

Strumenti e Ricerche

Carmelo Meazza

Di traverso in Jacques Derrida
in un certo attualismo
nel dramma di differenza e *différance*

Guida

Collana di elevato valore culturale

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, L. 5 agosto 1981, n. 416 art. 34

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Sassari (Fondi ex 60%)

2008 © Alfredo Guida Editore
Napoli - Via Port'Alba, 19
www.guidaeditori.it
elites@guida.it

Il sistema di qualità della casa editrice
è certificato ISO 9001/2000



ISBN 978-88-6042-558-4

L'Editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore al 15% del presente volume.

Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'ingegno (AIDRO).

Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - segreteria@aidro.org

A Lucy
in un certo avvenire...

Un'introduzione, come *sfondo* ed *epilogo*

1. Jean -Luc Nancy lavora da tempo nelle sfide di questa domanda: «[...] che cosa ci dice, che cosa dice “noi”, e che cosa si dice di noi, nella proliferazione tecnica dello spettacolo sociale, del sociale spettacolare, della mondialità automediatizzata e della mediatizzazione mondializzata?»¹. Una domanda solo in apparenza semplice ed elementare. In realtà, essa rimanda a un *insieme* nel quale l'attuale spettacolarità del sociale, cioè la diffusa spettacolarità del mondo della vita, e l'orizzonte di una *possibile* comunità non sono separabili tra loro. La *socialità* contemporanea non può edificarsi, ritiene Nancy, al di fuori o al di là della “mondialità automediatizzata”. Se ogni società umana, in quanto tale, è messa in scena di uno spettacolo, la *spettacolarità* del contemporaneo è qualcosa di permanentemente dissociato da ogni “continuità quantitativa” con la civiltà precedente.

La possibilità del “noi”, quindi, ma anche una filosofia impe-

¹ J. -L. NANCY, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996, tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. 97.

gnata con un pensiero della comunità o di ciò che diventa *comune* in una comunità ricca di un qualche *avvenire*, dovrebbe sviluppare un certo sapere e un certo potere su questa *spettacolarità* del sociale contemporaneo. Ma per fare questo deve fare un passo non facile: deve liberarsi del risentimento altezzoso con cui guarda il mondo *senza senso* degli eventi mediali, deve liberarsi e dello sguardo commiserante con cui crede di sapere delle nuove alienazioni nel mondo dei simulacri e della denuncia apocalittica sul vuoto di realtà che spingerebbe il nostro tempo verso la perdita di ogni punto di gravità. Il critico apocalittico dei *simulacri* è come colui che accecato dall'ira lancia frecce contro il cielo.

Ha ragione Nancy, questa ideologia critica e militante in realtà non sa granché di quanto da tempo, si va sovvertendo nel mondo dello spettacolo degli eventi, non sa nulla, lui dice, «alla resa dei conti, né del vero uso che la “gente” fa della televisione – un uso forse più distanziato di quanto si creda – né della condizione reale talvolta veramente “abbruttita”, delle culture popolari di una volta»². Siamo attenti: il declino del *sensu* nell'ordine di una lunga tradizione attraversano le forme di quest'uso. Non saperne nulla, come accade alla gran parte del fronte di risentimento condiviso dalle scienze sociali e da molte delle filosofie critiche, significa coltivare figure impotenti, costantemente fuori dal punto di immanenza da cui i veri pericoli possono essere visti e, in qualche modo, in forme nuove, combattuti. Nancy lo afferma con un tono forse ancora indeciso, ma ciò che egli chiama “l'atto della socializzazione”, per il quale l'essere sociale senza più *fondo* o *sostanza* accade o si fa evento «nell'atto o nell'esposizione dell'atto»³, proviene anche dal sapere e dall'azione inscritte nell'uso che la *gente* fa dei *medium* multimediali. Non sapere nulla di quest'uso comporta non sapere nulla dell'atto della *socializzazione* e, soprattutto, di quanto sta più a cuore a Nancy, della strana *visibilità* di quest'atto.

² *Ivi*, p. 96.

³ *Ibidem*.

2. Da tempo, in vario modo, alcune filosofie cercano un punto di immanenza radicale. Esse avvertono, nel pensare in *profondità* o nella nostalgia del *senso* o nella permanente recriminazione della sua perdita, una distrazione da questo punto di immanenza. Il reale, tutto il reale, *appare* in uno spettacolo, e le figure tradizionali del senso non sono capaci neppure di sfiorarlo, come se trascendessero e se ne andassero sempre troppo *oltre* o in un qualche *prima*, quest'orizzonte dell'accadere. Nel punto di immanenza della *spettacolarità* il senso può cessare d'essere l'*aura* degli eventi, ecco perché una filosofia in lotta, con una benda sugli occhi, contro il *senza senso* della generale indifferenza traccia una linea fuori piano rispetto alla forza degli eventi (proprio dove si decide ogni volta per il *bene* o per il *male*).

3. Nancy può scrivere: «il senso», inteso così assolutamente, si è trasformato nel nudo nome del nostro essere-gli-uni-con-gli-altri: noi non «abbiamo» più senso perché siamo noi stessi il senso, interamente, senza riserve, infinitamente, senza altro senso al di fuori di «noi»⁴. Solo in un *senso* mutato, nella metamorfosi del senso *proprio*, di quello che una lunga tradizione elabora o nomina come *senso*, evidentemente, si apre un *altro senso* per il quale potrebbe porsi la questione del «noi». Come se non avere più senso, non averlo come una proprietà o come un'appropriazione, esponesse l'essere del «noi» in una nudità essenziale e senza veli, come se la realtà del «noi», in quanto *essere insieme*, divenisse *visibile*, finalmente *visibile*, nel suo costituirsi dopo/alla fine il declino di una lunga tradizione. L'essere-gli-uni-con-gli-altri è per Nancy l'*insieme* degli uomini. Quando gli uomini fanno *insieme*. Tutto questo diventa possibile solo nel *consumo* di una particolare modalità del senso e tuttavia questo *consumo* è un'esperienza che ancora sovrasta la filosofia da un'altezza enorme.

4. Si dovrebbe cercare un punto che almeno provvisoriamente consenta di tracciare una direzione capace di un certo discrimine:

⁴ *Ivi*, p. 5.

forse otteniamo questo punto se portiamo alle estreme conseguenze questo enunciato su cui Nancy passa troppo in fretta: «Noi – egli scrive – non siamo più capaci di appropriarci di questa proliferazione, perché non sappiamo pensarne la natura “spettacolare” (che releghiamo, tutt’al più, sotto le insegne inconsistenti dello “schermo” o della “cultura”) [...]»⁵. Ripetiamo in questo modo, con più estremismo: gli eventi nel loro accadere nella scena dello spettacolo contemporaneo non sono *pensabili*. Non sappiamo pensarne la spettacolarità con cui si presentano poiché in gran parte si sottraggono alle figure tradizionali della *cultura*. Una sottrazione che lascia anche il pensiero della filosofia senza tema e senza linea di presa. Come se la filosofia dopo tanti secoli di lavoro e di messa in opera in figure concettuali avesse perduto tempo e spazio per esercitare una certa presa sugli eventi. Stiamo attenti però, non perché la filosofia si sia indebolita o abbia perduto la propria vocazione o perché la *verità* sarebbe andata troppo a fondo, troppo in ritrazione per diventare tema di qualche buona rappresentazione.

Forse si deve fare un altro giro per non allontanarsi troppo dalla linea di questa estrema *impensabilità* della scena dello spettacolo, per non sbagliare il tratto di questa *impensabilità*. Bisognerebbe chiedersi, preliminarmente, se sappiamo orientarci con una giusta dose di sapienza nell’ordine di una *impensabilità*, se sappiamo cosa vuol dire e quali conseguenze possa avere il fatto che essa non sia una nozione univoca. Cosa vuol dire *impensabile*? La filosofia da sempre ne sa sempre troppo e troppo poco. Da sempre, in vario modo, è la sua figura esemplare, da sempre è il punto massimo di esercizio delle sue figure speculative. Ecco perché il punto di discriminare da cercare passa proprio qui; passa nella domanda seguente: se l’*impensabile* è la cifra dell’evento della scena dello spettacolo, com’è possibile che la filosofia, proprio la filosofia, avverta qui un muro invalicabile? Come se per la prima volta un evento *impensabile* potesse sottrarsi all’*impensabilità* con cui la filosofia ha da sempre una speciale confidenza. Come se l’inimicizia coltivata dalla filosofia verso il proprio tempo possa dirci qualcosa dell’*impensabile*

⁵ *Ivi*, p. 97.

da cui è respinta e dell'*impensabile* da cui invece è, propriamente, da sempre attratta.

5. La ricerca filosofica, da vari versanti, si ritrova ad orbitare oggi intorno alla sfera dell'*attuale*. Lo trova nella propria rete di concetti nel momento in cui deve insistere sulla fine delle *sostanze* o dei *principî* o dei grandi *fondamenti*. Così se il *comune* nella sfera di una comunità tende a consumarsi trascinandolo con sé le identità sostanziali, le nozioni antiche di *atto* o di *energeia* tornano a circolare. Come se una comunità senza *niente* in comune o con un *comune* non si spartito come un denominatore solleciti la filosofia a reinterrogare in vario modo lo *strano* principio di un *atto*. Come se un *atto* fosse necessariamente in scena ogni volta che *nulla* di sostanziale garantisce più una comunità. Quello che Nancy chiama "l'atto della socializzazione" o "l'esposizione di un atto" è la modalità attraverso la quale egli concorre a cercare una soglia al di fuori della quale la filosofia si precluderebbe il proprio tempo. La filosofia è come vincolata a rinominare l'*attuale* nel momento stesso in cui deve farsi carico dell'orizzonte degli eventi. Nomina in vario modo l'*attuale* di un' *energeia* nel medesimo giro di questioni per le quali dichiara, deve dichiarare, *invisibile* o *impensabile* la società dello spettacolo.

6. La *visibilità* come *impensabile*, come strana evidenza dell'*attuale*, non si capisce in nessun modo se si resta nella famiglia numerosissima dei *misteri* o dei *segreti*. La *visibilità* invisibile dello spettacolo viene ancora di più perduta se la si trasla entro le forme del *mistero* o del *segreto*, se la si pensa come orizzonte ritratto, coperto, perduto, o anche come un invio differito *già prima* del suo atto di donazione. La *visibilità* invisibile dello spettacolo è senza fondo e senza velo, in questo senso insvelabile e infondabile. Si può anche dire, non solo non ha fondo, infondata, ma non ha neppure un fondo perduto o mancante, *venuto a mancare*. Se così fosse una certa filosofia avrebbe ancora un largo spazio e un lungo tempo in cui esercitare le sue figure. Siamo ora attenti: la spettacolarità di cui parla, opportunamente, Nancy, quell'effetto d'*impensabilità*

portato con sé, il suo coinvolgimento in ciò che lui chiama l'essere gli-uni-per-gli-altri, resta pericolosamente insufficiente e alla fine impotente se non si aggiunge qualcosa di decisivo: il mondo attuale dello spettacolo ha a che fare con la *forma dell'arte*. Se non si vuole correre in una direzione inversa allo spirito del nostro tempo occorre sapersi collocare nel centro di una speciale tangenza: non si capisce nulla dell'arte e del suo evento ignorando la spettacolarità del mondo attuale ma non si capisce nulla di quest'ultimo ignorando il fenomeno dell'arte. Se sappiamo così poco dell'evolversi dell'opera dell'arte nel ventesimo secolo e se abbiamo dell'orizzonte dello spettacolo un'immagine così piena di rancore e di nostalgia lo dobbiamo a una certa impotenza a collocarci nel centro di questa vertiginosa implicazione di *spettacolo ed evento dell'arte*. L'*inaccessibile* avvertito da una certa avventura filosofica del nostro tempo, inaccessibile secondo un'altra economia rispetto a una lunga tradizione, è dovuto al lavoro di questo strano confine in cui *spettacolarità ed evento dell'arte* possono convertirsi l'una nell'altro.

7. Basterebbe restare fermi e risoluti nel cuore di questa considerazione: il Novecento rivela qualcosa di decisivo sull'evento dell'opera dell'arte. Questa rivelazione ha un carattere epocale e segna la civilizzazione dell'Occidente con una forza immensa. Lo stesso passaggio dal moderno al post moderno resterà sempre appeso nel vuoto di modelli estemporanei e infruttuosi, fino a quando non si comprenderà che tutto ciò che finisce e tutto ciò che inizia passa su questa frontiera mobile di cui il mondo delle arti genera gli eventi esemplari. Il Novecento *rivela* che l'evento dell'arte si costituisce in un regno nel quale la linea d'orizzonte dell'accadere si sottrae alla forza della domanda della tradizione ontometafisica. La sua linea d'orizzonte, così dovremmo dire, non è né in primo né in secondo piano, e neppure la dialettica di entrambe. La veduta che si impone si smarca da ogni sguardo obliquo e genera una topologia dell'esperienza verso cui la filosofia non può che sentirsi respinta ed estranea. Eventi che non dicono *nulla*, non veicolano *nulla*, e vanno perduti nel momento in cui uno sguardo, come di un'altra epoca, ne interroghi con la domanda sbagliata sia l'immediata apparenza ma anche

la loro possibile inapparenza. Occorre chiedersi: come stare su un orizzonte d'evento in cui l'accadere viene perduto ogni volta che la sua superficie viene sollecitata a rispondere del suo messaggio, del suo referente, del suo senso? Cosa accade in un orizzonte dove nessun *significato* è decisivo per il suo evento? Dove un evento non si decide mai per il suo *senso*?

L'opera dell'arte del Novecento mostra un regno fuori dell'ordine del senso e anche fuori dell'ordine del non senso. La *fenomenologia* come scienza dell'*apparire* dei fenomeni, in qualche modo, è stata anche la reazione della tradizione filosofica a questa novità epocale. In fondo essa ritiene che il fenomeno viene raggiunto nel suo apparire nel momento in cui viene colto nella sua *fenomenalità*, ma ogni volta che la *fenomenalità* si impone in una giusta veduta è sempre impossibile distinguere un semplice fenomeno da un *fenomeno dell'arte*. La riduzione eidetico-trascendentale, nel momento in cui trasfigura il fenomeno nella sua *fenomenalità*, deve imporsi una veduta di cui proprio l'opera dell'arte è capace di proporre il suo *esemplare*. Anzi occorre ogni volta ribadire che una fenomenologia incapace di frequentare una *fenomenalità* già offerta in riduzione come l'opera dell'arte non può essere in grado di rompere con l'attitudine ontometafisica. L'opera dell'arte dovrebbe rappresentare dunque per ogni fenomenologia l'*exemplum* di un fenomeno ridotto. L'*exemplum* di un evento in cui l'attitudine ontometafisica ne compromette l'avvenire e la sua stessa effettualità. L'*exemplum* di un evento che realizza il sogno di ogni fenomenologia.

8. Forse dovremmo incominciare a chiederci se quanto una millenaria tradizione considera, in vario modo, un primo passo o un preliminare per esperienze più avanzate, cioè l'opera dell'arte non riveli una potenza di affermazione che siamo ancora lontani dall'interrogare. Dobbiamo incominciare a dire: l'opera dell'arte è la modalità formale che, molto più della filosofia e della religione, è capace di seguire come un'ombra la velocità dei mutamenti imposti dall'evoluzione tecnico-scientifica. Se c'è qualcosa che, ogni volta, sposta alla radice, i limiti dell'esperienza questa è la tecno-scienza. In questo dominio si generano le differenze di potenziale in cui la

vita accelera il suo corso ed esce dai cardini del tempo e dello spazio. Una teoria del cambiamento non sarebbe possibile senza cogliere la potenza della tecno-scienza. Essa promuove tutti i dislivelli in cui l'esperienza può essere presa, dove può strapparsi da ogni limite. Com'è stato detto, la tecnica è l'eco permanente di quell'*illimitato* in cui l'umano ha preso a correre lasciando tutto alle sue spalle. Ebbene da qualche secolo, sempre più intensamente, la tecno-scienza è il centro di tutte le accelerazioni, essa è il punto di propagazione di una velocità infinita che solo una specie di *formalità* riesce ad attraversare ed inseguire, e persino a cavalcare, qualche volta con una velocità ancora più fulminea. Dobbiamo persuaderci che questa *formalità* si impone nell'elaborazione estetica nel suo trapasso sempre possibile con la forma dell'opera dell'arte. Filosofia e religione sono incapaci di *formalizzare* la velocità dell'esperienza nel mondo dell'universo mediale o virtuale. Ecco perché ormai non c'è un solo frammento o *frame* di quanto si vive che si sottragga alla sua possibile esposizione mediatica e non c'è frammento mediatico che non sia carico di elaborazione estetica. La formalità estetica è l'unica capace di stare sulla soglia di instabilità e accelerazione degli eventi. Anzi dovremmo dire così: se l'enorme accelerazione dell'esperienza appare in un tempo estatico come immobile è proprio per l'esteticità da essa implementata. In ogni caso, occorre sapersi rapportare al fatto che gli eventi nell'orizzonte dello spettacolo sono l'esito permanente di una collisione riuscita di accelerazione tecno-scientifica seguita come un'ombra dalla formalità dell'opera dell'arte. In questa formalità si elabora ogni volta la scena in cui è possibile attraversare la vertigine dell'accelerazione e in qualche modo riconsegnarla in una condizione di esperienza possibile.

Stiamo attenti: la spettacolarità degli eventi non è un'opera dell'arte, ma non si comprende né l'una né l'altra se non si coglie il confine comune che anima la loro mobilissima frontiera. L'opera dell'arte contemporanea è sempre a un passo dalla spettacolarità e, viceversa, non c'è evento dello spettacolo che non sia, a sua volta, a un passo strettissimo dall'opera dell'arte. Il fatto che l'elaborazione estetica segua come un'ombra permanente l'accelerazione della tecno-scienza ci orienta meglio sul fatto che non solo entrambi con-

corrono nella medesima scena ma anche che entrambi, in qualche modo, provengono da una comune origine o, sarebbe meglio dire, elaborano l'idea di un'origine nel medesimo modo.

9. Da alcune generazioni l'incontro umano ha come un esperimento cosmopolita nell'universo di un'estetizzazione spettacolare. L'orizzonte comune, il mondo della vita, coincide con l'universo della multimedialità, della permanente traduzione multimediale dell'essere dell'ente. Tuttavia si resta fuori da tutto questo se non si considera la messa in opera nell'elaborazione estetica, se non si coglie come questa messa in opera costituisca la svolta epocale in cui tramontano tutti i grandi organismi del moderno. Le scienze sociali descrivono da decenni il mondo delle tecnoimmagini, l'universo senza centro delle reti, la dimensione costantemente accesa e diurna dell'informazione e della circolazione dell'umano, ma esse provengono da una storia in fondo estranea alla *fenomenalità* decisiva di questo accadere. Come si dice (senza pensare troppo a quello che si dice), ormai non c'è un *frame* spazio-temporale dell'esperienza che non si converta (che non abbia la passione a convertirsi) nell'immagine spettacolare. Le scienze sociali hanno lavorato molto (e lavorano) sulla riduzione ad immagine del *reale* dell'esperienza. Si impegnano anche di frequente in campagne epocali contro la de-realizzazione dell'esperienza e la sua riduzione a flusso immaginale. Come se il *novum* dell'epoca fosse nel passaggio dal reale all'immagine e quest'ultima costituisse la fine del reale e la perdita di ogni gravità del mondo. Fino a quando ingenuità come queste saranno ascoltate continueremo ad essere disarmati di fronte ai pericoli del nostro tempo.

11. Ma insistiamo su quello che a noi pare l'aspetto decisivo: la *formalità* estetica tende a costituirsi come condizione di esperienza nel tempo e nello spazio di un'accelerazione infinita. L'esperienza stessa non avrebbe le sue attuali condizioni di possibilità se non fosse investita, fin nei suoi capillari più minuti, dalla messa in scena dell'opera estetica. Se gli eventi fanno spettacolo, se da qualche generazione non hanno più sostanza, come accidenti senza sostanza,

se il tempo individuale e collettivo è come contratto in una *performance* diuturnamente attuale, questo è possibile perché l'esperienza dell'arte ha cessato di avere un ambito proprio. Si è come espropriato del *proprio*, appropriandosi di ogni ambito e assumendo un rango completamente nuovo. La disseminazione estetica è contemporanea del tramonto dei grandi organismi dell'arte moderna. Essa è nel medesimo movimento di una dissoluzione; proviene dal regime dell'opera dell'arte nell'abbandono tuttavia di tutti i *siti* che la modernità aveva consacrato. Ripetiamo, questi trapassi epocali non hanno ancora dei nomi adeguati. Finché non diciamo bene, nel modo giusto, il nichilismo dell'Occidente e il consumo del senso, di ogni senso, in particolare le figure moderne del post-senso generato dall'espansione oltre ogni misura dell'estetica (così si dovrebbe dire...) delle forme, non sapremo dire bene il nesso con cui *questa fine* può mettere in scena *l'essere-gli-uni-con-gli altri*, di cui parla Nancy. Per dire bene e soprattutto per cogliere la *chance* che è inscritta in questa fine occorre saper guardare all'elaborazione estetica come l'unica forma con la velocità fulminea della tecnica e della circolazione mondiale di merci e denaro. Come la velocità stessa di queste velocità verso cui il pensiero è sempre troppo in anticipo o troppo in ritardo.

11. In un tempo in cui gli eventi accadono alla velocità della luce, la forma estetica (*forma ed estetica...* nozioni provvisorie come luci di stelle da tempo scomparse) appare dunque la più adeguata a tracciare, ogni volta, i luoghi nei quali si raccolgono le possibilità massime consentite in certe figure dell'esperienza individuale e collettiva. Le più adeguate a trasfigurare una condizione di esperienza in possibilità, fissando negli occhi i punti di vertigine del tempo e dello spazio. E occorre ripetere ogni volta che la configurazione di una condizione di esperienza, come possibile, non può che implicare un transito nel bordo attuale di questa possibilità.

Stiamo attenti: la fascinazione *estetica* dell'universo mediale non va confusa con l'esperienza della *bellezza*. La *bellezza* è il nome più cieco della nostra tradizione e si deve stare molto cauti nel pronunciarlo. Tuttavia, proprio per il confine mobile che dobbiamo

ammettere tra spettacolarità degli eventi e le forme dell'arte si dovrebbe fare un grande investimento di teoria e di pratica su questo punto che a noi appare decisivo per l'etica e per la politica dei tempi che ci aspettano: se le condizioni dell'esperienza contemporanea che assumono la forza della possibilità nell'ordine delle forme dello spettacolo non si convertono in quel genere di riscatto a cui la *bellezza* può rimandare, restano a un passo dal mutarsi nella gratuità di un male senza ragione. Solo alla fine del senso *il male assoluto* è infatti possibile. Dobbiamo convincerci che la nostra epoca è capace di un male gratuito con una confidenza impossibile in altre epoche (nelle epoche in cui dominano le *figure del senso* il male è sempre fatale, ma non gratuito. Esso è l'eterogenesi di un bene particolare. Le religioni infatti ne costituiscono, quando perdono il rapporto con la fede, il paradigma esemplare). Un *male gratuito* (motivato da niente, cioè) implica sempre una decisione nella cui fascinazione c'è qualcosa che si rende disponibile solo nell'alleggerimento dell'esperienza individuale e collettiva del mondo contemporaneo. Gli antichi scolastici hanno sempre contestato la possibilità che il male possa costituirsi come causa formale dell'azione. Il male, essi dicevano, deve vestirsi del bene per motivare un'azione, altrimenti la volontà non sarebbe capace di agire. Ebbene, in un tempo in cui le finalità possono essere senza *fini*, il male può apparire nel mondo con una gratuità nuova e può motivare per una fascinazione che proprio la spettralità estetica degli eventi può contenere. In J. -L. Nancy c'è la giusta intuizione che la spettacolarità degli eventi, mentre denuda l'esperienza dal senso di una lunga tradizione, offre una speciale visibilità alla socialità dell'*uno-per-l'altro*. Mancando però un'interrogazione radicale su ciò che dello spettacolo si *riflette* nell'opera dell'arte e di ciò che nell'opera dell'arte si *riflette* nello spettacolo, si manca pericolosamente il mobile confine tra le *chances* e i pericoli, tra il *nuovo bene* e il *nuovo male* tracciati nel nostro avvenire. E non solo non si trova un'altra via tra l'apocalittica e l'apologia, ma la stessa proposta di Nancy resta alla fine ingenua e incapace di rendere conto dell'eredità lasciata in dote da Derrida.

12. Ciò che un certa avventura filosofica del nostro tempo av-

verte come *inaccessibile*, inaccessibile secondo un'altra economia rispetto a una lunga tradizione, proviene dal lavoro di questo strano confine in cui spettacolarità ed evento dell'arte possono convertirsi l'una nell'altro. Si può dire che la figura della *différance* di Jacques Derrida appartenga al campo di reazione della filosofia all'evento di quest'inaccessibilità. Come se la filosofia orientando il proprio sguardo verso la linea d'orizzonte degli eventi dovesse registrare, nel calco dei propri concetti speculativi, il venire meno di ogni altezza e di ogni profondità. Come se gli eventi potessero accadere senza sfondo, come se l'orizzonte potesse coincidere con l'evento stesso dell'accadere. La *différance* sviluppa e impone la grandezza di uno sguardo verso un *segreto vuoto*. Ebbene, lo spettacolo, nel suo confine con la forma dell'opera dell'arte, è la scena di un *segreto vuoto*. Anzi dovremmo battere e ribattere su questo chiodo: se la filosofia della *différance* non si porta verso l'*oriente* di questo segreto vuoto essa stessa non riuscirà a non ripetere un'altra variante della differenza ontologica.

13. Derrida è rimasto sempre al limite di questo passaggio. Se lo avesse attraversato, se avesse portato fino alle estreme conseguenze la filosofia della *différance* come reazione opportuna all'orizzonte *impensabile* dello spettacolo degli eventi, egli avrebbe dovuto decidere in altro modo in alcuni momenti cruciali. Avrebbe dovuto smarcare la scena dell'opera della filosofia dalla scena spettacolare dell'opera dell'arte. La pratica della decostruzione avrebbe trovato nell'opera dell'arte una *mancanza* di altra natura rispetto allo *scoperto-velato* del testo della filosofia. Una *mancanza* che non *presentandosi* in un *mancare* rende inaccessibile la decostruzione. Anzi, fa anche della decostruzione un'attitudine fuori soglia del suo evento d'apparizione. La decostruzione infatti è possibile solo laddove lo sguardo della filosofia vede nella messa in scena di un testo uno *scoperto* che la totalità dell'opera non chiude e non può sottrarre anche quando abilmente lo nasconde sotto un velo. Quello che *manca* all'insieme della messa in opera si copre con un velo e solo per questa s-copertura lo sguardo della decostruzione è possibile e in una qualche misura necessario. In altri termini, perché la

decostruzione sia possibile, occorre che ciò che manca all'insieme che si mette in opera *mostri* la sua mancanza e quindi sia convertibile con una mancanza che fa segno o velo del suo mancare. Per Derrida tra la scena della filosofia e la scena dell'opera dell'arte non c'è discriminazione, in entrambe la decostruzione è possibile e necessaria. In entrambe quanto si s-marca in scopertura, coperto sotto un velo, fa da *apertura*, in qualche modo trascendentale, del suo ruolo, in entrambe dunque una decostruzione è sempre in grado di indicare il velo della copertura e la traccia di un fatale misconoscimento. La decostruzione sarebbe invece impossibile se quello a cui manca un insieme mancasse come la *différance* deve mancare per sottrarsi definitivamente alla differenza ontologica. In altri termini, se vi fosse un insieme la cui messa in scena manca alla sua condizione d'esperienza e di possibilità senza che questa mancanza lasciasse traccia del suo mancare, o rilevasse il mancare *segnandolo* in una presenza, la decostruzione sarebbe non solo impossibile ma anche un fatale pregiudizio per l'evento di un certo accadere.

Così l'economia in cui si inaugura la decostruzione non è la medesima che renderebbe possibile sottrarre la *différance* dalla differenza ontologica. Non solo: se la *différance* della filosofia in quanto decostruibile è sempre nell'ordine di una differenza velata, l'esperienza filosofica non è la scena per cui può venire nell'ordine di una qualche possibile esperienza la stessa critica della differenza ontologica. Se la filosofia può spingersi al di là di sé medesima è perché la *différance* di cui può parlare proviene da un altrove. Ma non da un *suo* altrove. Questo *altrove* per la filosofia va cercato nell'evento dell'opera dell'arte. Essa rivela alla filosofia la sua estraneità a un orizzonte che non si vela nel suo mancare e le mostra in opera un mancare che non si vela, un essere dell'ente che accade esattamente come vuole la formula performativa della *différance* di Derrida almeno quando corregge le nozioni del *già sempre perduto* e del *già sempre mancato*. Ogni volta che accade avremmo a che fare con un *colpo riuscito* e non con un colpo mancato.

14. Almeno su questo punto Nancy incomincia ad abbandonare Derrida: se l'orizzonte dello spettacolo degli eventi consuma,

giorno e notte, la tradizione delle figure del *senso*, la decostruzione, come pratica di deposizione del senso proprio, non può che perdere di generalità o di possibile generalizzazione. Essa non può che restare estranea e remota all'attualità performativa dell'accadere degli eventi. Perché la *différance* possa abbandonare la differenza ontologica, il suo sguardo o la sua mano dovrebbe orientarsi verso la soglia visibile secondo l'attualità performativa dello spettacolo di ogni opera dell'arte. Ma questo è impossibile per Derrida perché egli ha quasi subito rinunciato e detto no a ogni fenomenologia. Questa rinuncia, da sempre coerente con la sua ebraicità, condanna la *différance* nell'ordine di due economie che non si sovrappongono e si paralizzano quindi a vicenda: la *différance* come evento già da sempre mancato e la *différance* come evento performativo. Quando Derrida declina la *différance* come evento performativo è nel *passo* dell'opera dell'arte. Non a caso la sua mano di filosofo cerca di sparire dalla messa in scena nella visibilità dello stile. Ma poiché (lo si vedrà) le due economie non sono sovrapponibili l'indecisione o il passaggio indifferente dall'una all'altra rende impotente la filosofia (che segretamente continua tuttavia a regnare) verso la spettacolarità degli eventi e il suo orizzonte d'opera dell'arte.

Il monolinguisimo dell'*altro*

1. In un testo della maturità Derrida discute, ancora una volta, sul tema dell'identità. In particolare sul rapporto tra lingua o monolingua – come egli preferisce dire – e l'*ipseità*.

La primissima parte del saggio-conversazione si concentra sulla forza di questi enunciati: «la sola lingua che parlo non è la mia [...], non parlo che una lingua e non è la mia»¹. Scena «vecchia come il mondo»² – scrive Derrida –, nella quale, la casa o la dimora o il sito nel quale si sta, nel quale si è stabilmente situati, situati da sempre, prima di ogni origine, da cui viene la stessa possibilità del possessivo, non è la “mia”. Se (e quando) la lingua è una dimora, essa non ci appartiene o non le si appartiene nella forma del possessivo. Per alcune pagine Derrida batte e ribatte il chiodo su questo punto.

Poi, su questa prima istanza ne sopravviene un'altra. Si potreb-

¹ J. DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris 1996, tr. it. di G. Berto, *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 9.

² *Ivi*, p. 9.

be formularla così: poiché nessuna vera lingua è propria «non si parla mai una sola lingua»³ pur non parlando che una sola lingua. L'improprietà della lingua apre cioè una seconda scena: quando non si parla una sola lingua si può appartenere a diverse nazioni e culture; in qualche modo nell'*improprietà* si può essere plurimi.

Questi due enunciati convergono verso un unico punto centrale: l'apertura di una lingua ad altri, quindi la sua stessa ospitalità presuppone l'improprietà della lingua. Quando ci si appropria del luogo *improprio* della lingua, la convivenza, in qualche modo, è in pericolo. Qualcosa di estremamente importante viene e mancare. Come se una *mancanza* venisse a mancare. Come se il mancare *prima* di ogni origine, nel sito da cui si parla una lingua, nel momento in cui viene occupato da un'appropriazione, venisse a *mancare* del suo *mancare*. In qualche modo è lo stesso movimento per il quale si costituisce non solo una propria lingua ma anche una cittadinanza piena; una cittadinanza nel senso di un franco-francese o di un italo-italiano. La seconda e la terza parte del saggio-conversazione Derrida è dedicata invece alle modalità di un particolare modo di vivere o di essere la cittadinanza. Quindi alle forme più diffuse di appropriazione e del venire a mancare dell'orizzonte *mancante* di una lingua.

2. Derrida orienta la conversazione verso la sua identità di franco-magrebino. La posta teorica e pratica è sull'identità di quel trattino. Sulla natura del confine che lo attraversa. Poiché quel trattino è chiaramente un confine o una frontiera. Come in tutti i confini c'è un passaggio e un presidio.

Ebbene quel trattino che divide e unisce o spartisce l'identità di franco-magrebino rivela soprattutto – scrive così Derrida – una «turba dell'identità»⁴. A questa turba dell'identità, a questa incrinatura che espone l'identità nella tensione di un confine interno, ha contribuito il ritiro della cittadinanza di cui il giovanissimo Derrida fu vittima negli anni dell'adolescenza. Questo ritiro ha generato un

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ *Ivi*, p. 20.

insieme complesso di interdizioni su cui a lungo in queste pagine di memoria Derrida si sofferma. In qualche modo, dunque, una perdita originaria che imprimerebbe una particolare marcatura nell'identità di quel trattino di confine.

«Con altri – scrive – ho perso e poi ritrovato la cittadinanza francese. L'ho persa per anni senza averne un'altra. Proprio nessuna, vedi. Non avevo chiesto niente. L'ho saputo a malapena sul momento che mi era stata tolta, e in ogni caso nella forma legale e oggettiva del sapere con cui sto esponendo qui questo fatto»⁵. Da subito, con questa memoria del ritiro dell'identità di cittadinanza, viene fuori un'enorme tensione speculativa che ha la figura di questa domanda: si può perdere la cittadinanza per un *ritiro*? E cosa vuol dire *perderla*, fare cioè esperienza di una sua sottrazione?

3. Sembra evidente: sottrarre una cittadinanza, l'appartenenza a una cittadinanza, comporta, in qualche modo, sottrarre un'inclusione nel possesso di una lingua, incrinare una filiazione, spossessare dell'appartenenza a una lingua-cittadinanza.

Ma l'essere privo di una cittadinanza o deprivato di essa, quindi turbato nell'identità di un'appartenenza, quindi ancora, mancare a una cittadinanza o a una lingua per sottrazione, si distingue o no dal mancare *originariamente* alla propria lingua, dal non essere mai in casa propria nella *verità* di una situazione linguistica? Se ciò che si *ha* non lo si può mai essere fino in fondo, che cosa può significare perderlo e *turbarsi* di questa rovina della cittadinanza? *Chi* e *che cosa* sono turbati nell'identità? Queste domande non esplodono solamente nel corpo del trattino breve dell'identità franco-magrebina di Derrida. Se più volte egli sente il bisogno di un volo radente sulla sua biografia per rendere conto del suo lavoro di filosofo, è perché questa doppia natura del *mancare* si pone nel corpo stesso del lavoro speculativo e riguarda da vicino le forme e i tempi della decostruzione. Nel tempo di una biografia, evidentemente, possono apparire nel miglior modo possibile.

⁵ *Ivi*, p. 21.

4. Occorre partire dall'identità dei franco-francesi, di coloro i quali non hanno subito una distrazione di cittadinanza, che non sono stati in nessun modo interdetti, che non sembrano turbati dall'identità stessa della cittadinanza cui appartengono. Non è forse l'identità franco-francese a vivere nella rimozione e differenza del fuori e dell'oltre i suoi confini, ad appropriarsi dell'*inappropriabile*, a fare del differente il termine della propria forza? E allora se è così, sottrarre una cittadinanza, *denegarla*, non è in fondo turbare quello che allontana dall'esperienza del *mancare* ad ogni appropriazione? Ebbene, sicuramente, i franco-francesi non vivono secondo la formula dei due enunciati. Essi vivono nella forma dell'appropriazione, nell'identità appropriante in cui coltivano la cittadinanza come *propria ed esclusiva*. Questa appropriazione di ciò che da sempre non può che mancare nell'evento di una lingua e nel sito che inaugura, comporta un pericolo enorme per il futuro di una comunità; la *copertura* della mancanza originaria con un'appropriazione nella forma di un'identità franco-francese o italo-italiana, *orienta* le differenze, occupa l'*inappropriabile* con un'esclusione della differenza, quindi con un presidio del confine interno ed esterno della comunità linguistica. Questo movimento si ripete ogni volta, per Derrida, nell'istanza dell'ontometafisica. Si occupa sempre *senza origine*, con una appropriazione che diventa *fondazione* dell'identità originaria, radicamento dell'identità in un'origine che tiene a bada, nella differenza, la differenza dell'identità. Si tiene a bada la differenza per poter appropriare *nell'origine* ciò che non potrebbe mai darsi come originario per garantire l'*apertura* di una comunità di una lingua.

I franco-francesi quindi *originano* nell'identità il sito mancante della lingua, affermano la propria cittadinanza originaria sempre a partire dall'effetto di un *poi*, e in ogni caso – ecco un aspetto delicato – sempre in un movimento nel quale la differenza, proprio nel momento in cui è esclusa, non è estranea o indifferente all'identità. In questo senso la *purezza* è come un effetto ideologico di un misconoscimento, una sorta di astratto di un concreto che vivrebbe in realtà dell'efficacia di una differenza che soccorre l'originaria identificazione di sé. Le figure della filosofia ontometafisica, quando

propongono l'identificazione originaria del sito di una lingua o di una comunità (parafrasiamo il lessico di Derrida), non stanno naturalmente sul lato dell'astratta, ingenua, identità, quanto piuttosto sul lato di un'identità la cui differenza viene coperta sotto un velo. La tensione verso l'uno o verso l'*originario* della metafisica è sempre un'identità che implica un lavoro della differenza, implica una differenza disciplinata nella potenza del *logos*; implica un'identificazione che non cessa di rapportarsi a sé mediante il lavoro di disciplina dell'altro da sé.

5. Ora, se l'appropriazione del venire sempre a mancare nell'evento di una lingua accade nel lavoro di un confine che implica sempre l'inclusione di una differenza, se l'identità e la differenza sono già sempre coinvolti nella volontà di appropriarsi del sito insituabile, la decostruzione non può limitarsi a evocare o praticare la differenza dell'identità. Non basta trovarsi nel trattino di un franco-magrebino per decostruire l'appropriazione. Proprio la biografia o l'autobiografia di Derrida dà prova e testimonianza di questo; la comunità del giovane Derrida è triplamente dissociata: separata dalla lingua araba o berbera; separata o dissociata dalla lingua e dalla cultura francese («un polo o una metropoli lontana, eterogenea alla sua storia»⁶); separata infine dalla memoria ebraica.

In questa mancanza a quanto è *proprio*, quindi alla proprietà di una cittadinanza o di una lingua, non si può dire però che si sia a un passo, vicini, o naturalmente prossimi all'esperienza (nelle forme paradossali in cui sarebbe possibile) dell'improprietà insituabile di una lingua, laddove *non si parla mai una sola lingua*. Certo la differenza qui non viene nascosta e *velata* nell'ipnosi dell'identità del cittadino franco-francese, ma l'essere in differenza del franco-arabo-ebraico non garantisce affatto che una cultura dell'appropriazione dell'origine non faccia la sua comparsa e non agisca ancora più violentemente di quanto agisce nella chiusura dell'identità del franco-francese. Differire dall'identità non comporta *naturaliter* differire dalla differenza dell'identità. Differire da ciò che in ogni

⁶ *Ivi*, p. 67.

differenza obbedisce all'identità da cui differisce. Certo nella dissociazione franco-magrebina uno scarto o una fissione dell'identità assicura una speciale vigilanza su quanto si copre sotto un velo nella forza identitaria di una cittadinanza franco-francese.

Quanto meno si acquisisce una veduta per la quale sotto la purezza ipnotica si mostra il lavoro di una identità *marcata* dalla differenza espulsa o negata. Ma ci si può limitare a tutto questo? Il franco-algerino si comprende in qualche modo come la marcatura velata del franco-francese. Con il privilegio di poter guardare nella propria differenza laddove il franco-francese non può guardare. E tuttavia come evitare di *passare* nella propria differenza a partire dall'identità da cui differisce? Come impedire che la differenza pur capace di una qualche contestazione della chiusura dell'identità sia infine incapace di situarsi fuori, in un certo fuori, dell'identità di quell'unità di identità e di differenza? Come impedire che il franco-magrebino continui, in altri termini, a situarsi nel circolo dell'identità anche laddove appare triplamente dissociato?

6. La questione inquieta da sempre la proposta di Derrida e non andrebbe mai sottovalutata o presa alla leggera. Non andrebbe mai derubricata troppo in nota o ai margini questa oscillazione tra le due specie di dissociazione che in fondo passano nella tensione tra differenza e *différance*. In questa intensa autobiografia l'inquietudine trascorre per queste domande verso la fine della sua esposizione: «Dove *ci si trova* allora? Dove trovarsi? A chi ci si può ancora *identificare* per affermare la propria identità e raccontarsi la propria storia? A chi raccontarla, in primo luogo? Bisognerebbe poter costituire se stessi, bisognerebbe poter *inventarsi* senza modello e senza destinatario garantito»⁷. Che ogni differenza abbia in sé una polarizzazione naturale verso l'identità da cui differisce appare nell'autobiografia nelle forme di un desiderio di assimilazione contro cui Derrida deve combattere. Si deve combattere contro i franco-francesi della cittadinanza *piena* ma anche contro il franco-magrebino della cittadinanza *differita* che nella differenza non si sottrae

⁷ *Ivi*, p. 69.

al polo dell'identità sovrana della cittadinanza francese. Derrida fa capire che la sua prima *decostruzione* incomincia con la *pratica* della letteratura e della filosofia della lingua francese. Viene in luce, in qualche modo, un nesso che comprende insieme la forma della decostruzione e la passione che lo conduce verso la "purezza del francese". Tra il dimorare dei franco-francesi e il differente dimorare dei franco-magrebini, Derrida viene spinto verso l'invenzione "nevrotica" di una purezza «segreta del mio francese»⁸. Dobbiamo pensare che sia in questa "purezza di un certo segreto" (con cui si coltiva, – lo chiama così in questi passi –, l'"intraducibile") – che egli dissocia la sua avventura umana, esistenziale e filosofica dalla cittadinanza franco-francese e dalla sua *differenza* dell'identità franco-magrebina.

Che cosa dobbiamo saper leggere nella confessione di questa tensione verso la "purezza" del francese letterario? Che cosa illustra direttamente e indirettamente sull'arte della decostruzione? Derrida arriva a dire: «Ma credo di poter sperare, mi piacerebbe davvero che nessuna pubblicazione lasciasse trasparire nulla del mio francese d'Algeria»⁹. Come se fosse qualcosa di imbarazzante e inammissibile che il suo accento meridionale, che qualunque accento, incrinasse la dignità intellettuale – dice proprio così Derrida – *della parola pubblica*. Bisognerebbe lavorarci a lungo su questa sorprendente confessione di Derrida, ormai maturo. La testimonianza di cui farci carico come un sintomo da sottrarre subito però a una facile psicoanalisi è la seguente: il suo corpo a corpo con la lingua, un corpo a corpo in cui lavora anche la pratica della decostruzione, non ammette (non speculativamente si stia attenti, ma quasi come un istinto di sopravvivenza) che l'effetto di attrito sviluppi la cadenza singolare di un *accento*. Deve colpire l'interprete che una filosofia già impegnata a lavorare dall'interno tutte le forme della cittadinanza esclusiva abbia come segreta stella polare, come causa formale della propria messa in scena una idionsicrasia radicale verso un *timbro singolare* o un *accento*. Stiamo attenti, in questa

⁸ *Ivi*, p. 71.

⁹ *Ivi*, p. 55.

pubblica confessione egli non parla di questa volontà di purezza come un tratto occasionale e contingente. Ma quasi come *la legge segreta* della messa in scena dei suoi testi. Possibile che si parli di una purezza, di un iperbolismo «più francese del francese»¹⁰, che ne parli, Derrida, che ha sempre, come ammette in questa confessione, combattuto tutti gli imperativi del purismo ontometafisico della purezza? Dobbiamo chiedercelo con una forte radicalità: si tratta della medesima purezza della volontà di verità della metafisica, di una volontà di purezza che come un polo dialettico spiegherebbe la mobilitazione permanente dell'arte della decostruzione, oppure questo iperbolismo più francese del francese richiama e convoca un'altra forma della purezza? Un'iperbole della lingua la cui purezza niente avrebbe a che fare con la volontà di pura forma della metafisica? L'oscillazione inquieta che attraversa tutto il regno speculativo di Derrida tra differenza e *différance* per simmetria si riversa naturalmente anche qui. Se la *différance* deve sovvertire non solo le identità ma anche le differenze dell'identità, una coerente interpretazione di questa memoria-confessione è legittimata a concludere in questo modo: l'*iperbole*, con cui egli affronta il corpo a corpo con la sua lingua materna, cerca una purezza che si converte con l'invenzione di una nuova lingua; se si desse la giusta modulazione alla nozione di *stile* si potrebbe anche dire: il sabotaggio della lingua franco-francese insieme a tutti gli effetti di appropriazione che si sviluppano nell'ordine di una cittadinanza esclusiva si promuove nella forma di *uno stile*. Del resto, Derrida lo presenta chiaramente: la ricerca di una lingua filosofica francese più pura del francese prende corpo e si anima in una particolare «economia poetica dell'idioma»¹¹. Scrive così Derrida: «Non parlo nemmeno di poesia, ma soltanto di prosodia, di metrica (l'accento e la quantità di tempo della pronuncia)»¹².

È una fondamentale indicazione per i suoi interpreti e per i suoi critici. Derrida in questo lungo intervento propone in fondo alcune equivalenze: nella *performance* di uno stile si abita secon-

¹⁰ *Ivi*, p. 58.

¹¹ *Ivi*, p. 72.

¹² *Ivi*, p. 73.

do l'assunto per il quale la lingua che si parla nel *fondo* non è mai propria. La formula delle prime pagine lo si ricordi era: «sì, non ho che una lingua e non è la mia»¹³. Solo nella purezza di una prosodia evidentemente il *proprio* viene meno fino alla possibilità che la mia lingua sia quella dell'altro o per l'altro. Del resto Derrida è sufficientemente esplicito su questo punto: «[...] ho la sensazione di onorare e di servire tutti gli idiomi, in una parola, di scrivere di “più” e al “meglio” quando accentuo la resistenza del mio francese, della “purezza” segreta del mio francese»¹⁴.

L'accento di un ritmo nel segreto *improprio* di una lingua evidentemente non è il timbro accentato di una marcatura dialettale di una lingua. Quest'ultimo appare qui come una costante identitaria, un attrito che si differenzia dalla cittadinanza franco-francese ma non si depone ancora dall'appropriazione del luogo insituabile, anzi in qualche modo continua ad essere un'occupazione nella forma di un'origine. Allora, occorre liberarsi di ogni accento se si vuole praticare la lingua nelle forme di un' *iperbole*. È solo nell' *iperbole* di uno stile evidentemente che la lingua filosofica può sabotare dall'interno le appropriazioni di cittadinanza esclusiva e mobilitare una lingua nella quale “servire” tutti gli idiomi”.

7. Occorre saper allineare una catena di equivalenze, di quasi sinonimi, per seguire da vicino Derrida in queste confessioni: *purezza di un segreto, il luogo improprio di una copula, l'aperto, l'intraducibile, la différance il cui evento è in differenza dalla differenza, l'ebreo, la chora, il deserto, lo schibboleth* e via via attraversando altre modulazione della stessa questione. Ebbene, se il corpo a corpo di Derrida con la sua lingua francese disabilita tutte le referenze di cittadinanza esclusiva, come lui dice, nella resistenza di una purezza mediante l' “economia poetica dell'idioma”, vorrebbe dire che essa apre una *chance* che porta la lingua come in uno stato di eccezione. Uno stato di eccezione in cui la lingua verrebbe abitata seguendo alla lettera la formula per la quale «non si abita mai quello

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, p. 71.

che si è abituati a chiamare abitare»¹⁵. Nelle coerenze di questa confessione dovremmo dire che questo stato di eccezione della lingua è l'invenzione *iperbolica* della sua lingua francese. Dovremmo dire che un possibile cosmopolitismo dell'abitare nella purezza segreta del francese trascorre nell'economia poetica dell'idioma. Laddove Derrida, sempre in confessione, afferma: «Non che coltivi l'intraducibile. Niente è intraducibile, non appena ci si dia il tempo del dispendio o l'espansione di un discorso competente che si misuri con la potenza dell'originale. Ma intraducibile rimane – deve restare, mi dice la mia legge – l'economia poetica dell'idioma, che è quello che mi importa, perché senza di essa morirei ancora più in fretta, e che mi importa, me stesso a me stesso, dove una data “quantità” formale fallisce sempre nel restituire l'evento singolare dell'originale, cioè nel farlo dimenticare [...]»¹⁶.

Nell'economia poetica dell'idioma si coltiva dunque l'intraducibile e insieme ad esso, dovremmo dire così, tutti i campi di equivalenze che vi corrispondono. C'è un altro nome per l'*intraducibile* di Derrida, prossimo all'idea di stato d'eccezione di Schmitt di cui riprende, forse, la forza visionaria: è riassunto da quest'altra formula: «*il fondamento della legge – la legge della legge, l'istituzione dell'istituzione, l'origine della costituzione – è un evento “performativo” che non può appartenere all'insieme che fonda, inaugura o giustifica*»¹⁷. Ancora di più questo dovrebbe valere per l'abitare di una lingua. Ancora di più dovrebbe valere per l'inappropriabile sito di una *mia* lingua. Saremmo legittimati a dire, in altri termini: l'origine della costituzione di una lingua non può appartenere all'insieme che fonda. Non può appartenergli neppure, o meglio, ancor meno come origine, come movimento verso l'origine, come movimento che fatalmente prende avvio da un *poi* verso un *prima*, ma nel senso che non può non essere sempre *poi* di un *poi*. Così l'inappropriabile

¹⁵ *Ivi*, p. 63.

¹⁶ *Ivi*, p. 72.

¹⁷ Per esteso il passo è il seguente: «Questa messianicità spoglia di tutto, come ha da essere, questa fede senza dogma che procede nel rischio della notte assoluta, [...] Si annuncia ogni volta che, riflettendo senza flettersi, un'analisi puramente razionale fa apparire il paradosso che il fondamento della legge – la

che manca sempre all'evento che fonda, manca – ecco un punto cardinale su cui non cesseremo di insistere – nella forma di un evento performativo. Dovremmo dire, cioè, sviluppando questa indicazione lasciata un po' per aria da Derrida: si può *mancare* all'insieme solo nella forma di un *performativo*. Ogni altra forma che non sia nell'economia di un performativo mancherebbe a questo *mancare*. Perché una lingua rispetti o sia all'altezza del suo evento e, aggiungiamo, di tutte le promesse che contiene, occorre che *la legge della legge* sia un evento performativo. Per coerenza siamo autorizzati a dire: nell'evento di un performativo la lingua non si conclude nell'identità di un sistema, non si identifica dall'appropriazione di un luogo. Nell'evento performativo ci si disappropria da tutti gli insiemi che si fondano e la lingua è come se abitasse nell'impossibile appropriazione del suo sito; né lingua franco-francese, né lingua franco-magrebina. In questo senso la *performance* evocata da Derrida nel passaggio rapido di quell'intervista, converge in quella direzione che discrimina ogni volta la *différance* dalla semplice differenza. In altri termini, opera sulla forma dell'identificazione di cittadinanza territoriale o culturale come un effetto di decostruzione.

Ma c'è un'altra piega di questa trama di coerenze che appare ancora più implicante: se dovessimo mostrare un esempio di effetto performativo nella pratica della lingua francese, saremmo a questo punto condotti verso quell'economia poetica dell'idioma di cui Derrida scrive nel passaggio su *Il Monolinguisimo dell'altro*. L'economia poetica dell'idioma non si comprende appieno senza registrare – sempre in questo lungo saggio – con tutto il suo peso la forza di questo passaggio: «impossibilità di un metalinguaggio assoluto [...]»¹⁸. Si potrebbe dire che l'ordine di questa “impossibile possibilità” andrebbe registrata come un termine medio tra i due momenti

legge della legge, l'istituzione dell'istituzione, l'origine della costituzione – è un evento “performativo” che non può appartenere all'insieme che fonda, inaugura o giustifica», in *Foi et savoir* (1996), *suivi de Le Siècle et le Pardon*, Seuil, Paris 2000, tr. it. di A. Arbo, *Fede e sapere. Le due fonti della “religione” ai limiti della semplice ragione*, in A.A.VV., *Annuario filosofico europeo, La religione*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 20.

¹⁸ J. DERRIDA, *Il Monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, cit., p. 28.

che stiamo qui valutando: l'*economia poetica* dell'idioma da un lato e l'*evento performativo* dall'altro.

Il fondamento della legge e l'*evento performativo*

1. Riprendiamo ancora un passo già citato: “[...] il fondamento della legge – la legge della legge, l’istituzione dell’istituzione, l’origine della costituzione – è un evento “performativo” che non può appartenere all’insieme che fonda, inaugura o giustifica”.

Ripetiamo lentamente: evento che non appartiene all’insieme che fonda. Dovremmo dire così: la *différance* di Derrida è come un evento performativo. Meglio ancora, per seguire il filo interno di questo passo d’intervista occorrerebbe far convergere in una stessa figura tre momenti: una (la *différance*), una *performance*, una mancanza all’insieme il cui evento non vi appartiene. Come se si dovesse dar conto di una strana congiuntura speculativa: non si potrebbe parlare nel giusto modo di *différance* al di fuori di un evento performativo. Non vi sarebbe *différance* se non si rispetta una speciale *mancanza*, cioè il non appartenere all’insieme che fonda – scrive Derrida. Con la conclusione per la quale solo un evento performativo potrebbe offrire una qualche garanzia che tutto questo sia rispettato (...*nella sua legge* è scritto o detto, un po’ incautamente).

La nozione di *evento performativo* torna frequentemente nel

lavoro filosofico di Derrida e con più insistenza e diverse coniugazioni nella sua ultima maturità. Se si facesse una dettagliata ricostruzione dei luoghi in cui ricorre, si vedrebbe come la nozione di evento performativo entri in uno spettro molto ampio di sinonimi: dalla *purezza* del francese (lo abbiamo visto pocanzi) alla questione della *firma* o la *data* di un evento. Per il nostro compito è sufficiente riportare alcune esemplificazioni cogliendole qua e là nel vasto dominio del suo lavoro filosofico. Nell'occasione di una conferenza dedicata a Paul Celan scrive: «Se la data menzionata, commemorata, benedetta, cantata tende a confondersi con il suo ritorno nella menzione, nella commemorazione, nella benedizione, nel canto, allora come distinguere, per una firma poetica, tra il valore *constativo* di una certa verità (ecco quando ciò ebbe luogo) e quest'altro regime di verità che si associerebbe alla *performatività* poetica (firmo questo, qui ora, in questa data)?»¹.

Qui l'evento performativo è associato all'evento poetico. Vi sarebbe cioè un regime di verità nella *performance* poetica che troppo spesso sarebbe come occultata dai valori *constativi* dei testi. Se cercassimo una qualche coerenza con il passo precedente dovremmo dire: se la poetica traccia un insieme, se un insieme è il portato-fondato del suo evento, la sua *performance* mostrerebbe – possiamo dire, in modo eminente – una certa *manca*. Di questo *mancare* – su cui a lungo dovremo impegnarci (le ambiguità sono appena iniziate) – ne sa qualcosa (ma sarebbe meglio dire *ne fa* qualcosa) la firma poetica. Come si sa, nella sua ultima stagione Derrida si è ritrovato frequentemente sulla soglia enigmatica della *firma* di un testo o di un evento. Ha ritenuto di doversene occupare con un'assidua insistenza. Ha riproposto tutte le volte la continuità tra una *firma* e una *data*. La *firma*, per una legge essenziale, è accompagnata o preceduta da una *data*. Tra una *data* e una *firma* c'è evidentemente la stessa convenienza che si deve trovare tra un evento performativo e la *firma*. E poiché la *firma* consegna l'evento di una *data* in un'opera poetica – questo sembra affermare Derrida – nel suo momento

¹ J. DERRIDA, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986, tr. it. di G. Schibilia, *Schibboleth, per Paul Celan*, Gallio Editori, Ferrara 1999, p. 67.

performativo, nella performatività poetica, quando perde il valore semplicemente constativo di una verità, conduce l'insieme dell'opera come a capitolare nella sua *data*. A mostrare la *data* del suo *evento*. Oppure, meglio: a restare all'altezza dell'evento della sua *data*. Del resto in un angolo del suo lungo commento a Paul Celan Derrida osserva: «Ciò che capita loro in questa *data* è per l'appunto la *data*, una certa esperienza della *data*. [...] Non dobbiamo credere che ciò che diventa leggibile in questo modo sia la *data stessa*, ma solo l'esperienza poetica della *data*, il fatto che una *data*, *questa*, ordina, il nostro rapporto a lei, una certa ricerca poetica»².

2. Non vi sarebbe poesia, ricerca poetica se l'esperienza della *data* non firmasse l'insieme di un evento. Se, come scrive più avanti, la *data* non "provocasse" il poema. Stare nella *data*, nella sua soglia o nella sua *firma*, vorrebbe dire ordinarsi verso la poesia. Chiediamoci: che rapporto stabilire tra una *data* e la sua *firma*, se nell'evento di una poesia e la "legge della legge" accade come "evento performativo"? Ebbene, tutto porta il commento a questa coniazione: poiché la *data* nella sua *firma* è un evento performativo e poiché un evento performativo manca sempre all'insieme che costituisce, dovremmo dire che un poema quando è una poesia espone l'esperienza di una *data* in modo da restare all'altezza di quanto viene sempre a mancare. In una forma che non potrà che apparire ambigua e controintuitiva: nella poetica della *data* e della *firma* viene avanti come evento performativo un *mancare*. Ripetiamo la formula della prima citazione (ci farà quasi da assioma per molto tempo): "evento performativo che non può appartenere all'evento che fonda". *Manca* di una mancanza all'evento che mette in scena. Manca di una *mananza* che non sarebbe tale se non avesse la forma di una *performance*. Sempre nel saggio-conversazione *Schibboleth* Derrida sviluppa una serie di equivalenze e di simmetrie: *ebraismo* e *data*, ad esempio, si corrispondono, almeno nel senso che avrebbero la stessa struttura. Così come, per la stessa logica, si corrispondono il *poeta* e l'*ebraismo*. E se volessimo riprendere i richiami della memoria quasi

² *Ivi*, p. 14.

autobiografica de *Il Monolinguisimo dell'altro*, non sarebbe difficile tracciare un diagramma come il seguente: la vocazione alla purezza del francese, il gusto per l'iperbole (*iperbolite incurabile* là veniva chiamata), l'origine incalcolabile del ritmo, da cui dipende il modo di abitare e situare nella lingua, la coerenza con un certo ebraismo. Quindi, ancora una volta, ebraismo, *performance* di una marcatura iperbolica della lingua, l'orizzonte di una poetica e di un'opera dell'arte. Così, la (una) *data*, il *poeta* e l'*ebreo*, avrebbero questo in comune, quasi come nome comune: la capacità di indicare ciò che non ha nulla in proprio o la cui «essenza propria è di non averne affatto»³. Non avendo nulla in proprio, nessuna proprietà *propria*, questa è la struttura dell'evento di cui essi sono l'emblema, non circoscrivono l'appartenenza di un *noi*. Secondo una linea di tensione permanente che spinge Derrida a diffidare di ogni condivisione, fratellanza, persino amicizia fraterna. Pertanto, così come l'ebreo non condivide la proprietà dell'ebraismo con gli altri ebrei, così un poema non si raccoglie intorno all'unità condivisibile di un senso comunicabile. La *data*, come una *poetica*, mette in scena il mancare da sempre all'appropriazione. Ecco perché può convenire un altro sinonimo su cui l'ultima maturità di Derrida si trova a lavorare: la *chora* che, a differenza dell'*uno* non si ripartisce e non si condivide, per la medesima legge per la quale la poetica di un poema conduce alla analoga *improprietà* condivisa da una certa esperienza ebraica. Così ogni volta che Derrida nomina il *segreto*, segreto del luogo o dell'incontro, segreto di una *data*, di un anniversario, di un'alleanza, segreto, come ripete più di una volta, come *Schibboleth*, o ancora, per dilatare la costellazione dei richiami: segreto come *chora* dell'evento di un incontro, segreto che per corrispondere alla natura di una mancanza e di una radicale inappropriabilità dev'essere tuttavia distinto dalla natura dei *misteri*, in particolare dai misteri del *santo* e del *sacro*. E vedremo più avanti quante questioni restano su questa soglia del *segreto*, aperte e complicate.

Per ora, per un commento che vogliamo perfettamente allineato, è sufficiente insistere sull'esperienza di un *segreto* incomu-

³ *Ivi*, p. 71.

nicabile. Di un segreto incomunicabile o inaccessibile non per una speciale qualità del nascondimento ma per una indisponibilità di principio, per una eterogeneità essenziale al *sensu* e al *sapere*.

3. Sofferamoci ora su un altro passo. L'arte – scrive Derrida – avrebbe un'intensa «familiarità con l'ineluttabile originarietà dello spettro»⁴. Essa avrebbe confidenza con «la perdita ineluttabile dell'origine»⁵. Ogni opera avrebbe una cifra, si potrebbe dire, l'evento della sua *datazione*, a partire da cui si raccoglie questa confidenza con un *senz'origine*. Questa cifra, per le medesime ragioni che rendono convertibile la messa in opera dell'arte con l'ebraicità, è segnata come una *circoncisione*. Per Derrida ogni opera dell'arte in qualche modo è *circonscisa*. *Lebreo*, come il *poeta*, come l'*economia della datazione* sarebbero eventi esemplari di una confidenza con una perdita dell'*origine*. O meglio – punto delicatissimo – sarebbero in confidenza con un'origine che manca senza mai essere stata perduta poiché solo quanto si possiede si potrebbe davvero perdere e smarrire. Spettralità dell'arte senza *decesso*.

In un angolo, quasi di sfuggita, un cenno alla *bellezza*. Derrida che tante volte è tornato sulle opere dell'arte, alla fine nomina poco quest'ultimo degli antichi trascendentali (vedremo se questo può insegnare qualcosa sulla decostruzione...). Qui la *bellezza* fa costellazione con *evento* e cifra della *data* di un poema. «il nome di settembre – scrive – sorge in un poema [...]. Ha parte della “bellezza” del poema»⁶. Come dire: quando un poema è all'altezza del luogo da cui avviene nella *data*, nel momento in cui la data è un evento performativo che manca all'insieme che mette in scena, si può dire che sia *bello*, che la bellezza lo illumini di una luce satura. Se fosse così vorrebbe dire la seguente cosa: non c'è nome più prossimo al *segreto* di quanto *manca* senza essere mai stato presente nella forma di una *performance*, della bellezza. La *bellezza* sarebbe allora il nome che dobbiamo dare a un evento la cui origine *manca*

⁴ *Ivi*, p. 75.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 54.

nella forma di un atto performativo. La *bellezza* sarebbe l'evento di una *mancanza* che mancherebbe con la medesima economia con la quale la *différance* di Derrida prova ogni volta a distinguersi dalla semplice differenza. Ci dovremo tornare a lungo.

4. C'è un altro luogo di un'opera di Derrida nel quale ritroviamo una confidenza tra bellezza e *mancanza* (nel difficile senso che stiamo provando a delimitare). Lo troviamo nell'opera forse tra le più dense e ricche del filosofo francese. Ci riferiamo al saggio *Il parergon* contenuto in *La verità in pittura* (più avanti ce ne occuperemo in dettaglio). In particolare nel capitolo terzo che ha come titolo *Il senza della cesura pura*.

Derrida è impegnato in un formidabile commento alla *Critica del giudizio* di Kant. Tra le definizioni del bello che Kant propone egli ritaglia e mette a fuoco la definizione secondo *la relazione*, cioè la forma della finalità percepita senza la rappresentazione di uno scopo. Perché ci sia bellezza, scrive Derrida, «occorre la finalità, il movimento orientato, senza il quale non vi sarebbe bellezza, ma occorre che l'orientamento (la fine che dà origine) manchi»⁷. *L'orientamento* deve mancare perché un insieme ordinato possa nominarsi nella *bellezza*. Il sentimento della bellezza non si accende sia nel caso in cui nessuna finalità si manifesti sia nel caso in cui la finalità sia completata dal *fine*. L'assenza di finalità o la presenza di un fine come scopo impediscono la bellezza. Si presenta dunque una *finalità* che alla sua estremità appare senza *fine*; una totalità che manca di un'estremità, «di un'estremità che quindi non è un pezzo tra gli altri, non si totalizza con tutti gli altri, non si sottrae al sistema più di quanto non vi si aggiunga»⁸. Ora, se non si sottrae e se non si aggiunge, a rigore non si può dire che manchi. Né la nozione di perdita né la nozione di semplice mancanza sono capaci di segnalare l'evento della bellezza pura. Non solo, se si allude a un'eventualità che non è né presente né assente, tanto una Presenza che un'Assenza sono inassumibili per

⁷ J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, tr. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 2005, p. 84.

⁸ *Ivi*, p. 88.

potervi alludere. *L'oriente* come una *data* di un evento *manca* dunque di una mancanza che non è un semplice venire a mancare. Si dovrebbe dire: manca come un'origine che non sia mai stata presente per poter davvero mancare. Ancora una volta si deve sottolineare: la *mancanza* o il *senza scopo* qui non è una penuria, una condizione di insufficienza, una mancanza che conserva l'anima del *non ancora*, una mancanza cioè che possa richiamare un successivo completamento. Derrida fa di tutto per amplificare e in qualche modo far detonare (contro lo stesso Kant come vedremo, così almeno a lui pare) la distinzione tra ciò che manca, ad esempio (*esempio* propriamente kantiano) in un utensile fuori uso, ritrovato sotto terra, e ciò che manca nella bellezza pura. Un utensile ritrovato senza il suo scopo non è provvisto della medesima *mancanza*, di un *tulipano selvatico*. Esso manca di qualcosa che lascia traccia del suo mancare e richiama sempre un lavoro del sapere e del conoscere che guadagna prima o poi un compimento. Il *mancare* nella bellezza pura invece non è né una mancanza che rinvia verso un futuro né una mancanza che rinvia verso un passato. In questo senso *mancanza* e *perdita* non possono mai coincidere.

Non è difficile ritrovare il filo tenace di una coerenza persino ossessiva: la *data* di un evento manca all'insieme che raccoglie come l'*oriente* deve mancare a un evento ordinato perché la bellezza sia possibile. Del resto non è un caso che Derrida nel commento a Celan, lo abbiamo visto, abbia collocato in risonanza una *data*, una *poetica* e la sua *bellezza*. Così se la *différance* ha molto a che fare con un "evento performativo", se questo a sua volta è il nome che si può dare al *mancare* sempre all'insieme in cui si raccoglie, la bellezza pura di Kant, commentata da Derrida, dovrebbe far convergere quasi in un paradigma *mancanza* e *performance*. Una strana congiuntura di cui rendere conto, lo si diceva, per la quale la *bellezza* sarebbe il nome per un evento nel quale evento performativo e *senza oriente* o *senza fine* si coniugherebbero insieme. Tutto questo avrebbe però una conseguenza di cui ora non è possibile avvertire tutta la minaccia: se la *différance* porta alle estreme conseguenze la differenza ontologica, cioè fa esperienza di una differenza impensabile secondo l'economia di una relazione di identità e di differenza,

la nozione impensabile di *différance* è convertibile con ciò che la *bellezza* sembra capace di nominare. A un certo punto, seguendo alla lettera il testo kantiano Derrida si ritrova a scrivere un passo che ci farà quasi da cardine per molto tempo, su cui proveremo nel momento opportuno a farlo reagire con la *différance*. Scrive così: «Il senza della cesura pura è senza mancanza, senza mancanza di nulla»⁹. La bellezza e il “senza mancanza di nulla” devono, in qualche modo, essere convertibili. Altrimenti non c’è *bellezza* e non c’è radicale (si può dire anche così, all’inverso) esperienza di *nulla*. La bellezza non sarà reale bellezza e il nulla sarà sempre troppo assimilabile al *nulla* della filosofia. La bellezza si presenta dunque come una finalità che alla sua estremità appare *senza fine*, una totalità che manca “di un’estremità che quindi non è un pezzo tra gli altri, non si totalizza con tutti gli altri, non si sottrae al sistema più di quanto non vi si aggiunga”.

5. Alain Badiou direbbe che il cenno implicito alla teoria degli insiemi, contenuto nel passo all’intervista di Derrida, non sia casuale. Troverebbe forse una conferma della necessità di passare per la svolta nel pensiero della matematica di Frege e Cantor per lasciare definitivamente alle spalle la differenza ontologica di Heidegger. Per abbandonare Heidegger definitivamente¹⁰. Perché la *différance* di Derrida non ripeta, in altro modo, la barra della differenza essere/ente anche nelle versioni più estreme in cui il filosofo tedesco ne aveva avvertito i pericoli, occorre che essa passi per un *performativo* il cui evento manchi all’insieme che fonda. Il cui evento manchi secondo una *mancanza* sulla quale – così direbbe Badiou – la ma-

⁹ *Ivi*, p. 88.

¹⁰ Ogni tanto faremo reagire, come in alleanza, alcune tesi di Badiou. «Secondo me, non c’è da stupirsi che la matrice dei grandiosi progetti del XX° secolo sia stato il tentativo dei matematici del secolo tra Hilbert e Grothendieck: “spezzare in due”, per citare Nietzsche, la storia delle matematiche, al fine di instaurare una formalizzazione integrale, una teoria generale degli universi del pensiero puro. Produrre così la certezza che ogni problema correttamente formulato può sicuramente venir risolto. Ridurre la matematica *al suo atto*: la potenza di univocità del formalismo, la forza nuda della lettera e dei suoi codici», in A. BADIOU, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 179-180. Più avanti ce ne occuperemo.

tematica avrebbe costruito una nuova direzione della sua storia lasciando alla filosofia un compito ancora da svolgere fino in fondo. Se la *différance* di Derrida si libera della differenza ontologica nell'ordine di un performativo mancante all'evento che fonda, almeno per un tratto, si trova in compagnia dell'ateismo di Badiou, (o Badiou in compagnia di Derrida). Almeno per un lungo tratto la posta è la medesima: decostruire o sabotare, nell'economia di relazione di un evento che manca nella sua *performance* all'insieme che costituisce, la più antica scena del più antico dramma del pensiero: la questione dell'uno e del molto, dell'identità e della differenza.

6. Se l'uno dell'uno e del molto *manca* all'uno e al molto, se non è né l'uno né il molto, non può mancare così come il molto può venire a mancare all'uno e l'uno può venir a mancare al molto. O, per dirla con una formula solo in apparenza invertita: l'uno dell'uno e del molto è presente come *comune* dell'uno e del molto secondo una *presenzialità* che nessuna presenza dell'uno e del molto è in grado di rispettare. Per restare nella coerenza del passo di Derrida che stiamo commentando con un' alleanza con Badiou si deve dire: il *comune* all'uno e al molto, quindi l'uno dell'uno e del molto è un evento performativo. Solo come evento performativo non è né assente-mancante né presenza-presente. Solo come evento performativo si sottrae di una differenza che nessuna differenza ontologica è in grado di rispettare. Più avanti ci dovremo tornare a lungo. Si può anticipare però la direzione del nostro commento: solo perché la *différance* ha a che fare con un evento performativo che manca all'insieme che fonda, Derrida ha dovuto con insistenza riproporre la questione della *firma* o della *mano* nella messa in scena dei testi e dei contesti. Ma dobbiamo chiederci: se la filosofia e il suo testo o le figure dei suoi testi si costituissero come un *insieme*, la *firma* o la *mano della firma* segnerebbero la testimonianza dell'evento performativo mancando all'insieme del testo e del suo contesto?

La tecnica dello struzzo e la decostruzione

1. Si può decostruire un'opera dell'arte allo stesso modo di un'opera della filosofia? Si può parlare o scrivere di una medesima decostruzione o l'opera dell'arte si distingue dall'opera della filosofia per una resistenza a quella decostruzione a cui Derrida ha, in vario modo, consacrato il compito della filosofia dell'avvenire? E se così fosse, tutto questo, non detterebbe alcune condizioni alla stessa filosofia della decostruzione? Forse non è un tema marginale per la filosofia e non è secondario per la proposta filosofica di Derrida. Non troppo di lato introduce al tema della *bellezza*. Costringe a riprendere una questione antica: il rapporto tra la bellezza e la verità, tra il *pulchrum* e il *verum*. Rimanda all'antica questione scolastica della convertibilità dei trascendentali, alla secolarizzazione che la verità subisce ogni volta che il *pulchrum* prende ad avvenire. Se la bellezza fosse il nome cieco che abbiamo per indicare un'esperienza in cui la verità viene a mancare, se fosse così, se fosse il nome per indicare la fine della verità, della sua economia, del suo senso, se fosse l'unico nome che abbiamo per orientarci in una soglia dove ogni divinità deve morire, che cosa ne sarebbe della decostruzione?

La decostruzione presuppone una scena che Jacques Lacan, in un commento di cui stiamo per occuparci, rimanda al prototipo della tecnica «legendariamente attribuita allo struzzo per mettersi al riparo dai pericoli: [...] esso – scrive Lacan – meriterebbe di essere qualificato come animale politico, per il fatto di ripartirsi in tre partners, il secondo dei quali si crede rivestito di invisibilità per il fatto che il primo ha la testa affondata nella sabbia, mentre lui lascia che un terzo gli spenni tranquillamente il didietro»¹.

In qualche modo la decostruzione e il suo gesto attraversano il lavoro del terzo di questi *partners*. Nel senso almeno che essa interviene laddove ogni copertura lascia qualcosa di scoperto. Cioè nello scoperto di una copertura. Certo, la scena della filosofia è più animata di quella dello struzzo e presenta alcune variazioni esemplari: la più importante di tutte è che il filosofo è più scaltro dello struzzo. Quando va a fondo, quando sprofonda nell'intensità concettuale, in qualche modo, copre, ricopre sempre, con un velo ciò che resta fuori copertura. I due movimenti non si dispongono in successione ma appartengono al medesimo atto della stessa scena.

¹ Citazione ripresa da J. DERRIDA, *Le facteur de la vérité*, in *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980, tr. it. di F. Zambon, *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano 1978, p. 46. Analogamente alla tecnica dello struzzo si legga questo passo: "Un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto la legge della sua composizione e la regola del suo gioco", in J. DERRIDA, *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972, tr. it., di M. Odorici e S. Petrosino, *La dissémination*, Jaca Book, Milano 1989, p. 103.

Su questi aspetti cfr. S. KOFMAN, *Lectures de Derrida*, Galilée Paris 1984; F. LARUELLE, *Les philosophes de la différence*, PUF, Paris 1986; C. NORRIS, *Derrida*, Harvard University Press, Cambridge 1987; sulla nozione paradossale e multiforme di *pharmakon*, cfr. S. PETROSINO, *Il pharmakon di Derrida*, in J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 1985, pp. 7-41; C. RESTA, *Pensare al limite. Tracciati di Derrida*, Guerini, Milano 1990, pp. 58-67; J. C. EVANS, *Strategies of Deconstruction. Derrida and the Myth of the Voice*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford, 1991; molto più di un'introduzione il lavoro di S. PETROSINO, *Jacques Derrida e la legge del possibile. Un'introduzione*, Jaca Book, 1997; M. VERGANI, *Jacques Derrida*, Bruno Mondadori 2000; C. DI MARTINO, *Oltre il segno. Derrida e l'esperienza dell'impossibile*, Angeli 2001; M. FERRARIS, *Jackie Derrida. Ritratto a memoria*, Bollati Boringhieri 2006; F. VITALE, *Spettrografie, Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, il Melangolo 2008, Genova; AA.VV., *A partire da Jacques Derrida*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano, 2007.

L'intensità dell'uno si ricava dalla discrezione dell'altro; se lo struzzo è un ingenuo a ritenersi invisibile, il filosofo lavora o è lavorato da un'astuzia per la quale l'invisibilità dello scoperto costituisce il lavoro più sfinente della messa in opera. Il velo non copre mai in verità. Fa però distrazione dalla scoperta, in qualche modo rende supportabile ciò che viene a mancare. L'invisibilità che il gesto filosofico condivide con il secondo partner della scena dello struzzo si concentra tutto nella sopportazione-distrazione che ogni profondità concettuale porta con sé.

2. La decostruzione è dunque come il terzo partner di questa serie. In qualche modo vede il didietro dello struzzo, cioè la distrazione dallo scoperto celato in ogni profondità. Non solo. Egli deve ambire a un equipaggiamento più fornito rispetto a quello della tradizione. Non rinuncia alla filosofia, sa che il suo gesto è naturalmente filosofico. In fondo rivela l'astuzia di una copertura mancata, anzi, più sottilmente, rivela che una *mancanza* si mostra proprio nella copertura tentata. Essendo un gesto filosofico sa anche di esporsi esso stesso a un terzo partner sempre pronto a spennargli il suo didietro. E poiché lo sa più di ogni altro, non aspetta che un altro al suo posto intervenga sul suo inevitabile scoperto. Lo fa lui per primo. Così non c'è decostruzione che non sia anche una autodecostruzione. Non c'è decostruzione che non provi a smarcarsi dalla tradizione della figurazione concettuale almeno nel non distrarre mai e non coprire con un velo (più dell'inevitabile) quanto resta fuori presa dell'approfondimento concettuale.

3. Ma fissiamo bene i momenti di questa scena. L'illusione di invisibilità dello struzzo è anche quella della Regina nel racconto di Poe commentato da Lacan e ricommentato da Derrida ne *Il fattore della verità*. La Regina, come si sa, approfittando della disattenzione del consorte sovrano lascia una lettera, un'imbarazzante lettera sul tavolo, "rivoltata con l'indirizzo di sotto". Esempio di gesto di copertura per la filosofia dei concetti. La *lettera* che si trova a giocare, insieme, il ruolo del significante e del significato, o comunque a presentare l'economia della verità, viene coperta con un velo. Viene

rivoltata sul tavolo. Possiamo parlare di uno sguardo che si illude di tenere sotto coperta quello che si nasconde. In qualche modo la Regina è come se nascondesse la propria mano, la fa come mancare e nello stesso tempo la copre con una velatura. Il commento di Derrida segue Lacan nell'avventura di questa *lettera*, puntando sulla posta che essa esemplifichi quanto gli sta a cuore e cioè il luogo del significante e il suo spostamento, da cui sempre dipende la messa in scena del testo del soggetto. Ora, lo sguardo del terzo partner nella serie dello struzzo, in questo racconto di Poe, è occupato, con una qualche provvisorietà, dal ruolo del Ministro. Il gesto di copertura della Regina non sfugge al suo occhio di lince. Come il terzo partner, vede lo scoperto della copertura e ne trae un forte potere.

La *lettera* della Regina riguarda la verità e la verità va tenuta in serbo, va secretata. Il luogo proprio della verità è il suo segreto e la custodia di questa sottrazione. La Regina è quindi esperta di verità. La quale si rivela sempre nel punto in cui si prova a sottrarla alla vista. Il ministro non avrebbe fatto esperienza della *lettera* se la Regina non avesse provato a nasconderla. La verità non attira l'attenzione quando il gesto della sottrazione non lascia una traccia.

4. Il gesto della Regina e lo sguardo del Ministro hanno qualcosa in comune: *l'astuzia* della figurazione concettuale. Se la *lettera* è l'emblema del significante e il significante racconta la verità di un testo o di un soggetto, da queste fondamentali stazioni del racconto si ricavano almeno le seguenti cose: non c'è verità che non custodisca un qualche segreto. Non c'è patto o relazione (in questo caso la relazione regale per eccellenza: quella tra il Re e la Regina) la cui verità non si sostenga nella cura di un segreto, nella non rivelazione accurata di un segreto. È bene che ne sottolineiamo tutta l'importanza poiché Derrida nelle sue ultime stagioni più mature non cesserà di occuparsene. In questo quadro la *lettera rubata* è come il simbolo di un segreto la cui custodia è necessaria per garantire la fedeltà ad un patto. Non c'è patto che non implichi un qualche impegno di fedeltà; non c'è patto che non si alimenti di un segreto e non c'è segreto che non possa scavare l'intimità di un patto. È come se si potesse dire così: l'identità regale della legge ha sempre il cuore

in una verità che si prende cura di un segreto indicibile.

5. Lo sguardo della Regina tiene cura per il segreto invisibile di una lettera che garantisce il patto del suo matrimonio. In un certo modo è una cura per la verità. Come una cura per la verità deve evitare che l'inesorabilmente fuori copertura sia violato da uno sguardo indiscreto di un altro Ministro della verità. In questa scena così fertile per Poe, Lacan e Derrida, non ci si deve lasciar confondere da termini e parole che sembrano invertiti. Dal fatto che la filosofia dell'ontometafisica sembra andare a fondo verso il segreto per portarlo alla luce, mentre qui il gesto della Regina appare piuttosto quello di conservare il segreto nel suo fondo. In questa scena esemplare, ciò a cui si deve dare valore per seguire la stessa avventura della decostruzione, è il *comune* ai due movimenti in apparenza divergenti: una cura della verità comporta sempre un velo che copre lo *scoperto*. C'è sempre un velo ad aiutare a sopportare quanto resta fuori copertura. La filosofia come la Regina e poi, quando verrà il suo turno, lo stesso Ministro, non sono ingenui come lo struzzo. Se questo doppio movimento non si delimita nei suoi fattori, l'economia della verità rimane incompresa e la stessa decostruzione a cui Derrida lavora resta inascoltata.

6. Il gesto della Regina è dunque esemplare per una lunga pratica della filosofia. Essa si illude, come lo struzzo, di tenere sotto coperta quanto viene nascosto. In qualche modo nasconde la mano, la fa mancare e nello stesso tempo copre questa sottrazione. Nel coprire questa sottrazione la rivela. Il ministro entra nel circuito della verità, non a caso, solo dopo la *copertura* della lettera. La filosofia della tradizione metafisica può riflettersi pienamente nell'astuzia di questo gesto della Regina: lo sguardo esperto della copertura è proprio la filosofia. In un senso che dovremo tenere costantemente in riferimento: coprire sotto velo ciò che in ogni scoprimento della verità nell'ordine di un concetto resta *scoperto*.

Ora, tutto questo allarga notevolmente la scena che dopo Heidegger ha sedotto la filosofia del xx° secolo; il dispositivo di verità, noi preferiamo dire, le figurazioni concettuali della tradizione onto-

metafisica, non sono semplicemente segnate dalla volontà di pensare l'impensabile, o di tradurre la differenza dell'essere dall'ente in una qualche forma di ente presentabile; c'è sempre un supplemento di volontà che fa da vettore nella messa in opera di una figura speculativa: rendere sopportabile la mancanza di copertura. La metafora filosofica conserva quasi sempre, quando una filosofia ha esercitato un dominio nell'ordine del sapere, la forza di questa velatura; la metafora filosofica va considerata il regno di questa velatura che prova a rendere sopportabile quello che manca sempre alla presa concettuale. Uno studio accurato sullo scoperto-coperto in un velo nell'evento dell'*es gibt* heideggeriano è ancora da scrivere. Sul filo di questi temi e argomenti si dovrebbe prendere come esemplare un passo come il seguente: «Un dare (*Geben*), che dà (*gibt*) solo la sua donazione (*Gabe*), ma che in questo suo darsi allo stesso tempo si trattiene in sé e si ritrae, un tale dare noi lo chiamiamo il destinare (*das Schicken*). Se noi pensiamo – come va fatto – in questo senso di dare, l'essere, che si dà (*es gibt*), è il destinato (*das Geschickte*)»².

Per apprezzare l'apporto che può venire dall'immagine dello struzzo ingenuo e da quello, più scaltro della Regina (e poi del Ministro) si deve guardare o ascoltare questo passaggio, esemplare di infiniti altri testi heideggeriani, come una figurazione speculativa. Ebbene il Ministro, al lavoro sulla scena concettuale, vedrebbe qualcosa di analogo all'astuzia della Regina. Troverebbe anche qui una *lettera* il cui indirizzo viene ricoperto. Ciò che va coperto con un velo perché tutta l'intensità della figura sia in primo piano anche qui coinvolge una mano. *Mano di Heidegger*. Questa *mano* ha come protesi il *pronome* con il quale la figura speculativa si presenta nel punto in cui viene detto e scritto "Se noi pensiamo – come va fatto". La mano di Heidegger è nel cuore di questo pronome. Ora, stiamo attenti: lo scoperto della figura speculativa, di questa piccola figurazione emblematica, è proprio quel pronome, come una mano che disegna una figura che non la comprende come scoperto della figura che ritrae. Quel "se noi pensiamo", è un fuori assoluto rispetto ai

² M. HEIDEGGER, *Tempo e essere*, tr. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli, 1980, p. 106.

lineamenti della figura speculativa, e cioè: l'intensità della figura che ha il suo punto di fuga nel passaggio "Nel dare che dà solo la sua donazione", non potrebbe venire avanti se il fuori assoluto del pronome non fosse in qualche modo sotto velo, in una strana deriva, come nel terzo piano di un secondo piano.

7. La decostruzione di Derrida (ondivaga, lo vedremo tra Dupin e il Ministro) interviene sul *velo* che copre lo scoperto. Perché è qui il luogo speculativo in cui la figura capitola in una totalità e nello stesso tempo, al contempo, è qui la traccia che la verità è mancante al suo posto. Si deve insistere con tenacia su questa *mancanza*. Si deve ribadire, ogni volta, che la posta centrale, per la decostruzione e per noi che stiamo provando, lentamente, a misurarla con l'evento dell'opera dell'arte, è la natura della *mancanza*. A seconda di come manca *ciò* che manca al suo posto dipende tutta un'economia di verità e di relazioni. A seconda di come manca *ciò* che manca dipende che si sia all'altezza di una messa in scena di un testo dell'arte o della filosofia. Come si sa, in questo saggio, limpido ed efficace, Derrida contesta il teorema della verità di Lacan e molto di quanto egli ha appreso da una certa ermeneutica heideggeriana. Per Derrida, Jacques Lacan immetterebbe la sua verità in un percorso consegnandola, senza avvedersene, a una lunga e scontata tradizione. La verità lacaniana, come per Heidegger, non è una semplice *presenza*, anche per lui è una *mancanza*, in qualche modo anch'essa non sta al suo posto, nella sua mancanza sempre si costituisce un soggetto e la sua verità. Ma ecco il punto della critica: per Lacan, questa mancanza può venire a mancare e la *lettera rubata* diventa il simbolo di una verità mancante che si allontana dalla propria mancanza, compie una deviazione e alla fine si riporta al suo luogo proprio, si riappropria del suo luogo mancante come la verità dell'*Aletheia*. Per Derrida, l'idea tradizionale di verità come riconciliazione e ritorno agirebbe proprio in questo punto. Una *lettera* si allontana dal suo luogo proprio mancante per ritornarvi, dopo una lunga peripezia. Ricomparirebbe dunque l'idea di pienezza, di autenticità e di riconciliazione contro cui deve lavorare la decostruzione. Scrive così Derrida: «Proprio nel momento in cui Dupin e il Seminario la tro-

vano, in cui determinano il suo luogo e il suo tragitto propri, in cui credono che sia qua o là come in una carta, luogo su una carta come sul corpo della donna, essi non vedono più la carta»³.

La *lettera*, che ritrova il suo posto tra gli stipiti del camino, non rivela il proprio contenuto. Essa viene riconsegnata alla custodia di un segreto inaccessibile e si rivela solo nei termini di una verità irri-velabile. Di una verità la cui verità sta nella mancanza di rivelazione. Di una verità nella cui mancanza si rivela il senso proprio dell'evidente *manifesto*. Ritrovare la *lettera* non significa quindi rivelarne il contenuto, ma fare esperienza del suo luogo proprio come mancante alla presenza semplicemente empirica. Ora, questo sguardo che vede il luogo di un'assenza, come lo sguardo di Heidegger che *vede* il darsi nell'*es gibt*, e lo custodisce nel suo assentarsi, propone inesorabilmente il paradosso dello struzzo seppure nell'astuzia della filosofia. In questo senso, nella lettura di Derrida, lo sguardo di Lacan è come quello della Regina, nel momento in cui la *lettera* si ricongiunge al suo luogo proprio, qualcosa di scoperto va coperto con una mano; se non fosse così Derrida non potrebbe intervenire con la sua decostruzione.

In conclusione c'è una legge generale che si può delineare in questo modo: una verità, anche quando è dichiarata assente e segreta entra nel circuito del senso, nel momento in cui si rivela come verità assente di un soggetto e a quel punto un velo copre lo scoperto, lasciando spazio e tempo alla decostruzione.

8. Ripetiamo un punto essenziale: l'economia di verità, lo stesso segreto della *lettera* o la sua mancanza o il suo effetto mancante, incomincia nello stesso momento del velo che copre la mano. Nel momento in cui la lettera viene coperta. Il *velo* della copertura è chiamato, in altri contesti, da Derrida supplemento e il supplemento si comprende meglio alla luce dell'effetto *parergonale* di una cornice. Ce ne occuperemo, fra non molto, commentando il densissimo saggio che Derrida dedica al *parergon* della *Critica del giudizio*. Per ora limitiamoci a queste associazioni: il segreto vuoto della *let-*

³ J. DERRIDA, *Il fattore della verità*, cit., p. 58.

tera della Regina è come il *segreto* vuoto a cui ogni copula rimanda. Il segreto senza segreto a cui quella lettera rimanda è il transcategoriale che già Aristotele, come spiega proprio Derrida in polemica con Benveniste, aveva sottratto in uno spazio bianco fuori della tavola delle categorie. L'evento della verità prende inizio nell'avvento di un supplemento; proprio in quel saggio egli, tra le varie cose, aveva messo l'accento sulla supplenza che la funzione lessicale del verbo *essere*, soprattutto nella forma della terza persona dell'indicativo presente, avrebbe esercitato in Occidente sulla grammaticalità dell'essere. Una supplenza le cui conseguenze avrebbero segnato non poco i destini della filosofia. Il supplemento come il velo non si aggiunge a un segreto, non viene dopo il segreto mancante, ma lo costituisce come tale nel momento in cui lo supplisce. Si potrebbe dire così anticipando alcune evoluzioni che troveremo nel saggio sulla *Critica del giudizio*: senza un supplemento-cornice-*parergon* la messa in opera non mostrerebbe la sua mancanza e viceversa senza una mancanza il supplemento-cornice non accadrebbe nel suo effetto di supplenza. In ogni messa in opera il *parergon-supplemento* rivela in qualche modo che una *mancanza* è stata coperta e forzata. In questo senso, per Derrida, la figura speculativa proprio nel punto più intenso della sua efficacia nella retorica della verità cancella e oscura l'effetto parergonale. Questo movimento è sempre fragile e precario e il compito della decostruzione è quello di passarvi dentro mostrando il lavoro e l'economia di verità che promuove.

Il *parergon* e la cornice

1. La figura del *supplemento parergonale* la ritroviamo in un saggio memorabile che Derrida dedica alla *Critica del giudizio* di Kant. Il tema di fondo è l'abisso tra lo *spirito* e la *natura*, tra l'*interno* e l'*esterno*, tra il *di-dentro* e il *di-fuori*. L'attenzione di Derrida è verso il *terzo* come medio. Il problema è come l'arte occupi e lavori in questo abisso e quale ponte sia capace di edificare. Scrive così: «L'arte (in generale), o meglio il bello, quando ha luogo, si iscrive qui»¹. Tra il dominio della ragione pura e il dominio della ragion pratica, il bello, quando ha luogo, attraversa quell'abisso articolando in un *Urteil* i due campi.

Questo lungo saggio di Derrida avrebbe meritato più attenzione da parte di chi si dedica allo studio della sua filosofia. Non solo qui tutto il lavoro della decostruzione si espone con una speciale

¹ J. DERRIDA, *La verità in pittura*, cit., p. 41. Si terrà conto naturalmente del saggio *Economimesis*, in S. AGACINSKY, *Mimesis – des articulations*, Flammarion, Paris 1975, tr. it., F. VITALE, *Economimimesis. Politiche del bello*, Jaca Book, Milano 2005; cfr., L. ROGOZINSKI, *Le don de la loi. Kant et l'énigme de l'éthique*, Puf, Paris 1999; G. BENNINGTON, *Frontières kantiennees*, Galilée, Paris 2000.

sobrietà, ma, come in pochi altri luoghi della sua enorme produzione filosofica, l'*eterogeneo* o il *medium* o il *segreto* e quindi il *supplemento parergonale* ha a che fare, seppure lateralmente, con la *bellezza*. Con una complicazione per la pratica della decostruzione: essa si trova a misurarsi con una filosofia dell'arte, con un'arte della filosofia e soprattutto con ciò che la *bellezza nomina* nella messa in scena di un'opera dell'arte.

2. Per incontrare il punto di gravità di questo lungo saggio sulla *Critica del giudizio*, si deve pazientemente sostenere tutto il peso di una simmetria o di una proporzione come la seguente: così come il *parergon* e la *cornice* stanno all'opera dell'arte così una speciale cornice cinge e stringe con il medesimo lavoro l'opera di Kant e più in generale ogni opera della filosofia. Concorrerebbe in altri termini alla sua *architettonica*. E così come il *parergon* è «una forma che non ha come determinazione la funzione di staccarsi, ma quella di scomparire, di eclissarsi, di cancellarsi, di dissolversi proprio al momento in cui fa uso della maggiore energia»², così allo stesso modo dovreb-

² *Ivi*, p. 62. Non è casuale per Derrida il dominio dei principi analogici nei cardini centrali dell'argomentazione kantiana. A incominciare dall'analogia tra giudizi determinanti e giudizi riflettenti. Segnale per il filosofo francese che un forte antropocentrismo domina la scena: «Il centro umano sta ancora nel mezzo; tra la natura (animata o inanimata) e Dio», (*Ivi*, p. 113). «Proprio la rotta sembra mancare alla *pulchritudo vaga* che erra senza fine determinabile nel senza dello scopo in bianco, senza complemento oggetto, senza un fine obiettivo. Ma tutto il sistema che se ne fa carico supplisce alla mancanza di rotta (*cap*), determina il vago (come mancanza) e ridà senso all'erranza: le ridà il suo destino e la sua destinazione», (*Ibidem*). Con una conclusione «il soggetto di questo discorso si sottrae, nella sua umanità, al suo proprio discorso. [...] Si sottrae a se stesso, alla propria estetica, vieta l'estetica umana pura perché, poiché, in quanto che il senza della cesura pura si cancella in lui», (*Ivi*, p. 108). L'uomo è contemporaneamente origine di ciò che appare nel fenomeno della purezza e supplemento della mancanza da cui ogni purezza è intaccata. Questa critica a Kant si ripete, con più argomenti, più avanti nel momento in cui ci si domanda che cosa sia l'ideale di bellezza. Uomo si troverebbe in una strana ubiquità: come il cavallo e un edificio non possono considerarsi esempi adeguati per una pura bellezza, contemporaneamente l'uomo, il *Dasein*, appare l'unico ente capace di giudizi di gusto, cioè capace di riconoscere il bello puro. Derrida è colpito dal fatto che vi siano in Kant alcune forme del *bello* che non possono che essere aderenti e non sfuggono al peso

be operare l'effetto di una generale incorniciatura a cui la *Critica del giudizio* sottoporrebbe le proprie figure concettuali. Nella formula di questa proporzione occorre isolare, disboscando un po' da aspetti per il nostro intento secondari, alcuni plessi tematici. Primo: non c'è opera dell'arte che non abbia a che fare con un *parergon-cornice*. Secondo: se per Derrida il *parergon* nell'opera dell'arte ha come unica funzione quella di introdurre ed esemplificare la logica del supplemento nel testo kantiano, per noi deve assumere un rilievo diverso, si tratta di comprendere meglio se il *parergon* dell'arte sia il medesimo del *parergon-supplemento* nel cui esercizio si costituisce il testo della filosofia. Il commento di Derrida va sottoposto alle linee di tensione che si aprono intorno a questa ipotesi radicale: occorre chiedersi se il *parergon* dell'arte e il *parergon* del testo della filosofia non debbano essere disgiunti. Se un altro approccio alla

di gravità di un'aderenza concettuale. L'uomo è proprio tra questi. In una certa misura il più aderente di tutti. Non può pensare la propria iscrizione nel mondo se non nell'ordine di una finalità che si compie in un fine. Dare e compiere con un fine le finalità sembra essere la sua destinazione. La scena che Derrida mette a fuoco è dunque la seguente: l'uomo è nello stesso tempo, nell'aporia di uno stesso tempo, colui il quale può compiere l'esperienza dell'erranza pura del senza fine e colui il quale vi si sottrae ponendo permanente un fine alle finalità. Questo destino finale dell'uomo non si limita e non può limitarsi a stare semplicemente accanto al giudizio di gusto. Vi agisce o retroagisce imponendo alla stesso giudizio estetico una speciale curvatura; in altre parole vi interviene come *parergon e cornice*. Fino al punto che Derrida può scrivere: «La terza Critica dipende in modo essenziale – e questi esempi lo dimostrano – da un'antropologia prammatica e da ciò che potremmo chiamare in più di un senso, un umanesimo riflettente. Questo ricorso antropologico, riconosciuto nella sua istanza giuridica e formale incombe pesantemente con il suo contenuto su questa deduzione che pretende di essere pura del giudizio estetico» (*Ivi*, p. 104).

Siamo al paragrafo diciassette della *Sezione prima* del *Libro primo* della *Critica del giudizio*. Kant ha appena ricordato la seguente cosa: se la causa determinante del giudizio di gusto è il sentimento del soggetto, è impossibile trovare un criterio universale del bello mediante concetti determinanti. Contro ogni platonismo si deve dire che non si dà una regola oggettiva del bello alla quale conformandosi si potrebbe concordare su ciò che è bello e su ciò che non lo è. Tuttavia il giudizio soggettivo non porta alla equivocità, non porta cioè incomunicabilità tra gli uomini. Anzi il sentimento di piacere si può comunicare e può trovare negli altri uomini una forma di condivisione e di accordo. In altri termini, ciò che per principio non ha una regola concettuale può trovare un modo di regularsi in un certo accordo universale. Seppure con estrema prudenza Kant ritiene si debba

Critica del giudizio non conduca proprio a sottrarli l'uno all'altro, e verificare in questa sottrazione la possibilità di divergere la *semplice* differenza dalla *différance*. Terzo: se una cornice parergonale che lavora nel corpo di un'opera d'arte diventa esemplare di un lavoro del supplemento nel corpo di un'opera della filosofia, la conclusione non può che essere la seguente: il *parergon* in un'opera dell'arte svilupperebbe la medesima economia di un'opera della filosofia. Arte e filosofia sarebbero sinonimi. La linea d'orizzonte di un'opera della bellezza sarebbe identica alla linea d'orizzonte che si traccia in un

ammettere un fondamento, seppure "profondamente nascosto", comune a tutti gli uomini. Tutti gli uomini cioè avrebbero in questo nascosto fondamento una comune capacità di risuonare le loro facoltà conoscitive di fronte alle forme pure di un determinato evento. Proprio perché, per questo nascosto fondamento comune, è possibile accordarsi, si affermano dei prodotti del gusto come *esemplari*.

Gli *esemplari* sono dei *canoni* di bellezza che si affermano nel corso della storia e fissano in qualche modo gli ambiti in cui gli accordi si rendono possibili; da un lato essi si allontanano dalla singolarità di una cosa giudicata bella; poiché una cosa bella è, per Kant, sempre irriducibilmente singolare e irripetibile, e, dall'altro lato non è assimilabile neppure alla forza delimitante di un concetto. Variando un po' si potrebbe dire così: in quel *canone* le differenze non si riducono all'identità, non sono assimilate all'identità concettuale. Si potrebbe dire che il canone sia uno spazio oscillante tra la piena singolarità e l'universalità concettuale. Basti pensare a questo: se il canone si fissa in modo troppo preciso e regola il gusto sulla fissità di un modello, il giudizio di gusto non si manifesta e viceversa se resta troppo indeterminato può essere difficile orientarsi verso una bella singolarità. Proprio la complicata trattazione del *canone* dimostra, per Derrida, la storicità dei giudizi di gusto. Essi non si producono in una sorta di iperuranio intemporale ma sono segnate radicalmente dalle mode del tempo. La purezza del giudizio quindi è sempre compresa e intaccata da un canone che in qualche modo gli fa da condizione. Per cui, da un lato, una cosa è bella solo se la sua finalità è senza fine, ma questa finalità senza fine, a sua volta, è riconosciuta come tale nella regola di un certo canone storico. Derrida dunque fa esplodere quest'area di tensione: la purezza del giudizio si scontra con la regola economica di un canone. La storia intacca sin dall'origine il giudizio di gusto. Poiché la storicità rientra nel dominio della ragione, poiché è la ragione che fornisce scopi alla volontà, il dominio dell'estetica è sopravanzato dal dominio della ragione. Ciò in cui gli uomini acconsentono, il momento in cui il giudizio del soggetto non è un mero giudizio soggettivo, è formulato da un senso comune, da un fondamento nascosto che alla fine è *occupato* dal dominio della ragione. Ci sarà sempre un *canone* che farà da supplemento al piacere del gusto. E il vecchio tema della purezza *scalfita* che Derrida rimodula in relazione alla purezza dei giudizi di gusto. Nell'ordine del *sublime* Derrida segue Kant nell'esperienza del *senza limite*, dell'*informe*, del *corpo umano*.

testo della filosofia. Siamo attenti: identici di una convergenza che andrebbe a sua volta ben distinta dall'antica nozione scolastica di convertibilità. Come vedremo nel corso del commento, Derrida si schiera per la convergenza piuttosto che per la convertibilità. Per lui il *parergon* dell'arte farebbe da semplice esempio al *parergon-supplemento* della verità dell'ontometafisica.

3. Per Derrida l'analitica trascendentale della *Critica della ragion pura* con i suoi quattro momenti fa da cornice-*parergon* nella *Critica del giudizio*. Della *cornice-parergon* avrebbe tutti i requisiti: trovarsi nel corpo di un'opera senza collocarsi né propriamente al suo interno né propriamente al suo esterno. Soprattutto avrebbe un carattere centrale che indirettamente illumina anche la nozione di supplemento: essa *sopravviene* nel corpo di una messa in opera con un effetto di supplenza di una *manca*za. Così la cornice dell'analitica supplisce ciò che manca nel giudizio del gusto. Intelletto e giudizio del bello sono in qualche modo collegati nel supplemento

senza cornice. Anche qui, soprattutto qui, si tratta di verificare se possa darsi un *parergon* o un supplemento. Se una mancanza del senza limite non richiami per un effetto quasi necessario di struttura, in una maniera più o meno nascosta, la marcatura di una cornice *parergonale*. Anche in questo lungo paragrafo Derrida segue le linee morfologiche del testo kantiano, le sue intenzioni manifeste e l'eterogenesi dei suoi fini. Al centro c'è la natura, la natura brutta che molto di più di un qualunque manufatto umano può esporsi, venire avanti, forzando ogni limite. Si tratta di mettere bene in serie i momenti dell'analitica del sublime kantiano: oggetto senza forma, raffigurazione in esso di un senza limite, pensiero di una totalità del senza-limite. Poiché è nel corso di questa serie che un concetto indeterminato della ragione può distinguersi e contrapporsi a un concetto indeterminato dell'intelletto. È nell'ordine di questi momenti che il sublime sembra escludere radicalmente ogni supplemento del *parergon*. Che *parergon* potrebbe darsi infatti di un evento che non si conforma a nessun *ergon*? Non dimentichiamolo, per Derrida un supplemento supplisce sempre a una mancanza che tuttavia si costituisce nell'atto stesso in cui la supplisce. In ogni caso tutto questo presuppone una certa messa in opera. Un *ergon* appunto. Ma come può darsi supplemento nella mancanza di *ergon*? Se l'esperienza del bello nasce dentro un'armonia, il sublime si genera invece in una sproporzione. Proprio la potente controfinalità che viene avvertita spinge l'animo umano verso una discontinuità con l'ordine naturale dei fini. Per uno strano contrappasso è rimandato verso un'altra finalità indipendente dalla natura. Nel commento, Derrida orienta verso questa conclusione: «Così benché il sublime venga presentato meglio dalla natura (brutta) che dall'arte, tuttavia

che deve tuttavia ogni volta velare la forzatura che compie. La forzatura della cornice avviene proprio con l'ausilio dell'analogia, poiché è nel corpo di questa figura che ogni volta Kant compone una universalità senza concetto con l'universalità con il concetto, il *senza al con*. Come il Ministro e come Dupin lo sguardo della decostruzione vede in questo gesto kantiano, nel ruolo di questa cornice dell'analitica importata nel cuore del giudizio estetico, il gesto della Regina. Anche qui vi sarebbe una sorta di debordanza che la cancellatura-velatura non riuscirebbe a estinguere. È qui che il non concettuale, il segreto dell'eterogeneo, una mancanza abissale, verrebbe in qualche modo occupato e presidiato nel lavoro di cornice e nella sua velatura. Così la cornice dell'analitica supplisce ciò che manca nel giudizio del gusto. Supplisce, in questo caso che dobbiamo considerare esemplare, del lavoro più generale del supplemento, in questo senso: quanto è abissalmente separato viene in qualche modo collegato; in altre parole, il supplemento dentro l'economia di una forzatura fa da *ponteggio*, costituisce il miraggio di un ponteggio tra le facultà. In ogni messa in opera, laddove c'è *parergon* vuol dire che una mancanza viene forzata dentro una copertura (*sempre doppia copertura*).

Come tutte le cornici, questo gioco è fragile e precario. La fi-

non sta nella natura, ma in noi, viene proiettato da noi come conseguenza dell'ineadeguatezza in noi di molte possibilità, di molte facultà», (*Ivi*, 128).

Il fuoco della decostruzione, il luogo in cui si vedrà fra un poco rispuntare la logica parergonale è proprio qui, nell'idea del sublime. Nella grandezza che pretende di esperire. Quando interpreta questa idea come "assolutamente grande", come grandezza di una *grandezza* fuori misura, fuori quantità. Ecco infatti la domanda della decostruzione: «Perché la magnitudine, che non è una quantità e non è una quantità paragonabile nell'ordine dei fenomeni si lascerebbe rappresentare sotto la categoria della quantità invece che sotto un'altra categoria?», (*Ivi*, 131). E inoltre perché una grandezza senza misura di grandezza si manifesta come assolutamente grande e non come assolutamente piccola? Com'è possibile, si chiede Derrida, una preferenza? Un *parergon* in un ambito imparagonabile? E cosa dichiara e dimostra? E soprattutto, non c'è paragone che non esibisca un'unità di misura? Qual è dunque la misura per la preferenza dell'assolutamente grande nel sublime? Per Derrida, più o meno surrettiziamente, Kant valorizza il corpo come unità fondamentale di misura. È a partire dall'unità di misura del corpo che si raggiunge la giusta misura o la giusta distanza in relazione all'oggetto del sublime. Solo nella giusta proporzione si raggiunge l'idea del sublime. Anche qui dunque

gura filosofica opera cancellando, per quanto è possibile, l'effetto di cornice. La decostruzione invece vi passa dentro mostrandone il lavoro, cercando di evitare due tentazioni sempre imminenti per Derrida: quella di reincorniciare la cornice o di sognare la purezza del senza cornice.

4. I *parerga* di un'opera dell'arte svolgono dunque per Derrida la medesima funzione dei *parerga* che incorniciano sempre i testi della tradizione ontometafisica. Ora, tra i *parerga* vi sono, con una rilevanza particolare, i panneggi della statue. I *veli* e i *panneggi* (... e tutto ciò che ad essi è assimilabile) con cui le figure statuali sono ricoperte. E potremmo ulteriormente estendere: i veli e i panneggi con cui la moderna arte postmedievale ricopre le proprie figurazioni. Pertanto per la forza di una proporzione analogica che Derrida fa lavorare nel suo commento dovremmo dire: i veli e i panneggi con cui la mano di un artista ricopre l'*ergon* della sua messa in opera sono i medesimi veli e panneggi con cui la mano dei filosofi ricopre la messa in opera di un testo della filosofia. Se il velo-panneggio è un possibile emblema del supplemento, e se il supplemento è il luogo del passaggio decostruttivo, occorre scendere più radenti su questo tema. Innanzi tutto, con Derrida, premere e insistere sulla sua accessorialità: «I panneggi delle statue sono accessori che ornano e insieme coprono le loro nudità»³. *Accessorialità* indica già uno strano luogo di presenza: i *panneggi*, non sono parte organica dell'*ergon* o del corpo di statua o di figura su cui fanno velo. Rispetto ad altre parti dell'insieme *sembrano* alludere alla possibilità di poter essere sottratti senza danno. Come un segno inessenziale o superfluo o casuale. Contemporaneamente, nello stesso atto d'esperienza, il velo-panneggio è l'unico evento dell'*ergon* la cui assenza si rivela invece una seria minaccia per la totalità dell'insieme. Proprio quello che non fa del tutto parte della rappresentazione in qualche modo potrebbe minacciarne la rovina. Può dunque mancare, è nel suo diritto la possibilità di *mancare*, tanto è vero che non è quasi mai il punto di soglia che lo sguardo dell'opera vede per primo, e tuttavia

³ *Ivi*, p. 58.

la sua mancanza mancherebbe di un *mancare* differente dalla mancanza di una qualunque parte del tutto.

5. Scrive così Derrida nell'angolo del paragrafo: «[...] ogni *parergon*, [...] si aggiunge soltanto in seguito a una mancanza interna al sistema [...]»⁴. Vorrebbe dire la seguente cosa: nell'*ergon*, in ogni *ergon*, nell'evento di un *ergon*, c'è un *sistema*; e un sistema si dà sempre nella messa in opera di una totalità di unità e molteplicità. Ebbene, nella totalità di tutto e di parti, di uno e di molti, qualcosa viene sempre a mancare. È mancante cioè al tutto nelle sue parti; e alle parti nel loro tutto. Il *parergon*, del velo pannello, enterebbe sempre in scena per l'economia di questa mancanza. Esso si aggiungerebbe nella logica appunto di un supplemento per la mancanza che nell'*opera-ergon* non può che mancare. Derrida scrive "mancanza interna al sistema". È sbagliato non marcare nel tono giusto l'inquietudine infinita di Derrida su questo *mancare*, sulla *mancanza* di questo mancare. Un supplemento si aggiunge per ciò che manca, per ciò che non può non mancare. Ma «cos'è che manca alla rappresentazione del corpo, perché l'abbigliamento vi debba supplire? E che cosa avrebbe a che vedere l'arte con tutto questo?»⁵. Il *mancare* di questa mancanza, da cui il *parergon* sarebbe richiamato nel supplire ciò che manca, è una nozione tutt'altro che univoca. Basta la seguente formulazione a introdurre un dramma in questa mancanza: se fosse la totalità dell'uno e del molto a venire a mancare, a mancare come *uno* dell'uno e del molto, sono possibili almeno due versioni: potrebbe darsi nella forma di un mancare che *presenta* in qualche modo la propria mancanza, mancanza che si dà come *mancante*; oppure una mancanza a tal punto *mancante* da non presentare *nessuna mancanza*. Da mancare, cioè, in un'altra forma rispetto alla dialettica del presentarsi o dell'assentarsi, del mancare o del non mancare. In questo caso si potrebbe allora affermare, mancanza che manca del mancare o ancora una presenzialità oltre o fuori della presenza e dell'assenza. Nel primo caso il velo-pannello

⁴ *Ivi*, p. 38.

⁵ *Ivi*, p. 58.

copre qualcosa che si dà come mancante, mostra la mancanza di ciò che nell'*ergon* viene sempre a mancare; nell'altro caso il velo-panneggio sarebbe il luogo dell'*ergon*, o il momento dell'*ergon*, che manca del mancare in quanto tale. Esibirebbe quindi il mancare del *mancare in quanto tale*.

6. A un certo punto Derrida scrive di *ergon* e di *energheia*: «il-proteggersi-dall'opera, dall'energia che non diventa *ergon* che (in seguito al) *parergon*: non tanto contro l'energia libera e piena e pura e scatenata (atto puro e presenza totale dell'*energheia*, primo motore aristotelico), ma piuttosto contro quel che manca in essa»⁶. Fa pochissimi cenni ma sufficienti per orientarci verso questa parafrasi: l'*energheia* non può che essere l'ora dell'*ergon*. L'evento dell'*ergon* è sempre per quest'*energheia*. In quest'ora dell'*ergon* l'opera si mostra nel suo evento. L'*energheia* (si) compie come la è dell'*ergon*. Ma ecco il fuoco di questa vicenda: in questo caso l'*energheia* mostrerebbe nella sua *attualità* il *mancare* in ogni messa in opera. Manca come manca la *différance*, come manca ogni differire di ogni differenza, come manca l'*eterogeneo* che si traccia in ogni differenza. Potremmo anche aggiungere: manca come un evento *performativo* manca all'insieme che raccoglie e costituisce. Questa *mancanza* deve starci a cuore insieme all'ambiguità semantica che l'accompagna, poiché nell'*attualità* dell'*energheia* quanto si mostra come mancante, *manca* in un altro modo rispetto a “quel che la metafisica chiama la mancanza”. In questo punto capitale per la teoretica della *différance*, Derrida marca una distinzione nettissima: il mancare nell'*energheia* della messa in opera *manca* in modo diverso rispetto all'economia lacaniana della *Lettera rubata*. La *mancanza* qui non è la *dynamis* di un possibile ritorno. Ciò che manca non è nel viaggio di Ulisse e neppure nell'esodo ebraico verso la terra promessa. Dunque c'è una *mancanza* in cammino verso un riempimento e una *mancanza* che deve invece essere salvaguardata nel suo mancare a ogni compimento. La questione è delicata e si può riproporre seguendo le sfide di questa domanda: il velo-panneggio

⁶ *Ivi*, p. 80.

che ricopre il corpo-*ergon* di una messa in opera dell'arte è presentabile come il movimento della Regina che vela il corpo della *lettera* sottraendola alla vista? Possiamo dire che sia nel medesimo effetto di campo di una coperta corta che si raccoglie intorno al corpo di un sistema, in tepore e raccoglimento concettuale, e distrae, ecco il gesto della Regina, con un velo (altro velo) il sempre mancante e scoperto? Siamo nella medesima economia di un gesto che rende sopportabile con un velo la scopertura di quanto resta sempre fuori coperta? Più semplicemente: la metafora dell'arte è la medesima metafora della filosofia?

7. Derrida scrive: «Ma la traccia della sua assenza (di nulla), in quanto costituisce il suo tratto nella totalità sottospecie di senza, del senza fine, la traccia del senza che non si dà ad alcuna percezione e la cui visibilità marca tuttavia una totalità piena a cui non appartiene e con cui non ha a che fare in quanto totalità, la traccia del *senza* è l'origine della bellezza»⁷.

Non dovremmo stancare di chiederci e chiedere a Derrida in un punto che è capitale, evidentemente, non tanto per una riletture del testo kantiano ma per la logica della *différance* e della decostruzione, se una traccia non debba, per una logica che la dialettica conosce molto bene, negare l'evento di un *senza*. Se una totalità mostra il *niente* di cui manca e il *niente* non è propriamente né una presenza né un'assenza, come si può marcare il *senza* con il segno di una traccia? Come si può evitare che proprio la traccia non introduca la nozione di *perdita*? Si può fare del supplemento una traccia senza convertire il *senza nulla* con una semplice mancanza? Più radicalmente: che cosa o come si può *supplire* se l'evento mostra una mancanza di nulla? Al fondo di tutto questo c'è una questione che resta sempre in bilico in Derrida: tra le varie declinazioni a cui l'esperienza fenomenologica della *mancanza* conduce ve ne sono due che appaiono decisive: si può dire che ciò che manca *non può non mancare*. In altri termini: la *mancanza* riguarda l'*origine* più dell'origine stessa. Per questa accezione vale una serie di

⁷ *Ivi*, p. 88.

enunciati di cui il seguente può essere il capostipite: l'origine è già da sempre mancata e si dà ogni volta come eventuale *effetto* di un effetto. *Una mano* si dirige verso un limite-orizzonte raccogliendo la cenere di un evento mancato. La mano manca sempre all'istante se lo indica con il dito. Oppure, altra accezione: la mancanza, di cui l'opera d'arte sarebbe l'evento esemplare, *non manca di nulla*. Non mancherebbe all'origine perché nulla avrebbe a che fare con un'origine mancata e supplita. Mancherebbe come la mano di un artista manca alla sua opera. Come una mano che nessun velo o gesto della Regina deve coprire *rivelandola* quindi in una presenza. Stiamo attenti: una mano senza veli coincide alla lettera con i veli e panneggi con cui il *parergon* agisce nell'*ergon*. In questo senso il velo e il pannello non sarebbero il supplemento per ciò che da sempre è venuto a mancare e costituito quindi nel suo effetto di effetto, ma una *performance* che si compie mentre si effettua senza fine e *senza origine*. Ancora: coinciderebbe alla lettera con l'evento di una totalità che si mostra senza *fine*. È come se la mano dell'artista si presentasse in un limite che coincide con il lavoro del *parergon*: né in primo piano né in secondo piano, né obliqua al primo o al secondo piano. Bisognerebbe chiedersi: la *performance* di questa manualità è possibile per la filosofia? O, non è piuttosto il *sogno* della filosofia? Non è per questo, in fondo, che il sogno segreto di Derrida passa per lo stile e la *performance* della scrittura?

8. Ora, se il *parergon* svolge un lavoro, genera una speciale economia nell'evento di un'opera dell'arte. Nel primo caso supplisce ciò che non può non mancare tracciando il luogo-traccia della sua mancanza. Ma a questo punto ciò che *manca* manca con il suo mancare. La mancanza non si emancipa della nozione di *perdita* e di elaborazione del lutto. Il *parergon* diventa una traccia-segno che rinvia sempre alla mancanza di cui è segno. Nel secondo caso, in una finalità che nel suo senza fine non manca di nulla, il *parergon* *traccia* senza supplenza. Si depona dal suo essere segno. La risposta di Derrida è molto netta su questo: il velo-panneggio di una messa in opera dell'arte fa da *parergon* e supplemento nel medesimo modo con cui accade nel corpo di un testo della tradizione metafisica.

Questa opzione di Derrida è già inscritta in una decisione di fondo che egli esercita manipolando sapientemente il testo kantiano: il *parergon* diventa un genere le cui forme specifiche sono nello stesso modo, le cornici che delimitano un primo piano da un secondo piano e i veli-pannegggi che coprono e rivelano i corpi figurativi. La possibilità che il *parergon* operi con la medesima economia in una figura dell'arte e in una figura della metafisica, che si tratti in altri termini della medesima potenza metaforica, o della medesima mano, sta tutta in questa convertibilità di *veli-pannegggi* e *cornici*. Sulla questione del *parergon* Derrida aveva due legittime possibilità: quella di assimilare le cornici-fregi-*parerga* (accessori esteriori) ai fregi interni-veli-pannegggi (accessori interni del corpo dell'opera, ciò che resta di un'opera d'arte visiva quando viene sospesa, in un'*epoché* radicale, ogni possibile significazione) oppure, all'inverso, assimilare questi ultimi ai primi. Cioè in altri termini avrebbe potuto dire: l'incorniciatura si comprende nella sua possibile funzione di apertura dell'opera a partire dai fregi interni, oppure si comprendono i fregi interni di un'opera a partire dalla funzione cornice dei fregi esterni. Non è una questione margine: è il gioco infatti la funzione del supplemento. Di ciò che in una messa in opera, nell'evento puro della bellezza può (se lo può) fare da supplemento. Per Derrida, è dunque la funzione della cornice che illumina il *parergon* e incorpora il fregio-velo-pannegggi. E non il contrario. Per questo si concentra sulla funzione di *incorniciatura* di una cornice.

9. Alla fine, la figura della forma-cornice gli appare la più adeguata a sostenere la funzione della *différance*. Più adeguata del velo-pannegggi. Leggiamo questo passo: «I parerga hanno uno spessore, una superficie che li separa non soltanto come vorrebbe Kant, dal di dentro integrale, dal corpo proprio dell'*ergon*, ma anche dal di fuori, dal muro a cui il quadro viene appeso [...]»⁸. La cornice fa da paradigma del velo-pannegggi e quindi anche e soprattutto dell'*energeia* di un'opera dell'arte. È come la linea dell'orizzonte, la linea-confine di un primo piano e di un secondo piano. Per valoriz-

⁸ *Ivi*, p. 62.

zare un'espressione assai più tarda di Derrida, è la medesima linea che nell'istante si divide in due bordi. Una cornice delimita sempre in un primo piano, raccoglie concettualmente in un primo piano. Ma questo raccoglimento prevede una delimitazione dal di fuori, un secondo piano che fa da contesto di un testo. Si danno così sempre testi in contesti per il lavoro di una *cornice*. Per le topologie di Derrida la linea che divide *manca* sempre al testo e al contesto. Come si deve dire, il testo e il contesto sono nella mancanza al primo piano e al secondo piano della differenza che differisce. Per tutto questo Derrida può dire che il *parergon* è una forma che ha la funzione «di scomparire, di eclissarsi, di cancellarsi, di dissolversi proprio al momento in cui fa uso della maggiore energia»⁹. La differenza cioè scomparire già da sempre, già da sempre è scomparsa nel momento dei differiti in un primo piano e in un secondo piano. Derrida non ha mai occultato questa immanente solidarietà tra differenza e differenti, tra linea orizzonte, che manca sempre al primo piano e al secondo piano, e i piani del senso. Non ha mai nascosto che ontometafisica e decostruzione siano tra loro nella medesima solidarietà che si stabilisce tra una differenza che differisce e i differenti da cui e in cui differisce. Si tratta di capire però se il *velo-panneggio* e il *parergon* kantiano si possano ridurre nel paradigma di cui la *cornice* esibisce bene la funzione; se non sia possibile un'altra rilettura del *parergon* kantiano. Dobbiamo chiederci se non ci dica qualcosa di decisivo il tema più delicato di quanto in genere non si pensi, del *piacere senza interesse* che per Kant è sempre correlativo dell'esperienza della bellezza. Se non si debba indagare quindi più a fondo, o più radenti, sui plessi immanenti nell'ordine di un'altra rilettura del disinteresse kantiano, tra il sentimento del bello e il piacere, tra il piacere senza interesse e i veli e i panneggi. Con una domanda: se il *disinteresse* del piacere che sempre si correla alla *bellezza* non costringa a impedire proprio ciò che impegna Derrida in questo mirabile commento al testo kantiano e cioè la convertibilità di *cornici e veli e panneggi*.

⁹ *Ibidem*.

10. Stiamo attenti: se il *parergon* ha importanza nella *Critica del giudizio* è per la sua rilevanza nel sentimento della bellezza; in altri termini il sentimento della bellezza non vi sarebbe se il *parergon* non lavorasse in un certo modo nel corpo concettuale di un *ergon*. Ancora: se manca il sentimento della bellezza il *parergon* non esercita una funzione. Si è ridotto, potremmo dire così, a un semplice segno o peggio a un semplice ornamento. Per una qualche ragione il sentimento della bellezza riguarda la funzione *parergonale* e quest'ultimo si riconosce sempre per la presenza del sentimento di piacere puro che la bellezza porta con sé. Ebbene è difficile negare che il commento di Derrida deve forzare questo momento tutt'altro che marginale nella *Critica del giudizio*. Nel momento in cui fa prevalere la simmetria per la quale il supplemento sta al testo filosofico come il *parergon* sta all'opera dell'arte, oppure, una velatura sta all'opera della filosofia come il velo-panneggio sta all'opera dell'arte, dovrebbe farsi carico, radicalmente, di una conseguenza: il *piacere puro* della bellezza dovrebbe contrassegnare l'opera della filosofia come l'opera dell'arte. Solo nell'ordine di questa conseguenza *parergon* e *cornice-supplemento* sarebbero convertibili. Ma se così è, non dovremmo attenerci con rigore assoluto a questa serie di punti fermi: l'opera dell'arte non è l'opera della filosofia. La bellezza manca sempre alla filosofia. Quello di cui manca la messa in scena della filosofia manca di un'altra mancanza rispetto al mancare di cui la bellezza può essere il nome. In altri termini se la bellezza fosse il nome per l'uno dell'uno e del molto che manca all'economia di un evento performativo (mancare all'insieme che si costituisce, mancando al presentarsi e all'assentarsi), la filosofia che manca della bellezza mancherebbe secondo una logica di un supplemento che non è quello del *parergon*. Supplire richiama la logica di un prima che si costituisce velando l'effetto di un poi, ma questo non è il lavoro del velo-*parergonale*. Una domanda legittima è la seguente: se la *différance* è il *mancare* alla differenza e all'identità, se essa deve difendersi dalla differenza di un secondo piano rispetto al primo piano, se la differenza ontologica si può incominciare ad abbandonare solo nel rispetto di una differenza che differisce da ogni differenza, non si deve cogliere nella simmetria tra *parergon* e supplemento, un

altro momento cruciale della difficoltà enorme di Jacques Derrida di rompere definitivamente con Heidegger? E questa difficoltà non si gioca tutta sull'evento della bellezza e la *performance* che mette in scena nell'economia del *parergon* nella sua irriducibilità a una semplice *cornice*?

¹ J. DERRIDA, *La verità in pittura*, cit., p. 58.

Il supplemento di *copula*

1. Derrida si occupa del problema dell'*essere* anche in un lungo saggio dedicato a Benveniste, non a caso, titolato in questo modo: *Il supplemento di copula*¹. Trascureremo i motivi della polemica che egli conduce forse con troppa acredine di filosofo contro il linguista. Ci fissiamo su quei punti in cui è in gioco la funzione dell'*essere* e il senso della copula. Ci interessa in particolare quella strana copertura che avverrebbe nel momento in cui la funzione lessicale della copula, si sovrappone, *reinscrive* e *ritraccia* la funzione grammaticale del verbo essere.

Una delle linee guida del saggio si sviluppa a partire da una constatazione empirica: non tutte le lingue dispongono del verbo

¹ J. DERRIDA, *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, tr. it. di M. Ioffrida, *Margine - della filosofia, (Il supplemento di copula)*, Einaudi, Torino 1997. Cfr., E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966; tr. it di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 1971, p. 79 e sgg. Per i rapporti tra l'ambiente filosofico francese e Derrida si veda M. Ioffrida, *Per una storia della filosofia francese contemporanea. Da Jacques Derrida a Maurice Merleau-Ponty*, Mucchi 2007.

essere. Vi sono diverse lingue nelle quali la nozione di “essere” o ciò che nell’orizzonte indoeuropeo così si chiamerebbe, si ripartisce tra più verbi. In queste lingue la funzione grammaticale attribuibile al verbo essere non ha un luogo proprio e stabile, non si localizza in un territorio ma in qualche modo si trascendentalizza per più funzioni di luogo (si potrebbe chiamarli così). Ora, Benveniste si era dato un compito e una missione: mostrare che la metafisica greco-aristotelica altro non sarebbe che l’espressione di una precisa grammatica linguistica. In particolare le categorie aristoteliche altro non sarebbero che espressioni di funzioni di una ben delimitata lingua indoeuropea. Il linguaggio della Grecia antica farebbe quindi da cornice al pensiero antico della metafisica e ne localizzerebbe le pretese universalistiche. Derrida in questo saggio difende Aristotele e il suo metodo contro i linguisti, rivendica l’importanza della nozione di *categoriale* come *trascendentale* che proprio Aristotele avrebbe lasciato in eredità alle generazioni successive e fa notare al linguista che tutte le sue distinzioni a partire da quella maestra di pensiero e linguaggio la presuppongono anche quando non lo avvertono e non lo fanno.

2. Per contraddire Benveniste basta dar valore a un’eredità aristotelica, una grande eredità che mette fuoco e tensione intorno a un tratto certamente tipico della tradizione occidentale e cioè la fusione di funzione grammaticale e funzione lessicale del verbo essere. Per mettere fuoco in questa fusione si deve ricordare la nozione di trascendentale o transcategoriale o transgenere dell’essere aristotelico. Scrive Derrida: «Se “essere”, almeno come copula, “non ha un significato proprio”, poiché dispiega la sua estensione all’infinito, esso non è più legato alla forma determinata di una parola, o piuttosto di un nome (in senso aristotelico, che comprende i nomi e i verbi), cioè dell’unità di una *phonè semantiqué* fornita di contenuto di senso. Allora, affermarne la presenza in una lingua e l’assenza in un’altra non è un’operazione impossibile? O contraddittoria?»².

² J. DERRIDA, *Il supplemento di copula*, in *Margini - della filosofia*, cit., p. 259.

Le parafrasi possono essere numerose. *L'essere* si dice in molti modi, si dice nel molto dei modi, nel molteplice dei modi, perché l'uno che si ripartisce è propriamente *vuoto*. Ma fissiamo meglio questo passo di Derrida: *l'essere, come copula, "non ha significato proprio"*. Ora, stare all'altezza di quest'indicazione vuol dire: *l'essere* non significa qualcosa. Se ci si rivolge ad esso con la domanda *che cosa significa?* o *che cos'è?* nel senso appunto di che *significato* esso abbia, la sua *spaziatura*, il suo *niente*, viene perduta sotto un velo, in una copertura. Se concepire vuol dire *raccogliere* qualcosa in un primo piano nello sfondo di un secondo piano, *l'essere* è l'unico luogo verbale che non ha/è un secondo piano né un primo piano.

3. Uno dei cardini su cui gira questo lungo saggio dunque è il seguente: *l'essere* è ciò che manca. *Lessere* non si trova sulla tavola delle categorie. *Lessere* è un trascendentale nel senso di un transcategoriale. Transgenerico come già Aristotele aveva indicato.

Se *l'essere* fosse una *mano* che indica, la sua referenza già da sempre non è presente, *non presente*, in un'accezione che nessun pensiero d'assenza è però in grado di rispettare. Né presente né assente. Ora, se *l'essere* non ha un significato proprio, la pretesa di Benveniste di localizzarlo in una lingua e dichiararne l'assenza in un'altra è per Derrida priva di presupposti. Per questo è più prudente affermare la seguente cosa: la trascendentalità transcategoriale dell'*essere* non è localizzabile in nessuna lingua, per le stesse ragioni per le quali è connaturata al fenomeno del linguaggio in generale. In altri termini, variando ancora sul testo di Derrida: l'apertura del fenomeno linguistico, in quanto tale, è possibile solo nella condizione di questa *manca* originaria illocalizzabile in uno specifico ruolo. Ma se è così, se non è la presenza o l'assenza della funzione d'essere a poter distinguere diversi fenomeni linguistici, in che cosa essi possono differenziarsi? In altri termini, che cosa implica il fatto indiscutibile su cui Benveniste ha tanto lavorato che il ceppo linguistico indoeuropeo conosce la fusione nel verbo essere della funzione grammaticale e della funzione lessicale? Ebbene, per Derrida, così come in ogni fenomeno linguistico in quanto tale *l'essere* è *mancante* di una *manca* illocalizzabile così per le medesime ragioni

non si può dire che sia del tutto assente, nelle lingue che non conoscono la fusione di funzione lessicale e funzione grammaticale, una qualche forma di *supplemento*; non conoscere il verbo essere non significa non praticare la trascendentalità dell'essere come condizione dell'evento linguistico e poiché la trascendentalità manca di una mancanza illocalizzabile un qualche supplemento dev'essere comunque in gioco.

Si prenda ad esempio l'antico semitico che come scrive Benveniste citato da Derrida «[...] non possiede un verbo "essere". Per ottenere una frase nominale basta giustapporre i termini nominali dell'enunciato, con un tratto supplementare, probabile, ma privo di espressione grafica, che è la pausa tra i termini. L'esempio dell'ungherese, del russo, ecc., dà a questa pausa il valore di un elemento di un enunciato; è il segno stesso della predicazione»³.

4. La pausa semitica non è la copula greco-indoeuropea. Ma per una certa forza di struttura a cui Derrida consegna non poche decisioni fondamentali, supplisce nell'abissale venire a mancare. Cambia, si potrebbe dire così, la *forma* della supplenza ma non la sostanza; la logica di struttura di questo supplemento è la medesima. Che sia una pausa o il bianco di un intervallo o una copula a generare l'eventualità di un enunciato non cambia la logica della supplenza. Tuttavia, se tutto questo è vero resta il fatto che la fusione di funzione grammaticale e funzione lessicale deve avere avuto una sua specialità se la tradizione dell'ontometafisica resta incomprensibile al di fuori della valenza della terza persona singolare del verbo essere. Nel verbo essere e nel suo dominio dev'esserci qualcosa di più della pausa o dell'intervallo supplementare a marcare il gesto della filosofia e a promuoverlo.

Quando il supplemento assume la forma del verbo essere e della terza persona in particolare, l'*inappropriabile* dell'evento della lingua viene appropriato nella forma della presenza temporale; ciò che supplisce trasforma quanto sempre viene a mancare nella forma di un'*origine* o di un *fondamento*. Così, se *evento performativo*,

³ *Ivi*, p. 259.

différance, mancanza a ciò che si raccoglie, improprietà dell'essere sono il nome per un orizzonte mancante, nel supplemento della copula tutto questo si ritrascrive nella forma dell'*origine* o del *fondamento* segnato dalla temporalità del *presente*. Il *tempo-presente* diventa il supplemento per eccellenza dell'*essere* e la sua potenza e il suo privilegio non si spiegherebbero senza la fusione di funzione lessicale e funzione grammaticale del verbo essere.

Quando la filosofia pensa la verità come originario orizzonte degli eventi, *ciò che sempre viene a mancare* si traduce in una forma nella quale una certa temporalità del *presente* esercita un dominio speciale. Così, se l'*essere* è il nome per un orizzonte che manca sempre a ciò che raccoglie, il supplemento è il nome per quanto copre o ricopre sempre l'orizzonte nella forma di una speciale temporalizzazione.

5. Da sempre nella tradizione speculativa il *terzo* tra l'uno e il molto, *tra* l'universale e il particolare, *tra* la forma e la materia, esegue uno strano compito e svolge la funzione di una paradossale *presenza*. È una vecchia storia, che assume varie figure e forme in cui però è sempre il medesimo paradosso ad incendiare la visione speculativa: ciò che è *comune* tra l'uno e il molto, per svolgere il suo esercizio deve assentarsi dalla *presenza*. Se si *presentasse* richiederebbe subito un momento comune tra sé e il momento di cui era *comune* momento. Su come operi questo assentarsi, la filosofia vi costituisce le sue figure fondamentali. Per l'assioma dell'assentarsi di ciò che *accomuna* i momenti di una relazione si dovrebbe dire: il tempo come *comune*, come condizione della sussunzione dei fenomeni alla categoria, quindi come condizione della concettualizzazione, è il fenomeno eminente dell'esperienza di un *assentarsi*, assenta ogni volta il *comune* di una relazione. Il tempo è esemplare però non solo come fenomeno per il quale il *comune* deve assentarsi ma è anche esemplare per la modalità con la quale l'*assentarsi* non viene mai assentato fino in fondo. È esemplare cioè di un modo di esperire l'*assenza* del non presentabile. Concepire il non presentabile come un'*assenza* è già un modo potente di escludere che una non-presenza non sia né una presenza né un'assenza. Cioè, in altri

termini, che possa operare in una messa in scena una *presenza* al di fuori dell'economia di una semplice presenza o di un'assenza; e soprattutto al di fuori della correlazione di presenza e di assenza. Certo, se quello che chiamiamo il *comune* o l'essere degli enti non fosse semplicemente l'assentarsi, se fosse irriducibile all'economia della presenza e dell'assenza, se fosse ciò che manca sempre al suo posto in un'assenza che non è la traccia di un assentarsi, vorrebbe dire che il tempo è un organismo particolarmente adatto per gettare un'ombra su questa speciale *impresenza*; almeno nel senso per il quale *sentire* il tempo, sentire temporalmente ha già in sé un'ombra che manda fuori scena il *mancare* al di là della presenza e dell'assenza.

La mano della *différance*

1. In *Della grammatologia*, il testo della sua prima maturità, Derrida scrive: «La traccia non è solamente la sparizione dell'origine, qui essa vuol dire nel discorso che teniamo e secondo il percorso che seguiamo – che l'origine non è affatto scomparsa, che essa non è mai stata costituita che, come effetto retroattivo, da una non-origine, la traccia, che diviene così l'origine dell'origine»¹. Si può ripetere e far eco in questo modo: non c'è origine, principio o fondamento. Non c'è dio, divinità o trascendenza che non sia un effetto retroattivo, che non sia, in qualche modo, originato dalla traccia stessa, che non sia un paradossale *effetto* di un effetto.

¹ J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967, tr. it. di R. Balzartti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A. C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1988, p. 92. Cfr., G. CHIURAZZI, *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*, Rosenberg & Sellier 1992; C. DOVOLICH, *Derrida tra differenza e trascendentale*, Angeli, 1995; M. TELMON, *La differenza praticata. Saggio su Derrida* Jaca Book, 1997; G. PIANA, *Le scene della scrittura nell'opera di Jacques Derrida*, Mimesis 2001; L. FABBRI, *L'addomesticamento di Derrida. Pragmatismo/decostruzione*, Mimesis 2006.

Le figure speculative che si dirigono verso il fondo ultimo degli eventi, coprono, nel movimento di una velatura, questo strano effetto retroattivo. Nell'immagine che ci fa compagnia possiamo tradurre così: una mano che indica verso un'origine, anche se quest'origine si donasse come impensabile nell'ordine di una qualche presenzialità, si nasconde sotto un velo, velando e sottraendosi. Sempre in *Della grammatologia* Derrida scrive anche: «l'archiscrittura come spaziatura non può darsi come tale, nell'esperienza fenomenologica di una presenza. Essa marca il tempo morto nella presenza del presente vivente, nella forma generale di ogni presenza. Il tempo morto è all'opera»². Qualche passo prima Derrida mostra quasi uno spartito della spaziatura evocando le figure cieche della «pausa, del bianco, della punteggiatura, dell'intervallo in generale»³. Le prossimità con Levinas sono esplicite e dichiarate: «Avviciniamo – così egli scrive – il concetto di traccia a quello che è al centro degli ultimi scritti di E. Levinas e della sua critica dell'ontologia: rapporto all'*illeità* come all'alterità di un passato che non è mai stato e non può mai essere vissuto nella forma, originaria modificata della presenza»⁴.

Se nel saggio *Violence et métaphisique* la fenomenologia viene riscattata nella sua capacità di avvertire l'alterità nell'evento dell'altro uomo, contro una presunta incomprensione di Levinas, qui in *Della grammatologia*, la vicinanza con il pensatore di Kaunas viene rivendicata contro ogni fenomenologia. La traccia come *spaziatura* si propone oltre l'orizzonte della fenomenologia. Se allora forse si sottodimensionava la sempre dichiarata fedeltà di Levinas al metodo fenomenologico, qui invece si trova un accento speciale sulla carica antifenomenologica della nozione di *illeità*. Ma non è su questo che vogliamo soffermare la nostra attenzione. Insistiamo sulla nozione di *passato immemorabile*, passato mai stato presente, né assumibile in una qualche forma di presenza modificata. Se in Levinas un passato immemorabile non contraddice la forma dell'apparizione e non la contraddice poiché per lui proprio in una forma di apparizione si

² *Ivi*, p. 100.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 103.

sovverte l'apparenza fenomenologica dell'adeguazione noetico-noematica, in Derrida l'accento e il peso cade sulla *cecità noematica* dell'intenzionalità. Il passato è immemorabile non per un eccesso di apparizione ma per una *mancanza* radicale di apparizione. Tutto il carico speculativo pesa su una nozione di *mancanza* o *differenza*, già sempre-ora differita il cui accadere è già sempre differenza impensabile.

2. Derrida ha tenuto conto della lezione hegeliana come pochi altri filosofi del Novecento⁵. Così le figure che escludono devono anche includere. Che l'identità, alla fine, domini la differenza, che abbia un privilegio o un'elezione nella differenza non può significare – ne va della natura stessa dell'identità – una sospensione della differenza. Pertanto vale la seguente figura speculativa: nessuna differenza può deporre l'identità in quanto tale. Può deporre l'apparenza della sua astratta identità, ma solo per riconoscere, nello stesso passo, l'implicazione che non può non includere la non identità. Dopo Hegel, non si può ogni volta che ripartire da qui. Così deporre il privilegio del presente presso di sé a partire dalla differenza come non essere mai presso di sé è solo il primo passo per la decostruzione. Se la figura concettuale della filosofia, già sempre, in vario modo, coimplica, l'identico e il non identico, la differenza come semplice non-essere mai presso di sé non può garantire la decostruzione della figura speculativa. Ogni volta che si riparte dalla potenza della speculazione hegeliana, nessuna deposizione dell'identità è in grado di decostruire l'immanente complicità dialettica di identità e differenza. Se la figura speculativa dell'identità di identità e differenza trascura qualcosa, se lascia qualcosa fuori copertura, in una scoperta, non coperta dall'identità della differenza e dell'unità dialettica di entrambi, questo non può coincidere con nessuno di questi momenti della figura concettuale.

⁵ Sull'influenza di Kojève sulla interpretazione hegeliana di Derrida si veda M. FERRARIS, *Postille a Derrida*, Rosenberg&Sellier, Torino 1990.

3. Non c'è sistema, ordine del discorso, articolazione di un senso che non sia lavorato e aperto da uno scarto che si disloca e si smarca in permanenza. Il sistema, ogni sistema, si dà per una *differenza*. L'effetto di chiusura con cui le totalità tendono ad autorappresentarsi non vi sarebbe senza questo lavoro di differenza. Se valorizzassimo la scena di un primo piano, di un secondo piano e di un limite-orizzonte, si direbbe così: nella messa in scena del sistema di primo piano e secondo piano, nella totalità di entrambi, il *limite* sarebbe il fuori piano per eccellenza, mancherebbe al primo e al secondo piano. Non avrebbe l'evidenza di un primo piano e neppure l'evidenza di un secondo piano.

4. Dice così Derrida nel corso di una lunga conversazione: «[...] e in fondo tutto quanto si è detto sul sistema potrebbe ridursi alla questione del terzo. Questo terzo termine può essere preso come il mediatore che permette la sintesi, la riconciliazione, la partecipazione [...]. [...] il terzo del né-questo-né-quello e del questo-e-quello può 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. È allo stesso tempo il punto in cui il sistema si costituisce, e in cui la costituzione è minacciata dall'eterogeneo e da una finzione che non è più al servizio della verità»⁶. L'*eterogeneo* allo stesso tempo che *smarca* il sistema lo costituisce nel suo stesso effetto di chiusura; ogni chiusura è l'effetto di verità che ogni sistema promuove. In questo senso il *terzo* partecipa del sistema e per lo stesso movimento non vi partecipa. *Nientifica* il presso di sé nel cuore stesso di ogni istante temporale. Il fuori di sé è nel centro più intimo del sé.

5. Nella sua dislocazione si inscrivono tre atti: primo atto, non può non darsi la figura di un sistema; le filosofie antisistema, le filosofie anarchiche o rizomatiche sono respinte da Derrida; secondo

⁶ J. DERRIDA, M. FERRARIS, *Il gusto del segreto*, Laterza 1997, p. 7; il volume contiene anche un ampio e ricco saggio di M. Ferraris. Sull'intervallo in un terzo termine cfr. C. RESTA, *Pensare al limite. Tracciati di Derrida*, Guerini, Milano 1990.

atto, il sistema si costituisce volendo dire l'inappropriabile, quindi facendogli ombra e nascondendolo alla vista. Terzo atto: ciò che manca rende possibile la decostruzione, quindi è possibile mostrare in ogni filosofia, che le sue figure concettuali mentre si chiudono nel volere dire quanto dicono, in realtà, sono intaccate dall'*eterogeneità* di un terzo che le lavora dall'interno.

In conclusione: il terzo *eterogeneo* rende possibile sia il sistema che la sua decostruzione; in questo senso Derrida, in varie occasioni, di fronte a domande insistenti sul metodo della decostruzione, è giunto ad affermare che una decostruzione è efficace solo quando non si aggiunge ad un sistema ma si inserisce nelle linee in cui l'*eterogeneo* partecipa e insieme non partecipa del sistema.

6. In un altro passaggio della conversazione-intervista Derrida scrive: «Un *non* del non dialettizzabile che a sua volta si divide in due, un *non* che può essere pensato come un *non* di opposizione o un *non* di irriducibilità, di eterogeneità. Dunque il non-dialettizzabile può essere appreso come dialettico o non dialettico, come opponibile o come eterogeneo»⁷. Si può riprendere in questo modo: il *secondo piano* di un primo piano non è il primo piano. E tuttavia è dialettico del primo piano. Ogni presentazione è per la negatività, per il *non* di uno sfondo inattuale di un secondo piano. La non presenza come assenza-assentarsi è sempre dialettica della presentazione. Così il passare e l'avvenire sono *assenti* di un'assenza in qualche modo dialettica rispetto alla presenza. La dialettica, dice Derrida, pensa il *non* nella dialetticità dell'opposizione. C'è un *non* tuttavia che può essere pensato come un *non* di "irriducibilità". Un *non* sottratto alla dialetticità dell'*opposizione*. Derrida naturalmente conosce più di ogni altro le difficoltà di questo pensato non-dialettico. Nella topologia che ci fa da guida trova un'essemplicazione nel *limite* dell'orizzonte che non *scade* nello sfondo e naturalmente non è il primo piano. Dovremmo chiamarlo il fuori piano immanente di ogni piano di veduta. Dovremmo dire che non è né un pensato né un impensato. Almeno nel senso che gli impensati sono

⁷ *Ivi*, p. 30.

dialetticamente correlativi dei pensati come i loro sfondi inattuati; dovremmo dire che esclude lo sguardo intenzionale diretto e lo sguardo intenzionale indiretto e obliquo. Come lo sguardo dell'*es gibt*, lo sguardo di Heidegger, sempre, alla fine, allineato sott'occhio verso una *ritrazione*. Si tratta di un piano che *manca* alla presenza e *manca* all'assenza. Manca alla natura dell'evidenza e manca alla natura dell'inevidenza; la speculazione qui si inerpicca sugli specchi e deve dire: una *mancanza* che manca alla logica stessa della mancanza. Altro modo di dire una presenza che non è né presente né assente.

7. Che questo niente come *eterogeneo*, coinvolga una firma, o, meglio, la mano sempre inscritta e coinvolta in una firma, può sorprendere, e apparire un pensiero troppo *semplice* per esercitare un qualche ruolo nella partita difficile di questa messa in scena di un concetto o di un'opera o di una figura speculativa. La sua emergenza tuttavia deve avere una forte dirompenza se Derrida giunge ad affermare che «Questo per me è stato il luogo del problema»⁸. C'è un *non* di un *nulla* che non va confuso con il *niente* che da sempre dialettizza con l'essere. *Ladesso* del presente, *l'adesso* di un presente che non è un presente e non è il suo assentarsi, un *adesso* che è fuori piano rispetto a uno sguardo diretto e rispetto a uno sguardo obliquo, occupa il medesimo luogo-non luogo della *firma*.

O della mano che *firma* la figura di un concetto. Grande tema su cui dovremo lavorare molto perché ci costringe almeno nelle spine di questa domanda: la mano che firma una figura speculativa è la medesima mano, occupa lo stesso luogo, ha la medesima inclinazione sul testo e sul contesto, si rivolge nello stesso modo al limite del testo e del contesto, del primo piano e del secondo piano, della mano della messa in scena di un'opera dell'arte? In questa topologia o economia di relazioni va notata e messa in qualche modo a punto un'equivalenza: quando il *limite* del primo piano e del secondo piano non scade nell'obliquità del secondo piano la sua aporetica descrizione fenomenologica corrisponde a quella della mano che

⁸ *Ivi*, p. 33.

passa sul testo nell'opera di una firma. E allora dobbiamo chiederci se filosofi e artisti firmino nello stesso modo, pongano la firma per la medesima equivalenza con il *limite*.

Un certo dramma tra la differenza e la *différance*

1. Basta leggere con attenzione questo passo de *La voce e il fenomeno* per avvertire il dramma tra la differenza e la *différance*, tra il *mancare* come già sempre *perduto* e il *mancare* come mancanza all'identità della differenza o alla differenza dell'identità. Derrida scrive riassumendo un lungo giro di questioni e il lungo assedio del presente fenomenologico di Husserl: «Il presente vivente sgorga a partire dalla sua non-identità a sé, e dalla possibilità della traccia ri-tenzionale. È già sempre una traccia. Questa traccia è impensabile a partire dalla semplicità di un presente la cui vita sarebbe interiore a sé. Il sé del presente vivente è originariamente una traccia»¹. Si può ritradurre in questo modo: un *Io-pronome*, nella punta dell'istante

¹ J. DERRIDA, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris 1967, tr. it. di G. Dalmaso, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1968, p. 126. Sui rapporti tra decostruzione e fenomenologia in particolare R. COBB-STEVENS, *Derrida and Husserl on the Status of Retention*, in "Analecta Husserliana", Dordrecht et alibi, Reidel 1985; cfr., R. BERNET, *Differenz und Anwesenheit. Derridas und Husserls Phänomenologie der Sprache, der Zeit, der Geschichte, der wissenschaftlichen Rationalität*, in Id., *Studien zur neueren französischen Phänomenologie*, Al-

in cui accade, in evidenza a sé stesso, è già sempre una traccia. Già sempre presente modificato nel suo passato, già sempre colto nella traccia di un presente-passato. Ogni ora va, ora, verso il passare, o verso l'avvenire, che tracciano dal non essere più e dal non essere ancora una marcatura dell'*indicazione* nel corpo dell'evidenza fenomenologica del presso di sé. Come si sa, in questo lungo saggio lo Husserl della *Coscienza interna del tempo* viene mobilitato da Derrida contro la radiazione del segno-indice dalla *purezza* dell'espressione. La fenomenologia della temporalità viene arruolata contro la fenomenologia dell'evidenza. Ci si deve chiedere: dove agisce e come opera qui la decostruzione? Si può dire che la traccia ritenzionale *concluda* il lavoro decostruttivo? Si può dire che l'economia della ritenzione e della protenzione sia sufficiente a decostruire la figurazione speculativa della tradizione ontometafisica?

2. Gli studiosi di Derrida fanno bene, ogni volta, a tornare su questo volume della prima maturità. La temporalità della ritenzione e protenzione agisce nel cuore della purezza fenomenologica del presso di sé. Non c'è espressione che non sia intaccata dall'indicazione, non c'è presenza o identità che non sia lavorata dalla differenza. Ebbene, si può dire che la decostruzione si esaurisca nel deporre la presenzialità del presso di sé nel differire di una protenzione e di una ritenzione? Si può dire che essa sia esaurita nel gesto di inquietare l'identità nel suo cadere presso di sé? Derrida può scrivere, contestando la purezza fenomenologica: «Se l'indicazione non si aggiunge all'espressione la quale non si aggiunge al senso, si può tuttavia parlare al loro riguardo di "supplemento" originario: la loro addizione viene a supplire una mancanza, una non presenza a sé originaria»². Si fermi bene l'attenzione sull'ultimo passo: "mancanza" e "non presenza a sé originaria". Si sta su un filo di lama e su un punto di speciale collisione speculativa. La mano di Derrida (protesi tut-

ber, Freiburg-München 1986; sempre di R. BERNET, *La vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie*, Puf, Paris, 1994; AA.VV., *Derrida and Phenomenology*, Kluwer, Dordrecht-London, 1995.

² *Ivi*, p. 127.

t'altro che secondaria sulla scena speculativa) indica verso "una non presenza a sé originaria". Occorrerebbe una mappatura esauriente di tutti i luoghi in cui Derrida sembra lasciar prevalere o dove propriamente prevale una fenomenologia della protenzione o ritenzione. Dove il baricentro di instabilità delle figure concettuali o dei sistemi sociali sembra ripetere in vario modo la figura del *mancare* o dell'*avvenire*. Dove queste appaiono come specie adeguate della *non presenza a sé originaria*. Come se una "non presenza a sé originaria" potesse costituire un genere comune della specie della ritenzione o della protenzione. Ebbene troppa divulgazione di Derrida trascura un fatto che ha una sua potente imperatività: se così fosse, se ritenzione e protenzione fossero specie "dell'originario mancare" si negherebbe la tensione e la forza non solo antimetafisica ma anche antifenomenologica a cui ambisce la filosofia della decostruzione. Va invece, ogni volta, ribadita e ripetuta (anche contro certi momenti dello stesso Derrida) che la decostruzione smarrirebbe la sua ambizione se quel passo in cui compare "una non-presenza a sé originaria" si potesse scrivere in una forma per la quale "mancare" come passare" o "mancare" come avvenire" si presentassero come *specie dell'originario mancare*. Occorre ripetere con pazienza: né una presenza pura né una presenza impura. Meglio ancora, sia una presenza che si presenta tutta presso di sé sia una presenza che si presenta decentrata da sé verso il passare o l'avvenire, suppliscono quello che Derrida chiama (con molti rischi come si vede...) l'*originario mancare*. E se suppliscono sono di tutt'altra natura rispetto a una "non presenza a sé originaria". In altri termini ancora: né le figure dell'evidenza delle forme della presenza né le figure di evidenza dell'inevidenza delle forme dell'assentarsi possono mostrare una direzione per l'*originaria mancanza* della *différance*.

3. Se è così, la stessa decostruzione della *purezza* dell'evidenza del presso di sé nel saggio *La voce e il fenomeno* non può che rivelarsi carica di un'enorme ambiguità. Se il testo husserliano come messa in scena emblematica di una lunga e persistente tradizione presentasse una mancanza originaria, una *différance* che si sottrae a ogni differenza la decostruzione dovrebbe compiere almeno tre

passi: nel *primo passo* deve contestare un primato che di volta in volta può esser quello della presenza sull'assentarsi, della forma sulla materia, del tempo sullo spazio; nel secondo passo più radicalmente dovrebbe contestare la solidarietà immanente che comunque stringe insieme entrambi i poli delle figure concettuali, quindi: la coappartenenza di forme e contenuti, di tempi e di spazi, di finito e infinito, di presenza e di assenza. Nel terzo passo dovrebbe verificare la posta più alta (almeno entro certe coerenze): *che cosa*, o meglio, *come* nel testo husserliano lo scoperto, o mancante nella figurazione concettuale, non si converte né in un'economia dell'evidenza, ma neppure in un'economia nella quale l'inevidenza marca come un'ombra l'evidenza e la intacca nella sua identità.

4. Che Derrida impegnato nell'esercizio della decostruzione sia sempre in linea con questo triplo passo si può e si deve discutere, ma che la decostruzione debba coinvolgere un triplo passo – contestare un primato e poi – secondo passo – la solidarietà interna dei poli concettuali – e infine, terzo passo, orientare verso ciò che nella messa in scena di un testo non sta mai né in un primo piano né in un secondo piano, è un elemento cardinale della sua proposta filosofica e l'eredità più matura con cui abbiamo a che fare. Se, nel testo della sua prima maturità (e della sua prima notorietà) dedicato a Husserl, i due primi passi sono perfettamente delineati, dovremmo chiederci che ne sia del terzo passo. Dovremmo ragionare così: il terzo passo della decostruzione dovrebbe incontrare, in qualche modo secondo una sottrazione da sottrarre a sua volta alla semplice differenza dell'identità, l'impensato della figura speculativa, il quale a sua volta dovrebbe essere convertibile secondo la formula per la quale solo un evento performativo porta in dote una differenza indifferente alla differenza dell'identità o all'identità della differenza. La decostruzione dunque dovrebbe segnalare questa mancanza performativa nella messa in scena del testo husserliano.

5. Ora, se la *différance* coinvolge un performativo quest'ultimo si converte con una *mano* che attraversa come un indice la scena della messa in opera. Questo vorrebbe dire la seguente cosa: l'im-

pensato della figura speculativa in scena dell'evidenza fenomenologica coinvolge la *mano* di Husserl. La pratica e lo sguardo della decostruzione, che deve letteralmente capovolgere l'indicazione proverbiale per la quale se una mano indica la luna non si deve guardare la mano ma la luna, dovrebbe mirare alla *mano* husserliana.

Così se la mano-indice di Husserl indica la luna non è quest'ultima che si deve prendere di mira. Se la messa in scena del testo orienta verso l'ordine di un'evidenza piena o verso un'evidenza che vive nel chiaroscuro di una differenza, la decostruzione deve avvertire che il *mancante* alla figura speculativa è l'*evento performativo* di cui la firma della mano sul testo è sempre la testimonianza. Se *datazione, firma, evento performativo*, sono in qualche modo sinonimi, ciò che il testo husserliano non saprebbe restituire è proprio tutto questo. Nel testo husserliano mancherebbe l'evento performativo in cui l'orizzonte attuale viene sempre a non partecipare a ciò che raccoglie. Ma cosa dire di questo passo che dovrebbe guardare la mano e non la luna nella decostruzione di questo lavoro della prima maturità di Derrida? Non si dovrebbe dire che la *différance*, che marca la purezza dell'evidenza, è ancora troppo ipotecata dalla protenzione e dalla ritenzione per sviluppare tutte le coerenze implicite nell'orientamento per il quale quanto viene sempre a mancare in una figura speculativa è un evento performativo? La questione è complicata. Siamo attenti: chiediamoci, che cosa comporta il *mancare* di un evento performativo se esso, in qualche modo aporetico, si presenta proprio mancando a ciò che raccoglie? Torniamo a battere sullo stesso chiodo, evidentemente il mancare con cui manca un evento performativo non è il mancare di questo evento. Evidentemente un evento performativo è presente quando attraversa una scena come si è già detto in un altro tornante, come una *mano* che indica fuori piano rispetto al limite che divide e correla un primo piano da un secondo piano. Se l'evento performativo, di cui questa mano è sempre la testimonianza, fosse in una deriva di un secondo piano o di un terzo piano cesserebbe di essere un evento capace di *performance*. Così la mano di Husserl, come la mano della figurazione speculativa, non è *mancante* come evento performativo poiché è come se fosse presente sotto un velo in un terzo piano. Terzo piano rispetto

all'inattualità di secondo piano di un primo piano. Una mano in terzo piano. Siamo ancora attenti. Una mano in terzo piano non è presente. Sarebbe altrimenti in primo piano. Non è impresente come lo sfondo inattuale di un secondo piano. Sarebbe altrimenti in secondo piano. La sua presenza è piuttosto nella forma di una deriva dal secondo piano. Diciamo terzo piano con lo sforzo di rispettare però questa speciale accezione. Così, mentre Husserl indica la luna dell'evidenza piena o la luna nel chiaroscuro della differenza temporale, la sua mano se ne va alla deriva. Questo andarsene alla deriva in qualche modo manca al primo e al secondo piano, ma in modo assai diverso da come mancherebbe se fosse testimonianza di un evento performativo. L'andarsene alla deriva è piuttosto il segno o la traccia della mancanza di un evento performativo. Una mano che se ne va alla deriva dell'orizzonte di un secondo piano in nessun modo è convertibile con il *mancare* in un evento performativo. Anzi ripetiamo, è il segno eminente che la figura speculativa manca di ciò che sempre viene a mancare all'identità dell'uno e del molto, a ciò che nell'identità dell'uno e del molto, dell'identità e della differenza, manca o è presente – su questo livello mancanza e presenza sono equivalenti – al di là o fuori dell'identità della differenza o della differenza dell'identità. Poiché la deriva dalla dialettica di un primo piano e di un secondo piano è sempre la traccia della mancanza di un evento performativo o, detto in altri termini e all'inverso, è la traccia che una scopertura corrompe sempre la totalità della figura speculativa, la pratica della figurazione speculativa procede sempre velando la mano di questa deriva. Il filosofo indica la luna e vela la mano che va alla deriva dell'orizzonte del cielo e della luna. Sotto questa *velatura* la filosofia rende *sopportabile* la perdita di ciò che manca come evento performativo. La forza della metafora filosofica ha forse qui il suo cardine centrale. Qui, si copre con un velo ciò che manca a un evento che *non appartiene all'insieme che fonda*.

6. Dovremo soffermarci ancora, nello spettro naturalmente di queste coerenze, sull'avvenimento di questa mano dei filosofi nella scena dei testi. Vedremo quanta importanza avrà compararla con quella degli artisti. Non sarà facile tenere a bada un'economia com-

plicata che prevede i seguenti cardini: la decostruzione, che svolge fino in fondo il proprio compito, guarda la mano e non la luna o il sole della filosofia. Essa, in qualche modo, sa che l'evidenza del sole o della luna comporta una copertura di quella mano. Come se un velo la coprisse fuori scena. In qualche modo, dunque, la mano che indica attraversando ogni messa in scena come il suo vettore si secreta in un'assenza, sotto il velo di una copertura *se ne va alla deriva*. Lo sguardo dello decostruzione avverte, come un sismografo, la presenzialità di questa mano proprio nella sua assenza. In quell'assenza avverte una strana presenza che incrina ogni volta la luce indicata nella scena. Assenza e presenza, in una dialettica. Nascondere quella mano significa sempre rivelarla agli occhi della decostruzione come ciò che manca alla legge fondamentale degli eventi: "il fondamento della legge – la legge della legge, l'istituzione dell'istituzione, l'origine della costituzione è un evento performativo che non può appartenere all'insieme che fonda, inaugura o giustifica". Mancare sotto un velo significherebbe allora mancare all'evento performativo. Mancare della mancanza che distingue la *différance* da ogni differenza e identità.

In conclusione, l'*assenza* di una mano sotto un velo rende presente all'astuzia della decostruzione che la mano che indica la luna non è mancante di quella mancanza dell'evento performativo. *Mancare* il mancare sembra un artificio e in parte lo è: vuole alludere però a una scena in cui un *mancare* non è né un mancare nel senso di un assentarsi né un presentarsi, nella inevitabile dialettica di entrambi. Così una mano che si presenta assentandosi, manca della possibilità di mancare all'assentarsi e al presentarsi. Tutto questo, per queste coerenze, deve ammettere il suo inverso: una mano che indica la luna, che non sia nella dialettica del presentarsi assentandosi, è mancante a una semplice mancanza quanto è presente oltre o prima di una semplice presenza. Si dovrà stare molto vigili nella topologia di questa scena poiché alcuni valori pur apparendo identici saranno in realtà invertiti. Per restare nel fuoco della nostra immagine didattica diremo: una mano che si copre con un velo sarà in realtà presente nella sua assenza. E in questa presenza rivelerà ogni volta l'incapacità della mano di presentare la sua mancanza.

Sarà una mano incapace di presentare la *performance* di un evento che non appartiene – così potrebbe dire Derrida – all’insieme che fonda. All’inverso, una mano che nell’indicare la luna mostra innanzi tutto se stessa sarà mancante di una mancanza assai diversa da una mano che si assenta sotto un velo. Nessuno potrà vedere quella mano e tuttavia nessuno potrà dire che sia presente o che sia assente. Ecco perché in tensione con Derrida ci chiederemo se la mano dei filosofi sia la medesima mano degli artisti. Se la mano che indica da qualche parte la *verità* sia o possa essere la medesima mano che indica da qualche parte la *bellezza*.

7. In questa topologia dovremo tenere conto di un altro valore di posizione. Questa volta non invertito ma simmetrico. Una mano che indica, come uno sguardo che vede o come un orecchio che ascolta, hanno sul loro *fronte* l’ordine di un primo piano e di un secondo piano. La domanda, a questo punto può essere, la seguente: come deve orientarsi una scena speculativa perché l’ora dell’enunciazione non vada mai fatalmente alla deriva in un terzo piano dei propri enunciati? Quale evento-enunciato consente all’enunciazione di non andare alla deriva di un terzo piano?

Dovremmo dire così: dovrebbe trovare un pensato o un evento che accade senza secondo piano. Dovrebbe incontrare un pensato che non avendo secondo piano non ha neppure un’evidenza di primo piano e non avendo secondo piano neppure una differenza che differisce dal primo e dal secondo piano. Se tutto questo ha una sua plausibilità, due affermazioni, tante volte ripetute (con variazioni naturalmente) da Derrida nel corso del suo lungo lavoro filosofico, restano in una tensione speculativa formidabile. La prima appartiene a questa famiglia di enunciati: la *différance* è già sempre differita, l’ora di un evento è già sempre perduta. La seconda a quest’altra famiglia: l’ora di un evento nella sua *performance* non appartiene all’insieme che costituisce, non vi appartiene senza cadere tuttavia nella mancanza di una semplice perdita. Le due famiglie di enunciati non si sovrappongono e per un lungo tratto sono in conflitto. La seconda serie di enunciati ogni volta corregge tutti i rischi di caduta in una qualche forma di differenza ontologica nella prima

serie. In altri termini, l'evento performativo tenta di correggere tutti i rischi contenuti nella formula avverbiale del "già sempre". Tutti i rischi contenuti in una formulazione come questa: "[...] l'origine non è affatto scomparsa, che essa non è mai stata costituita che, come effetto retroattivo, da una non-origine, la traccia, che diviene così l'origine dell'origine". In altri termini ancora: la nozione di traccia non si sovrappone alla nozione di evento performativo. L'una rimanda verso una mancanza come *già sempre perduta*, una differenza *già sempre differita*, come supplemento al *già sempre perduto*. La seconda prova a sottrarre la mancanza alla nozione di *perdita* in tutte le sue possibili variazioni. Come si diceva nei primi paragrafi di questo saggio, una mancanza sottratta fino in fondo alla nozione di perdita si converte nella *mancanza di nulla* cui si fa cenno nel commento alla *Critica del giudizio*. Proprio in quel commento Derrida scrive: «Ma la traccia della sua assenza (di nulla), in quanto costituisce il suo tratto nella totalità sotto specie di senza, del senza fine, la traccia del senza che non si dà ad alcuna percezione e la cui visibilità marca tuttavia una totalità piena a cui non appartiene e con cui non ha a che fare in quanto totalità, la traccia del senza è l'origine della bellezza»³. Non dovremmo stancarci di chiedere a Derrida, in un punto che è capitale, evidentemente, non tanto per una rilettura del testo kantiano ma per la logica delle *différance* e della decostruzione, se una traccia non debba, per una certa logica, che la dialettica conosce molto bene, negare l'evento di un *senza*. Se una totalità mostra il niente di cui manca e il niente non è propriamente né una presenza né un'assenza, come si può marcare il *senza* con il segno di una traccia? Come si può evitare che proprio la traccia non introduca la nozione di perdita? Si può fare del supplemento una traccia senza convertire il *senza nulla* con una mancanza? Più radicalmente: che cosa o come si può supplire se l'evento mostra una *mancanza di nulla*?

³ J. DERRIDA, *La verità in pittura*, cit., p. 88.

Impensabilità e *différance*

1. La *différance* differisce già sempre *prima* di ogni differenza. Ripetiamolo lentamente con le giuste pause provando a orientarci bene nella cifra interna di questo paradosso: mancante, ma non perduto poiché mai accaduto in una qualche presenzialità. Nessuna *Aletheia* sarebbe all'altezza di questo accadere paradossale, di un mancare alla presenzialità senza essere né propriamente un passato né un avvenire. Un accadere nella differenza da ogni differenza.

Torniamo all'immagine di una linea che divide due piani. L'essere differisce dall'ente per una differenza che non è né l'essere né l'ente, poiché essere ed ente si aprono nella differenza in cui differiscono. La differenza quindi differisce da ogni differenza e deve ogni volta difendersi dalla possibilità di fissarsi come semplice differenza di essere ed ente; in questo senso un *essere* dell'ente che voglia sottrarsi alla stessa differenza ontologica deve essere sottratto alla differenza di essere ed ente. Ogni volta che questa differenza –, nella nostra immagine, il limite-orizzonte tra un primo piano e un secondo piano – si pensa come differente, la sua differenza è già *perduta*. Ora, non si dovrebbe mai cessare di chiedere ad Heidegger

e poi a Derrida se salvare la *differenza* dalla differenza di essere ed ente e quindi differirla da ogni differenza sia un gesto all'altezza dell'assioma dell'*impensabilità*; in altri termini, se un permanente differire da ogni differenza sia in grado di sostenere l'impegnativa esperienza per la quale l'essere dell'ente è *impensabile*. In altri termini ancora, se un differire che differisce da ogni differenza sia convertibile con l'impensabilità dell'essere. Con una precisazione tuttavia, senza la quale gli equivoci non consentirebbero di seguire la forza di alcune coerenze, per *impensabile* qui non si intende semplicemente l'*inaccessibile* al pensiero. La figura dell'*impensabilità* è qui esattamente equivalente alla nozione già incontrata di *performance*. Si dirà cioè: la sovranità della legge di un evento porta con sé la figura dell'*impensabile*. Nonostante le infinite precauzioni di Heidegger una differenza che si differisce da ogni differenza non fa altro che scendere verso il fondo; che scavare una buca nell'essere. È proprio in quest'inevitabile discesa verso un'origine *s-fondata* che l'impensabilità non resta impensabile. E l'essere continua a presentarsi come *ciò che manca, come mancanza* che differisce.

2. Ripetiamo: sottrarre la differenza da ogni forma di differenza vorrebbe dire sottrarre la nozione di *mancanza* all'area semantica della *perdita*. Mancare nella formula del *già sempre perduto* e *mancare* come evento performativo che non si raccoglie nell'insieme che costituisce quindi non sono convertibili. L'impensato richiamato, in qualche modo, nella formula del "già sempre perduto", non si converte con l'impensato raccolto nella formula del performativo. Derrida non ha mai cessato di insistere e ribadire che ogni nozione di *origine* sia sempre un *effetto* di un poi sul prima, sia già sempre reinscrizione del prima e sua cancellazione. Non ha mai cessato di avvertire che il *prima* si è costituito nella cancellatura stessa.

Resta il fatto però che questa formula è sempre a un passo dal richiamare la retorica del già "sempre perduto" in cui l'origine è certamente un *effetto* di un effetto, ma dove è impossibile impedire il lutto e la nostalgia. Dove è impossibile non continuare a guardare nella direzione indicata dalla mano. Ogni volta che Derrida corregge il rischio di questa formula ricorre alla *performatività*. Si tratta

di capire per l'interprete quanto questa correzione possa agire fino in fondo. Se sia possibile che agisca fino in fondo nel momento in cui il testo dell'arte e il testo della filosofia sembrano lavorare alla fine con la medesima manualità.

3. Riprendiamo ancora l'immagine guida di questo saggio: non c'è messa in scena di un testo della filosofia che non sia come attraversato da una mano che indica il sole o la luna. Se un testo fosse un insieme, la mano che indica sarebbe nel suo luogo performativo. Così, se il testo della filosofia fosse un insieme che manca a ciò che raccoglie, la mano che indica sarebbe il segno mancante di quella mancanza. Ora, se la decostruzione è necessaria è proprio perché, evidentemente, il testo della filosofia non è in grado di garantire un evento performativo che manchi all'insieme che costituisce. L'indice per tutto questo è un *velo* che copre sempre la mano che indica la luna o il sole della filosofia¹. Come si diceva, se la mano indica il sole o la luna, lo sguardo della decostruzione non guarda la luna ma la mano. Non c'è messa in scena di un testo della filosofia (ma anche dell'arte, lo vedremo) che non sia come attraversato da una mano che indica e orienta da qualche parte. E non c'è testo della filosofia o dell'arte in cui questa mano non abbia a che fare con certi veli. Con l'arte o la retorica della velatura. La filosofia sarebbe però un evento incapace di mancare all'insieme che costituisce. E la mano del filosofo ne sarebbe sempre l'indizio, il simbolo, la metonimia, o la traccia. Laddove invece l'evento performativo fosse garantito, laddove cioè la mano-*performance* che indica verso una direzione fosse senza velo, sarebbe una mano capace di passare nell'eventualità di una *performance* che manca all'*insieme* che costituisce. Tutto questo è stranamente controintuitivo. Tanto più se aggiungiamo una precisazione fondamentale: una mano senza *veli*, una mano cioè che attraversi una messa in scena di un testo senza una velatura non

¹ Sulla pratica della scrittura come *performance* M. TELMON, *La differenza praticata. Saggio su Derrida*, Jaca Book, Milano 1997; M. GARDINI, *Derrida e gli atti linguistici. Oltre la polemica con Searle*, Clueb 2002; M. BONAZZI, *Il libro e la scrittura. Tra Hegel e Derrida*, Mimesis 2004.

sarebbe una mano finalmente *in vista*, finalmente *presente* e disvelata. Niente di tutto questo. Una mano senza velo sarebbe una mano in una veduta in cui mancherebbe l'economia di un primo piano e di un secondo piano. Una mano nel velo invece è sempre rivelata nella presenza di un'assenza; una mano senza velo sarebbe una mano che manca della presenza e dell'assenza e soprattutto della dialettica di entrambe. Ripetiamo: se la mano della filosofia indica il sole o la luna, la decostruzione guarda la mano. Se la mano fosse senza velo la decostruzione sarebbe non solo non necessaria ma impossibile. Quindi nel velare si rende presente, nel rendersi presente si viene a mancare della *performance* che manca all'insieme che costituisce.

4. La pratica della decostruzione di Derrida non può che risentire di questa oscillazione tra le due economie della *mancanza* o della *differenza*. In certi momenti l'orientamento prevalente ci indirizza verso questa soluzione: decostruire vuol dire esibire, nell'illusione della pienezza, il lavoro della differenza. In questo caso c'è un *miraggio* di identità e una *realtà* di identità e differenza. La differenza smobilita sempre l'illusione dell'identità. Basta una semplice differenza per sottrarre l'identità dalla caduta su se stessa. Derrida ha dovuto e voluto, in vario modo, precisare che questa semplice differenza non è estranea al testo della metafisica. Non si può dire cioè che essa sia differente dalla differenza che la tradizione onto-metafisica conosce molto bene. Tanto è vero che nella decostruzione Derrida può in molti casi arruolare un testo contro un altro testo del medesimo filosofo. Su questa via la decostruzione osserva un testo nel punto in cui ha la pretesa di chiudersi in una totalità e mostra che lo stesso effetto di totalizzazione non vi sarebbe se non operasse un qualche lavoro della differenza. In questo caso *decostruire* vuol dire assumere la realtà della metafisica contro la sua illusione. Ora, però, se la forza della metafisica sta nella sua realtà e non nella sua illusione la decostruzione della sua illusione non è la decostruzione della sua realtà. Se la decostruzione altro non potesse fare che mobilitare l'effettualità della metafisica contro la sua illusione la differenza semplice dell'identità si sovrapporrebbe alla *différance*. Non vi sarebbe nessuna differenza tra la *différance* e la differenza. Se il

gesto della metafisica, nella sua effettualità, implica la differenza e la implica nell'interiorità con l'identità la decostruzione dovrebbe saper indicare una direzione per la quale la metafisica lascia qualcosa di *scoperto* sia quando si illude della pienezza dell'identità sia quando si rivela all'altezza dell'implicazione della differenza nell'identità. E poiché questo secondo momento è la sua effettualità, capace esso stesso da sé, di sottrarsi alla sua illusione, deve, questo secondo momento, essere capace di velare lo *scoperto* in modo ancora più efficace dell'identità. Se il primo passo è abbastanza chiaro, molto più incerto e aperto è il secondo passo (potremmo dire, in tutto l'arco della proposta di Derrida). Nel primo caso la decostruzione mostra che la pienezza dell'identità è intaccata ogni volta dalla differenza, quindi toglie il velo alla differenza, nel secondo caso, dovrebbe mostrare che una differenza già sempre inscritta nell'identità nasconde e vela che l'unità della differenza e dell'identità non è presentabile né in una differenza né in una identità. Questo secondo passo dovrebbe cioè mostrare che ciò che si sottrae nella figura della metafisica non si sottrae né in termini di identità né in termini di differenza (ecco perché la decostruzione del testo husserliano alla fine si sospende troppo in fretta).

Lo sguardo di Dupin

1. Dobbiamo riprendere ora l'ultimo capitolo de *Il fattore della verità*. Il capitolo insegna alcune cose importanti sulla decostruzione ma anche sull'opera dell'arte o sulla *performance* di uno stile. La posta in gioco è la seguente: «Facciamo ritorno alla *Lettera rubata* per “intravedervi” la struttura disseminale, cioè il senza-ritorno-possibile della lettera, l'altra scena della sua restanza»¹.

La *lettera* non è detto che ritorni nel posto previsto della sua mancanza. Questo testo di Edgard Allan Poe si presta, secondo Derrida, a mettere in mostra un'altra possibilità di lettura rispetto a quella tentata da Jacques Lacan. Dovremo subito chiederci a che titolo questo sia possibile. Perché, in altri termini, una differente veduta sul testo aprirebbe verso un'altra scena rispetto alla logica del senso che Lacan alla fine predilige? Proprio nell'ultimo capitolo del volumetto dedicato al racconto di Poe, viene in scena, infine, lo sguardo di Dupin.

¹ J. DERRIDA, *Il fattore della verità, cit.*, p. 107.

Egli vede che ciò che viene coperto in realtà appare in vista disponibile per chiunque. O, con una variazione tutt'altro che innocua, come vedremo, egli è anche colui il quale, contemporaneamente, è capace di guardare laddove la verità è disponibile in un'evidenza senza *segreti*. Derrida fa notare genialmente che non si capisce lo sguardo di Dupin se non lo si rapporta a quello del soggetto della narrazione. Tra il piano assoluto della narrazione e lo sguardo di Dupin c'è insomma un'importante e preziosa convergenza al limite della convertibilità. Non bisogna dunque, esorta Derrida, lasciarsi sfuggire "la posizione del narratore" e il suo coinvolgimento nel contenuto. Ne va della natura della messa in opera. Ne va di tutti gli effetti di misconoscimento e di deriva che si mettono in opera. Ne va soprattutto dell'unità di senso del contenuto e della possibilità che esso non occupi tutta la scena del primo e del secondo piano.

2. Non si dimentichi, se Lacan ha potuto restituire la verità al suo mittente è perché ha neutralizzato questo narratore in scena; in qualche modo non lo ha visto. Questo narratore in scena fa da inquadratura invisibile. Fa da cornice o da *parergon*. Per riprendere la nostra immagine speculativa fa da limite tra un primo piano e un secondo piano. Nel momento in cui il racconto si riduce al suo *sensu narrato*, al suo *significato*, questo *limite* scade in un secondo piano. Con le parole di Derrida: si perde l'*eccedere* a tutti i ritagli narrativi che si possono prelevare nella narrazione.

Eccedenza, posizione del narratore e lo sguardo di Dupin dunque convergono. Nel momento in cui quest'*eccedenza* fa sentire il suo lavoro, il senso non si raccoglie nel suo luogo proprio. L'unità della novella va in una interminabile deriva. Una qualche *performance* manca all'insieme che costituisce. La presenza del narratore, la sua posizione, il suo coinvolgimento nel bel racconto di Edgar Allan Poe coincidono con il luogo che di volta in volta, occupa la *lettera* con la sua strana evidenza. E questo luogo, a sua volta, lega in un unico filo il respiro della narrazione con lo sguardo di Dupin. Dovremo tenere ben presente tutto questo e soprattutto è importante che sappiamo compiere, nell'ordine di alcune coerenze, un'importante traslazione di piani: posizione del narratore e guar-

do di Dupin tracciano in diagonale un piano di veduta che non può non richiamare la nozione di *performance*. In altri termini, se c'è un evento performativo in quest'opera di Poe, quindi, se accade, in quest'opera un evento che risponde alla legge per la quale esso non appartiene all'evento che fonda, questo trascorre in diagonale per due punti: la *funzione* del narratore e il filo che lo lega allo sguardo di Dupin. Nella nostra parafrasi e nel nostro commento si può estendere in questo modo: se nel racconto di Poe c'è qualcosa che, pur partecipando alla messa in scena del senso, eccedendo e mancando secondo la legge di *performance* per la quale si danno mancanze che mancano alla logica dell'identità e della differenza, questo coinvolge la veduta del narratore e lo sguardo di Dupin.

3. Insistiamo ancora. Dupin, riletto da Derrida, frequenta un doppio sguardo. Conosce la legge della *lettera* e la modalità della sua mancanza. O almeno della sua mancanza nell'economia della verità. Eppoi conosce o quanto meno partecipa dello sguardo della narrazione in cui la presenzialità della *lettera* non ha mai un luogo in cui manca o in cui non cessa di mancare al suo posto.

Nell'esordio dell'ultimo capitolo Derrida scrive: «Dato che c'è un narratore in scena, la scena "generale" non si esaurisce in una narrazione, un 'racconto' o una 'storia'»². Per Jacques Derrida il misfatto teorico di Lacan avrebbe la sua genesi nell'*inquadratura* iniziale del racconto di Poe. Lo psicanalista francese infatti lascerebbe iniziare il suo *Seminario* solo dopo l'entrata in scena del Prefetto di polizia di Parigi. Con una grave trascuratezza che gli impedirebbe di far leva su un punto di fuga che cambierebbe completamente invece l'*inquadratura* del racconto. Per Derrida, il punto di fuga che fa da cornice generale è contenuto nel titolo dell'epigrafe, dove si evoca «nel fumo e nell'oscurità di una biblioteca»³.

Lacan non risalirebbe come dovrebbe verso questo retro testo in cui invece sarebbe possibile trovare il luogo di incontro tra il *narratore* e Dupin. Un incontro che non casualmente avverrebbe nello

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 109.

spazio e nel tempo della ricerca di un libro nell'oscurità di una biblioteca. Questo incontro, in cui si salderebbe il legame fondamentale tra il narratore generale e la sua posizione niente affatto neutrale nel corpo del testo, costituisce come un preambolo nel quale il narratore espone l'insieme delle ragioni che lo hanno portato ad abitare insieme con Dupin: « [...] a vivere insieme per tutta la durata del mio soggiorno in città; e poiché la mia situazione economica era un po' meno difficile della sua, pensai io a prendere in affitto e ad arredare, in uno stile adatto alla melanconia tenebrosa dei nostri caratteri, una casetta antica e bizzarra [...]»⁴. Questo preambolo per Derrida fa da recesso segreto, una sorta di cripta che l'ingresso in scena del prefetto manderà in ombra e la cui efficacia tuttavia non bisognerebbe smettere di sottolineare. Il suo campo d'efficacia passa per la doppiezza dello sguardo e quindi si potrebbe dire del nucleo identitario di Dupin, preso da un doppio sguardo: sguardo che vede in scena e sguardo che sempre eccede ogni messa in scena. Questi doppi, che raddoppiano partendo dal luogo originario dell'incontro nella cripta di una biblioteca, si diffondono e attraversano come una corrente bassa i centri apicali del racconto. Scatenando un gioco di rimandi che alla fine impediscono alla *lettera* di chiudere il suo giro. Alla fine vi sarebbe – Lacan è incapace di rendersene conto seguendo il filo apparente del semplicemente narrato della novella – una serie di effetti di decentramento: «gioco degli sdoppiamenti, divisibilità senza termini, rimandi testuali di facsimile in facsimile, incorniciatura delle cornici, supplementarietà interminabile delle virgolette»⁵. La differenza sarebbe la seguente rispetto al testo inquadrato da Lacan: quello dello psicanalista alla fine porterebbe la lettera nel suo luogo proprio, il sovratesto dell'incontro in Biblioteca la rimanderebbe invece verso una dislocazione irraggiungibile.

4. Derrida, nell'ultima parte del suo commento, fa convergere il *parergon*, di cui si era già occupato in *La verità in pittura*, con la trama di rimandi e di specchi che, a partire dal silenzio del primo incontro tra narratore e Dupin, si diramerebbe nel corpo del testo.

⁴ *Ivi*, p. 115.

⁵ *Ivi*, p. 119.

Stiamo molto vigili: questa trama attraverserebbe l'intera novella come un'inquadratura *invisible*. Dobbiamo chiederci e chiedere a Derrida se essa smetta di essere uno sfondo, cioè una differenza che differisce come la differenza di un secondo piano rispetto a un primo piano. Con altri termini: la mano di Derrida si orienta verso la cornice della narrazione. Tra le sue mani e il suo sguardo di lettore ha la novella di Poe. Se la cornice verso cui orienta la sua mano o il suo sguardo di lettore coincide con l'incontro *narrato* tra il narratore e Dupin, Derrida non può che perdere proprio ciò che egli ha acquisito nel momento in cui aveva registrato e sottolineato come lo sguardo del narratore avesse molto a che fare con il luogo improprio della lettera rubata e una speciale capacità di sguardo di Dupin. Se la mano di Derrida indica verso il semplice *narrato* dell'incontro, è difficile separare la sua contestazione definitiva a Lacan da un'ermeneutica che continua a giocare con la logica del rinvio da un testo a un contesto. Senza mai compiere il *terzo passo* della decostruzione. Ora, se la verità lacaniana fosse contestata dall'effetto di disseminazione che si promuoverebbe nell'abilità di riconoscere lo *sfondo* della *Biblioteca* e l'inquadratura dell'incontro, il propriamente *letterario* del testo di Poe, la sua forma propria di testo letterario cioè, sarebbe del tutto ininfluenza. Il suo essere un'opera della letteratura non incrocerebbe l'inquadratura della sua messa in scena e in nessun modo essa verrebbe convocata a documentare la strana evidenza senza posto della *lettera rubata*. Se il valore letterario coincidesse con il sovratesto *narrato* dell'incontro, la conseguenza sarebbe proprio quanto in varie circostanze Derrida ha messo alla gogna e cioè il dominio del contenuto o del *narrato* sulla messa in opera. La difficoltà in cui si trova questo peraltro mirabile ed elegante commento derridiano, tuttavia, è proprio su questo punto: il propriamente letterario lascia il posto alla novella come pretesto o come allegoria. Il propriamente letterario è in realtà del tutto fuori campo rispetto alla potenza dei testi. Rispetto al contenuto dei testi. Ogni volta che questo accade la *différance* di Derrida non si sottrae alla differenza. Heidegger rimane nello sfondo della decostruzione.

5. L'ultimo capitolo di questo intenso commento è il luogo in

cui Derrida compie alcune decisioni importanti. Per capire bene dobbiamo seguire il filo di questi interrogativi: 1) la novella di Dupin non è un'opera di filosofia, essa è un'opera della letteratura. È naturale allora che ci si chieda se questo sia indifferente per la decostruzione; 2) se la *différance* non è mai riducibile alla differenza di un secondo piano rispetto a un primo piano, se la *différance* decentra sempre in modo diverso da come un secondo piano può smobilitare l'astrattezza di un primo piano, può la critica a Jacques Lacan concludersi nell'orientare verso un *contesto* del testo che lo psicanalista non avrebbe saputo vedere? 3) se la decostruzione presuppone la tecnica dello struzzo o l'astuzia della Regina, quindi un'arte della velatura per una mano incapace di *performance*, cioè incapace di mancare all'evento che mette in scena, non si deve dire che laddove l'evento accade secondo la legge di una *performance* la decostruzione trova una resistenza assoluta? Con una conseguenza controintuitiva: le opere dell'arte sarebbero indecostruibili e proprio per questo sarebbero esemplari per la *différance*.

6. Dobbiamo provvisoriamente concludere in questo modo: in questa partita con Jacques Lacan, la novella di Poe è per Derrida un testo senza *valore letterario*. Il suo eventuale valore nell'ordine dell'opera dell'arte non assume nessun ruolo. Derrida sottopone la novella a un sapiente smontaggio ma in nessun momento appare rilevante se essa sia o non sia un'opera dell'arte. Se la sua eventuale natura di opera dell'arte sia o no essenziale per la contestazione dell'economia di verità che lo psicanalista francese propone. Ora, se Derrida avesse ritenuto di far giocare un qualche ruolo alla natura letteraria del testo avrebbe dovuto ampliare molto oltre il limite a cui alla fine si arresta il raggio di un problema che pure ritiene centrale, il quale verso l'esordio del commento aveva circoscritto in questo modo: «Lo scrivente e la scrittura sono funzioni originali che non si confondono né con l'autore e le sue azioni, né con il narratore e la sua narrazione, e meno ancora con quell'oggetto particolare, quel contenuto narrato, costituito dal "dramma reale" che lo psicanalista si affretta a riconoscere come il messaggio di Poe decifrato»⁶.

⁶ *Ivi*, p. 38.

È necessario chiedersi se la verifica di tutto questo non passi per l'unica domanda che in fondo risulta assente nel corso del lungo commento e cioè se esso sia *un'opera dell'arte*, oppure no. Se il testo di Poe non fosse un testo letterario, la questione dello scrivente e della scrizione non avrebbe la radicale pregnanza che ha portato lo stesso Derrida a tracciare una diagonale tra lo sguardo del narratore e lo sguardo di Dupin. Non è a partire da qui che diventano una speciale costellazione i temi della *cornice*, del *parergon*, della *mancanza* che non lascia traccia della sua mancanza?

7. Derrida dopo avere esposto l'importanza assoluta dello sguardo della narrazione, averlo correlato al talento di Dupin di orientarsi verso evidenze che si sottraggono alla dialettica del primo e del secondo piano, Derrida si ritrova a contestare Lacan con la semplice forza di un secondo piano. Allo sfondo dell'ingresso del Prefetto si contrappone semplicemente lo sfondo della Biblioteca.

Dopo avere raccomandato la distinzione tra il piano assoluto della narrazione e i singoli "narrati", un semplice *narrato* assume il compito di contestare la posizione lacaniano. La *lettera* non torna al suo luogo mancante. Si disseminerebbe *differendosi* in un gioco infinito di rimandi. Ancora una volta le medesime tensioni speculative: dopo avere marcato la differenza memorabile tra *différance* e differenza, dopo avere evocato, contro Lacan, la capacità di Dupin come emblema di uno sguardo per un'evidenza né evidente né invidente, dopo avere collocato il luogo della *performance* nella messa in opera, laddove la firma di uno sguardo narrante non va in secondo piano, nel momento decisivo Derrida riduce la disseminazione a un differire da un contesto ad un altro. Così ancora una volta, da un lato si annuncia una *différance* che deve difendersi dall'identità e dalla differenza dell'identità, dall'altra è il differire da ogni identità che si fa carico della disseminazione della differenza. Se si eleva questo racconto di Poe all'altezza di un emblema di ciò che può sottrarsi radicalmente all'economia della differenza ontologica, se questa sottrazione converge con un evento performativo che manca all'insieme che costituisce, se questa mancanza è d'altra natura rispetto al mancare di un primo piano rispetto ad un secondo piano, allora,

il passo che non si deve compiere è proprio quello che esemplifica il piano assoluto della narrazione con il *narrato* dell'incontro della Biblioteca.

Se il piano assoluto della narrazione richiama la *firma* di un evento e la *firma* di un evento la natura di una messa in scena, ci si dovrebbe chiedere se questo racconto di Poe possa diventare emblematico della differenza tra la *différance* e la differenza, mettendo fuori gioco proprio la sua *firma letteraria*. In altri termini e all'inverso ci si dovrebbe chiedere se l'emblema del *mancare* nella forma di una mano che non si vela, di una mano che non si mette in scena in uno svelamento, non si concentri totalmente nella "forma letteraria" del racconto di Poe e nel suo discrimine da una semplice *cosa*.

Il segreto e la *différance*

1. La *Lettera rubata* è anche il simbolo di un *segreto* la cui custodia è necessaria per garantire la fedeltà di un patto d'alleanza. Non a caso, anche il patto di fedeltà tra il Dio di Israele e Abramo presuppone il lavoro di intimità scavato da un *segreto*. Anche qui, soprattutto qui, in cui la *legge* rivela la propria *lettera*, il segreto copre un contenuto cieco e vuoto. Così come nel racconto di Poe nulla è dato sapere del contenuto della *lettera*, così nel patto abramitico nulla è dato sapere del *segreto* di Dio.

Ora, si stia attenti: la verità di un legame con/in cui la legge manifesta la sua forza identitaria non è dato dalla rivelazione del *segreto*. La stessa *lettera*, che ritrova il suo posto tra gli stipiti del camino, non rivela il proprio contenuto. Essa viene riconsegnata alla custodia di un segreto inaccessibile. Così non vi sarebbe nessuna Santa Alleanza – lo ha spiegato bene Derrida – senza la cura a custodire un segreto, anche quando, o soprattutto quando, esso si presenta, nel suo fondo, vuoto di ragioni e di contenuto. Quando cioè è un *segreto vuoto*. Ci dobbiamo chiedere se un segreto possa riguardare la messa in opera dell'arte in una chiamata esclusiva nel-

l'ordine di un patto di fedeltà. Anche la Regina del racconto di Poe perde il proprio posto nella relazione regale, nella regalità del patto, se il contenuto indicibile della lettera non venisse custodito con la *cura* appropriata.

Si dirà che la legge ebraica nella relazione Dio-Abramo presuppone un segreto condiviso, mentre il segreto della Regina è circoscritto alla sua *privacy*. Il Re non sa nulla o almeno sembra che nulla sappia. In realtà, se questo breve racconto di Poe è diventato così emblematico per la verità del significante di Lacan, e così prezioso per lo stesso Derrida, è anche perché l'economia di tutto il racconto non prevede che il contenuto del segreto abbia un peso e sia importante ai fini del ruolo del *segreto* nella verità del legame di legge. Il suo contenuto non ha nessun gioco in questa vicenda. In questo senso è assimilabile alla tipologia del segreto abramico. Abramo è tenuto al segreto semplicemente perché esso resta a lui inaccessibile. La prova della verità a cui è chiamato, il principio della legge in cui si iscrive, consiste nel mantenere non questo o quel segreto ma *il segreto in generale*. Anche qui un patto di fedeltà viene infranto se si diventa incapaci di serbare la cura per un segreto. È in questo riserbo che si entra sempre dentro la legge di un patto. È in questo riserbo che si occupa un luogo esclusivo nell'ordine di una *Legge*. È qui che una speciale chiamata, il luogo dell'*Eccomi*, per dirla con il linguaggio di Levinas, corre sempre il rischio dell'esclusività del ruolo. Certo il segreto della *lettera* nascosta sotto coperta dalla Regina chiama in causa un tradimento. Ma si deve affermare con decisione che proprio il tradimento o la sua possibilità è sempre iscritto nell'economia di alleanze esclusive e insostituibili.

Derrida ci ha abituati a distinguere con fermezza le tipologie del mistero. Il *segreto* e la *lettera rubata* appaiono della medesima famiglia del segreto abramico, differenti dunque dal segreto della sacralità, quasi un segreto vuoto di mistero. Ma non dobbiamo perdere l'occasione di continuare a chiedere conto della possibilità che un segreto simile possa riguardare anche la messa in opera dell'arte; se coinvolga anche l'esperienze a cui rimanda sempre il nome della *bellezza*; se la luce cieca a cui la *bellezza* costringe non sia possibile solo in un'economia che svuota i segreti non solo del contenuto mi-

sterioso ma anche della forma stessa del segreto e dell'imperativo a custodirlo.

2. Stiamo attenti, che il segreto abramico possa avere a che fare con l'opera dell'arte, in modo particolare con *la letteratura* è proprio Derrida ad affermarlo in un breve capitolo di *Donare la morte* che prende questo titolo: *Il Padre, il Figlio e la Letteratura*. Così, in questo capitolo, quasi al limite di un *lapsus*, si fa avanti, dalla memoria di Derrida, un rapporto tra il segreto «insieme mantenuto ed esposto»¹ della *letteratura* e la *Lettera rubata*: «Allora il lettore sente venire la letteratura per la via segreta di questo segreto, un segreto insieme mantenuto ed esposto, gelosamente sigillato e aperto come una lettera rubata»². Come il segreto, di cui la Regina prende cura di preservare, come per la relazione abramica, avremmo, dunque, anche per il letterario, il mantenimento di un segreto. Dobbiamo ripetere, segreto non di qualcosa, non di un contenuto da conservare nell'ombra di una ritrazione. No, piuttosto un segreto come cura di sottrazione di *non si sa che*, di null'altro che non sia semplicemente il mantenere il segreto in quanto tale. Come dicevamo, nella logica economica della *lettera rubata* al cui lettino stanno sia Lacan che Derrida, persino la Regina deve non sapere il segreto sigillato in quella lettera; proprio la Regina porta un segreto senza segreto, nel cui fondo non c'è nulla da sapere. Siamo su un crinale molto stretto dove basta meno di un attimo per cadere da una parte o dall'altra di un certo filo di argomenti. Un segreto senza segreto, un segreto per il quale, come insiste Derrida nel capitolo a cui ci stiamo riferendo, si può o si deve chiedere perdono per “non voler dire”. Un segreto di un puro segreto non può che convertirsi in un qualcosa che non è in vista per eccesso di presenza, o meglio in un'evidenza il cui vuoto segreto sta nell'impossibilità di secretarsi. Segreto vuoto convertibile con l'assoluta assenza di segreto. Segreto, come riprende in tante occasioni Derrida, perché di altra natura rispetto alla luce del

¹ J. DERRIDA, *Donner la mort*, Galilée, Paris 1999, tr. it. L. Berta, *Donare la morte*, Jaca Book, Milano 2002, p. 158.

² *Ibidem*.

logos, invisibile al sapere del *logos*. Quindi non il buio nascosto della luce, l'ombra della luce, ma fuori *Legge* della luce. Su questa linea, dicevamo, il segreto è convertibile, dev'essere convertibile con l'assenza di mistero. Ma un segreto senza mistero è il medesimo che troviamo sotto il sigillo della *Lettera rubata* della Regina, nel cuore del *patto abramico* e nell'*evento letterario*? Si può dire che si tratti dello stesso segreto senza mistero? Non sarebbe difficile sorprendere Derrida in forti oscillazioni su questa vicenda centrale per la pratica della filosofia. Non a caso, tutto si mette a fuoco nella natura dell'*opera dell'arte*.

3. Si dovrebbe porre con pazienza a Derrida, ai suoi testi e alla loro straordinaria fascinazione, almeno questa domanda: il letterario mette in scena a partire da un segreto senza mistero di cui non a caso si deve e si può chiedere perdono? Ora, sia la *lettera* della Regina e il segreto che contiene, sia il *patto abramico* con il suo segreto indicibile, garantiscono il *patto* e la *Legge*, sono cioè in qualche modo consustanziali alle Alleanze che promuovono. Agisce qui, in altre figure, un assioma che si ripete, di volta in volta, nei passaggi decisivi di Derrida. Rileggiamo un passo già citato: "Questo terzo termine può essere preso come il mediatore che permette la sintesi, la riconciliazione, la partecipazione [...]. [...] il terzo del né-questo-né-quello e del questo-e-quello può anche 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". Il terzo o l'*eterogeneo* può assumere la figura del segreto indicibile. Non c'è *patto d'alleanza* che si non apra nel suo ritiro assoluto, nel segreto assoluto del *terzo eterogeneo*. Ma viceversa, non c'è *eterogeneo* che non si dia nell'ordine di un *patto d'alleanza* e quindi infine nel corpo di una legge. Rivelare in qualche modo questo segreto indicibile significa compromettere la natura eventuale di ogni *patto* tra uomini. Significa ogni volta appropriarsi del luogo segreto e occuparlo o nella forma di una rivelazione ontometafisica o nella forma di una legge che diventa dominio assoluto. Non c'è disputa della tradizione filosofica che non abbia la vocazione a occupare il segreto dell'*eterogeneo*. Ora, continuiamo a chiedere a Derrida: il

segreto come eterogeneo di un'opera dell'arte è il medesimo *segreto* del patto abramico o della *lettera rubata* e ancora è il medesimo *segreto* con cui in qualche modo la decostruzione può e deve avere a che fare?

5. Leggiamo con attenzione questo passo di Derrida in *Donare la morte*: «La letteratura comincerebbe là dove non si sa più chi scrive e chi firma il racconto della chiamata, e dell' "Eccomi!", tra il Padre e il Figlio assoluti»³. In questo breve inciso l'interprete attento può trovare un'indicazione preziosa. Il *segreto* del patto abramico o della lettera rubata in custodia della Regina, non sospende mai "chi scrive e chi firma il racconto della chiamata". Basterebbe solo questo, seguendo in coerenza Derrida, ad allontanare il segreto dell'opera dell'arte (la *letteratura*) dal segreto del *sacro* e del *santo*. Là dove "non si sa più chi scrive e chi firma il racconto della chiamata" si fuoriesce dalla relazione abramica. Il segreto assoluto, come l'*eterogeneo*, dell'opera dell'arte, in qualche modo modifica o converte la relazione abramica, e il suo primo effetto mette in causa l'esclusività della *chiamata* e dell'*Eccomi*. Abramo custodisce certamente un *segreto* senza mistero, il quale tuttavia non è *segreto* sulla chiamata esclusiva che lo riguarda e lo coinvolge in un certo luogo della relazione. Egli non sa il perché della chiamata ma non ha dubbi sul posto che occupa nella relazione; *egli e non un altro* è al suo posto nella relazione con il *segreto* di Dio. Un *segreto* di tale natura può essere vuoto di mistero ma non cessa di occupare e appropriare in qualche modo quell'uno-per-tutti in cui lavora l'orizzonte della *différance*. In questo senso l'*Eccomi* di Levinas sta già velando la *différance*. Pertanto disgiungere il letterario dalla messa in opera dell'arte in generale e l'arte in generale da quell'evento a cui la *bellezza* ogni volta cerca di rimandare rischia di non trovare un'altra via tra l'*es gibt* di Heidegger e l'*Eccomi* di Levinas e di oscillare incerto tra i due momenti. Se la *différance* vuole essere il nome per un *segreto* vuoto di ogni mistero, il nome della bellezza non è mai nominato invano, nella sua messa in opera infatti non può esserci né

³ J. DERRIDA, *Donare la morte*, cit., p. 162.

la traccia di un gesto che dona né uno sguardo che vede nel segreto costituendolo come ordine esclusivo di una relazione.

Il disegno del cieco e la *ritrazione* della mano

1. Nelle *Memorie di cieco*, un testo scritto nell'occasione di una mostra d'arte, Derrida si occupa del *tratto* del disegno e scrive così: «Anche se, come si dice, il disegno è mimetico, riproduttivo, figurativo, rappresentativo, anche se il modello è presentemente di fronte all'artista, bisogna che il tratto proceda nella notte»¹. L'avventura del *tratto*, nel disegno, è come preso da una luce cieca, notte abissale, come la chiama Derrida.

Ora, la notte di tale abisso, e noi aggiungiamo l'*impensabilità dell'ora*, può essere attraversata in due modi: «sia come la veglia o la memoria del giorno o, detto altrimenti, come una riserva di visibilità (il disegnatore non vede presentemente, ma ha visto e vedrà: la prospettiva è la prospettiva anticipatrice o la retrospettiva anamnesica), sia come radicalmente e definitivamente estranea alla fenomenicità del giorno»². Una veduta con due modalità o una modalità

¹ J. DERRIDA, *Mémoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris 1990, tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003, p. 63.

² *Ivi*, p. 63.

con due vedute. Lasciamo in sospeso la questione. Soffermiamoci a marcare bene la seconda di queste (seconda ovviamente né in senso logico né in senso cronologico). La mano del disegno, come l'occhio della visione, come il pensiero del pensante, avanza come un cieco, in un punto cieco, in una luce cieca. Questa luce cieca è sempre sul punto di confondersi nel buio di un'anticipazione che garantisce segretamente quanto si andrà a vedere. In questo buio la mano non va a tentoni e si dirige subito verso l'obbedienza di una memoria, si dirige verso ciò che vedrà a partire dal *già visto*. In questo caso, non c'è eterogeneità tra buio e luce; al contrario, la luce diventa sempre l'*energheia* di questo buio.

Nella seconda modalità, dunque, la mano si spinge verso un *avanti*, verso un fronte, in cui non si dà nessuna anticipazione e nessuna memoria. La mano, in questo caso, è come se occupasse il luogo stesso dell'*avvenire*, come se avvenisse senza anticipo sul disegno che va effettuando. O, per ripetere temi su cui le ultime stagioni di Derrida hanno molto insistito potremmo dire: la mano cieca del disegno può lasciare accadere qualcosa proprio perché nessuna anticipazione o nessun orizzonte guida il suo venire in avanti. Tra il tratto disegnante, *attuale* nel suo disegnare, nell'*ora imminente* del suo tratteggiare il disegno, e la cosa che prende figura, c'è un'eterogeneità abissale. I due piani non si danno mai disgiunti e tuttavia nulla li congiunge come una semplice mediazione. Tra l'uno e l'altro c'è la differenza e l'eterogeneità che passa tra il concreto e l'astratto di gentiliana memoria. L'eterogeneità di questo impensato è imminente in ogni forma di sapere e tuttavia ad esso inaccessibile. Da sempre il disegno, quindi la figura dell'arte e la filosofia hanno a che fare con questo invisibile o impensato. Da sempre, ripetiamolo con le parole di Derrida, «la visibilità del visibile non può per definizione, essere vista, allo stesso modo della diafanità della luce di cui parla Aristotele»³.

2. In questo saggio occasionale, Derrida sta commentando alcuni disegni che raffigurano dei ciechi-non vedenti ritratti dalla

³ *Ibidem*.

mano di un artista. Questa figura di ciechi non sarebbe dunque un semplice accidente o un aneddoto secondario nella storia della figurazione dell'arte. Per Derrida questi ritratti di volti, privi di sguardo e di luce, andrebbero considerati come l'*emblema* di quanto ogni disegno, nel suo tratto, ogni volta, quando procede, diciamo noi, verso la messa in scena di un'opera, non può che sognare o seguire come una stella cometa. L'occasione di questa mostra di disegni consente a Derrida di affermare che tutti i disegni sarebbero magnetizzati dalla volontà di farsi un autoritratto e l'autoritratto del disegno, nel suo atto di disegnare, avrebbe a che fare con la cecità dello sguardo nel volto di ciechi. Il disegno non può che disegnare una figura di cecità senza sguardo quando si rivolge alle proprie essenziali possibilità. Anche quando disegna paesaggi o marine o frutta e verdura il tratto con cui procede, la manualità della mano che in questo tratto si espone, *ritrae* ogni volta la cecità del proprio ritratto. Così la cecità dei volti nei disegni di ciechi non sarebbe altro che l'*emblema* o il vessillo di quanto ogni tratto del disegno ritrae ogni volta del proprio stesso *tratto*. Dobbiamo fare un po' di parafrasi se vogliamo restare fedeli (con alcune variazioni) a questo occasionale lavoro di Derrida; dobbiamo premere sul plesso tra il *tratto* e il *ri-tratto*. Dobbiamo, in qualche modo, cogliere al di là di tante altre intenzioni con cui questo testo si impegna, la produttiva ambiguità che circola tra un *ritratto* e il *ri-tratto*. Occorre spingersi cioè fino al punto di fare del ritratto, proprio ciò da cui ogni disegno sarebbe polarizzato, la scena in cui il tratto si ritrae; nel senso cioè che ritrae o ritira il proprio tratto. Ritrae la propria *ri-trazione*; nella figura del tratto esso si ritrae lasciando uno sguardo cieco; lasciando nella cecità una sorta di noema vuoto.

3. Non c'è tratto che tracciando la propria ritrazione non coinvolga una mano, la *manualità* della mano. Del resto sarebbe giusto rilevarlo non proprio a margine di questo lavoro di Derrida: la mano dell'arte subisce non pochi mutamenti nel momento in cui i ritratti esemplari di Derrida entrano in scena. Per ora è urgente però trarre questa provvisoria conclusione: il *tratto* che si *ritrae* nel disegno implica sempre una mano capace di ritrarsi nel tratto; si dovrebbe

dire così, in altri termini, sempre tra le righe vuote di questo testo di Derrida, un tratto *ritratto* nel proprio disegno implica una mano ritratta. Non dovremmo cessare di domandarci che cosa sia una *mano ritratta*, e dovremmo farlo ogni volta con la persuasione che le figure concettuali e le figure dell'arte, hanno sempre a che fare con il modo di velarsi e svelarsi della manualità di una mano.

4. Riassumiamo: una mano che disegna si esibisce dunque nel suo tratto e nel suo tratto si ritrae. Il tratto è in qualche modo sempre il *ritrarsi della mano*. Per una mano che disegna, che disegna con uno sguardo di fede (poiché una certa fede è in gioco, spiega Derrida), tracciare un tratto comporta sempre ritrarre la propria sottrazione, tracciare un *ritratto* della propria *ritrazione*. Per Derrida, questa sarebbe una specialità del disegno e il suo emblema o il suo stereotipo sarebbe la figura del ritratto del cieco. Forzando un po' le intenzioni di Derrida diciamo così: la messa in scena di un'opera di disegno o di un'opera dell'arte esibisce sempre una mano che si ritrae nel proprio ritratto. Non sempre questo accade. Sicuramente non accade quando prevale, nell'avvenire del tratto in cui la mano è impegnata, l'obbedienza allo schematismo dell'immaginazione. Qui qualcosa impedisce al ritratto di accadere. Quando accade, evidentemente, la messa in opera dell'arte si distingue da tutto il resto. Ora, chiediamoci, la mano che figura concetti speculativi, la mano dei filosofi è capace di sostenere un ritratto della propria ritrazione? In altri termini, nell'arco di una domanda più ampia, la mano della filosofia è la medesima mano dell'arte, vive e sostiene la medesima economia di *ritrazione*?

5. L'aspetto più difficile di questa vicenda è che per *ritrazione* non si deve pensare a nessun movimento di differenza negativa o di semplice nascondimento o di sottrazione. Una mano si ritrae nello stesso movimento per il quale differisce da ogni differenza. Ma perché questa ritrazione differente non sia semplicemente complice e correlativa alla differenza da cui e in cui differisce occorre ritrarre una differenza essa stessa ritratta da ogni differire di un primo piano e di un secondo piano. Ora, una mano ritratta nella propria figura

dispone a sua volta una soglia cieca; toglie una certa luce allo sguardo, costringe chi guarda a deporre la propria luce, ad accecarsi a sua volta solo quando nel tratto non c'è più traccia della sua ritrazione; quando il tratto non lascia traccia della sua ritrazione. Ora, stiamo attenti, in questa piccola costellazione che tiene in orbita ritrazione e cecità dello sguardo, sguardo cieco sia della mano che ritrae nell'opera il proprio tratto sia della mano-sguardo che vi accede a partire dallo spettacolo della sua messa in scena, non può comparire l'azione della Regina e lo sguardo del Ministro della novella di Poe.

Lo sguardo del Ministro della *lettera rubata* presuppone ogni volta che la sottrazione sia velata. Presuppone cioè che la Regina lasci un segno del suo *ritratto*. Come se avessimo nel disegno tracce e veli che coprono e, quindi, in un qualche senso, rivelano quanto resta sempre mancante e scoperto nella sua mancanza. Se così fosse vorrebbe dire che l'opera dell'arte e la mano dei filosofi avrebbero in custodia un medesimo segreto. Vorrebbe dire che le *pieghe* delle figure speculative sono le medesime *pieghe* delle figure pittoriche, che la metafora dell'arte sia identica alla metafora della filosofia.

6. La *mano* è una figura metonimica. Sta sempre per l'Ora attuale e performativa di un evento. Così, ritrarre una ritrazione, almeno nel senso per il quale il suo prototipo è lo sguardo cieco del non vedente, presuppone che la mano non vada alla deriva dei propri tratti. Presuppone cioè che essa non si faccia velo mentre si traccia. La mano dei concetti della filosofia invece deve avere una confidenza con la velatezza della mano se vuole garantirsi un esito speculativo. I filosofi cioè nasconderebbero la propria mano con un velo, nell'ombra di un velo; mentre gli artisti, metterebbero in scena i propri veli per non velare la propria mano. In questa strana vicenda di mani e di veli, la mano delle figure concettuali, nel velo, gioca nell'assenza la sua presenza. Il gesto è sempre quello della Regina di Poe, nascondere con una traccia che in realtà rivela. Mentre l'artista sarebbe l'unico per il quale la *lettera* non si allontana mai dal suo posto perché non ha segreti. L'unica per la quale la mano non lascia traccia in quanto esibisce totalmente la sua ritrazione.

7. Ma insistiamo ancora: che cosa vuol dire una *ritrazione*? Esibire una *ritrazione*? Vorrebbe dire: esibire la verità di un evento secondo la formula per la quale la sua condizione è sempre incondizionata, né presente né assente. *Incondizione* dell'evento come terzo del "né-questo-né-quello e del questo-e-quello". L'eterogeneo tra una *o* e una *e*. L'è dell'evento che si traccia e si ritrae tra una *o* e una *e*, tra una disgiunzione e una congiunzione.

La mano del disegno e la mano della figura speculativa stanno esattamente nel limite in cui la *è* ritrae il proprio evento. La mano dell'arte però sarebbe capace di configurare un evento la cui condizione di visibilità sta nella completa ritrazione della mano. La mano dei concetti invece si organizzerebbe in un evento che deve ogni volta ricoprire quello che scopre, con un velo, perché mai pienamente ritratta. In altri termini con un'immagine topologica, la mano del ritratto dell'evento dell'arte non compie lo strano movimento dello struzzo. Non nasconde la propria mano, lasciando e aspettando che qualcuno possa spennare il suo *didietro*. Se l'evento dei concetti speculativi coinvolge sempre una mano che nascondendosi rivela la sua copertura, la mano della messa in opera si ritrae senza nascondersi, fa del velo non ciò che rivela la sua copertura ma l'*adesso* in cui la *è* differisce senza traccia. Ora, se la decostruzione è possibile solo laddove il filosofo, con la sua mano, opera come lo struzzo, l'evento dell'arte avrebbe tutt'altro rapporto con la decostruzione. Si dovrebbe dire che l'impossibilità di una decostruzione sarebbe l'evidenza più evidente della sua natura speciale.

8. La figura speculativa della filosofia ha sempre l'anima in una doppia copertura: una prima copre dentro una profondità, (c'è sempre profondità e intensità in questa prima copertura, segreto pieno da distinguere sempre da un segreto vuoto) la seconda distoglie da ciò che rimane scoperto con una doppia copertura. Poiché è sempre la seconda copertura che intensifica la prima, l'assedio di un concetto e la sua decostruzione prende sempre di mira il suo tallone d'Achille che non è mai nella prima ma nella seconda copertura. Con Derrida dovremmo dire che il luogo della disputa, il luogo disputato per eccellenza, si offre nella seconda copertura, dove lavora

il *velo* della *metafora*. Ora poiché è nella *dynamis* della copertura-ricopertura il non potersi arrestare, nel senso che ogni ricopertura della scopertura non potrà che lasciare un fuori coperta, la metafora filosofica costituisce una velatura che non solo *vela* lo scoperto della copertura, ma distoglie dal procedere all'infinito. Essa cioè *arresta* la figura speculativa e in qualche modo la conclude in una totalità che appare compiuta. La forza della metafora nell'opera d'arte avrebbe invece un'altra topologia e tutt'altra economia: costituire una figura nella quale non c'è niente da velare perché nulla rimane nella scopertura. Così, mentre la metafora filosofica ha la sua principale tensione nel sopportare una scopertura, la metafora dell'arte sopporterebbe come nessun altro evento non la mancanza di verità ma la *mancanza* di ogni mancanza di verità. La bellezza sarebbe il nome cieco per eccellenza per indicare proprio ciò che Derrida attribuisce in questo saggio al tratto che si ritrae del disegno. Dovremmo dire così: un evento il cui orizzonte di apparizione si ritrae senza traccia, che si ritrae nella sua ritrazione può prendere il nome di *bello*. Ora, una ritrazione senza traccia è possibile solo laddove la verità è il più in vista di tutti. In qualche modo come *la lettera rubata* di Dupin. Il più in vista qui è convertibile con un evento in cui il suo orizzonte di apparizione non manca di nessuna mancanza e proprio per questo è presente di una presenza che non è né un presente né un assente. La *bellezza* è il nome per indicare un orizzonte la cui impensabilità può essere sostenuta fino alla fine. L'impensabilità diventa un'esperienza impossibile quando la verità compare nell'orizzonte, o meglio quando un orizzonte diventa un orizzonte di verità. La verità è sempre il nome per indicare l'epoca in cui l'*impensabilità* di un orizzonte diventa insostenibile.

Ma quando l'impensabilità di un orizzonte diventa insostenibile? La maturità della filosofia moderna ha detto qualcosa di giusto su questo, si tratta di saperlo riprendere con un nuovo investimento teorico e pratico. Una *mancanza* che manca di ogni mancare non è uno strano ossimoro e si può ripetere con altre parole da un altro angolo di prospettiva: a un orizzonte dell'esperienza che non viene meno, come attuale condizione di possibilità, corrisponde una mancanza che non manca del suo mancare. La filosofia è soprattutto

esperta del *venir meno* e si costituisce sempre come corrispondenza di questo *venir meno*. La verità di cui essa si occupa copre il tempo e lo spazio di questo *venir meno*. Quando una condizione di possibilità dell'esperienza viene a mancare, o meglio, quando una condizione non è ancora una possibilità o ha cessato di esserlo, quando i tempi sono in gestazione come direbbe lo Hegel della *Fenomenologia*, la metafora filosofica costituisce una scena nella quale una mano coperta sotto un velo rende testimonianza di un presentarsi di ciò che viene a mancare. Forse è a partire da qui che si comprende, per quanto è possibile, ciò che divide il regime dell'opera dell'arte dal regime dell'opera della filosofia.

9. Questo saggio sul ritratto dei ciechi lascia un'eredità speculativa che ha forse il pregio di segnare un estremo limite per la filosofia di Derrida. Gli artisti sarebbero testimoni di un evento che accade o si compie nella condizione di *s-velare* la propria mano da ogni copertura di veli. La ritrazione della mano nel disegno dell'opera non è la medesima ritrazione della differenza ontologica. Nella sua forma il soggetto non può andare alla deriva di un terzo piano. Per il medesimo parallelogramma di forze la messa in scena dell'opera dell'arte non vela la propria mano mentre indica la luna. Se la *différance* non è questa mano, il sottrarsi o il differirsi sarà fatalmente, necessariamente, un permanente differirsi in una differenza che differendosi da ogni differenza, resta differenza. Derrida ha più di altri intravisto come il nome della *bellezza* deve avere a che fare con la *différance*. Ma non ha mai portato a coincidenza l'evento della bellezza con la *différance*. Se chiedessimo a Derrida se sia possibile una decostruzione dell'opera dell'arte così come è decostruibile un'opera della filosofia, egli direbbe che la decostruzione è possibile e necessaria ogni volta che una totalità vela ciò che lascia in una fatale scopertura e questo per lui accade anche nell'evento dell'arte. In questo senso il regime dell'arte non cambia rispetto al regime della filosofia. Ebbene noi diciamo che nella perdita di questa differenza, la *différance* di Derrida non può abbandonare la differenza ontologica. Per questo egli resta sul territorio esclusivo della filosofia.

10. Giungiamo a questa provvisoria conclusione: la *différance* che risponde a tutti i requisiti formali che Derrida, di volta in volta individua, può corrispondere all'evento dell'opera dell'arte. Il fatto che Derrida non giunga mai fino in fondo a riconoscerlo impedisce di abbandonare il dominio filosofico di Heidegger. Senza questo riconoscimento sarà sempre possibile ai sacerdoti dell'heideggerismo dimostrare che la radicalizzazione della differenza ontologica sia già contenuta nei passaggi maturi del filosofo tedesco. Dopo Heidegger resta questo insegnamento che vale anche per Derrida: una differenza sottratta alla semplice differenza ontologica, una differenza che differisce da ogni differenza o coincide con un evento performativo, oppure resta come una mano che continua a indicare qualcosa pretendendo che ciò che indica non sia qualcosa. Ebbene un evento performativo non è convertibile con una mano che si nasconde sotto un velo. Tuttavia un evento performativo per il quale una mano che indica qualcosa mostra la mano e non la luna è possibile solo in un evento in cui la mano sia ritratta come nei ritratti dei ciechi. Per noi, implica che il performativo sia convertibile con l'evento di ciò che chiamiamo *bello*.

Come appendice e ulteriore conclusione.

La mano del ritratto, in particolare la mano del ritratto che si dirige verso lo sguardo dei ciechi, vive nel prototipo dello *sguardo di fede*. Solo nella fede l'avvenire accade davvero e la mano dell'artista è cieca di questa fede. Il cieco dei disegni è una grande figura dello sguardo e sedimenta diversi motivi su cui Derrida prova a lavorare. Nello stesso tempo è simbolo e paradigma. Simbolizza coloro che pur vedendo in realtà non vedono e non sanno di non vedere. Ma è anche paradigma di coloro che per poter finalmente vedere la verità di un evento devono convertire la loro veduta nel buio di una cecità. Occorre sempre accecare il vecchio occhio per acquistarne un nuovo. La complicazione sta in questo tuttavia: ciò che si vede con il nuovo sguardo è invisibile per un occhio ordinario che vede. Per certi versi è uno sguardo cieco, cioè è uno sguardo che acceca il proprio occhio ogni momento per poter davvero vedere. In questo senso non si può dire, continuiamo questa parafrasi di Derrida,

che i ciechi del *Vangelo* riacquistino davvero la vista. In realtà essi sono il paradigma di coloro che sanno perderla davvero per poter davvero guardare. Il disegno e la manualità di pensiero da cui si origina hanno a che fare con questo sguardo cieco che sopporta la verità invisibile di un evento come nessun'opera di filosofia sarebbe in grado di sostenere. Come se nella memoria del gesto filosofico e delle sue figure si conservasse quella paura di accecamento che nel *Fedone* portava Socrate a dar valore allo sguardo indiretto di un occhio obliquo nell'orientarsi verso la verità intelligibile. Da allora le idee o i *logoi* hanno sempre a che fare, in vario modo, con questa paura di *rovinare* lo sguardo e salvaguardarlo in una certa riflessione che comporta una speciale *copertura* dell'*invisibilità* dell'idea. In questo senso già nel *Fedone*, l'idea è la figura che testimonia l'insopportabilità per la filosofia del fatto che la condizione di un evento, la sua visibilità, resta senza nessun resto *invisibile*.

14. Sempre in *Memorie di cieco*, verso la fine, Derrida scrive: «Ora, se le lacrime vengono agli occhi, se dunque possono anche velare la vista, forse rivelano, nel corso di questa esperienza, in questo corso d'acqua, un'essenza dell'occhio, in ogni caso dell'occhio degli uomini, dell'occhio compreso nello spazio antropo-teologico dell'allegoria sacra. In fondo, in fondo all'occhio, quest'ultimo non sarebbe destinato a vedere, ma a piangere. Nel momento in cui velano la vista, le lacrime svelerebbero il proprio dell'occhio»⁴. Di che cosa è l'evento una lacrima che vela lo sguardo? Sembra dire Derrida, non c'è solstizio del tempo degli uomini che non sia velato da lacrime. Il destino dell'occhio non si riduce ad afferrare le cose con lo sguardo. Nel momento in cui a questo si limita nasconde evidentemente la propria essenza. Ma chiediamoci: se di essenza possiamo parlare, qual'è la natura propria dello sguardo? Derrida varie volte in vario modo vi fa cenno nel suo lavoro, lo sguardo è come la luce, quindi la natura propria dell'occhio è quella della luce. La luce come l'occhio manca sempre a ciò che vede, come è differente dal giorno e dalla notte. Il *mancare*, tuttavia, come tante volte si è ripetuto ormai, non

⁴ *Ivi*, p. 152

è il *mancare* che si oppone al presentarsi, non *manca* come la notte manca al giorno o il giorno alla notte. Questo paradossale *mancare* rispetta la sua differenza dal differire del presentarsi dall'assentarsi solo nell'ora di un performativo, quando non può più andare in secondo piano nella scena dell'evento. Un occhio velato da lacrime, coperto con un velo, è come il corpo velato dell'opera dell'arte. Se la filosofia usa il velo nella metafora filosofica, per nascondere lo scoperto della mano, rendendo quindi possibile una decostruzione, l'opera dell'arte nel velo è come se mostrasse una mano che manca ad ogni presentarsi e ad ogni assentarsi, nel velo la mano è ritratta senza dover velare il suo ritrarsi. Il *velo* allude a una strana piega che deve portare a non confondere mai la metafora dell'arte con la metafora della filosofia. Nella metafora dell'opera dell'arte la linea d'orizzonte non va in secondo piano e si converte con una mano che si ritrae mancando tuttavia di ogni mancare. Solo nell'arte una finalità deve mancare del *fine*. Finalità senza *fine*, senza oriente e mano ritratta (nel ritratto del cieco) sono la stessa cosa. Un occhio velato dalle lacrime, allora, è come una totalità-finalità della visione senza fine. Rivela, senza svelare nulla, l'essenza della luce che è quella di mancare nell'attualità di un'ora al giorno e alla notte. Anche all'apice della mano ritratta della *caritas* c'è un occhio velato dalle lacrime. Il *bene* commuove sempre e la filosofia non può dire molto di questo.

⁴ J. DERRIDA, *Memorie di cieco*, cit., p. 152.

La frontiera, il confine e il segreto

1. Scrive così Derrida in un breve saggio dal titolo *Aporie*: «Il passaggio dei confini si annuncia sempre secondo il movimento di un certo passo – e del passo che supera una linea. Una linea indivisibile. E si presuppone sempre l'istituzione di una tale indivisibilità. La dogana, la polizia, il visto o il passaporto, l'identità del passeggero, tutto ciò si fonda su questa istituzione dell'indivisibile. [...] C'è problema dal momento in cui la linea che segna il bordo è messa in pericolo. Ma essa si trova in pericolo fin dal suo primo tracciato, che può istituirlo solo dividendola intrinsecamente in due bordi»¹.

Un altro nome della *différance* è questa linea che tracciandosi si divide in due bordi. Come la punta di un istante essa è impensabile. La filosofia di Derrida, come una mano che indica, orienta verso l'impensabilità di questa ritrazione assoluta, avverte, con particola-

¹ J. DERRIDA, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, Paris, tr. it. di G. Berto, *Aporie. Morire – attendersi ai «limiti della verità»*, Bompiani, Milano 1999, p. 11; cfr., M. VERGANI, *Dell'Aporia. Saggio su Derrida*, Il Poligrafo 2002.

re ossessione, che tutte le differenze della metafisica sono possibili per il lavoro di una differenza che dividendosi in due bordi non è mai nessuno dei bordi in cui si divide. Come sappiamo la è di questa differenza non sopporta in alcun modo la domanda *che cos'è?* Si può dire in altri termini che la è di una differenza che si divide in due bordi non sia né una è né una *ha*. L'opera d'arte, soprattutto nella sua forma novecentesca, sarebbe inattuabile, estranea, una semplice cosa ontica, se ci avvicinassimo ad essa con la domanda *che cos'è?*, *che cosa significa?* Questo comporta per noi la possibilità di sovrapporre i due eventi. Si può dire almeno che entrambi, cioè la è di una differenza che differisce ogni volta dalla differenza che rende possibile, e la linea di orizzonte in cui accade l'evento di un'opera dell'arte e quindi la metafora (emblema dell'accadere dell'opera dell'arte), si sottraggono e non sopportano la domanda *che cos'è?* Se la metafora nasce ogni volta nel confine o nella frontiera di una linea di due campi semantici che cosa comporta o cosa accade davvero nel passo su quel confine? C'è una linea che passa nel corpo di un concetto e una linea-frontiera che passa nel corpo di una metafora. Si potrebbe dire che solo nel secondo caso la linea si divide in due bordi. Nel primo caso essa divide e unisce, nello stesso tempo, nello stesso passo, l'identità non esclude la differenza, anzi sostiene la differenza nell'identità e l'identità nella differenza. Nel secondo caso è come se il passo cadesse in una linea divisa in una *différance* che nessuna differenza dell'unità o unità della differenza sarebbe in grado di catturare. Nel corpo di una metafora il piede fa un passo o la mano indica in un luogo che manca come manca sempre il *medium* di una linea che si divide i due bordi. In uno dei primi testi sulla *différance*, Derrida aveva scritto: «Per meglio dire, il gioco della differenza fra due fonemi, che sola permette ad essi di essere e di operare come tali. L'inudibile apre all'intesa i due fonemi presenti, così come essi si presentano. Se dunque non esiste scrittura puramente fonetica, è perché non c'è una *phoné* puramente fonetica. La differenza che fa sorgere i fonemi e li dà ad intendere, in tutti i sensi di questa parola, resta in sé inudibile»².

² J. DERRIDA, *La différence*, cit., p. 31.

Non si comprende la radicalizzazione della differenza ontologica senza questo innesto di de Saussure. A noi interessa però tenere ferma questa questione: la linea che passa tra una *e* e una *o*, l'inudibile differenza in cui già sempre essa si divide nei bordi di *e* e *o*, è della medesima economia di una linea che passa nella piega o nel velo di un evento il cui corpo iconico è quello di una *metafora viva*? Per Derrida in fondo si può ripetere per la piega metaforica la nozione di differenza inudibile come tra una *e* e una *o*. Il segreto senza mistero tra una *e* e una *o* sembra possa dirsi il medesimo segreto tra l'oro e i *capelli*, nell'enunciato *capelli d'oro*. Molte cose sono in gioco in questa vicenda, per l'opera dell'arte e per l'opera della filosofia e anche per una politica della filosofia o filosofia della politica.

2. Proviamo dunque a far reagire, quest'immagine di una linea che si divide fin dal suo primo tracciato, con il confine che dobbiamo ammettere tra i nomi e le loro possibili pieghe metaforiche, e poi ancora con il confine con cui possiamo *confidare* con gli altri uomini. Nella persuasione, evidentemente, che la linea di fronte fra gli uomini, dica qualcosa o riceva qualcosa dalla linea di fronte che passa fra i nomi, che tra i nomi come tra gli uomini possano trovare figura tre possibili spartiti della differenza: 1) una linea che tracciandosi si divide sempre in due bordi come la differenza inudibile di due fonemi; 2) una linea che tracciandosi unisce sempre ciò che divide nella logica di un concetto. Qui la linea è sempre *legalità* della differenza, unità dell'unità e della differenza; 3) una linea che tracciandosi si condivide in/nei due bordi, evitando il baratro del senza l'uno del molto ed evitando che una logica del supplemento sia sempre pronta a saturare nell'uno dei molti l'abissalità di una fedeltà. Dopo Ricoeur si può interrogare in modo nuovo il passo che si compie quando si attraversa la piega del velo della metafora. In un quadro movimentato però da questa convinzione: le metafore sono eventi *compiuti* tra i nomi come le figure della *caritas* sono eventi *compiuti* tra i confini degli uomini.

3. Le metafore vengono avanti nel limite di due campi semantici. Per certi versi, rispettando l'orientamento di una linea che nel

suo tracciato si divide in due bordi. Almeno in questo senso: la piega che si forma sempre quando due campi semantici si incontrano nell'immagine metaforica, differisce da/per una differenza. Così quando si dice: *capelli d'oro*, è come se orientassimo la mano o la sguardo verso un limite che non è né il mondo dei *capelli* né il mondo dell'*oro*. In qualche modo l'*orienté* viene a mancare.

Nel passaggio del confine, come si diceva, accade anche l'incontro tra uomini. L'incontro con l'Altro è segnato da una linea che può dividersi in due bordi. L'incontro non sarebbe tale se il confine in cui avviene non si dividesse in due bordi. Con altre parole, se il lavoro della *différance* non diventa una linea che in qualche modo divide e congiunge. Ma ogni volta che la linea divide e congiunge essa è già una frontiera. Così pure per la medesima economia quando questa linea diventa una frontiera tra sé e se stesso, l'Io cade nel proprio Ego. Dobbiamo chiederci se tra gli uomini possa accadere qualcosa di analogo a ciò che accade nella piega metaforica nel confine tra i nomi. Quale possa essere la piega-velo nell'incontro tra gli uomini. Se non vi sia la medesima correlazione, tra una mano, un velo e la sua ritrazione. La questione della mano torna come si vede nei momenti decisivi. Il Derrida che investe sull'evento performativo e sull'*iperbolite* della scrittura sarebbe il primo ad orientarci in questo modo: nel passo della scrittura che *dice* la *différance* inudibile, c'è una mano che indica da qualche parte. C'è un dire di una mano che orienta verso il segreto vuoto di una differenza inudibile. Sarebbe per primo Derrida a richiamare la *lettera* della Regina.

Sarebbe il primo ad orientarci sulla sua mano che si vela mentre orienta nella differenza inudibile. Verso una mano che si copre come la *lettera* e in questo coprirsi si mostra in vista per un Ministro o un altro filosofo pronto a spennargli il suo *didietro*. Ogni volta che la mano è sottovelo la differenza indicata come mancante o anche più radicalmente come un effetto di un poi, viene resa presente proprio nel mancare sottovelo della mano che la indica. Derrida ha sempre avuto due strade di fronte a sé (praticandole entrambe): procedere nel cattivo infinito di una infinita decostruzione. Oppure impedire che la mano indicante la differenza possa velarsi sotto velo. Quando Derrida è coerente con questa seconda opzione, la mano del suo

stile *sogna* l'opera dell'arte. Stiamo attenti: se la *différance* è ciò che manca ogni volta al presentarsi e all'assentarsi, occorrerebbe sottrarla alla retorica presente in fondo nella prima opzione dell'effetto di un effetto o del già sempre perduto. Se questa retorica infatti può liberare in qualche modo dall'*origine* o dalla *causa* non libera però da una mano che nella sua scopertura deve coprirsi con un velo. Quando Derrida sogna, nella scrittura, l'opera dell'arte cerca di sottrarsi alla retorica del *già sempre perduto*. Ma appunto è come se tutto fosse come il sogno di una *différance*, nel quale tra l'altro egli contrae un debito inestinguibile con la filosofia che potrà sempre rimproverargli la perdita della sua vocazione e un debito con l'opera dell'arte che potrà invece rimproverargli un'invasione della *hybris* filosofica nel suo campo proprio. Dobbiamo continuare a chiederci: la linea che passa nel corpo iconico di un evento metaforico, ma anche nell'incontro tra uomini nella luce della *caritas*, è assimilabile alla linea che passa (*tra*-passando) nella differenza fonematica? E la mano che se ne fa indice può considerarsi segreto complementare di un segreto inudibile e già sempre *poi* di un *poi*, *effetto* di un effetto? Quando Ricoeur contesta a una lunga tradizione filosofica di avere escluso l'immagine dalla sfera del significato, c'è qualcosa di serio che coinvolge indirettamente lo stesso Derrida o almeno una riduzione dell'immagine a segno, del segno a supplemento e quindi dell'immagine a supplemento (in altro modo lo abbiamo sottolineato nella riduzione del *parergon* a supplemento o del *parergon* a cornice). Il *visibile* dell'evento metaforico risulta *invisibile* sia in una differenza dichiarata inudibile tra due segni e fonemi, sia in una differenza che cade nell'unità di una unità e di una differenza.

4. Non *sappiamo* che cosa *sia* un'opera dell'arte. Dobbiamo convincerci di questo però: questo *non sapere* è di altra natura rispetto al *non sapere* che grava su altri ambiti dell'esperienza. Esso, infatti, in un certo senso, ha a che fare con la condizione stessa dell'accadere dell'evento. Così, con questa precauzione si può cercare di attraversare questo luogo forzando e anche sabotando la possibile forza di queste ipotesi: che nell'evento metaforico (da considerare ogni volta come emblema di un'opera dell'arte) la differenza sia in

qualche modo garantita nella *performance* di una certa *energheia* di cui la vivacità è come una luce cieca; che l'*energheia* della sua visibilità sia come una passare nel punto di *zenith* in cui una mano che indica l'orizzonte non può andare nel secondo piano di un piano di veduta; che tutto questo possa dirci qualcosa sulla possibilità che la *différance* si salvi dalla semplice differenza ontologica.

Stiamo attenti: una mano può differire da un orizzonte intenzionale per la medesima economia per la quale esso può dividersi e differire in due piani. Ora, se la *différance* deve differire da ogni differenza questo sarà possibile solo se l'orizzonte verso cui si orienta manca di ogni differenza. Perché la mano non differisca dovendosi coprire con un velo, occorre che ciò che indica manchi di ogni differenza. Mancare di ogni differenza tuttavia non vuol dire trovarsi nella presenzialità. Non c'è presenzialità infatti che non sia differente. Mancare di ogni differenza significa allora mancare di ogni assenza-presenza. Pertanto perché la *différance* risponda ai suoi requisiti formali deve mirare verso un luogo, il quale, proprio nella misura in cui non differisce, mancherebbe di una mancanza per la quale una mano orientata verso di essa altro non potrebbe essere che questa stessa mancanza. La mano cesserebbe di fare ombra sulla scena dell'evento così come l'orizzonte mancherebbe al presentarsi e all'assentarsi. La filosofia è incapace di questa mancanza e di questa ritrazione della mano semplicemente perché essa è il contraccolpo di un venire a mancare del mancare dell'orizzonte in una differenza. Occorre dire così: quando questa mancanza viene a mancare c'è sempre una differenza che segna la presenzialità degli eventi. Le figure della filosofia sono il contraccolpo di questa differenza e di questo mancare come differenza. Per questo non sanno *nulla* dell'opera dell'arte.

Levidenza della metafora. A partire da Ricoeur

1. Ci soffermeremo ora sull'evento metaforico così come viene delineato da Paul Ricoeur ne *La metafora viva*¹. Dovrà aiutarci a far reagire ancora, in un quadro più animato, la *différance*, il *parergon*, e la *cornice*. Poiché la metafora porta in dote l'orizzonte dell'opera dell'arte dovrà aiutarci a riproporre le domande già attraversate nel corso del saggio, contenute nelle seguenti questioni: se la metafora della filosofia sia la medesima figura della metafora dell'arte, se la figura speculativa sia un'apertura metaforica. La *différance* di Derrida non sarebbe stata così radicale nei confronti della dif-

¹ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris 1975, tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1976. Come si sa, alcuni capitoli di questo poderoso studio chiamano in causa proprio Derrida il quale ha ripreso il confronto con Ricoeur anche in una conferenza pronunciata a Ginevra il 1° giugno del 1978 dal titolo *Le retrait de la métaphore*, pubblicata in *Poesie*, 7, 1978, pp. 103-126, ora in *Psyché*, cit., pp. 62-93, tr. it. di M. Ferraris, "Il ritrarsi della metafora", aut aut, nn. 220-221, 1987, pp. 9-34. Sempre M. FERRARIS su questo è intervenuto in *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 76-81; da segnalare su questo confronto Ricoeur-Derrida il volume di J. -L. AMALRIC, *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Philosophie, Puf, Paris 2006.

ferenza ontologica se non fosse passata per la differenza *tra* segni del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure. Occorre chiedersi però se, nonostante le critiche molto serie e definitive che egli avanza verso lo strutturalismo francese, non sia egli stesso inscrivibile in quel *monismo* semiotico che Ricoeur rimprovera agli orientamenti dominanti nella semantica dei linguisti di lingua francese. In altri termini, se la nozione di *différance* che alla fine prevale nella filosofia di Derrida non debba saldare un debito con il postulato per il quale tutte le unità del linguaggio operano come *differenze* di segni. Dovrà inoltre sciogliere il sospetto che in questo debito non rientri proprio l'indistinzione, nel commento alla *Critica del giudizio*, di *parergon* e *cornice*.

La *metafora viva* di Ricoeur non è un *ornamento* e non è neppure una *cornice*. Per certi versi, rientra pienamente nella formalità del *parergon* kantiano; anzi aiuta a delimitarlo e precisarlo proprio in relazione alla *cornice*, come né dentro né fuori, verso cui tende ad assimilarlo invece la ricostruzione di Derrida. Come abbiamo già detto, se il *parergon* fosse assimilabile a una *cornice* acquisirebbe il carattere di veduta e di è-copula, si distinguerebbe, in questo modo, da ogni ornamentalità e da ogni piacevolezza dell'ornamentale, ma ci lascerebbe senza criteri per un discrimine tra la metafora dell'arte e la metafora della filosofia. Parafrasando Ricoeur, potremmo dire: la metafora dell'arte si *scarta* dalla metafora della filosofia come il lavoro del *parergon* nel corpo di una messa in opera dell'arte si scarta da una *cornice*. Lo scarto, in altre parole, non è il medesimo e non è il medesimo perché l'immagine della *cornice* rimanda perfettamente all'ordine di una differenza tra segni, mentre la metafora dell'arte e noi diciamo, lo stesso *parergon* kantiano, rimanda a un certo *ordine del discorso*.

2. Per Ricoeur, non si riesce a rendere conto dell'evento metaforico se si resta nell'ordine del semplicemente ornamentale. L'ornamentalità impedisce ogni accesso a ciò che accade nella *performance* metaforica. Innanzi tutto perché si limita a dare valore a tre momenti che proprio Aristotele aveva, per primo, chiaramente distinto e cioè la nozione di *scarto negativo*, nel senso di una trasposi-

zione di un nome forestiero (*allogrios*) al posto di un nome corrente; la nozione di *presa in prestito*, nella sua congiunzione con *epiphora*, per cui il senso viene come trasferito dall'esterno; la nozione di *sostituzione* per la quale il termine metaforico viene al posto di un termine non metaforico (che può sempre esistere come tale).

Per Ricoeur, questo dispositivo, di cui una lunga tradizione si avvale e che riduce o annulla altre possibili declinazioni sul tema della metafora presente nei testi aristotelici, carica tutto il peso della metaforicità nella *sostituzione* di un nome. Ricoeur ritiene che si debba rompere con questa lunga tradizione, soprattutto perché essa non sarebbe capace di rendere conto della seguente cosa: se il termine metaforico è un termine semplicemente *sostituito* «d'informazione fornita dalla metafora è nulla, allora la metafora ha semplicemente un valore ornamentale e decorativo»².

Ora, stiamo attenti, la linea di attraversamento del metaforico, in Ricoeur, permette di reagire nei confronti della *différance*, almeno sul peso dei debiti che contrae verso lo scarto segnico di de Saussure. Per Ricoeur occorre intanto coinvolgere una coppia di termini o una coppia di rapporti se si vuol rendere conto della metaforicità e tutto questo porta verso la *discorsività* del fenomeno metaforico. La nozione di *discorsività* non va sottovalutata o banalmente semplificata. Nella proposta di Ricoeur essa ha la pretesa di abbracciare evidenze fenomenologiche apparentemente lontane ed estranee: la metafora modifica un termine sommuovendo un'intera trama di rapporti linguistici, lo *scarto* attraversa una differenza nel corpo di una certa luce, un ordine si distrugge mentre un altro vi accade. Contro ogni ornamentalità si *soverte* mentre si *inventa*; la metafora, infine, si *enuncia*, accade come enunciato nell'ordine discorsivo di un'enunciazione. Quest'ultimo aspetto che la iscrive nell'ordine di un discorso è, lo vedremo, il più difficile e il più ricco di conseguenze speculative, poiché comporta una *conversione* del *soggetto* e soprattutto una rottura con il monismo del segno che ignora la discontinuità tra semiotica e semantica. Per noi che rileggiamo questi passi di Ricoeur nello sfondo della questione della *différance*, si può

² *Ivi*, p. 27.

ripetere con le seguenti parole: se la differenza tra segni che porta in dote il modello di una metafora come *sostituzione* non fosse in grado di sostenere l'evento della metafora, vorrebbe dire che una differenza ipotecata dal monismo semiotico non sarebbe in grado di abbracciare nella sua *performance* l'evento della metafora. Così come il modello della sostituzione risulta insufficiente per la metafora, per la medesima economia sarebbero insufficienti le nozioni di *supplemento* e di *traccia*. La conseguenza, nell'ordine di queste coerenze proposte da Ricoeur, sarebbe la seguente: o la *différance* è estranea all'evento metaforico oppure ne è coinvolta ma a quel punto deve liberarsi da ogni ipoteca semiotica: se l'evento metaforico dice qualcosa della differenza occorre rinunciare alla nozione di *traccia*, di *supplemento*, di *sostituzione*. Vorrebbe anche dire che la *différance* è un evento performativo che si preserva come tale solo quando non ignora la differenza tra segno e discorso.

3. Per il nostro fine è importante valorizzare un aspetto dell'analisi di Ricoeur. Egli non è disposto a rinunciare all'inclusione della *somiglianza* nello statuto logico della metafora. Non ritiene, in altri termini, che sia sufficiente limitarsi alle nozioni di *tensione*, *interazione* e magari di *contraddizione logica*. Riprendendo una formula di Jean Cohen, Ricoeur propone invece il *senso* metaforico come l'ordine di una nuova pertinenza in risposta alla sfida di una *collisione* semantica. Qualcosa cambia nel limite o nel confine di una tensione. Non capiremmo però questo mutamento senza apprezzare appieno il ruolo della *somiglianza*. Nella collisione *accade* un mutamento di senso. Tuttavia, ripetiamo, non si coglie adeguatamente né la tensione semantica né il mutamento senza il lavoro della *somiglianza*. Per Ricoeur, una nuova pertinenza risolve la collisione di una differenza, stabilendo una prossimità inedita tra termini che apparivano distanti e lontani. Il momento decisivo, tuttavia, per non perdere di vista il lavoro di ciò che è *simile*, della *somiglianza* cioè, è quello di valorizzare appieno un'antica indicazione di Aristotele per la quale il metaforico implica l'appercezione di uno strano colpo d'occhio, un'*epifora* cioè, la quale tuttavia non esisterebbe senza una *diafora*. In altri termini, il momento intuitivo in cui lavora la *somi-*

glianza, la sua *visibilità*, non avrebbe esistenza senza una costruzione. Il *simile* del metaforico avrebbe cioè una *visibilità* intuitiva solo in una scena che include un momento *diaforico*, cioè la costruzione nell'ordine di un discorso.

In altri termini, seguendo e amplificando queste indicazioni di Aristotele (peraltro bilanciate nello stesso Aristotele da altre di diverso orientamento), il *visibile* metaforico richiede il dono del genio e l'abilità del geometra; una costruzione con la sapienza delle proporzioni nella forza intuitiva di una percezione. L'analisi di Ricoeur dunque riabilita il momento *iconico* della metafora. Essa compare sempre nella forza di un *bagliore*, ma solo nell'orizzonte di una verbalità discorsiva. In altri termini, quindi, la sintesi dell'identità e della differenza nel corpo dell'evento metaforico è come nel punto di tangenza di una iconicità e di una discorsività. Se l'iconicità mancasse la sintesi nell'unità della differenza andrebbe alla deriva della figura speculativa, se al contrario mancasse la discorsività, prevarrebbe la gravità di un momento puramente intuitivo. Occorre dunque, per Ricoeur, recuperare, contro la tradizione della grammatica logica, l'evento quasi *corporeo*, iconico, della metafora, contestando alla radice un approccio presente nella stessa concezione wittgensteiniana della significazione per la quale una teoria del linguaggio poetico non sarebbe in fondo essenziale per una teoria del linguaggio ordinario.

Per Ricoeur, tuttavia, contro posizioni come quella di M. Hester, per cui nell'esaltazione della dimensione sensibile del senso metaforico il segno si riduce totalmente a *looked at* contro il *looked thought* del linguaggio ordinario, occorre ritrovare una *referenzialità* anche nell'iconicità dell'evento metaforico. Nell'iconicità del metaforico, si esaltano certamente tutte le modalità del *come* del linguaggio, ma secondo Ricoeur non si annulla la funzione referenziale. Nel *come* si continua a dire qualcosa anche se il qualcosa a cui si rinvia è tutto nella modalità del dire metaforico. Ricoeur ritiene, in altre parole, che se si limita l'iconicità metaforica alla dimensione centripeta di un linguaggio solo finzionale o virtuale, del tutto immanente alla sfera dell'immaginario, non se ne comprende la natura *eventuale*, ontologico-eventuale. C'è un solo modo per evitare

questa caduta nella semplice finzionalità del puro immaginario, per cui diventerebbero sinonimi *iconicità*, *metaforicità* e pura *funzionalità*: lavorare sulla nozione di “vedere come”. Secondo Ricoeur è nel *vedere come* che si assicura una mediazione tra il *verbale* e il *quasi visivo*, tra il *verbale* e il *non verbale*, tra l'*impertinenza semantica* e la *nuova pertinenza*. Ma, è soprattutto qui che la distinzione tra semiotica e semantica può esprimere per Ricoeur tutta la sua necessità. Il *vedere come* non potrebbe giustificarsi in modo adeguato senza l'operazione centrale della discorsività e cioè la predicazione; il suo carattere essenzialmente sintetico è, per Ricoeur inesprimibile nel semplice gioco di differenze e di opposizioni tra significanti e tra significati in un codice fonologico o in un codice lessicale di una data lingua.

Si gioca dunque una difficile partita sul tema della *referenza* e della *denotazione*. Seguendo la lezione di Benveniste Ricoeur ritiene che non possa esservi atto linguistico senza il momento predicativo, il quale a sua volta è come un arco impensabile senza la freccia di una referenza a un *reale extralinguistico*. Questa *posizione di realtà* invece è esclusa per principio dalla semiotica, per la quale il mondo, in quanto tale, non è altro che l'effetto di un rinvio di un segno ad altri segni nell'immanenza di un sistema. Naturale, per Ricoeur, riprendere e valorizzare la classica definizione di Frege tra *Sinn* e *Bedeutung*. Non vi sarebbe *sensò* senza una *denotazione* anche se a una determinata denotazione può riferirsi un senso molteplice. Per Ricoeur questo postulato di Frege (riformato dalla proposta di Benveniste) non si sospende affatto nell'opera dell'arte. Anche qui, secondo lui, si porrebbe un problema di *referenza* o di *denotazione* seppure nell'ordine di una riformulazione come la seguente: «[...] nell'opera letteraria, il discorso dispiega la sua denotazione come fosse una denotazione di secondo grado, a favore della sospensione della denotazione di primo grado del discorso»³. Ora, non comprenderemmo appieno ciò che Ricoeur intende per *denotazione* di secondo grado e, soprattutto, al di là di molte apparenze di ingenuità, come egli metta tensione sulle stesse nozioni di *realtà* e *referenza*,

³ *Ivi*, p. 291.

se non diamo il giusto peso a ciò che egli chiama la *dimensione emozionale* dell'evento artistico. Dopo avere criticato le obiezioni alla referenza provenienti dalla linguistica (in particolare a partire da Jakobson) e dalla critica letteraria (quelle di Nortrop Frye per il quale il movimento dell'arte avrebbe un unico movimento centripeto) Ricoeur discute le obiezioni alla referenza che derivano invece dalle critiche alle teorie dell'emozionalità. Innanzitutto, si deve combattere contro un postulato penetrato molto capillarmente nell'ambito della critica d'arte: «non vi sarebbe verità al di fuori della verificazione possibile (o della falsificazione) e che ogni verificazione, in ultima analisi, è empirica, secondo le procedure scientifiche»⁴. Ebbene, per Ricoeur, nel momento in cui si accetta questo orientamento non si sfugge alla drastica alternativa tra *denotazione* e *connotazione*, tra *cognitivo* ed *emozionale*. A questo punto l'*emozionalità* diventa un'affezione chiusa in un regime di inaccessibile interiorità incapace di rendere conto però di un'evidenza fenomenologica insopprimibile: la sua tonalità ontologica, il suo essere cioè una modalità originale di sperimentare *l'esserci* nel mondo. Per Ricoeur, evidentemente, l'*emozionalità* è irriducibile al piano della semplice connotazione, anzi rivela esemplarmente la sua incapacità di rendere conto di quella speciale denotazione che si porta dietro, a sua volta, però, inspiegabile con una classica teoria della referenza. Altra via dunque tra la *denotazione* e la *connotazione*. Tra un ordine che dice qualcosa su qualcos'altro e un ordine che ripete semplicemente se stesso si impone un ordine *connotato* solo in un certo modo di *denotare* e *denotato* in un certo modo di *connotare*.

Proprio quanto accade nell'evento metaforico. La spola tra denotare e connotare, che cambia entrambi i termini nella loro tradizionale opposizione, si può esprimere in altre parole in questo modo: «Tutta la strategia del discorso poetico si gioca su questo punto: essa mira ad ottenere l'abolizione della referenza attraverso l'autodistruzione del senso degli enunciati metaforici, autodistruzione resa manifesta dal fatto che l'interpretazione letterale è impossibile»⁵. In questa collisione semantica o, come qui si dice, auto-

⁴ *Ivi*, p. 298.

⁵ *Ivi*, p. 302.

distruzione, una connotazione agisce sulla denotazione ottenendo una sospensione della referenza ordinaria. Ma a questo si deve aggiungere, quasi contemporaneamente, una innovazione di *sensu* dell'intero enunciato in cui appunto una nuova denotazione opera sulla connotazione. Questa innovazione di *sensu* è la *metafora viva*. Nuova pertinenza, in un *vedere come*, in cui *emozionalità* e ambito o orizzonte della veduta coincidono. Secondo una formula di Goodman, condivisa da Ricoeur, la nuova pertinenza può non ripudiare la nozione di verità dell'arte, alla condizione di intenderla però nel senso di una speciale appropriatezza, quasi pragmatica, di un ambito simbolico. Il merito principale di Goodman sarebbe quello di avere allargato la nozione di referenza mediante la distinzione tra una direzione denotativa di un segno e una direzione esemplificativa che consentirebbe di non disancorare la metafora da una solida teoria della referenza. Così se quanto denota può anche esemplificare, esso si trova ad essere contemporaneamente denotato da quello che esemplifica e la metafora può essere adeguatamente ipotizzata come un vero e proprio *transfert* di relazione, nella quale, tuttavia, la referenzialità viene preservata, seppure in una modalità differente di applicazione delle *etichette* o dei *predicati*. Ricoeur accoglie queste sollecitazioni di Goodman nella misura in cui gli consentono di acquisire alleanze concettuali contro le teorie antireferenzialiste della pura connotatività dell'opera dell'arte, ma ritiene che la sua prospettiva sia infine incapace di dare conto del discrimine che pure passa tra l'opera dell'arte e il linguaggio ordinario. Il nominalismo dell'autore americano non consente di rendere conto di un aspetto per Ricoeur fondamentale: l'evento metaforico non si limita a organizzare in modo diverso il reale ma dispone una scena nella quale muta la linea stessa d'orizzonte dell'esperienza. Questo mutamento del "modo d'essere delle cose", mediante il metaforico, costituisce il momento centrale della proposta teorica contenuta ne *La metafora viva*. Quando accade, come evento appropriato o compiuto (quando accade la metafora è sempre un evento appropriato o compiuto, altro aspetto, per Ricoeur di cui Goodman non è in grado di giustificare nella semplice dialettica di rietichettatura del reale), l'orizzonte dell'esperienza è attraversato da un doppio movimento che esprime

pienamente l'enigma del metaforico: *si scopre ciò che si crea e si inventa ciò che si trova*. Se Ricoeur avesse conosciuto la proposta di Pareyson avrebbe potuto adottare, in questo momento decisivo, quanto potrebbe ritrascrivere l'esperienza del *performativo* nella teoria della *formatività*. Non vi sarebbe metafora senza una scoperta, ma lo *scoperto* sotto un velo, nello svelamento di un qualche velo, non può fare la tara dell'invenzione o creazione o gesto che lo pone. Strana aporetica nella spola tra una scoperta *trovata* nella misura della sua invenzione. Può richiamare, come dicevamo, un passo di Pareyson come questo: «La formatività è nesso inseparabile di invenzione e produzione: formare significa fare, ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare: eseguire, realizzare, *poiein*, ma non qualcosa di predeterminato secondo una regola predisposta, bensì qualcosa che si inventa facendolo, secondo una regola che si scopre nel corso del fare»⁶. Ricoeur sembra guardare alla *forma* scoperta mentre Pareyson alla *regola* di un metodo, ma trovare una regola non è che a un passo dal trovare o scoprire una *forma*, pertanto la *forma* come ciò che si scopre in Ricoeur e la *regola* di Pareyson convergono in un evento performativo con una analoga struttura. Come il metaforico intuisce nella misura in cui costruisce e costruisce nella misura in cui intuisce così nell'opera dell'arte non solo vi sarebbe un nesso inseparabile di produzione e invenzione ma da parte della fruizione il nesso si ripete come inseparabilità di *epifora* e *diafora* di intuizione e costruzione. Questa indissolubilità, capace tra l'altro di orientare nel modo adeguato nella natura della stessa *eidetica* husserliana, andrebbe però indagata con una maggiore radicalità speculativa se non si vuol correre il rischio di cedere a una logica banalmente dialettica. Per farlo occorrerebbe come distillare tutta questa problematica nella formula di un tema nel cui raggio dev'essere compreso anche il gesto di *figurazione* della filosofia. Si potrebbe tradurre così: nel momento in cui l'enigma del metaforico si presenta come scoperta di quanto si crea e invenzione di ciò che si trova, avremmo a che fare con una intenzionalità che si anima in una scena della quale è impossibile tracciare una topologia come la

⁶ L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il melangolo, Genova 2002, p. 209.

seguito: una evidenza nel primo piano di uno sfondo coordinato da una linea che fa da unità e distinzione tra il primo piano e il secondo piano. Una topologia dell'enigma metaforico procede invece verso un'intenzionalità orientata in un luogo nel cui lavoro di *somiglianza*, la nuova pertinenza, cioè, dopo l'impertinenza semantica, *manca* propriamente di una presenza e di un'assenza. Il cuore di un evento metaforico in nessun modo può raccogliersi nel raggio della domanda "che cos'è"?

4. *L'analogia* sembra una figura condivisa all'opera dell'arte e all'opera della filosofia. Non a caso, secondo Ricoeur, può presentarsi frequentemente come un metodo per trapassare da un territorio all'altro e per *con-fondere* metafora filosofica e metafora artistica. Ora, se l'analogia ha a che fare con la metafora e la filosofia elabora figure metaforiche, è naturale domandarsi se l'analogia delle figure della filosofia e analogia delle figure dell'opera dell'arte sia la medesima, magari con un grado differente di intensità. Medesima figura con diversi gradi. Se ripetiamo alcune osservazioni precedenti, da questo nuovo punto di vista potremmo dire: se l'analogia può essere il ponte di un trapasso troppo facile dalla filosofia all'arte, può diventare anche il momento ottimale perché questo passaggio possa essere valutato nella sua interruzione. Se manca del tutto, come in Derrida, può spiegare perché il *parergon* kantiano e la *cornice* possano essere assimilate l'uno all'altra e, ancora di più, può rendere conto del fatto che la metafora possa diventare un genere comune di cui le specificazioni sono la filosofia e l'opera dell'arte, entrambe, nel medesimo modo soggette a una possibile decostruzione.

5. Se l'evento metaforico apre una nuova veduta, se questa nuova veduta si riassume in un *vedere come* nel quale le cose sono in una forma del possibile (*era e non era; è e non è* scrive Ricoeur), se proprio qui l'essere perde la sua determinazione apofantica, occorre chiedersi se questo risultato sia il medesimo che la filosofia può conseguire nelle figure speculative dell'*essere* e del *nulla*, dell'*uno* e del *molto*, dell'*uno* dell'*uno* e del *molto*. In altri termini ancora, se l'evento metaforico orienta verso la relazione tra valore relazionale e

valore predicativo della copula, occorre chiedersi come e in che termini tutto questo riguardi la figura della speculazione filosofica, la sua metafora *propria*. In altri termini ancora, la copula dell'evento metaforico è la medesima della copula dell'evento speculativo, esso stesso in qualche modo metaforico? Noi seguiamo Ricoeur nell'idea che non si comprende la cifra propria dell'evento speculativo senza valutare appieno lo scarto con la metafora dell'arte. Riferendosi ad Aristotele egli scrive: «[...] la plurivocità che egli esprime nel discorso filosofico è d'altro genere rispetto al senso molteplice prodotto dall'enunciazione metaforica»⁷. Nel *Trattato delle Categorie* e nei libri della *Metafisica* questa tensione sarebbe esemplare e significativa per un lunga tradizione, avremmo a che fare con un atto di nascita della filosofia che ricorrerebbe, in vario modo, ogni volta che il dominio filosofico si afferma entro i propri confini. Il centro dello scarto sarebbe secondo Ricoeur proprio qui, nella inconvertibilità di *plurivocità* e *sensu molteplice*. Il gesto aristotelico sarebbe dunque esemplare del fatto che la filosofia sorgerebbe ogni volta nella tensione tra l'univocità e l'equivocità, tra il rischio di ridurre l'esperienza molteplice all'univocità di un genere e il rischio di disperderla nel *senza senso* dell'equivoco.

6. Per evidenziare il dislivello di discorso tra la *filosofia* e l'*opera dell'arte*, Ricoeur ritiene si debba esaltare la dimensione aporetica della questione dell'*uno* e del *molto* nella *Metafisica* aristotelica e sottrarla a tutti i tentativi di attenuazione. Per coglierla adeguatamente questa transizione aporetica occorre però evidenziare un'esigenza fondamentale che attraversa l'anima più interna della stessa metafisica aristotelica. Come sopportare una *unità* al di fuori dell'unità di genere? Come pensare l'*unità* dopo Platone? Il tentativo di rispondervi trova sulla sua strada l'analogia. Più precisamente, secondo Ricoeur, Aristotele incontra la possibilità dell'analogia all'incrocio «[...] dell'unità orizzontale dei significati dell'essere e l'unità verticale degli esseri»⁸. Tra l'univoco e l'equivoco in ambi-

⁷ P. RICOEUR, *La metafora viva*, cit., p. 354.

⁸ *Ivi*, p. 352.

to ontologico e tra l'equivoco e l'univoco in ambito ontoteologico. Come pensare una *unità* non generica? Come sopportare, nelle figure della speculazione, l'avvertenza che l'*uno* dell'uno e del molto *manca* ai termini che rende possibili per una differenza che nessuna differenza tra l'uno e i molti può mettere in scena? Come pensare l'uno come *ousia* e l'*ousia* come mancante ogni volta alla predicabilità, come impredicabile?

La tesi di Ricoeur è che la logica e la filosofia contemporanea non sbagliano nell'evidenziare la natura aporetica delle soluzioni aristoteliche. Quando la soluzione diventa l'analogia, la tensione aporetica non solo non trova una soluzione ma maschera o vela, in qualche modo, un "lavoro di pensiero" che per Ricoeur assume un grande interesse per comprendere lo scarto della filosofia o dell'analogia filosofica, dall'analogia metaforica dell'opera dell'arte. L'attenzione di Ricoeur è verso la speciale metamorfosi che la figura analogica subisce nel momento in cui viene ad assumere una funzione trascendentale. Vi sarebbe, secondo lui, un trapasso di piano che ne cambia la natura così come muta lo stesso ambito in cui va ad applicarsi. Per Ricoeur il passo decisivo nel *corpus* aristotelico si compie nel libro L della *Metafisica*. In questo luogo sarebbe particolarmente evidente l'*emigrazione* dell'analogia sul piano trascendentale e il trapasso rispetto alla sua funzione poetica. Qui l'analogia viene applicata al problema dell'*identità dei principi* e degli *elementi* appartenenti a categorie differenti. Ma il valore analogico è ancora più in vista in un luogo diciamo pure rituale di tutti i discorsi successivi sull'analogia e cioè il celebre testo della *Metafisica*, G, 2, 1003 a 34-b 4. Com'è stato infinite volte commentato dai medievali, l'espressione analogica si regola in base all'ordine delle categorie e quindi "sano" si dice analogicamente della causa, del sintomo e del soggetto della salute, così come "medico" si dice analogicamente del medico, dell'operazione, del paziente, del bisturi. Questo dirsi analogico, per Ricoeur, insegna molte cose sullo scarto tra analogia metaforica e analogia filosofica. Spiega assai bene la *trazione* che l'analogia matematica subisce nel momento in cui si estende, indebolendo i propri criteri, verso la figura speculativa. Nel momento in cui l'analogia è chiamata a figurare una unità non generica, né univoca né equi-

voca, muta l'analogia di proporzione nell'analogia di attribuzione. In altri termini, l'analogia di proporzione vira verso una referenza *ad unum*. In questa referenza *ad unum* si cerca la soluzione di un legame non generico dell'essere e in qualche modo, diciamo noi, si *sopporta* una scoperta che la filosofia come un sismografo deve ogni volta registrare a partire dalla propria mano. *L'uno* dell'uno e dei molti della referenza *ad unum* dell'analogia di attribuzione non è l'unità generica, non è la presenzialità dell'ontometafisica sotto attacco dalla critica heideggeriana. Quando la filosofia si orienta *tra* l'univoco e l'equivoco, quando, per ripetere Ricoeur, avverte come compito del pensiero la «ricerca del legame non generico dell'essere»⁹, essa è già testimonianza del fatto che *l'evento dell'essere* nella sua efficacia trascendentale non appartiene all'insieme che mette in scena; essa avverte che la *mananza* della copula alla tavola delle categorie, è differente di una *differenza* che nessuna differenza tra categorie è in grado di esporre. Essa avverte anche però che nello stesso movimento, in cui tenta di sottrarre *l'uno* dell'uno e del molto alla differenza tra l'uno e il molto, *l'essere* continua a mancare come *semplice mananza* o come *semplice differenza*. L'analogia di attribuzione è la figura estrema in cui si cerca di sopportare lo scacco di questo mancare. Questa somiglianza trascendentale dell'analogia di attribuzione non è mai all'altezza di una unità non generica ma in qualche modo consente alla filosofia di sopportare e *velare* il suo fallimento. Nelle parole di Ricoeur che qui stiamo parafrasando e reinterpretando si dice così: «La nuova possibilità di pensiero, così disponibile, è quella di una somiglianza non metaforica e propriamente trascendentale tra i significati primi dell'essere. Dire che questa somiglianza non è scientifica non risolve nulla. È più importante dire che, dal momento che rompe con la poetica, tale somiglianza puramente trascendentale attesta, ancora oggi, attraverso il suo fallimento, l'intenzione che l'ha animata, quella cioè della ricerca di un rapporto che deve essere pensato secondo una modalità che non sia quella scientifica [...]»¹⁰.

⁹ *Ivi*, p. 358.

¹⁰ *Ibidem*.

In questa ricerca e in questo lavoro, per Ricoeur, si determina uno scarto con la *somiglianza* della metafora poetica. Di questa lezione di Ricoeur ci interessa la seguente cosa: se l'analogia perde qualcosa di decisivo nel momento in cui viene trascinata verso l'analogia di attribuzione, questo qualcosa coinvolge la natura della *somiglianza* o del *comune* o del *limite* tra un campo e un altro dell'ordine dei nomi o dell'ordine degli uomini. Se la somiglianza nell'ordine dell'attribuzione rende alla fine semplicemente sopportabile il fallimento della ricerca di una unità non generica, la somiglianza nell'ordine di una metafora non orienta allora verso qualcosa di decisivo per una unità non generica di un evento compiuto?

7. Prima di procedere dobbiamo ancora tentare un chiarimento. Ricoeur ritiene che vi sia un altro importante esempio di scarto tra discorso speculativo e discorso poetico. Esso si troverebbe nella dottrina tomista dell'analogia. In questo caso è coinvolto il discorso teologico con il tentativo di assicurargli uno statuto scientifico e sottrarlo, così scrive Ricoeur, alle forme poetiche del discorso religioso. La teologia troverebbe sul proprio terreno il medesimo problema di Aristotele: come assicurare una qualche relazione tra Dio e l'uomo evitando la doppia possibile alternativa della fusione univoca e della incomunicabilità equivoca. Ricoeur ammette naturalmente che il discorso teologico ritrova il dilemma aristotelico amplificato dall'ammissione di una trascendenza dell'Assoluto, dalla creazione *dal nulla*, e dall'esperienza di una rivelazione altrettanto assoluta del divino, ma a suo avviso, questi elementi nuovi, non cambiano la natura della necessità speculativa già presente in Aristotele. La questione dell'analogia, quindi, lasciata in eredità da Aristotele, viene approfondita e persino reinventata, ma, ripetiamo, per Ricoeur, essa si svilupperebbe secondo una linea la cui direzione è già tracciata in Aristotele e nella tradizione filosofica. Anzi, per Ricoeur, gli elementi nuovi dell'esperienza teologica costringono a riprendere la questione dell'unità d'ordine mediante referenza ad un *primo* e misurarlo con il tema della *partecipazione* e quindi con l'eredità del platonismo. Se la referenza ad un *primo* cercava la via tra l'*uno* e i *molti* potendo lasciare in sospeso la questione della partecipazione

o della condivisione, l'ammissione, nell'esperienza teologica, di una comunicazione creativa di Dio costringeva la referenza a un *primo* a fare i conti con una *comunità* tra Dio e l'uomo.

È in questa necessaria reinvenzione della referenza a un *primo* nell'ordine di una qualche *partecipazione* che la teologia secondo Ricoeur deve avvicinarsi pericolosamente alla metafora e alla poesia. Ma vediamo il punto capitale di questa questione. Per Ricoeur, nelle due *Somme* Tommaso elabora la sua soluzione definitiva (dopo vari tentativi) per cercare di governare l'immensa complessità di un quadro di coerenze in cui una relazione di *partecipazione* non può implicare alcun termine antecedente, in cui una *proportio creaturae* tra effetto e causa deve, contemporaneamente, ammettere un'assoluta sproporzione di finito e infinito, in cui la stessa infinita distanza di finito e infinito non deve però escludere l'immanenza radicale della divina causalità. Ebbene, sottolinea Ricoeur, la soluzione tomista sarà nel concepire l'essere meno come forma che come *atto*, nel senso appunto di un *actus essendi*. Scrive Ricoeur: «La causalità non è più allora la somiglianza della copia nei confronti del modello bensì la comunicazione di un atto, poiché l'atto è a un tempo ciò che l'effetto ha in comune con la causa e ciò per cui non si identifica con essa»¹¹. Tra gli enti e Dio c'è dunque qualcosa di *comune*. Questo qualcosa di comune garantisce o pretende di garantire allo stesso tempo, l'unità e la differenza superando l'univocità e l'equivocità. Il *comune* come una copula tra Dio e l'uomo diventa la causa creatrice, meglio dire, *l'atto creativo*. Secondo Ricoeur, non si comprenderebbe l'invenzione analogica del tomismo senza valorizzare appieno il mutamento che la nozione platonica o neoplatonica di partecipazione subisce nel momento in cui si ricorre all'evento creativo. Tuttavia, tutto questo avrebbe una conseguenza che alla fine minaccia e porta successivamente alla dissoluzione questo complesso equilibrio speculativo; scrive Ricoeur: «In tal modo la distinzione tra univocità, equivocità e analogia viene ricondotta dal piano dei significati a quello della causa efficiente»¹².

¹¹ *Ivi*, p. 366.

¹² *Ivi*, p. 368.

In altri termini, l'atto creativo, come evento mediante il quale l'effetto di una causa nello stesso momento in cui partecipa anche si separa, si sposta e si riassume nell'ordine di una semplice causa efficiente seppure concepita analogicamente. A questo punto, per Ricoeur, accadono due cose tra loro collegate dalla medesima economia o topologia speculativa: la circolarità tra analogia e causa efficiente nel momento in cui si riassume nella nozione filosofica di efficienza causale si espone alla critica radicale che la filosofia successiva eserciterà fino alle conclusioni radicali di Kant; ma ciò che interessa maggiormente il filosofo francese è la seconda cosa: una analogia in ultima istanza richiamata alla causa efficiente si scarta dalla metafora poetica nel medesimo modo dell'analogia aristotelica. Ricoeur vede in tutto questo la conferma della sua tesi, secondo la quale, ripetiamo, ogni volta che il discorso speculativo cerca di raggiungere un adeguato concetto di analogia alla fine rifiuta e si allontana da ogni compromesso con il discorso poetico. Questo scarto si ripropone anche nel discorso teologico e la dottrina dell'analogia di Tommaso ne sarebbe una palese conferma.

La ricostruzione di Ricoeur, a nostro avviso, lascia aperta una questione non marginale. Occorre chiedersi se le figure speculative del discorso teologico siano riducibili al discorso della filosofia. Se le critiche che da decenni si ripetono alle figure dell'ontoteometafisica non siano un pregiudizio che impedisce di cogliere uno scarto tra i due ambiti dell'esperienza speculativa. Uno scarto che impedirebbe di ridurre la questione dell'analogia in Tommaso alla semplificazione di una causa efficiente e ancora di più impedirebbe di comprimere i momenti centrali dell'elaborazione teologica nella figura del tomismo. Cogliere questa incomprimibilità dell'evento teologico nel *topos* dell'ontoteometafisica direbbe forse anche qualcosa di decisivo sulla natura della metafora. Ma non è possibile qui soffermarsi su questo.

8. In conclusione: la filosofia, per Ricoeur, quindi la metafora filosofica, anche quando è particolarmente prossima alla metafora poetica, come nell'analogia, in realtà deve sempre allontanarsene irreversibilmente nel momento in cui entra, per così dire, nel proprio

specifico regime. Persino laddove filosofia e teologia devono trovare un ambito comune come nella tradizione medievale l'analogia compie un lavoro raffinato ma inspiegabile senza un allontanamento dal terreno del metaforico. La metafora introduce una nuova veduta sul reale, non è una pura decorazione ornamentale, e contribuisce a ridescrivere il mondo dell'esperienza. È una nuova esperienza che consegue una somiglianza, nel confine di una collisione, in qualche modo, *salvando* i termini di una relazione.

9. Dopo avere detto tutto questo, Ricoeur un po' rapidamente conclude il suo volume sulla metafora con alcune indicazioni per certi versi sorprendenti. Il poetico e il filosofico sono, per lui, sfere discorsive attraversate da specifiche intenzioni semantiche, in qualche modo irriducibili e tuttavia in intersezione l'una con l'altra. È proprio in queste intersezioni che il filosofico riconquista però un rango di privilegio. Scrive infatti: «Il vantaggio sul piano del significato non è ancora un vantaggio di tipo concettuale [...]. Possiamo dire che il risultato dell'urto semantico è un bisogno di natura concettuale ma non ancora un sapere concettuale»¹³. Dopo molte promesse dunque l'evento metaforico *guarda* verso il compimento concettuale, ha in qualche modo *bisogno* del concetto. Questo vorrebbe dire che la *somiglianza* in cui lavora la nuova pertinenza è come il materiale per una successiva ripresa nell'analogia filosofica, la quale sarà a sua volta tanto più efficace quanto più potrà liberarsi della metafora. Per cui, alla fine, secondo il regime di una lunga tradizione, l'opera dell'arte dopo avere acquistato la forza di una *nuova referenza* si subordina alla verità concettuale. Del resto ancora più avanti Ricoeur è ancora più deciso ad intraprendere questa direzione: la nuova somiglianza dell'opera dell'arte «articola e preserva, in rapporto ad altri modi del discorso, l'esperienza di appartenenza che comprende l'uomo nel discorso e il discorso nell'essere»¹⁴, ma tutto questo prepara l'*istanza critica* e il *distanziamento* del discorso speculativo. Come se dentro una nuova stabilità fosse finalmen-

¹³ *Ivi*, p. 392.

¹⁴ *Ivi*, p. 416.

te possibile l'alleggerimento della distanza e della critica filosofica. Contro coloro che non sanno distinguere metafora filosofica e metafora poetica, Ricoeur, dunque richiama la discontinuità delle due sfere, ma più per temperare le possibili pretese dell'opera dell'arte e ritrovare gli antichi confini della filosofia che per temperare le sue pretese e riguardare il filosofico alla luce della nuova veduta che l'evento metaforico ogni volta porterebbe in dote. Ricoeur, alla fine, dunque, sorvola troppo in fretta su questa *estraneità*. In che direzione pensare, in altri termini, l'estraneità filosofica alla somiglianza metaforica? Da un lato si deve affermare che nella possibilità della speculazione filosofica è inscritta l'impossibilità della metafora, ma poiché la metafora è ogni volta una veduta su ciò che è *simile*, questa impossibilità non dice qualcosa di importante sulla natura stessa del possibile filosofico? Non costringe a comprendere il possibile della filosofia dal possibile dell'evento metaforico? E più di ogni altra cosa: non si dovrebbe separare radicalmente la figura del concetto verso cui la metafora non può essere estranea dal sapere concettuale e ancora di più dalla figura speculativa che guarda verso il *comune* dell'uno e del molto?

Domande che restano aperte alla conclusione di questo pur straordinario scavo sulla forza ontologica della *metafora viva*. E tuttavia se queste domande restano aperte e sotto ipoteca di una valutazione tradizionale del rango della filosofia, l'eredità che in esse si intravede è molto grande per un *pensare altrimenti*, come direbbe proprio Ricoeur.

Il *velo* della metafora

1. Scrive così Derrida, verso la conclusione del lungo saggio *Mitologia bianca*: «La metafora è dunque determinata dalla filosofia come perdita provvisoria del senso, economia senza danno irreparabile alla proprietà, deviazione certamente inevitabile ma storia che è in vista e nell'orizzonte della riappropriazione circolare del senso proprio»¹. La metafora sarebbe dunque una deviazione, una dilazione, una differenza che si allontanerebbe per un tratto, per poi ritornare. Anzi, in questa lontananza esalterebbe ancora di più quello in cui ritorna, il *proprio* a cui riconsegna la via.

Non vi sarebbe una vera opposizione tra il senso, nella sua teleologia, e l'orbita che compie la metafora. La figura speculativa della filosofia, in fondo, per Derrida, non a caso, può adottarla al suo servizio, e orientarla alla manifestazione stessa della verità, verso un linguaggio pieno, senza il marchio di una sintassi, verso una presenza "senza velo". Questa sarebbe dunque la potenza della metafora:

¹ J. DERRIDA, *La mitologia bianca*, in *Margini - della filosofia*, cit, p. 348.

svelare il senso proprio dopo averlo velato, dopo avere fatto del velo il veicolo di un passaggio al *proprio*. La metafora, dunque, viene inscritta dalla filosofia e la filosofia dalla metafora. Non c'è salto tra metaforica filosofica e metaforica dell'opera dell'arte. Non c'è scarto, come per Ricoeur, tra l'opera dell'arte e l'opera della filosofia. La metafora guarda verso la verità della filosofia e la filosofia verso la verità della metafora.

Come si vede, ritroviamo il tema del velo o del *panneggio-parergon* a verifica e dimostrazione del fatto che quando si dice *parergon* kantiano si può nominare, in qualche modo, la linea-frontiera segnata dal passaggio metaforico. Per Derrida, dunque, il velo della metafora sta al corpo proprio del senso come il velo-panneggio sta al corpo proprio di chi lo indossa. L'uno e l'altro rivelano l'*ousia* del *proprio*. Il movimento è esattamente identico. Come il velo di un pannello *ri-vela* un corpo, così il velo della metafora *s-vela* sempre l'*oriente* di un nome. E ancora, così come un corpo non resta mai senza velo poiché anche una pelle nuda farebbe essa stessa da velo del corpo, così nessun nome proprio è esente dal velo metaforico, nessun nome è mai nudo fino in fondo. Che il corpo o un nome non siamo mai nudi o puri non significa, come si sa, che non siano iscritti in un movimento per il quale il velo da cui sono avvolti li svela sempre come corpi appropriabili e pieni di *senso*. Lo svelamento del velo, in qualche modo, arresta nell'apparenza di un'appropriazione del senso, secondo un *telos* di cui la metafora sarebbe un emblema privilegiato.

2. Ma proviamo ad inserirci meglio in alcune coerenze: nel passo riportato ritroviamo il velo ma in fondo anche il gesto esemplare della Regina: si copre qualcosa con un velo e nello stesso momento, per lo stesso passo, si rivela qualcosa per l'occhio di lince di un Ministro della parola filosofica. La *lettera* incomincia sempre a circolare nel punto in cui viene *velata*. Nel velamento c'è sempre un'*aletheia* che chiama in causa lo sguardo o la mano di un filosofo.

Anzi bisognerebbe dire proprio così: lo sguardo della filosofia o la mano di un filosofo verso la verità si apre e si svela nella medesima economia dello svelamento di un velo che copre un qualche corpo di

cose o di idee. Si tratta della medesima economia, un velo svela un corpo nello stesso movimento in cui una mano si dirige verso il corpo svelato. Il movimento che velandosi si rivela è sempre in qualche modo simmetrico al movimento di ciò che rivelando si vela. In altri termini ancora, una mano che si dirige verso quanto si svela può raccogliere un senso proprio solo se copre il restante fuori copertura di quanto raccoglie. In questo senso occorre dire in forte tensione con Derrida che la metafora della filosofia è esperta di verità nel senso che è capace di sopportare sotto un velo ciò che resta sempre fuori copertura. Il sistema si chiude ogni volta nella misura di questa sopportazione e finisce nella possibile decostruzione ogni volta che un Ministro vede un mano della Regina che rivolta sul suo tavolo (cioè nella messa in opera) la *lettera* e il suo segreto. Così la filosofia mette in scena figure metaforiche, ma se fossero identiche a quelle dell'arte vorrebbe dire che il velo *panneggio-parergon* che ricopre il corpo pittorico di un'opera dell'arte sarebbe identico al lavoro che qualunque velo, inevitabile velo, farebbe sullo svelamento di un corpo. Vorrebbe dire che l'arte avrebbe a che fare con l'economia della verità allo stesso modo della filosofia; che non vi sarebbe discriminazione tra opera dell'arte e opera della filosofia.

3. A questo punto si può tentare di parafrasare alcune indicazioni di Ricoeur e orientarle in un altro modo (...verso Derrida). Siamo attenti: la tensione che una metafora riceve nell'accostarsi di due campi, la copula la riceve, scrive Ricoeur, nel passaggio tra una "è" e un "non è". La tensione di collisione tra l'oro e *capelli* nella metafora *capelli d'oro* si promuove della collisione tra *è* e *non è*. Loro *non è* i capelli così come i capelli *non sono* l'oro, così come la *è* non è *non è*, e il *non è* non è la *è*.

Poiché la tensione tra *oro* e *capelli* è possibile solo per una non pertinenza, la quale a sua volta garantisce il lavoro di una nuova pertinenza, occorre chiedersi, in questa analogia, quale sarebbe la nuova pertinenza della tensione-collisione tra *è* e *non è*. A rigore occorre anche precisare la seguente cosa: la tensione di una collisione non è cronologicamente precedente la nuova pertinenza, piuttosto, è nel contempo di una nuova pertinenza che emerge la tensione

metaforica. Ma quale sarebbe allora il metaforico in una nuova pertinenza tra *essere* e *non essere*? Dovremmo dire se portassimo le coerenze di Ricoeur a una più spiccata astrazione speculativa: la differenza che differisce nei differenti si dà solo come effetto di un poi a partire da una nuova pertinenza, la quale è comune ai differenti solo se riconverte l'essere e il non essere in un *comune* che nessuna differenza è in grado di restituire. In altri termini, se il lavoro di *somiglianza* lavorasse la differenza di *essere* e *non essere*, ciò che si presenterebbe come comune non sarebbe né essere né non essere, né presenza né assenza, anzi proprio laddove gli opposti sono all'estremità, come in questo caso, è più in evidenza il fatto che il *comune* nulla possa avere a che fare con un denominatore comune o con un semplice *medium*.

Questo a una condizione naturalmente: che la nuova pertinenza nella linea tra *essere* e *non essere* abbia una diramazione metaforica. Abbia cioè la medesima economia e topologia dell'evento metaforico. Si possa dire cioè che il *comune* tra essere e non essere abbia la medesima luce e topologia della nuova pertinenza nell'impertinenza tra oro e capelli (in *capelli d'oro*), che abbia cioè la medesima paradossale presenzialità retroattiva. Nell'enunciato *capelli d'oro* ciò che viene avanti non è né oro né capelli. Vorrebbe dire che quello che si vede non è né oro né capelli. Ora, stiamo attenti, una cosa in oro o dei semplici *capelli biondi* sarebbero in vista in una differenza. Sempre svelati nell'ordine di un concetto. Differenti in un concetto. Sarebbero visti in un primo piano nello sfondo concettuale di un secondo piano. La nuova pertinenza invece in quale sfondo di differenza verrebbe in avanti? Non dobbiamo intanto affermare che la luce che viene avanti in *capelli d'oro* differisce di una differenza che nulla ha a che fare con la differenza mediante la quale quei *capelli* differiscono dai capelli in generale o quell'oggetto in oro differisce da un altro oggetto in oro? Si dirà: differisce in ciò che i capelli e l'oro hanno in comune. Si dovrebbe anche dire: quello che i capelli e l'oro hanno in comune è differente da ciò che accomuna sempre quei capelli ai capelli e quelli all'oro. In quale sfondo di differenza dunque rientra la *somiglianza* della nuova pertinenza? La nuova pertinenza è *comune* a ciò che entrambi hanno in comune.

Ciò che nasce nella nuova pertinenza tuttavia ha una presenzialità il cui sfondo di apparizione non è propriamente il medesimo che sostiene l'evidenza di quanto entra nel *comune* di entrambi.

5. Ora, c'è un momento particolarmente importante per orientarsi: per Ricoeur il *vedere come* della metafora corrisponde al *possibile* (così riteniamo si debba tradurre quello che egli chiama *essere e non essere* della visione metaforica) ed entrambi devono essere compresi alla luce di «una enigmatica osservazione di Aristotele, osservazione che, per quanto mi è dato sapere, è rimasta senza eco nel resto del *corpus* aristotelico: che vuol dire per la metafora viva, “mettere davanti agli occhi” (o, secondo altre traduzioni, “dipingere”, “far un quadro”? Mettere davanti agli occhi, secondo la Retorica III, vuol dire “rappresentare le cose in azione”»².

Stiamo attenti, *mettere davanti agli occhi* non vuol dire avere semplicemente qualcosa davanti allo sguardo. “Rappresentare le cose in azioni” richiama invece l'orizzonte di una certa attualità dell'evento dell'accadere. Come se la veduta della *metafora viva* avesse a che fare con l'*energheia* di uno speciale accadere. Con la conseguenza che tanto più questo accadere è nell'attuale della sua *energheia* tanto più la metafora è viva. La metafora orienta verso la nozione di *energheia* apportando qualcosa che resta invece coperto o sotto velo (possiamo proprio dire così...) nella nozione di *ousia*.

Come se la stessa nozione di sostanza ricevesse una nuova veduta nell'*energheia* metaforica. Come se la nozione di *attuale* e di *energheia* e in ultima istanza di sostanza perdesse o non incontrasse qualcosa di decisivo nel momento in cui il regno del metaforico si riducesse a una pura retorica dell'ornamento. Ora, non ritroviamo proprio qui, proprio dove per Ricoeur un forte sisma dismette l'energia apofantica della copula, il tema del *parergon* e dell'*ergon*? Non stiamo affermando che l'*ergon* solo nel *parergon* è aperto nell'evento della sua *energheia* e solo nel *parergon* l'*energheia* è capace di liberarsi ogni volta della coppia metafisica per eccellenza di forma e materia? Con questa precisazione radicale: se il *parergon* fosse un

² P. RICOEUR, *La metafora viva*, cit. p. 406.

sinonimo di *cornice*, la quale, per Derrida, è sempre un altro nome per una linea che tracciandosi si divide in due bordi e se quest'ultima può essere chiamata in soccorso per il lavoro della *différance*, il *parergon* non ricava nulla dal metaforico e oscilla inutilmente tra l'ornamento e una differenza senza riuscire ad abbandonare la differenza ontologica. Dovremmo invece insistere su una *parergonalità* in cui l'*ergon* accade nell'evento di un'*energheia* la quale avrebbe un *oriente* che né la *forma* di una *materia* né la divisibilità infinita di una linea tra una materia e una forma sarebbe in grado di ripetere e restituire. Ricoeur fa notare in questi passi conclusivi del suo volume (lasciando tuttavia molte cose aperte e sospese) che nel momento in cui Aristotele investe il poeta della capacità di "rappresentare le cose in azione" non rinvii propriamente ai significati categoriali dell'essere ma a quella distinzione ancora più radicale e per certi versi abissale tra *l'essere come potenza* e *l'essere come atto*. Come se quest'ultima distinzione, mediante la forza dell'evento metaforico, avesse una radicalità transcategoriale che *l'essere* come sostanza, anche quando appare come *eccezione* categoriale, non sarebbe mai in grado di raggiungere. Come se in questo punto, seppure per un momento troppo breve, uno dei grandi edifici della tradizione metafisica fosse stato sul punto di cedere il passo all'*evento dell'arte*.

6. Per Ricoeur, dunque, la metafora può rimandare a una interrogazione nuova e radicale sull'antica questione della *potenza* e dell'*atto*. L'*energheia* in cui le cose *sono* nell'evento di un'opera dell'arte rimanda a una strana *visibilità* di un'azione di cui la speculazione filosofica sarebbe incapace. La referenza del metaforico sarebbe come un evento in azione e in quest'*energheia* l'azione di un evento sarebbe *visibile* senza tuttavia essere né presente né assente. Il fenomeno che appare sarebbe nella *visibilità* del suo apparire. Ricoeur lo esprime anche in questo modo: «rappresentare lo sbocciare dell'apparire»³. La metafora sarebbe un evento dell'apparire nella posizione di significarne l'azione o la *performance*. Ora, l'orientamento verso questo *venire avanti* nell'apparire non è propriamente il luogo

³ *Ivi*, p. 410.

in cui opera della filosofia e opera dell'arte confinano? E se è così, perché non trapassare questo confine e farlo diventare il luogo in cui la metafora dell'arte e la metafora della filosofia rimandano a un *certo mancare* di ciò che è comune a partire da un unico *venire a mancare*? Perché non pensare entrambi come una diversa risposta di un unico *venire a mancare*? Diversa modalità di una risposta a una medesima esperienza di differenza? Perché in altri termini non evocare il nome di Heidegger per il quale in fondo la poesia e la filosofia avrebbero in comune la medesima esperienza dell'*es gibt*? Soprattutto a questo punto dovremmo seguire, seppure in un'altra coerenza e un'altra radicalità, Ricoeur per il quale: «A ben vedere, la filosofia di Heidegger si propone, al penultimo gradino della nostra ricerca come un tentativo e una tentazione inevitabili. Tentativo dal quale prendere ispirazione, tutte le volte che contribuisce chiaramente a edificare il pensiero speculativo secondo l'intenzione semantica che animava già la ricerca sulle molteplici accezioni dell'essere, è una tentazione che bisogna evitare dal momento in cui la differenza tra speculativo e poetico viene ad essere messa in pericolo»⁴. Proprio qui, dove l'*energheia* dell'evento metaforico apre una *nuova veduta* si deve abbandonare l'*es gibt* di Heidegger.

7. Sempre sulle tracce di Ricoeur, dovremmo dire: il confine tra la filosofia e opera dell'arte passa tra la nozione di *energheia* e di *forma*. Ma potremmo anche dire così: questo confine trascorre ogni volta nell'evento di quanto è *comune*. Se la metafora è la *visibilità* di una somiglianza o la veduta del *simile*, essa incontra, ogni volta, la filosofia che punta il proprio sguardo verso l'*uno* del molto o l'*uno* dell'uno e del molto. La somiglianza del *comune* dell'evento metaforico confina quindi con il *comune* sempre in qualche modo in gioco nell'opera della filosofica. Ora, il punto di massima prossimità, direbbe Ricoeur, è documentato paradigmaticamente in Aristotele (e Heidegger non farebbe che ripeterlo con parole diverse) nel momento in cui l'uno in cui si raccolgono le molteplici determinazioni dell'essere deve sottrarsi in qualche modo alla natura del genere.

⁴ *Ibidem*.

Come la *sostanza prima* in quanto condizione di ogni predicabilità è fuori predicabilità, manca alla predicazione come condizione di ogni predicabilità. Dovremmo dire così allora: l'apparire dell'*ousia*, nel suo evento performativo, si raccoglie ogni volta nella sua *energeia* quando l'essere, come soglia della sua possibilità, è capace di mancare come l'essere *manca* alla tavola delle categorie. *Lousia* non sarebbe mai nella sua apparizione se l'essere del suo apparire non mancasse come una *sostanza prima* manca alla predicazione di un'altra sostanza prima.

8. La figura speculativa nel suo momento solenne e maturo avverte sempre che l'*uno* dell'uno e del molto non è un genere comune. Se lo fosse la filosofia non potrebbe sfidare la tensione tra l'univocità e l'equivocità. L'essere-uno dell'uno e del molto non è numerabile né come uno né come molto e solo per questo garantisce una certa regolazione dell'unità molteplice. Sopportare questo mancare all'uno e al molto è come la condizione per regolare la plurivocità senza cadere nell'univocità. La filosofia cioè è sufficientemente scaltra da riprendere ogni volta se stessa quando ricopre come un semplice *uno* o come un semplice *molto* ciò che manca sia all'uno che al molto. In genere si dichiara astratta filosofia, astratto *Verstand* direbbe Hegel, quando non sopporta a sufficienza la non riducibilità dell'essere a un genere primo.

Per sopportare questa mancanza, la filosofia orienta la propria mano o il proprio sguardo *tra* l'uno e il molto. Indica esattamente nel limite mancante all'uno e al molto. Ma questo è il suo dramma e la sua passione: una *mano* che indica tra l'uno e il molto è sempre il testimone del fatto che la *mancanza* dell'uno all'uno e al molto manca come qualcosa che una mano può indicare come assente. In altri termini se una mano orienta da qualche parte tra l'uno e il molto, l'*uno* dell'uno e del molto continua ad essere *differente* dalla mano che lo indica, e questa differenza dice tutto su quel mancare. Questa differenza esprime sempre che quel mancare manca come una differenza e se manca come una differenza non può essere il mancare che si cercava come mancante all'uno, al molto e all'uno dell'uno e del molto. La filosofia non è così ingenua (lo dicevamo,

ha a che fare con la tecnica dello struzzo, ma con molta più astuzia). Nei suoi momenti capitali, avverte che una mano orientata verso il mancare fa differenza e differisce, quel mancare, così aiuta a sopportare tutto questo *velandosi* in qualche modo e sottraendosi in un certo piano rispetto a ciò che indica.

10. La nostra parafrasi è andata su un altro terreno rispetto alle indicazioni di Ricoeur, ma, nonostante questo, si può ritradurre nelle sue parole: «La polisemia regolata dell'essere conferisce ordine alla polisemia in apparenza disordinata della funzione predicativa come tale»⁵. L'evento della filosofia, mediante un'equivocità regolata, sopporta il mancare dell'uno all'uno e al molto facendo mancare sotto velo la sua mano che indica da qualche parte. È a partire da questa *velatura* che si può sopportare che certi «termini abbiano con il primo termine un rapporto che possiamo, più o meno legittimamente, chiamare di analogia; [...] che venga identificata, tra i molteplici significati dell'essere, una filiazione la quale, pur senza discendere dalla divisione di un genere in specie, costituisce, comunque, un ordine»⁶. Più o meno legittimamente, scrive Ricoeur, poiché la sua tesi per noi importante è che «[...] non vi sia alcun punto in comune tra l'equivocità regolata dell'essere e la metafora poetica», “[...] nemmeno con quella analogica»⁷. È proprio in questo *velo* della mano che la metafora della filosofia non ha nulla a che fare con la metafora dell'arte. Il *velo-parergon* dell'arte non vela nel medesimo modo. La mano dell'arte è un'altra mano rispetto a quella della filosofia.

11. L'artista sente l'ombra della propria mano sul testo e contesto del proprio lavoro con una predisposizione diversa rispetto ai filosofi. Per lui la sparizione della sua ombra è contemporanea allo *zenith* nel quale, in un *adesso-ora*, la messa in opera celebra la sua *energeia*. Ecco perché lo stile andrebbe considerato il momento nel quale la particolarità di una mano, la sua ombra, il suo attrito,

⁵ *Ivi*, p. 341.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

si potrebbe dire l'*egotità*, in cui interviene si consuma. L'ombra sul testo e il contesto invece segnala un'assenza; e quindi rivela una presenza ancora troppo identitaria dell'autore sulla scena. Mentre la figura dei concetti non si spiega senza un talento nel fare *ombra* all'ombra di quella mano, la figura dell'arte viene avanti e si distingue da una semplice cosa nel momento in cui la mano cessando di far ombra cessa di apparire; ora cessare di apparire non vuol dire mancare o assentarsi come a volte si ritiene.

Vuol dire trovarsi nel piano assoluto di apparizione. Nel punto in cui convergono due linee vettoriali della messa in scena: una mano che non può andare in secondo piano e un limite che non scade in un secondo piano. La mano *firma* dunque lasciando la traccia di un'assenza che non manca mai al suo posto.

Il metaforico, il noto e il vero

1. Ci preme ora evidenziare un'altra promettente indicazione lasciata in eredità da Ricoeur. L'evento metaforico *reinventa* – egli scrive – la possibilità dei concetti. In un certo senso dunque non sarebbe *inconcettuale* o *aconcettuale*. Anzi bisognerebbe dire così, reinterpretando: l'evento metaforico si orienterebbe verso la *forma concettuale* molto di più di quanto sarebbe in grado di fare la speculazione della filosofia. L'arte speculativa del concepire non avrebbe la stessa familiarità verso il *concetto* dell'evento metaforico.

Se questa direzione, del tutto controintuitiva, fosse percorribile vorrebbe dire però diverse cose: il *concetto* verso cui avrebbe familiarità l'evento metaforico non sarebbe la figura concettuale su cui si esercita la pratica della filosofia e su cui si applica la stessa critica di Derrida a Ricoeur. Per *forma concettuale* si deve intendere l'ordinario operare della *notorietà*; la *somiglianza* della nuova pertinenza metaforica orienterebbe verso il *comune* che presiede il campo di un nome o l'*insieme* di un nome nella sua ordinaria *notorietà* concettuale. Meglio ancora, l'evento metaforico direbbe qualcosa di molto importante su quel livello di esperienza che Hegel chiami-

rebbe della notorietà con una *prossimità* che nessuna espressione filosofica saprebbe attraversare. Come se l'evento metaforico fosse orientato verso il *noto* piuttosto che verso il *vero*. Almeno nel senso hegeliano per il quale le figure della *notorietà* dell'esperienza cercano il *vero* e lo promuovono solo nel momento in cui vengono meno le condizioni entro le quali esse hanno il loro orizzonte di possibilità. Mentre il *vero* su cui si esercita la pratica delle figure speculative si collocherebbe nel contraccollo del venir meno del *possibile*.

2. Quando la filosofia orienta lo sguardo verso l'*insieme* che manca, il mancare dell'*insieme* è già supplito dalla logica di un fondamento o di un principio. Quando la filosofia orienta lo sguardo verso l'insieme che manca, il *mancare* ha cessato l'efficacia di condizione trascendentale di una possibile esperienza e si determina nell'ordine di un semplice *presupposto*. La filosofia esercita sempre il suo compito al *crepuscolo* di una condizione di esperienza. così afferma un'eredità hegeliana che dobbiamo ancora sapere coltivare. Cosa accade se questo venire meno di un *mancare* lo si riferisce al campo semantico denominato da un nome? Nell'ipotesi naturalmente che i nomi siano campi semantici segnati dalla capacità di orientarsi in un dominio di enti a partire da quanto essi avrebbero in *comune*. Si dovrebbe dire che la crisi di un nome sta nel venire a mancare di ciò che è *comune*. Ma poiché il *comune* manca sempre all'insieme quando è efficace nella sua condizione di esperienza, la crisi di un nome comporterebbe, paradossalmente, una *presenzialità* di ciò che è comune. Così se un nome fosse l'orizzonte del senso, la *presenzialità* di un'immagine dominante ne segnerebbe in qualche modo il declino. Per *presenzialità* dell'immagine nel campo di un nome si dovrebbe intendere proprio quanto avviene in esso in alcuni momenti speciali, quando (facciamo un esempio), ripetuto diverse volte, appare come se cadesse su se stesso mostrandosi, in qualche modo, estraneo e remoto. In questa *caduta* su se stesso la sua efficacia *categoriale* viene meno. Come se la confidenza con l'*oriente* nell'ordine di quanto è comune fosse compromessa e fosse compromesso il metodo per il quale si riconoscono cani e non gatti, tavoli e non sedie. Ora, come il *tempo* dei tempi non è pro-

priamente un tempo, così il *gatto* dei gatti, ciò che in altri termini dobbiamo chiamare il *comune* dei gatti o dei cani, non è nessuno dei possibili gatti o cani. Se l'ambito in cui cerchiamo i gatti fosse un *gatto* non riusciremmo a riconoscere e distinguere un gatto da un cane. Il *gatto* dei gatti come il *tempo* dei tempi deve *mancare* alla determinazione che rende possibile. In altri termini deve trovarsi in un'indeterminazione e deve comportare la tolleranza di un'indeterminazione per garantire un qualche orientamento nell'ambito tracciato da un campo semantico. In questo senso, il *comune*, che un nome raccoglie come un insieme, comporta la sopportazione del suo mancare ogni volta a una determinazione e implica una regolazione trascendentale che sarebbe del tutto incomprensibile senza la presenza attiva del consenso e del dissenso dell'*altro* da noi.

3. Si dovrebbe dire, ancora, in altri termini, che la sopportazione dell'indeterminazione dell'ambito in cui si trova qualcosa indicato da un nome sia la manifestazione dell'efficacia trascendentale del nome stesso. Tanto meno si sopporta questa indeterminazione tanto più una qualche determinazione compromette e pesa sul campo del *comune*. La caduta nella *letteralità* dell'indicazione di un nome ad esempio può essere considerato tra gli emblemi di questa *empasse* trascendentale che compromette la capacità di orientare in modo appropriato. Bisognerebbe riconoscere fino in fondo che certe *psicosi* non avanzano verso l'area dell'indeterminazione linguistica, al contrario incominciano quando si perde la confidenza con la *sopportazione* di una certa indeterminazione. Quando diventa insopportabile la forma della decisione nello spazio-tempo di questa indeterminazione. Più che perdere la ragione, si perde la fidezza entro cui o per cui si rende possibile intendersi su qualcosa. Si pensi alla caduta nella *lettera* di una indicazione banale come "bere un bicchiere d'acqua". Al precipizio che comporta la sua letteralità. Il momento psicotico di vedere passare un bicchiere dentro il proprio corpo devastandolo con la sua materialità letterale. Attraversare una metonimia e soccombere dentro la lettera di un'immagine che avanza fino ad occupare tutto il suo campo di apertura.

Ora, il precipizio dell'efficacia semantica di un nome non è

sempre contemporaneo, nello stesso atto, a un'implosione dell'incontro tra uomini? Non ripete in qualche modo il venire meno del *tramite* dell'incontro tra uomini? Non deve considerarsi una ripetizione del venire meno della *différance* che costituisce il confine dell'incontro tra uomini? Il precipizio non inizia proprio nel punto di una volontà radicale di chiarezza? Non si deve dire che qui una certa *ratio* occupa tutto l'orizzonte della fideità? Sopportare l'indeterminazione di un orizzonte del campo di un nome come si sopporta l'apertura-*différance* di un incontro tra uomini. Cadere nella *lettera* di un nome, nel corpo letterale di una metonimia o di una metafora, come si può cadere, nel *corpo letterale* di un'istituzione, di una cultura, di una politica, di una religione.

4. Il *comune* tra gli elementi di un insieme ripete dunque la *différance* della fideità in cui gli uomini hanno la possibilità dell'incontro. La ripete nel senso che non si stabilisce il campo di un nome se il *tramite* di un incontro non si pone come polo trascendentale di regolazione del *comune* tra gli elementi di un insieme. L'*insieme* che delimita gli elementi di un nome è come compreso nell'*insieme* che delimita l'orizzonte di un incontro tra uomini. Hanno in comune il *mancare* a ciò che si raccoglie; la possibilità, in questo mancare, al di là di una presenza e di un'assenza, di regolare una direzione del senso nell'ordine di una *fideità*. Ripetiamo, è nel venir meno di questa *fideità* che il campo di un nome esplode o implode sotto il peso dell'occupazione letterale dell'insieme che manca, così come a quel punto l'incontro tra uomini sarà segnato da un'occupazione letterale del luogo mancante. (Ecco perché un Dio alla/nella *lettera* non è mai un Dio della fede).

5. Ora, l'ambito della *notorietà* è quello che la filosofia ha già da sempre perduto. Se la *différance* di Derrida è una condizione dell'esperienza, la sua *impensabilità* non sarà mai radicale fino a quando non potrà sovrapporsi a quella della *notorietà*. Il *noto* fa resistenza assoluta alla decostruzione, per la medesima economia per la quale a rigore, come si diceva, decostruzione e *différance* non sono esattamente convertibili l'una con l'altra. L'ambito della

notorietà ha una performatività di cui la filosofia non può sapere granché; esso è un passato che non è mai stato presente.

Perdere la notorietà, ripetiamo, è come perdere l'orizzonte di un nome. L'opera dell'arte ha una modalità comune con la notorietà: la sua soglia di apparizione respinge le domande cardinali della tradizione filosofica. Le figure dell'arte e le figure della notorietà si sovrappongono quindi almeno in questo: per entrambe una totalità sostiene la possibilità attuale di un'esperienza a partire dal mancare di un certo *oriente*. In entrambe un certo *oriente* manca senza essere perduto, manca senza assentarsi. Tuttavia, se opera dell'arte e notorietà si sovrappongono non sono ovviamente la medesima cosa. Stiamo attenti: se la notorietà è, rispetto alla filosofia, un passato che non è mai stato presente, l'arte è invece il futuro di un passato che ha cessato d'essere attuale nel suo presente.

Se la filosofia quindi non accede al noto se non come il dopo di un poi, l'arte vi accede a partire da una formula che la teologia conosce molto bene e cioè, *il già e il non ancora*. Lo sguardo dell'arte attraversa la notorietà a partire dal tempo futuro, come se fosse l'avvenire del noto (non è un caso che le filosofie siano impotenti verso il futuro). L'evento dell'arte avrebbe quindi una familiarità con il noto piuttosto che con il vero e lavora perché il vero si asciughi e diradi la sua presenza dal campo dell'esperienza. La filosofia ha invece una familiarità con tutto quello che nella deriva delle figure della notorietà sta a un passo dalla follia. In questo senso però: la follia nell'ordine dei nomi e nell'ordine dell'incontro tra uomini non è mai, in quanto tale, una perdita del punto d'oriente, ma è, piuttosto, l'espressione di un'incapacità a sopportare lo spazio e il tempo di un'indeterminazione sempre coinvolta nella fideità.

La follia incomincia ogni volta che il venire meno di un *man-care* lo rende *presente* nel suo mancare. *Fissare* questa presenza mancante implica una volontà di chiarezza alla fine della quale non può che esserci una paralisi dell'anima: la caduta nella lettera di un nome o nella lettera di un Dio. Quando si dice che l'arte guarda la notorietà a partire dal futuro si deve coinvolgere anche una disposizione a costituire (non restituire...) un ambito in cui ciò che è comune non è né presente né assente, fuori appropriazione, appro-

priabile nella misura della sua inappropriabilità e inappropriabile nella misura della sua appropriabilità.

6. Forse possiamo ripetere tutto questo nel pentagramma di quest'immagine: lo sguardo della metafora filosofica è simile a colui il quale avverte in una vecchia foto di se stesso una risacca temporale. Chiediamoci: perché lo spaesamento, la sorpresa e soprattutto uno strano pudore di fronte a una vecchia foto in cui siamo coinvolti? Osserviamo qualcosa che *allora* non era in vista. La osserviamo nell'ordine di un altro punto di veduta. Quello che eravamo è andato perduto, quanto recuperiamo in realtà non è mai stato così come ci appare, anche se deve avere qualcosa a che fare con quanto è stato perduto. Qualcosa di diverso comunque da un semplice ricordo. Come si sa, i ricordi rielaborano quanto è accaduto a partire dal cono di presenza entro il quale si formano ma essi conservano un rapporto di intensa continuità con il proprio passato. Una vecchia foto invece difficilmente appare nella tranquillità di un semplice ricordo, altrimenti non avvertiremmo uno strano spaesamento di fronte ad esse. Essere stati dentro un'immagine temporale, averla abitata anche con le pieghe dei propri abiti, aver vestito nelle pieghe delle proprie vesti un abito temporale secondo un punto di *zenith* e poi mutarsi in altro, passare cioè entro un nuovo orizzonte e un nuovo abito e da qui, rivedere quell'ora temporale.

Una vecchia foto ci rinvia ogni volta a quando siamo stati, restituendo non ciò che è sempre venuto a *mancare* nell'epoca in cui eravamo, ma quello che si è reso *conoscibile* dopo che ha cessato di mancare. Non si può dire: finalmente incontriamo ciò che non potevamo incontrare, piuttosto: incontriamo quanto avremmo potuto incontrare se non fossimo stati proprio lì dove eravamo. Il venire in *avanti* potrebbe chiamarsi la *verità* di un'ora temporale, ma in questo senso la verità presuppone ogni volta una doppia mancanza, la mancanza del nuovo e del vecchio punto di *zenith*.

7. La tesi per la quale si comprenderebbe solo il pienamente compiuto e realizzato, come se l'accadere avesse in sé una riserva accessibile alla comprensione concettuale solo nel momento in cui

la prossimità dell'ora attuale finalmente si allontana nella distanza del passato non spiega quanto ci porta in dote una vecchia foto di noi stessi. Si deve invece tentare di dire un'altra cosa: come la veduta di un'antica immagine temporale, lo sguardo concettuale di cui vive il bisogno di filosofia si tende nel campo di tensione e di polarità di una doppia mancanza. Come se la verità fosse lo spazio di lavoro tra una *notorietà mancata* e una notorietà *non ancora conseguita*; anche alcune immagini temporali del passato incominciano ad apparire *vere* quando sono abbandonate dalla notorietà, ma la verità che mostrano può solo contribuire a sostenere una notorietà il cui grado di apparizione, a questo punto, trova il suo paradigma solo nella messa in opera dell'arte.

In questo quadro di coerenze, allora, un'opera dell'arte non dice mai la *verità* di un'epoca. La costellazione delle domande sulla verità le è estranea. Essa ha dunque una *forma comune* con la semplice notorietà e non ammette o sospende la domanda sul senso o sul significato. E tuttavia, lo si anticipava, non possiamo affermare che semplice notorietà e *notorietà* dell'opera d'arte siano la medesima notorietà. Se entrambe passano per un *concetto* senza andare alla deriva della verità, tuttavia l'orizzonte di notorietà dell'arte non replica la semplice notorietà. Secondo una certa coerenza, l'assunto hegeliano sull'assoluto riguarderebbe il livello di una notorietà dell'arte in questo modo: nell'arte la linea di orizzonte di un'epoca non *manca di nulla*, nel senso che su questo piano, nessuna *mancanza* viene a mancare.

Nello *zenith* assoluto del tempo la metafisica coincide con la logica, ha sempre ripetuto Hegel, ma secondo un severo rigore si può anche dire così: l'assoluto reclama un'apparizione che si emancipa dall'economia dei segreti e dei misteri; così, se la copula fa da orizzonte trascendentale di un'esperienza e un'esperienza *rivela* pienamente la sua *sostanza*, il conoscere non può che capitolare in un'altra economia rispetto al *Verstand*. Ora, un'orizzonte senza segreti e misteri si mostra in un'apparizione che non sopporta in nessun modo una domanda sul senso o il significato. Per questo restare all'altezza della scena di apparizione dell'evento dell'opera d'arte è la cosa più difficile per il pensiero della filosofia.

8. Naturalmente tutto questo presuppone molte cose che andrebbero giustificate con innumerevoli e difficili passaggi, il più importante dei quali implicherebbe che si accetti almeno questa indicazione: la *notorietà* dei nomi, nella loro ordinarietà, è attraversata da un orizzonte che raccoglie il *comune* con una comunanza che l'evento metaforico potrebbe *contenere* mentre le figure speculative devono escludere. Implicherebbe, cioè, che l'orizzonte di presenza del *comune* nella notorietà di un nome sia sulla linea della paradossale *presenza* dell'evento metaforico. Trovi cioè il proprio *oriente* nell'evento metaforico. E quest'ultimo prepari il *comune* del noto piuttosto che il *comune* del filosofico.

Ora, stiamo molto attenti a questo: ciò che è *comune* tra gli elementi di un insieme verso cui un nome può orientare è tutt'altro che indifferente a ciò che è *comune* nell'incontro tra uomini. È stato proprio Levinas su questo a lasciarci un'eredità importante a partire dalla quale siamo incoraggiati a sostenere la seguente cosa: il *comune* a un insieme orientato da un nome è compreso nell'insieme di ciò che è *comune* nell'incontro etico tra uomini. Con questa precisazione naturalmente: perché l'incontro tra uomini sia aperto in una relazione etica occorre che il *comune* sia estraneo a ogni unità dialettica, sia in altri termini *indifferente* a tutto ciò che può *accomunare* in una comunità. Con un corollario tutt'altro che secondario: i nomi possono cadere nel proprio *oriente* come le relazioni umane cadono nell'appropriazione di ciò che è *comune*.

Con le parole di Derrida, possiamo dire: nell'opera della *différance* una comunità di uomini si raccoglie in una totalità, nella cittadinanza di una *totalità*. Ora, nel raccoglimento di questa totalità, si sviluppa sempre la pienezza di un'identità franco-francese o italo-italiana. In questa cittadinanza, si partecipa sempre di quanto è *comune*, che accomunando identifica a partire da una differenza e tenendola a bada. Non si può negare che questa pienezza condivisa di una cittadinanza, ripartita nell'appartenenza a una comunità, sia anche quanto sostiene e articola il suo tempo *proprio*. In particolare la sua memoria e il suo futuro. Le comunità di uomini che hanno *futuro*, in vario modo, affermano il principio di una totalità condivisa. Quasi sempre sono comunità in cui il futuro è ancorato alla fede

in un Dio (o a qualcosa che può farne le veci). Stiamo attenti, però, questo Dio, quando contribuisce a *raccogliere* una comunità verso il futuro, è sempre un *Dio proprio*, un Dio appropriato nella formula di un *mio Dio*. Vi sono comunità che perdono questo futuro, così come perdono la cittadinanza, cittadini che come il giovane Derrida possono trovarsi nella condizione di franco-magrebini. Coloro che non condividono una cittadinanza non hanno futuro ed escono dalla direzione della storia. Le comunità senza *niente* in comune vanno in rovina. Ma stiamo attenti, secondo la formula della *différance* come evento performativo: quando una comunità fa il suo ingresso nel tempo la *différance* come orizzonte di apertura è sempre come in *eccesso* a ciò che rende possibile. Anzi è nel suo *eccesso* che il possibile viene sostenuto. C'è sempre la possibilità di una decisione sovrana in quest'*eccesso* dell'apertura. Nell'*eccesso* di quest'apertura *il comune è di tutti e di ciascuno*, in qualche modo sottratto all'appropriazione. Al contrario, quando il comune si distribuisce secondo il principio del franco-francese, *il comune di tutti e di ciascuno* è preso nei *limiti* e nei *confini* di una cittadinanza.

Derrida direbbe così: l'eccesso della fideità dove sono possibili decisioni sovrane viene meno e *manca* nel legame religioso e politico. L'*accomunare* traccia come una diagonale sulla *différance*. Da questo momento in poi il *futuro* di una comunità entra in tensione con il suo *avvenire*. Questo vuol dire che in ogni futuro c'è sempre un *avvenire*, ma vuol dire, più di ogni altra cosa, che le comunità ordinate verso il futuro nell'*oriente* di un'appropriazione del *comune* nell'ordine di un Dio proprio, sono sempre nella maledizione dell'obbedienza alla *legge* di cui Paolo di Tarso è stato straordinario testimone. Il principio della *divisione* e del *limite*, prima o poi, manda in rovina una comunità storica. Ci sono momenti nei quali il futuro di una comunità è più estranea al proprio *avvenire* di quanto lo sia la decomposizione del suo Dio proprio e dei suoi possibili surrogati. Quando questo accade nella prossimità dell'*avvenire* il futuro può rallentare fino a spegnersi.

9. Dev'esserci un rapporto tra questo avvenire, tra quest'esperienza che in qualche modo si indetermina rispetto al proprio con-

testo e la restituzione di una notorietà, di cui la messa in opera dell'arte si fa carico. Dovremmo approssimare il punto di *zenith* dell'avvenire dell'opera dell'arte come il fuoco di secolarizzazione del principio trascendentale che ogni epoca in qualche modo partecipa a se stessa. Un orizzonte che cessa di avere la profondità di un principio o di un'origine, che consuma, come si direbbe nella *lectio* hegeliana, tutti i suoi presupposti, che culmina nell'assoluto, si assolve insieme dalle sue condizioni e dalle condizioni che ogni volta vi si correlano nell'ordine del sapere, poiché ricorre sempre un circolo tra logica del sapere e logica delle condizioni.

In questo fuoco l'orizzonte ha la notorietà con cui l'arte manifesta la *mancanza* dell'origine. Non si dimentichi, l'*origine* manca quando cessa il problema della sua *mancanza*, quando si è sospinti in un'immanenza radicale che solo nell'opera dell'arte si consegue. *Immanenza radicale* è un altro modo di raccontare la *fine* dei segreti poiché se l'*hybris* del segreto continua ad agitare la veduta dell'opera, in quell'opera non si raggiunge la *bellezza* o chi la guarda non si trova nel piano di veduta adeguato per accoglierla. La filosofia e le sue figure speculative, in vario modo, lo si diceva in un altro tornante, conoscono il paradosso di una condizione incondizionata, di un pensiero che non pensa se stesso pensante, di un presente dislocato permanente da se stesso, di un sistema che non può chiudersi su se stesso, si può dire che non vi sia figura speculativa esemplare se non coltiva dall'interno questo paradosso e tuttavia solo l'arte raggiunge un'immanenza che non ha nostalgia dell'*alterità* di un principio.

10. Per averne una qualche ragione, bisognerebbe con tenacia, continuando una strada già tracciata da Derrida, affrontare la filosofia a partire dai suoi enunciati, trattare gli enunciati come figure e verificare il luogo aperto e inappropriabile, il *terzo* come lo chiamerebbe proprio Derrida, a partire dalla mano che parla e che scrive. E bisognerebbe dire così: se chiamiamo il terzo quanto è sempre dislocato da una possibile congiunzione, ciò che è sempre altrimenti da ogni messa in scena, né finito né infinito, né forma né materia, unità dell'uno e del molto che non è né uno né molto, ebbene, si diceva, questa *terzietà* ha a che fare con una mano, con la

manualità di questa mano. E si dovrebbe dire, con un po' di audacia e correndo alcuni pericoli: non si sarà mai all'altezza del *terzo*, della sua dislocazione se l'enunciato che vi si riferisce, poiché c'è sempre un enunciato che si figura intorno ad esso, non restituisce la mano con cui lo si figura, se la mano resta fuori piano vuol sempre dire che l'enunciato che si figura sul *terzo* lo ha già tradotto nella forma di un *principio*. Ora, solo l'arte propone una veduta nel corpo di un enunciato che non manda mai in secondo piano la mano e lo sguardo che lo attraversa. È qui che la figura speculativa e la figura dell'arte si dissociano in modo incomponibile.

La *visibilità* dell'atto in Alain Badiou

1. Alain Badiou scrive in un suo libro: «Idealmente, l'opera dell'arte del xx° secolo non è in effetti altro che la visibilità del suo atto. È in questo senso che essa supera il *pathos* romantico della discesa dell'infinito nel finito dell'opera: tutto quello che essa ha da mostrare di infinito è la propria finitezza in azione»¹.

L'arte del Novecento avrebbe dunque questo privilegio rispetto alla tradizione precedente (trascriviamo un po'...): essa mostrerebbe degli *eventi* in cui un orizzonte di veduta diventa accessibile solo nell'ordine di un *performativo*. Nel declino di un intero ciclo dell'arte, l'immanenza di un atto puro diventerebbe *visibile*. Potremmo aggiungere: mentre la visibilità del *verosimile* della tradizione moderna si dissolve, la *visibilità* di un atto s'imporrebbe sulla scena dell'opera, cambiando il destino dell'artista e dell'opera stessa.

Converghiamo con Badiou su questo: l'evento dell'opera dell'ar-

¹ A. BADIOU, *Le Siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2005, tr. it. di V. Verdiani, *Il Secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 176.

te degli inizi del xx° secolo rappresenta un eccezionale laboratorio per le *forme* del nuovo secolo. La filosofia non ha saputo ancora interrogare a fondo, quanto sarebbe possibile e necessario, questo cambiamento. Se si resta alle arti visive, il mondo della rappresentazione va in rovina, le opere, in apparenza, non hanno più *nulla* da far vedere. La domanda centrale dev'essere: che cosa si mostra nel *come* di questo venire a mancare di qualcosa di verosimile, di *visibile* nella sua verosimiglianza? *Come* e *dove* guardare in una messa in opera in cui *nulla* sembra più possibile vedere? Una domanda come questa non può prendere energia speculativa dal mondo della critica dell'arte, dall'estetica, dalla filosofia dell'arte, dagli specialismi che si sono, man mano, costruiti, nel corso del secolo, tra il dinamismo estremo delle forme dell'arte. Anzi occorre denunciare con decisione come questo vastissimo regno della critica dell'arte abbia sollevato generalmente fitti banchi di nebbia intorno a queste nuove *forme* del visibile. C'è ancora poco lavoro teorico sulla schisi tra l'*ideologia* dell'arte che compare nei *manifesti* delle *avanguardie* e la concreta *nuova prassi* dell'opera dell'arte nei primi decenni del xx° secolo. Non è da questo mondo della *critica* che poteva e può provenire una figura speculativa all'altezza di *eventi* in cui l'*apparire* non sembra portare *nulla* da vedere. Solo le *fenomenologie* e la *teologie* potrebbero disporre di preziose risorse per accedervi con le domande adeguate. E, tuttavia, non si può dire, per entrambi questi ambiti, che l'arte del Novecento abbia avuto la considerazione di rango esemplare per l'intera esperienza del nuovo ciclo di civilizzazione dell'Occidente.

La fenomenologia incontrerebbe un *fenomeno* che non avrebbe bisogno di riduzione eidetico-trascendentale. Un'eventuale attività di riduzione ne comprometterebbe l'*apparizione*. Il fenomeno che incontra corrisponde al suo metodo alla condizione di avvertirlo come *già ridotto*, come offerto *già in riduzione*. Le teologie invece, disporrebbero di un evento nel quale l'unica possibilità per la ragione sarebbe nella sua *ancillarità* a una certa *rivelazione*. Un evento nel quale l'ultimo dei trascendentali, il *pulchrum*, assume un rango speciale che detta le condizioni di possibilità al *vero* e al *buono*. Come si sa, si deve a Von Balthasar una teologia rinnovata a partire

dal *pulchrum*, e tuttavia si può forse dire che al teologo austriaco sia mancato un confronto ravvicinato con le arti del XX° secolo e questo gli ha impedito la giusta radicalità sulla nozione di *forma estetica* o di *formalità* del bello.

2. Tutto questo risulterebbe estremamente remoto però senza affrontare la questione decisiva della *formalità* della forma. Badiou lo afferma in maniera efficace in questo modo: «[...] è proprio la formalizzazione la grande potenza unificatrice dei tentativi del secolo, a partire dalle matematiche (le logiche formali) fino alla politica (il partito come forma a priori di ogni azione collettiva) passando attraverso l'arte [...]»². Più in dettaglio: «Ma in "formalizzazione" la parola "forma", anziché opporsi a "materia" o a "contenuto", si accoppia al reale dell'atto»³. Siamo molto interessati a quest'*accoppiamento del reale* di un atto con una *forma*. La *formalità* di un

² *Ivi*, p. 177.

³ *Ibidem*. Alcune affermazioni di Badiou devono essere, tuttavia, in parte contestate e corrette. Se il Novecento ha un qualche privilegio non può essere quello di inaugurare una dimensione dell'arte *completamente nuova* rispetto al passato. È una questione delicata in cui c'è sempre una grande polvere di fraintendimenti. La domanda dev'essere, nell'opera dell'arte dell'epoca precedente *la visibilità del suo atto* è del tutto assente? Se fosse così, solo il Novecento conoscerebbe la potenza formale dell'arte e in definitiva solo il Novecento conoscerebbe la dimensione della forma artistica. In realtà, si dovrebbe fare un giro assai più lungo e paziente. Ci si deve chiedere se la *visibilità della potenza del finito* non sia comunque presente-impresente anche laddove il *verosimile* occupa tutto il campo della scena dell'opera. In questo lungo giro occorrerebbe tracciare una mappa molto più accurata dell'evoluzione del *moderno*. Sarebbe necessario verificare il passaggio dalla *luce bizantina*, emblema di opere non ancora chiuse nell'organismo moderno della figurazione, alla progressiva forza del *verosimile*. E in questo itinerario occorrerebbe lavorare su due registri paralleli: seguire da un lato l'universo della messa in opera dell'arte moderna, l'affermarsi dell'economia della figurazione concettuale, con i suoi correlati inventivi, le sue tecniche, il suo immaginario, l'importanza enorme dello schema del disegno, e dall'altra l'affermarsi dell'organismo dell'opera filosofica verso il suo destino moderno di opera sistematica. Si vedrebbero a lavoro le medesime figure. Metodo del disegno nella figurazione del *verosimile* e metodo della filosofia nella figurazione del *principio*. Ma non dobbiamo qui insistere molto su questa linea. Badiou non lo riconosce, ma ciò che lui intende nella nozione di *visibilità dell'atto* avrebbe un potentissimo richiamo nella nozione emblematica di luce bizantina. Riteniamo che non si comprende l'intero ciclo della figurazione moderna dell'arte se non si segue l'epopea di questa luce. Se non si comprende che

la potenza del *verosimile* potrà concettualizzare l'evento della messa in opera nel momento in cui questa luce subirà una vera e propria eclisse nel corpo dell'opera, divenendo effetto pittorico, tramutandosi nell'invenzione delle *nuances* pittoriche. In quest'invenzione non cambia solo la luce dell'opera, ma si concentra un'economia completamente nuova del lavoro artistico e cambia innanzi tutto il ruolo della manualità dell'arte. E anche qui, non sarebbe difficile mostrare un registro parallelo nella mano della figurazione concettuale che prende sempre più il sopravvento nel corso della modernità.

Uno studio accurato mostrerebbe che la mano della nuova pittura, la mano che si impegna nella forza del *verosimile* si concettualizza nella figurazione, nel *metodo* della figurazione, nella *veggenza* della figura, con le medesime modalità con cui la mano della filosofia comincia a orientarsi con il metodo nell'economia dell'assoluto. In altri termini, non sarebbe difficile mostrare come la passione per l'assoluto e il fondamento con cui si esprime la modernità filosofica nelle grandi opere sistematiche del seicento arruola una manualità della figurazione concettuale analoga alla manualità con cui i moderni artisti-veggenti disegnano le forme della figurazione. L'artista di Badiou, l'artista che non fa altro che "rendere visibile l'atto puro immanente", presuppone il declino dell'artista rinascimentale. Reclama un artista il cui prototipo può avere il suo emblema nella manualità antiumanistica di Pollock.

Tra Leonardo da Vinci e Pollock c'è la fine dello schematismo dell'immaginazione con cui la moderna arte inaugura il suo ciclo di figurazione moderna. Con Pollock, in modo eclatante, tramonta del tutto la figura come schema dell'immaginazione, entro cui la manualità dell'arte post-medievale ha coperto con un velo quella visibilità dell'evento in cui una messa in opera sempre deve distinguersi da una semplice cosa. Diversamente da Badiou, noi diciamo però che la figurazione concettuale del ciclo dell'arte moderna non sospende l'eventualità dell'opera dell'arte. Se l'emblema di questa eventualità è la visibilità pura della luce bizantina, non si può dire che essa si smarrisca del tutto nel corpo delle nuove *nuances* pittoriche con cui si incominciamo a render sempre più plasticamente concettuali le figure della modernità pittorica. Derrida giunge molto vicino al nucleo di questa epocale vicenda quando nel saggio su Kant si sofferma a lungo sul *parergon* e la *cornice*. Per *parergon* si deve intendere ciò che nella messa in opera di un evento dell'arte *s-figura* ogni volta il corpo concettuale di una figurazione. Ciò in cui si adempie in qualche modo quella finalità senza fine per la quale il *giudizio del bello* viene chiamato in causa. In questo senso, il momento *parergonale* di una messa in opera, il punto della sua visibilità pura, converge con la finalità senza fine. Ebbene, si potrebbe dire che nello schematismo dell'immaginazione della figurazione moderna, la finalità assume un fine nella figura verosimile e manda fuori attenzione proprio la finalità senza fine in cui solo si decide dell'evento della bellezza. La finalità senza fine invece in cui il *parergon* sfigura la figurazione e depone la forza sempre mitica del suo significato, quando l'opera può essere bella, si rilancia in una metrica del segno che in larga misura si esprime (per molto tempo nella storia dell'arte moderna), nella potenza *eventuale* dei veli e dei panneggi. Occorre dire e comprendere a fondo che l'economia dei veli e dei panneggi nel corpo della figure della modernità tramanda e continua in altro modo quanto la luce bizantina

evento dell'arte, quindi la sua formalizzazione, avrebbe a che fare con un'inversione che diventa *coppia* o *accoppiamento*. Vi sarebbe una forma che si *accende* nella realtà di un atto che a sua volta accade, in attualità, nella forma che incontra. Per Badiou la forza di questa formalizzazione si presenta in vari ambiti dell'esperienza del secolo, con nomi diversi ma con la medesima potenza ed efficacia: nella politica, nell'arte, nelle scienze, nella filosofia.

Stiamo attenti: che una *forma*, nella tradizione della filosofia, rimandi a una *materia* e una *materia* a una *forma*, non va consi-

emblematicava nell'opera premoderna. In altri termini il piano di veduta della luce bizantina si rimanda e si espone nel *parergon* dei veli e panneggi con cui la moderna arte avvolge i corpi della rappresentazione.

Ecco perché, il radicalismo di Badiou va rivisto. L'opera dell'arte quando è tale è *sempre* – con le sue parole – *visibilità del suo atto*. Non c'è una discontinuità radicale tra il gesto di Pollock e il gesto di Leonardo nel momento dell'eventualità dell'opera. Quello che cambia è l'ordine della messa in scena, se potessimo argomentare, con un po' di rarefazione, diremmo che cambia l'ordine dei trascendentali. L'intero ciclo della modernità dell'arte subordina l'ultimo dei trascendentali alla potenza del *verum*. Per conquistare il piano del *pulchrum* occorre una certa riduzione fenomenologica della figurazione concettuale. Nell'arte del Novecento invece è come se fosse l'ultimo degli antichi trascendentali a far capitolare il *verum*. Il *voler dire* dell'opera è solo nella *possibilità* del suo orizzonte di apparizione assoluta, solo nella soglia di un evento *performativo*.

Pollock è davvero nella fine della manualità dell'arte moderna. Badiou avrebbe potuto assumerlo proprio per esemplificare questo aspetto importante dell'arte del Novecento sul quale concordiamo: «Il problema fondamentale che sorge a questo punto è quello della traccia, o della visibilità del visibile. Se non abbiamo altra risorsa infinita che nella pura qualità attiva, qual è la traccia di questa qualità, sufficiente per potersi visibilmente separare dalla ripetizione? Esistono tracce dell'atto? Come isolare l'atto dal suo risultato, senza ricorrere alla forma, sempre sacra, dell'opera? [...]. Da Isadora Duncan e dai balletti russi in poi, la danza è un'arte capitale proprio perché non è che un atto. Paradigma dell'arte evanescente, la danza non fa opera in senso corrente», [A. BADIOU, *Il secolo*, cit., p. 176].

La mano di Pollock può fare da paradigma per l'arte del Novecento, così avrebbe potuto riferire Badiou, poiché la sua mano ha l'attualità medesima della *danza*. Nel paradigma di cui la mano di Pollock è l'emblema non può esservi più traccia della sua presenza. Così avrebbe potuto dire Badiou per illustrare la sua nozione di *pura qualità attiva*. Nell'esito di una convergenza come la seguente: poiché per lui pura visibilità del visibile e pura qualità attiva si animano insieme, allora la *performance* dell'opera presuppone una completa ritrazione della mano. Non vi sarebbe qualità attiva senza questa ritrazione. La mano che manca è la stessa visibilità dell'opera.

derato nell'ordine delle considerazioni di pura banalità. In quella *reciprocità* si rimuove o si vela la possibilità della *formalizzazione*, almeno nel senso che ci propone Badiou.

Nell'evento dell'opera dell'arte, ad esempio, ogni volta che l'estetica gioca con le nozioni di *forma* e *materia*, con tutte le infinite varianti che è possibile costituire, non è capace di attraversare in nessun modo l'esperienza della *formalizzazione*. In altre parole, non è all'altezza dell'evento che si mette in scena nell'arte del Novecento. La *formalizzazione*, evidentemente, è possibile solo se cambia qualcosa di decisivo nell'ordine di quella reciprocità. Con Derrida si potrebbe dire così: la forma che *rinvia* alla *materia* e la materia che *rinvia* alla *forma* sono differenti in una relazione di differenza che in nessun modo può essere confusa con la *différance*. Tra la differenza e la *différance* c'è la medesima radicale diversità che troviamo tra un *rinvio* reciproco della materia alla forma e un *rinvio*, nella formalizzazione, della forma al *reale dell'atto*. Se il primo prevale, sia esso nella modalità di una supremazia logico-ontologica della forma o della materia, la *formalizzazione* è impossibile, l'evento dell'opera dell'arte non accade. Nel momento in cui la *forma* rinvia alla *materia* o una *materia* a una *forma*, c'è sempre una Regina che rivolta una *lettera rubata*. C'è sempre una s-copertura che un velo deve ricoprire se quella reciprocità tra *forma* e *materia*, in tutte le sue varianti, deve dominare la scena. Questo vuol dire che in ogni coppia di opposti in cui la filosofia costituisce il proprio telaio concettuale, c'è un'economia di relazioni che allontana da una radicale formalizzazione. Ora, stiamo attenti, *formalizzazione* e *atto performativo* convergono. Derrida e Badiou respingono entrambi la lunga tradizione delle coppie ontometafisiche e, tuttavia, per Badiou la formalizzazione è un *evento compiuto*, la formalizzazione come *différance*, sarebbe un evento riuscito; per Derrida, al contrario, se la formalizzazione è un performativo e il performativo converge con la *différance* esso è sempre un *evento mancato*.

3. Per Badiou, l'opera dell'arte avrebbe dunque a che fare con la *visibilità* di un atto. Con un *atto visibile*. Se l'atto è per eccellenza l'impensabile di un evento, l'opera dell'arte costituirebbe non

la sua pensabilità ma la sua *visibilità*. Naturalmente la nozione di *visibilità* è molto imprudente. Per Badiou, in ogni caso, ha a che fare – ripetiamo – con un momento *performativo*. Un evento la cui *performance* è visibile nella misura in cui coincide con un certo *accadere* del soggetto e del suo mondo. Interpretiamo ora con libertà la posizione di Badiou: se l'opera dell'arte orientasse come una mano che indica qualcosa, quest'ultima apparirebbe come la linea stessa del primo piano e del secondo piano; la sua *visibilità* non sarebbe tuttavia né in primo piano né in secondo piano; né (ancor meno) nella dialettica di relazione d'entrambi. Sarebbe, nelle parole di Badiou, *visibile* come un atto performativo. Sarebbe una mano, nella sua *visibilità*, assente di ogni presenza e di ogni assenza di presenza. *Mano del ritratto del cieco*.

3. «Rompere con gli arcani dell'uno e del molteplice dove la filosofia nasce e sparisce»⁴. Scrive così Badiou, come a delineare, in estrema sintesi, uno dei centri fondamentali del suo manifesto teorico. Ritraduciamolo in questo modo: la filosofia nasce nel momento in cui si apre una strana partita tra l'*uno* e il *molto*. Quando il molteplice appare impossibile senza l'*uno*. E l'*uno* sembra la parola sovrana che la filosofia deve pronunciare per rendere esperienza il *molteplice*. Ma così come il molteplice non si offre senza la soglia dell'unità anche l'unità resta fuori pensiero e fuori esperienza senza la compagnia immanente del molto. Così come il molteplice resta buio senza l'unità anche l'unità si *deve dire* nel molteplice. Non si dà nessuna esperienza dell'uno che non sia nel molto e non si dà nessuna esperienza del molto che non sia nell'uno. L'uno è invocato per il molto e il molto dev'essere evocato per l'uno. Sistole e diastole della più antica scena del dramma del pensiero. Si tratta della sceneggiatura che ha avuto più messa in opera nella storia del pensiero dell'Occidente. Per utilizzare una felice espressione di Deleuze comprende tutti i personaggi concettuali tipici del linguaggio dell'invenzione dei concetti speculativi. Tra i due movimenti è

⁴ A. BADIOU, *L'essere e l'evento*, tr. it. di G. Scibilia, il Melangolo, Genova 1985, p. 29.

forse quello sistolico a presentare una preminenza nella storia dei concetti speculativi. Da Platone in poi, inoltre, tante messe in scena di un *uno* che sostiene il molto hanno provato a sottrarsi alla natura dell'*uno* e del *molto*. La filosofia non è ingenua come lo struzzo di Lacan e nei suoi apici ha in vario modo cercato un *uno* al di là dell'*uno* e del molto per garantire l'immanenza e la reciproca andata e ritorno dell'*uno* e del *molto*. Ma cosa vuol dire o ha voluto sempre dire per la filosofia pensare questo al di là o al di qua dell'*uno* e del molto? Cosa significa e come accade al pensiero di raggiungere una soglia per la quale l'*uno* che si offre al concetto deve potersi presentare come l'*uno* dell'*uno* e del molto. Qui il pensiero vive il suo dramma e qualche volta ha saputo documentarlo in modo eminente. Badiou insiste su questo punto che a noi interessa per la sua radicale immanenza: solo nella scena performativa la filosofia è *sul punto* di sottrarsi alla sceneggiatura dell'*uno* e del *molto*. Quando l'*uno* o il molto si delimitano oltre e fuori una certa formalizzazione si deve parlare di un *uno* o di un *molto* astratti dall'unica concreta possibilità di darsi nell'esperienza di un evento di *verità*.

Badiou ci consente di ritrovare uno dei fili del nostro saggio: quando l'*uno* fa da sfondo del molto o il *molto* fa da preliminare per l'*uno* l'attuale se ne va in una deriva remota. La formalizzazione, nel senso di Badiou, non può rinviare al primo e al secondo piano, non apre una speciale profondità nell'orizzonte tra un primo e un secondo piano. Quando la linea d'orizzonte diventa la linea di demarcazione tra un *primo piano* e un *secondo piano* la figura speculativa della filosofia delimita e impone il suo regno. Ora, si stia attenti, comprendere qualcosa nell'orizzonte di un secondo piano non vuol dire rendere il secondo piano tema diretto di una presa intenzionale. La grande filosofia non è così ingenua (com'è ingenuo invece un certo decostruzionismo), comprendere nello sfondo di un secondo piano significa sempre trattenere il *secondo piano* dal divenire un primo piano. Significa trattare il secondo piano nella sua *differenza* dal primo piano. Significa sempre guardare il primo piano nella luce della differenza dal secondo piano. Ancora, significa sempre disporre lo sguardo speculativo in una linea obliqua per la quale, per un limite-orizzonte, il secondo piano del primo resta semplice-

mente intravisto con la coda di *un sott'occhio*. Ora, con le topologie del *sott'occhio* l'esercizio della filosofia evita di confondere primo e secondo piano ma non può evitare di mandare alla deriva il piano dell'immanenza assoluta. Quel rinvio dall'uno al molto e dal molto all'uno, rinvio che può fare da paradigma a tutti i rinvii di cui si può dar conto nella tradizione filosofica e cioè: *forma-materia, finito-infinito, dynamis-energheia, singolare-universale*; non è mai presentabile nei termini in cui può presentare ciò che raccoglie. Quel rinvio non è mai né in primo piano né in secondo piano. Nel rinvio i piani possono sempre costituirsi, ma sempre come esiti in qualche modo astratti del rinvio. Se non c'è universale che non rinvia alla singolarità e singolarità che non rinvii all'universalità, il rinvio in quanto tale non è né universale né singolare, né in primo piano né in secondo piano. In qualche modo è l'orizzonte del primo e del secondo piano ma alla condizione che il suo venire in avanti sia fuori dell'economia di relazione tra un primo piano e un secondo piano. Così *l'uno* che rinvia a molto o il *molto* che rinvia all'uno non offre nulla a un pensiero che fosse teso verso l'uno o il molto per il quale quell'uno si apre nel molto e quel molto si apre nell'uno. Ebbene restare all'altezza di questa immanenza è la cosa più difficile per il pensiero della filosofia.

La fedeltà a tutto questo implica, per Badiou un'immanenza radicale e un totale *ateismo*.

4. Leggiamo con attenzione quest'altro passo di Badiou, tratto dal medesimo libro. Dice così: «Bisogna enunciare questo: che l'uno, che non è, esiste solo come operazione. O ancora: non c'è l'uno, c'è solo il conto-per-uno. L'uno, poiché è un'operazione, non è mai una presentazione»⁵. Che vuol dire che *l'uno* dell'uno e del molto sia una semplice operazione? Che esista solo come operazione? Vorrebbe dire che il suo evento è in qualche modo l'atto della sua operazione. È attuale nell'operazione che esegue. Badiou tenta di esprimere la seguente cosa: ogni volta che la filosofia presenta *l'uno* dell'uno e del molto al di fuori di questa operatività dell'uno non

⁵ *Ivi*, p. 30.

può che concepire l'uno del molteplice come un *semplice* uno. Anche se quest'uno fosse un super Uno o un super ente o fosse un ente differito, in differenza, altro dall'uno, in teologia negativa rispetto all'essere dell'uno. L'unica possibilità per il pensiero di restare fedele all'uno dell'uno e del molto è di non andare mai alla deriva dalla sua immediata operatività nell'uno e nel molto. Essendo attuale solo nell'operazione, l'uno dell'uno e del molto è impresentabile. In questo senso, è un evento performativo. *Visibile* nella sua performatività d'evento. Così, l'opera dell'arte che fosse riconosciuta in un telaio che rinvia un primo piano a un secondo piano, una forma al contenuto, un finito all'infinito, sarebbe perduta proprio perché verrebbe meno una certa possibilità nell'*accoppiamento* di un atto reale con la forma dell'evento.

5. Ora, la nozione di *visibilità* è ambigua, come dicevamo, poiché l'atto che qui è in gioco copre lo stesso gioco della *différance* di Derrida. Almeno in questo senso: la messa in opera non accadrebbe come *pura visibilità* se chi si orienta in essa non fosse capace di una veduta in cui il *fine* di una totalità viene a mancare (l'arte del Novecento non ha proprio una speciale esperienza di totalità o finalità senza *fine*?). Una finalità *senza fine* è come una linea di orizzonte che non va in un secondo piano. Una differenza, che provi a sottrarsi del tutto dalla *differenza ontologica*, deve costituirsi in un evento nel quale ciò che differisce in differenza salvaguarda l'impensabilità dal secondo piano, cioè, come sarebbe bene dire, da ogni forma di *sguardo di sbieco* (*ateismo* dello sguardo si può anche dire).

Possiamo ripetere ancora, in parafrasi: se la differenza va infine in un secondo piano, se si ritrae lasciando traccia di un secondo piano di un primo piano, evita la presa tematica ma non garantisce che la mano che indica la differenza non se ne vada a sua volta in un secondo piano di questo secondo piano, e si copra con un velo. L'atto puro o la formalizzazione di cui parla Badiou orienta invece verso un piano di veduta, verso eventi, in cui la mano che indica verso l'orizzonte deve mancare come un orizzonte manca sempre al suo piano di veduta quando la sua efficacia trascendentale è massima (ci dovremo tornare su questo). E la sua efficacia trascendentale

è massima quando la *formalizzazione* è possibile. In questo senso per Badiou la *différance* è sempre nel colpo riuscito e non nel colpo mancato. O meglio manca come *différance* solo nell'efficacia della sua riuscita. Come l'opera dell'arte.

6. Guardare l'opera d'arte del Novecento come evento di possibile formalizzazione significa: fissare il *niente* che *manca* di nulla (ecco perché non è il *ni/ente* di Heidegger). *Nulla* da vedere, *niente* da interpretare. Prendiamo un altro passo di Alain Badiou: «Se l'opera deve, e può, essere interpretata, vuol dire che in essa sussiste troppa particolarità, che non ha raggiunto la trasparenza pura dell'atto, che non ha messo a nudo il proprio reale»⁶.

Non si tratta di inesauribilità dell'interpretazione come qualche volta insiste Pareyson, più del necessario. Su questa linea si rischia ogni volta di allinearsi allo sguardo obliquo dell'ermeneutica. Si tratta invece di porre *fine* all'interpretazione. Con più misura noi diremmo: di rendere l'interpretazione possibile come appendice inessenziale di una veduta estetica. Resta però il punto decisivo: se la *veduta* di un'opera dell'arte si offre nell'ordine di un'interpretazione o perché la richiama in vario modo, esplicitamente, o perché essa è nell'anima dell'interprete, l'opera non raggiunge la "trasparenza pura". Questa *fine* dell'interpretazione è possibile solo se la *formalizzazione* in cui si offre l'evento di una messa in opera dell'arte si apre in una forma che non trascende quello che Badiou chiama l'efficacia reale di un atto, e quindi non gioca nel telaio di un rinvio reciproco *forma-contenuto, primo piano-secondo piano*.

In questo rinvio, come si diceva, manca sempre l'*attualità* della forma. Per attualità della forma si deve intendere esattamente quanto intende Derrida nella legge inscritta nell'assioma per il quale le condizioni di un evento non sono appartenenti a quanto in esso si raccoglie (...nella loro efficacia trascendentale, occorrerebbe aggiungere). Ecco perché è legittimo affermare che una *mano mancante* di ogni mancanza coincide con un orizzonte la cui differenza è differente da ogni differenza; differente da ogni differenza che in

⁶ A. BADIOU, *Il secolo*, cit., p. 179.

ultima istanza cade sempre in un secondo piano di un primo piano. Così, se Derrida vuol garantire l'impensabilità di una differenza deve ammettere che una mano possa indicare verso un orizzonte che non può essere il permanentemente sottratto, ma ciò che per la sua mancanza rende mancante la stessa mano che indica.

La *visibilità paradossale* di cui parla Badiou deve regnare in questa famiglia di eventi se vuole rispettare la posta in gioco in cui si impegna. L'arte sarebbe dunque il paradigma di un evento in cui l'orizzonte *manca* senza andare in differenza, e proprio per questo la mano dell'artista non può andare *sotto velo*, non può *velarsi* come accade alle mani dei filosofi. Con una conclusione radicale: se la fine dell'interpretazione è la soglia di apertura per l'evento dell'opera dell'arte del Novecento, allora nessuna decostruzione è possibile nel mondo dell'arte. L'opera dell'arte sarebbe un evento che resisterebbe in modo assoluto alla decostruzione di Derrida.

L'opera dell'arte avrebbe dunque un *adesso* e il suo *adesso* non va mai confuso con la sua presenza ontica. E neppure, come spesso si tende a fare, con il suo *contesto*, e neppure con il semplice *limite* tra un testo e il suo contesto, come se il limite del suo orizzonte fosse l'unità segreta di una disgiunzione. Ora, *siamo* nell'*adesso* di un'opera dell'arte quando siamo all'altezza del suo *avvenire*. Nessun *avvenire* è possibile se il *limite* tra testo e contesto non promuove una speciale avventura. E non può promuovere nessuna avventura se nello stesso momento in cui iscrive i testi nei loro contesti non ne sostiene anche la libertà da essi. *Eccesso* sempre incontentibile nella logica di raccoglimento che gli orizzonti portano con sé.

7. Nella logica del puro evento di Badiou possiamo dunque dire così: la forma estetica traccia ogni volta il luogo nel quale si raccoglie il massimo di possibilità che una figura temporale consente.

Meglio ancora, detto meglio: l'elaborazione estetica dell'esperienza elabora una *condizione* in una possibilità sottraendola alla semplice logica del *presupposto*. In questo senso la forma estetica avrebbe più di ogni altra a che fare con la sfera del *possibile*. Del resto, mostrare una condizione di esperienza come *possibile* non può voler dire altro che transitare nell'*attualità* e nell'*avvenire* di questa

possibilità. Portare una figura temporale verso il possibile coincide con il mostrare le sue condizioni di possibilità nella loro attualità. Meglio ancora: quando una condizione è attuale nella sua possibilità sorge una forma estetica e la *bellezza* è il nome che dobbiamo dare a questa realtà possibile. Ma cosa può voler dire raggiungere nella forma estetica il possibile? Vorrebbe dire trovarsi nell'ordine di un evento che ha il massimo di *performatività*. Poiché esiste un rapporto di immanenza assoluta tra performatività di una decisione e il possibile. In questo senso si può dire che l'evento estetico sia quello che decide ogni volta del suo possibile. E fa del possibile l'ambito di ogni decisione.

8. Proseguendo in queste coerenze si può dire che *la fine dell'interpretazione* di cui parla Badiou sia *concettualmente analoga* dell'assoluto hegeliano traslato tuttavia in questo caso all'evento dell'opera dell'arte. Nell'opera dell'arte si esporrebbe ogni volta un assoluto temporale il cui ambito d'orizzonte o di veduta coinciderebbe con il trapasso da una condizione di esperienza che agisce come presupposto a una condizione che si riformula come possibilità; poiché l'efficacia trascendentale di una condizione di possibilità è sempre convertibile e ha il suo criterio di prova in un orizzonte differente da una semplice presenza e da una semplice assenza, il suo evento porta sempre con sé la fine dell'ermeneutica; almeno nel senso che l'evento dell'opera non si decide mai nell'ordine di un significato o di un'interpretazione. Nell'opera dell'arte, un orizzonte dell'esperienza è come portato allo *zenith* della sua efficacia trascendentale dove possibilità e attualità dell'evento coincidono. Proprio per questo si deve dire che in nessun altro evento si decide nella *manca* o nel consumo dei presupposti come nell'opera dell'arte. Ora, stiamo attenti: la nozione di *fine dell'interpretazione* su cui Badiou insiste non avrebbe nessuna capacità di orientamento se non implicasse la forza dei seguenti enunciati: le condizioni di possibilità di un'esperienza, quando sono categorialmente efficaci, non appartengono all'insieme che costituiscono. In altri termini, all'efficacia categoriale di una condizione di esperienza corrisponde ogni volta la sua *impensabilità*. Così come all'efficacia categoriale

corrisponde sempre un certo incremento di possibilità. Mentre al contrario una qualche *pensabilità* delle condizioni dell'esperienza è sempre conseguente di un suo decremento di possibilità. Le condizioni diventano pensabili sempre nel venire a mancare della loro efficacia trascendentale. Sono *impensabili* invece quando *mancano* di questo mancare. In queste coerenze allora l'evento dell'opera dell'arte va considerato il paradigma di una condizione di esperienza che raggiunge la sua efficacia categoriale. Proprio per questo il possibile incrementa il suo valore nell'evento della bellezza e si può dire che le opere dell'arte offrono al proprio tempo o nel proprio tempo, tutto il possibile che in esso vi è contenuto.

9. Ora, una domanda a cui lo stesso Badiou dovrebbe essere chiamato a rispondere: se performativo e *différance* sono convertibili come muterebbe il testo della filosofia se orientasse nell'ordine di questa convertibilità la propria messa in opera? La risposta è la seguente: il testo della filosofia *sognerebbe* l'opera dell'arte, come in fondo fanno i testi di Derrida. Essa dovrebbe impedire alla mano della scrittura di andare alla deriva, per poi coprirlo con un velo. Dovrebbe lasciarla avanzare nella visibilità attuale di una *performance*. Nell'opera dell'arte questo si chiama *stile* o *forma pura*. Come abbiamo già osservato, Derrida, commentando la propria biografia e il suo primo impegno nella scrittura, chiama questa possibile sindrome della mano del filosofo "iperbolite acuta". Nell'*iperbole* dello stile Derrida cerca la convertibilità di *performance* e *différance*. Ma alla fine egli mette in scena un'opera della filosofia e non dell'arte. Con una conseguenza di cui suoi interpreti raramente intravedono l'enorme tensione: la *différance* resta un *sogno* della filosofia. La filosofia che la sogna rischia però di compiere una doppia interdizione: non riconosce all'opera dell'arte l'unica scena in cui *différance* e *performance* sono convertibili nell'evento a cui *orienta* il nome della bellezza e impedisce alla filosofia di restare sobria e coltivare un destino *ancillare* che le spetta invece di diritto.

10. Quando si dice che lo *stile* della scrittura di Derrida sia coesistente alla sua filosofia si dice una cosa giusta e non banale.

Si valorizza un'indicazione che viene proprio da lui: la *différance* si difende dal *che cos'è* solo nella forma del *come*. E, tuttavia, non si fa il passo conseguente: se la *différance* viene indicata da una mano o da uno sguardo, da un enunciato che ne parla – indicandola da qualche parte, dichiarandola *fuori tempo*, in un *frattempo*, in un prima come *poi* di un *poi* –, *performance* della mano che indica e *différance* non si convertono. Continuerà ad esservi *filosofia* e quindi la scena in cui una mano di Regina vela uno *scoperto*. La filosofia allora non deve indicare verso la *différance* tra i bianchi del suo testo, ma verso l'opera dell'arte. Solo qui può salvare la *différance dalle proprie mani*.

11. Per Jacques Derrida, gli eventi accadono per una differenza che non accade mai nell'ordine del fenomeno. Come l'istante manca al proprio tempo. Derrida ha consegnato tutta la sua ricerca di filosofo alla *cenere* che si posa in questo mancare (o *segreto*) e in ogni modo ha cercato di difenderlo dal *mancare* su cui si posa in genere lo sguardo della tradizione dell'ontometafisica. L'efficacia trascendentale a cui si allude invece nel lavoro di Badiou, su cui convergiamo, rimanda a un colpo riuscito e cerca di sottrarre la nozione di evento compiuto alla tradizione della verità dell'ontometafisica. (Per questo incontra nel proprio cammino la necessità di reinterpretare la filosofia di Hegel e per noi il dovere di riprendere, in qualche modo, la questione difficilissima dell'*attuale* in Gentile). C'è un paradosso di cui gli interpreti di Derrida devono farsi carico: se la *différance* è un colpo che manca ogni volta al suo evento, in realtà è un colpo sempre riuscito. Un colpo sempre mancato riesce ogni volta come *colpo mancato*. Se la democrazia come la *différance* è sempre *a venire*, non resterebbe altro compito che misurare lo scarto tra l'*accadere* e l'*avvenire*. Ma se l'*avvenire* è impossibile che accada, le possibilità in cui non accade sono alla fine equivalenti. Se l'eterogeneità tra l'impossibile e il possibile è radicale, non c'è possibilità di giustizia tra i possibili. Se l'impossibile non ha nessuna possibilità di accadere, se l'accadere lo smentisce sempre, perché frequentare l'aporia e lo scarto? Dovremo tornarci.

12. Pur essendo la *différance* un limite su cui lo sguardo non si può posare, non si può smentire il suo lavoro di apertura trascendentale. Che due fonemi differiscano per una differenza, che niente ha a che fare con i termini in cui differisce, resta che essi *siano* per la *différance*, quindi si deve ammettere che essi *siano* nell'efficacia di una seppur paradossale *condizione*. Pur sottraendosi a ogni fondamento e a ogni causa, gli eventi si raccolgono come *effetti*. Chiediamoci allora, siamo autorizzati a parlare di efficacia trascendentale della *différance*? Almeno nel senso verso cui si orienta la circolarità dell'evento in Badiou?

Se la *différance* non è un evento, gli eventi *sono* nella *différance*. La stessa filosofia della differenza è un evento della *différance*. Nonostante l'immenso lascito di parole e di scritti, non abbiamo molte pagine di Derrida su questo doppio genitivo. Su questo genitivo soggettivo e oggettivo. Cosa vorrebbe dire infatti che la filosofia della differenza è un evento della *différance*? Non allude al fatto che colui che pone il problema della *différance* nella figura della filosofia riceve la propria mano, l'effetto che egli è, dalla *différance* verso cui, in qualche modo, si orienta? E non è proprio questa circolarità del doppio genitivo, con la lunga tradizione che nonostante tutto conserva e rilancia, che autorizza a porre la questione dell'efficacia trascendentale? Non si deve dire che la filosofia della *différance* è ben orientata nella *différance*, efficace nel suo orientamento nella *différance*, nel momento in cui l'effetto è completamente rispondente alla irriducibilità della *différance* ad ogni ordine di fondamento e di causalità? Come se un effetto trovasse la sua efficacia nel corrispondere a una *mancanza*, senza fondo e senza causa. In queste coerenze la filosofia della *différance* deve abbandonare il regno stesso della filosofia se vuole portare alle estreme conseguenze un effetto che non reintroduca una causa nel nome di un *effetto* di un effetto.

13. Condividiamo con Badiou la reazione alle conseguenze politiche di certi assunti della decostruzione. Per Badiou gli eventi dell'arte apparterrebbero ai colpi riusciti della *différance*. Se si potessero orientare le azioni di una comunità di uomini, si dovrebbe fare

come l'opera dell'arte: edificare una totalità in cui l'insieme *manca* a ciò che rende possibile. Così come un'opera dell'arte è compiuta quando garantisce un certo avvenire, così un'opera del sociale è compiuta (seppure per poco) quando un *avvenire* è più di una promessa. L'avvenire è più di una promessa, tuttavia, quando è possibile che accada, quando accade come possibile. In queste coerenze, il possibile è il nome per indicare un evento compiuto nel quale un insieme manca a ciò che raccoglie e laddove ciò che manca si converte con l'attualità di un evento performativo. Si tratta di un'altra economia dell'impossibile e del possibile rispetto a Derrida.

14. Se si lascia alle spalle Heidegger e la differenza ontologica, se si conduce Derrida fino al punto in cui la fedeltà radicale alla differenza tra *différance* e differenza implica l'evento performativo della bellezza, allora ci troveremmo dentro un'altra stagione per la filosofia. Solo ora, forse, si incomincia ad avvertire il pericolo che la *doxa post moderna*, per la quale tutto deve ridursi a interminabile decostruzione, sconta una confidenza eccessiva con l'impotenza della politica del nostro tempo. Solo ora, si incomincia ad avvertire più chiaramente che una filosofia che contribuisca all'impotenza della politica è doppiamente irresponsabile: verso il male radicale che siamo in grado di esprimere e verso le *chances* che si rendono possibili, con una forza che le generazioni precedenti non hanno conosciuto. C'è un massa critica nel corpo della nostra civilizzazione che non consente più di coltivare l'impossibile salvandolo dal possibile. Nella nozione di *evento* c'è, per Badiou, la sua ineducibilità. Del resto, se fosse deducibile da un campo strutturato di situazioni non sarebbe decidibile e se non fosse decidibile nulla avrebbe a che fare con la *performance* di un soggetto, non avrebbe il carattere dell'evento performativo. E non si dimentichi, solo un evento performativo è capace di rispettare l'assioma per il quale la legge di un evento non appartiene all'insieme che rende possibile. Quindi l'evento è possibile per una decisione e la decisione è possibile per un evento. Eventi dunque che non accadono ma si decidono. Come se *l'es gibt* di Heidegger si dimettesse dalla situazione di eventualità per lasciarsi decidere, per consegnare la sua effettuazione d'evento

alla potenza di una certa *decisione*. E la decisione a sua volta fosse tale solo se promossa nell'occasione di una congiuntura d'evento. E proprio questa congiuntura si dovrebbe chiamare efficacia trascendentale di un orizzonte d'esperienza. L'opera dell'arte dobbiamo considerarla esemplare di questa efficacia: il soggetto che passa nel suo limite orizzonte decide dell'evento in una congiuntura in cui il possibile è possibile per l'assolversi di una condizione d'esperienza dall'ordine di ogni presupposto.

Quasi in appendice

1. Per pensare a fondo la radicalità anti-ermeneutica di Alain Badiou occorrerebbe riprendere e dar valore al rapporto tra *Fenomenologia* e *Scienza della logica* in Hegel. In quel rapporto si dovrebbe salvaguardare proprio quello che egli aveva previsto nell'ancillarità tra *Fenomenologia* e *Scienza della logica* (ancora una volta, dopo infinite volte). Ma per farlo occorrerebbe sottrarre alla *Fenomenologia* una certa filosofia della storia e ripensare la *Scienza della logica* come un altro *assoluto*. Si dovrebbe seguire la riforma della dialettica compiuta dall'attualismo gentiliano ma con una variante: la riforma attualista andrebbe a sua volta riformata con l'assoluto hegeliano. Potrà sembrare controintuitivo ma in una rigorosa sequela di coerenze, se si accettano alcune condizioni, non si può che giungere a quest'esito speculativo: un attualismo a sua volta riformato dall'assoluto hegeliano non può che portare a una speciale ancillarità della filosofia verso l'evento dell'opera dell'arte.

2. Nella *Fenomenologia dello spirito* c'è un'eredità preziosa che andrebbe acquisita per lasciare definitivamente alle spalle *la differenza ontologica*. All'epilogo della modernità filosofica, in un'opera della filosofia, il *tema* appare come *oggetto assoluto* che non si può conseguire se si trascende una scena nella quale lo sguardo della messa in opera e la sua attualità nell'enunciazione del testo si oscura o si manda sotto velo. Nessun altro filosofo, come Hegel, ha parlato dell'ombra della mano dei filosofi sulla scena del testo e della scrittura. Nessun altro come lui, proprio lui che porta, come si dice, la filosofia al massimo della sua altezza, ha insistito sull'ombra della

mano dei filosofi sulla parola del *logos*. Bisognerebbe ripeterla quell'ossessione, ricavandone una topologia e una mappa. Essa compare ovunque, nel sistema, da Jena a Berlino; c'è una mano che fa ombra, che traccia un'ombra sulla figura del concetto che si esibisce nel suo passaggio. Quell'ombra è sempre la *traccia* di una mancanza. La filosofia, per Hegel, ne sa molto di più di quanto si possa credere dell'ombra di questa mano. Tanto è vero che la figura dei concetti ne conserva quasi sempre l'impronta; cosa sono in fondo i sistemi dell'intelletto astratto, del semplice *Verstand*, se non figurazioni speculative capaci di gettare un'ombra proprio su quest'ombra. Sistemi cioè capaci di ombreggiare quest'ombra che si sviluppa e si allunga per l'effetto di una *mancanza*. Sistemi quindi incapaci di mancare di ogni mancanza. Per restare radenti al dettato hegeliano si deve dire così: quando *la sostanza manca a se stessa* l'ombra della mano del filosofo accompagna e segue la figura dei concetti speculativi; in qualche modo quest'ombra fa da stella del percorso fenomenologico e potrà estinguersi solo quando il corpo epocale di un'intera epoca del *Geist* corrisponde al suo *principio*.

3. La mano del filosofo dunque traccia un'ombra sulla scena del testo. Tra il soggetto che avanza sulla scena e il luogo verso cui si dirige c'è una compagnia speculare al *mancare* del tempo del *Geist*. Per la visionarietà speculativa hegeliana tutti gli enti sono segnati da un'ombra particolarmente accentuata quando il sole del *Geist* non è allo *zenith*. Come la sua lunghezza offre uno speciale indice di apparizione agli enti così la lunghezza dell'ombra della mano della scrittura filosofica offre uno speciale indice di ciò che viene a mancare. Così, per essa, la mano appare in evidenza e l'evidenza del suo apparire mostra che il principio non è allo *zenith*. A un principio che non è allo *zenith* corrisponde un'ombra che fa da traccia della presenza di una mano incapace del proprio *ritratto*. La *Fenomenologia* è un lungo viaggio nel quale la potenza del presupposto di quest'ombra è come un contraccolpo e si deve consumare.

Ogni volta che la filosofia non edifica quest'ombra della mano come la sua stella polare deve nasconderla sotto un velo. Ma nascondere la mano e la sua ombra sotto un velo significa, per traslare un

po' il linguaggio hegeliano, costituire filosofie astratte che contribuiscono al vivere sotto il peso di gravità della potenza dei principi, dei fondamenti e dei presupposti. Significa praticare il culto di una qualche forma di ontoteologia.

4. Nello *zenith* assoluto del tempo, la metafisica coincide con la logica, ha sempre ripetuto Hegel (dopo il periodo di Jena), e secondo un severo rigore si può anche dire così: una copula che rivela il proprio contenuto deve esporre una veduta nella quale non c'è più *niente* che viene a mancare. *L'assoluto* quindi reclama un'apparizione che si emancipa dall'economia dei *segreti* e dei *misteri*. C'è forse un'audacia del pensiero nella nozione dell'assoluto hegeliano che aspetta ancora una traduzione adeguata. Su cosa significhi cioè pensare in un orizzonte nel quale le epoche temporali si concentrano in uno speciale punto di *zenith*; in un punto nel quale l'assoluto accade nel consumo dei presupposti dell'epoca. Dove il consumo di presupposti non può essere però ricondotto all'ingenuità di un rischiaramento. Nell'assoluto hegeliano la filosofia si compie sino alla *fine*. Si consuma nella *fine*.

5. Bisognerebbe riprendere i motivi forti della riforma della dialettica di Gentile per capire tutto questo. In fondo l'attualismo italiano contesta all'esordio della logica l'incapacità di sostenere la radicalità di quanto Hegel aveva portato a coerenza: la verità è il nome per l'orizzonte dell'esperienza. Nel suo punto di *zenith* la sua efficacia categoriale è massima. Per massimo categoriale si deve intendere l'esito del lungo lavoro del consumo dei presupposti, i quali altro non sono che condizioni dell'esperienza venuti a mancare. Le *fenomenologie* coprono sempre l'ambito speculativo di questo *venire a mancare*; così le filosofie si orientano, meglio ancora, hanno il proprio naturale *oriente* in questo venir meno, in questo mutare della condizione in un semplice presupposto. Così, quando la filosofia dirige la propria mano verso un fondo ultimo, verso un'origine, non fa altro che presentare un venir meno, anzi non fa altro che costituire con il suo stesso gesto il venir meno come un *fondo* o un'origine. Questo rivolgersi verso il fondo ultimo degli eventi

contribuisce a consumare i presupposti, concorre in altri termini al loro tornare a disporsi come condizioni. In questo senso è giusto dire che le grandi filosofie devono avere uno speciale sentore della propria *fine*. Consumare definitivamente un presupposto significa consumare definitivamente la mano della filosofia orientata verso la verità. Far mancare l'*orienté* della verità. Nell'economia di queste coerenze tutto questo comporta un'implicazione radicale: un'esperienza, nell'efficacia non presupposta delle proprie condizioni, non può orientare il proprio sguardo o la propria mano verso una condizione o verso un'origine.

Lateismo di un certo attualismo

1. *Il pensiero non può pensarsi mentre pensa. Il pensiero pensante non può pensare se stesso pensante.* Così ha lungamente ripetuto l'attualismo per molti anni sulla scena della filosofia italiana.

Poche altre formulazione speculative sono al limite dell'*ateismo* filosofico come questa *monodia* gentiliana. E poche altre filosofie del Novecento sono prossime ai temi centrali della decostruzione di Derrida. Per Gentile il pensiero pensante, il concreto ora dell'atto puro, è impensabile come la *différance* di Derrida. Come la *différance* non si può dire sia una *presenza* al pensiero né un'assenza, né un pensato né un impensato, tanto meno la dialettica di entrambi. Se Derrida avesse letto Gentile avrebbe visto all'opera qualcosa verso cui ha sempre mostrato una speciale predilezione e cioè: l'atto puro dell'attualismo in qualche modo è un *performativo*. Risponde come poche altre filosofie del Novecento al requisito per il quale, si ricordi il passo che dal primo capitolo ci fa da guida: esso *non* appartiene all'insieme che fonda. Non c'è un *soggetto* senza un *oggetto* e non c'è *oggetto* senza un *soggetto*; l'atto puro è sempre nell'uno in relazione all'altro senza essere né l'uno né l'altro, manca

al soggettivo e all'oggettivo. Non è il soggetto né l'oggetto. Si potrebbe dire, è differente dall'uno e dall'altro ma a una condizione: esso è differente dal soggettivo-oggettivo di una differenza che non va confusa con la differenza con cui un oggetto è sempre differente dal soggetto e un soggetto è differente da un oggetto. *Manca* in altri termini alla differenza di cui essi differiscono.

Per Gentile, in fondo, la filosofia può tripartirsi in tre domini: può rispettare, in qualche modo, il concreto attuale e la sua intrascendibilità immanente a ogni gesto teoretico e pratico, può impegnarsi in una figurazione concettuale del concreto-ora presentando lo *scadere* (l'inevitabile *scadere*) del concreto nel semplice astratto (o pensato) come concreto, può infine presentare l'astratto del concreto come inevitabile astratto, cioè come un *possibile* astratto. La terza opzione sarebbe impossibile senza una qualche forma di decostruzione. La seconda opzione attraversa gran parte della tradizione della filosofia occidentale sotto ipoteca dell'ontoteometafisica. Ognuna di queste figure speculative ha il suo ordine e la sua economia. Genera il proprio campo discorsivo e la propria efficacia. Nel cuore di questa tripartizione risuona un avvertimento, tutto sommato relativamente solitario nella cultura filosofica del Novecento: il gesto filosofico cade nel culto ontoteologico non solo quando non rispetta la differenza ontologica tra *essere* ed *ente* ma, soprattutto quando copre con un *velo* l'ora del concreto attuale. Questo velamento è la risorsa più interna e si dovrebbe dire necessaria del secondo ambito delle possibilità del concreto.

Una lunga tradizione filosofica è congiunta con questo *velamento*. Fuori dell'arido ma sobrio linguaggio attualista si dovrebbe dire in questo modo: il velo che copre la scena dell'ora attuale intrascendibile di ogni enunciato filosofico è tanto più in opera quanto maggiore è la capacità di un corpo di enunciati di presentare l'inevitabile astratto del concreto come *concreto*.

2. Non è un caso che nella vicenda dell'atto puro gentiliano si debbano registrare analoghe tensioni aporetiche della *différance* di Derrida. Il soggettivo-oggettivo *sono* sempre nell'atto puro, l'atto puro fa da *è* della loro relazione, mancando di una mancanza che

nessuna differenza ontologica di famiglia heideggeriana è in grado di rispettare. Ciò che affermiamo di questo mancare non può alludere a un *prima*, poiché esso sarebbe sempre costituito, come direbbe anche Gentile, sempre a partire da un *poi*, come l'*effetto* di un *effetto*. Anzi il rigore attualista impedisce di adottare la stessa torsione semantica inscritta nella strana e paradossale evidenza dell'*effetto* di un *effetto*. L'immanenza radicale che l'attualismo impugna nell'ora dell'atto puro impedisce di adottare formule che spesso circolano nel lavoro di Derrida, come ad esempio: la nozione di un *prima* che si indica liberato dalla logica del prima e del poi, di un *prima* che si segnala come poi di un poi e quindi si pretende in qualche modo liberato dal peso di un'*origine prima*. L'immanenza attualista su questo non è né indulgente né tollerante: poiché un prima liberato dal prima e dal poi resta fatalmente nella direzione di una *mano* che indica da qualche parte. Finché questa mano resterà lì a fare ombra al proprio enunciato non si è mai all'altezza dell'impensabilità della differenza.

3. Come lo *struzzo* di Lacan il filosofo della tradizione ontoteo-metafisica di Gentile si crede rivestito di invisibilità nel momento in cui *figura* la verità di un orizzonte epocale entro un sistema di concetti. Egli coltiva l'illusione di tenere coperto con un velo ciò che resta sempre fuori copertura, ciò che manca sempre a una copertura. Gentile, con una lucidità tutto sommata assai rara, ha messo in rapporto costantemente la mano dei filosofi e il suo ruolo con quanto nessuna copertura può coprire sotto di sé. Tra la mano che opera in una messa in scena di una figura concettuale e l'attualità di un orizzonte c'è un rapporto di interiorità assoluta per il filosofo italiano. L'illusione di velare la scoperta e quindi di risultare invisibile nella messa in opera, cioè l'illusione del secondo partner dello struzzo di Lacan, per il filosofo italiano deve prendere questo nome, si deve parlare di un *astratto* che si presenta come *concreto*. La filosofia quando traduce un orizzonte attuale in figure concettuali ha solo due possibilità: presentare il concreto dell'attuale nelle forme di un astratto che si presenta come concreto oppure presentare il concreto come un astratto che si mostra nella sua inevitabile

astrattezza. Nel primo caso la filosofia assume una forma ideologica o mitica. La verità appare sempre nei termini di un fondamento ontoteologico. E questo anche quando la verità viene presentata nella forma di un'abissale ritrazione o di un'origine che resiste a ogni presentazione. La seconda delle possibilità che l'attualismo ammette per la filosofia è invece una forma di decostruzione. Presentare un concreto come un astratto che non si ricopre di concretezza significa prospettare una filosofia che decostruisce ogni volta i rischi della sua deriva ontometafisica. Dunque un astratto di un concreto attuale che si presenta nella sua inevitabile astrattezza, figura diversa da un inevitabile astratto di un concreto che si presenta invece come *possibile* concreto.

La seconda delle due possibilità concesse alla figurazione filosofica è l'unica all'altezza dell'assioma fondamentale per il quale la verità della sua attualità di pensiero presente in un'ora né presente né assente, è *impensabile*. E si deve sempre ricordare, per rispettare il grado di *ateismo* e di *immanenza* di questa veduta gentiliana, che l'*impensabile* così come va sottratto all'evidenza e all'inevidenza deve essere sottratto alla *pensabilità* e alla semplice *impensabilità*.

4. Per Gentile l'attualità pura è – così egli ripete tante volte – nella costernazione e rimozione dei suoi interpreti, nello *Spirito* del Padre e del Figlio. Si potrebbe dire così: se il Dio (o la è di un evento) di cui il pensiero si fa una immagine e un idolo, fosse senza *Spirito* del Padre e del Figlio, esso passerebbe nella concepibilità del *logos* e l'ora attuale verrebbe perduta con l'avventura del possibile che essa contiene. Nella tradizione teologica e nella storiografia dei concetti speculativi, il *terzo* del Padre e del Figlio può decostruire la riduzione concettuale del Padre e del Figlio e impedire che il Dio dell'esperienza ebraico-cristiana si riduca a mitologia del *logos*.

Nella tradizione teologica lo *Spirito* è sempre l'intimità del Padre e del Figlio (si potrebbe dire l'intima *fidatezza*...) e, nello stesso tempo, di Dio e dell'uomo, dell'*eterno* e del *tempo*. Gentile lo ha ripetuto con insistenza (tra le condanne di laici e cattolici): il Dio cristiano – almeno nell'esperienza che vi si costituisce soprattutto quando anima una certa direzione dello spirito dell'Occidente

– raggiunge l'uomo per il suo Spirito e l'uomo, a sua volta può farne esperienza, nella fede, per il medesimo Spirito. Lo Spirito è quindi l'ora di Dio nel tempo. Per lo Spirito quest'ora è sempre l'attuale, come orizzonte intrascendibile. Se un Dio trascendesse quest'ora *attuale* nello Spirito del Padre e del Figlio sarebbe un idolo concettuale della tradizione del *logos* filosofico.

5. Per questo, Gentile denomina *Spirito* l'ora attuale dell'atto puro. Evocando la tradizione cristologica e l'antropologia che in essa si è edificata, ritiene che l'inconcepibilità del puro pensare sia assimilabile all'inconcepibilità del *Dio trinitario*. Nella trinità del Padre, del Figlio e dello Spirito nessun dio è più *concepibile*. In quell'evento Dio è inconcepibile. Stiamo attenti però: l'inconcepibilità che qui è in scena va sottratta con immensa fatica da tutti i regni dell'impensabile con cui la tradizione filosofica ha confidenza e con cui rilancia ogni volta la sua *hybris*. Per Gentile lo Spirito del Padre e del Figlio non è, non può essere, né l'identità di una differenza, né la differenza di un'identità, né l'unità di un'identità e di una differenza. L'evento teologico del cristianesimo e ciò che esso porta in dote all'Occidente, costringe la filosofia a pensare un'unità che non sia *altro* da ciò che differisce. Guai a pensare un *quarto Dio*, oltre e prima, più originario ancora dell'origine del Padre e del Figlio. Costringe a pensare una differenza che differisce *senza* differire.

Per l'attualismo di Gentile se pensiamo il Padre identico al Figlio, così come se pensiamo il Figlio differente dal Padre possiamo costruire una figura della filosofia ma restiamo estranei all'*evento teologico*. Se li si pensa identici si perde la differenza, se li si pensa differenti si perde l'unità. L'evento teologico cristiano avverte la filosofia anche di un'altra cosa: l'*unità*, che ritiene di trovare nella differenza come *uno* dei molti, non solo non dice nulla di questo Dio trino, ma nasconde il fuori copertura, ogni volta che la differenza si pensa nell'unità di un molteplice. Come se l'*uno* inteso come *comune* dei molti fosse già una strana occupazione e appropriazione di ciò che *differisce* nella differenza. Così pure ogni volta che pensa la differenza come semplice differenza, senza relazione, evita il problema del *comune*, ma copre anch'essa in qualche modo la

differenza dei differenti. L'evento teologico quindi orienta verso un Dio che non lascia indenni i grandi telai speculativi della tradizione filosofica: l'uno e il molto, l'identità e la differenza, l'unità dell'unità e della differenza, la stessa differenza differente da ogni differire. Per l'attualismo questo Dio uno e trino non è *al di là* del pensiero. Non cade nella figura dell'assolutamente altro, neppure dell'alterità dell'altro. Se manca al pensiero, manca di una mancanza che nessuna nozione di presenza e di assenza è in grado di registrare.

6. Se una mano del pensiero indicasse verso un Dio nella formula dell'evento trinitario si escluderebbe, secondo la sapienza della teologia negativa, tutto ciò che in primo piano o in secondo piano questa mano potrebbe indicare. Escluderebbe anche la linea di confine sia che la si indichi come unità di confine sia come divisa *in due bordi*. L'orizzonte di un evento, nel quale la è non altro che il suo possibile, cade sempre nel punto attuale di questa mano e manca ogni volta come la mano manca all'indicazione. Ci si deve chiedere se l'impensabilità, a cui rinvia ogni volta un evento in cui la sua condizione converge con la sua possibilità e la possibilità con la sua condizione (evento che può guardare alla formula trinitaria come paradigma), non sia della medesima natura della *mancanza* della *performance* della mano nel suo mancare come orizzonte attuale di ciò che raccoglie. Queste affermazioni potrebbero apparire meno incredibili se facciamo reagire le seguenti considerazioni (interpretando l'attualismo e lasciandolo anche alle spalle...): lo Spirito del Padre e del Figlio è convertibile con l'ultimo dei trascendentali: *il pulchrum*. In vario modo l'immaginazione teologica chiama la *luce bizantina* a interpretare l'ultimo dei trascendentali come l'evento di questo Dio *uno e trino*. Stiamo attenti: vorrebbe dire che il suo orizzonte accade nell'opera della bellezza. Vorrebbe dire anche che l'ultimo dei trascendentali è *impensabile* della medesima impensabilità a cui siamo rimandati ogni volta dallo Spirito del Padre e del Figlio. Vorrebbe dire che ciò che non *sappiamo* della *bellezza* è anche ciò che non *sappiamo* di quel Dio.

7. Stiamo per cambiare clima e registro: se l'ultimo dei tra-

scendentali fosse l'orizzonte di un Dio quale *segreto* potrebbe accomunare un qualunque Abramo e il suo Dio-Padre? Se con Badiou possiamo convenire nell'idea che solo quando l'uno è *il per tutti* si realizza un avvenimento di *verità* per il soggetto, il segreto, qualunque segreto anche vuoto, anche solo nell'imperativo di tenere il segreto, non è sempre propedeutico all'appropriazione di un Dio? *Il per tutti* dell'uno non è tale solo nella *fine* del *segreto* e di ciò che l'intimità di ogni segreto comporta nel rendere l'esclusività di una relazione? E la fine di un segreto di questa natura non apparirebbe in un evento nel quale la decostruzione sarebbe impossibile?

Chiediamoci: la *bellezza* potrebbe ammettere l'intimità di un segreto esclusivo anche se vuoto e senza contenuto? Dovremmo rispondere in questo modo: la *bellezza* è il nome che dobbiamo dare a un evento che non ammette una relazione esclusiva nell'intimità di un segreto. In questo senso non è una *chiamata elettiva*. Così, se Derrida vuole essere del tutto coerente con il dubbio di un *altro* Abramo, deve compiere il passo che non ha mai compiuto: sottrarre ogni segreto alla *différance* e rendere convertibile la *différance* con l'uno *per tutti* del *pulchrum*. Di fronte all'opera dell'arte è infatti impossibile la preghiera *personale*. Il pronome personale "mio Dio" renderebbe inaccessibile la soglia d'apparizione né in primo piano né in secondo piano del suo evento. Allora, il Dio trinitario non è altro che la formula mediante la quale un evento capitola nell'ultimo dei trascendentali, essa allude alla deposizione di ogni pronome personale, di ogni appropriazione personale di un Dio. E con il *mio Dio* si depone ogni volta anche l'*ego* dell'io. Un evento che capitola nell'ultimo dei trascendentali rappresenta l'*oriente* per l'etica e la teoretica. Il suo orizzonte è impensabile come la *différance*, così come si potrebbe tradurre nella catena dei sinonimi che stanno a cuore a Derrida: *segreto*, *chora*, *ebraicità*, ecc. Evoca soprattutto una *è* che manca al di là di ogni mancanza, quindi lo spazio-tempo di una *fidatezza* per cui un incontro è possibile come possibilità stessa di un incontro e di un avvenire tra uomini e, dove, tuttavia, non si cada nell'istante stesso, nella legge o nella semplice *religio*. Nell'ultimo dei trascendentali c'è un'altra via tra l'*abisso* e la *legge*. Tra la *fidatezza* e la *religio*. Tra l'impossibile e il possibile. Tra differenza e

supplemento. Un evento che capitola nell'ultimo dei trascendentali configurerebbe una costellazione con questi punti fermi: un ambito di *fidatezza* che non si legalizza per contraccolpo immediato, mancando già subito nel suo mancare in un supplemento; una relazione che non si configura però nella chiamata e nell'alleanza esclusiva. In questo senso, la *fidatezza* non si copre e viene meno in un segreto sia pure vuoto. Il destino del possibile non sarebbe l'impossibile e quello dell'avvenire un'avventura senza futuro.

Che l'ultimo dei trascendentali abbia a che fare più di tutti con il *possibile* la filosofia e la teologia lo hanno mostrato in vario modo tante volte. Occorre ripeterlo ancora più radicalmente *contro* Derrida. L'incontro tra uomini avviene nel *possibile*, si inaugura e inaugura il *possibile*. La *fidatezza*, quella cellula elementare della relazione con l'altro, solca e inaugura, ogni volta, un limite il cui nome può essere *il possibile*. Quando gli eventi capitano nell'ultimo dei trascendentali, il possibile si emancipa dal peso della *legge*, della legalità, della relazione esclusiva, del peccato, della morte. Questo liberarsi del possibile sarebbe impossibile se il limite tra l'uno e l'altro, *l'uno* dell'uno e dell'altro, il *comune* tra l'uno e l'altro non fosse in un *uno per tutti*, *uno* disappropriato dall'appropriazione.

Se il segno dell'arte non è un semplice supplemento è perché nella sua messa in opera la formalità sopporta la *fidatezza* e la *fidatezza* la formalità. L'evento in questo caso è un colpo riuscito della *différance* direbbe forse Badiou, non sempre un colpo mancato.

In appendice

Proprio Alain Badiou scrive così in un libro dedicato a Paolo di Tarso: «La filosofia non conosce altro che discepoli. Ma un soggetto-figlio è il contrario di un soggetto-discepolo, perché è colui la cui vita ha inizio. Per un tale inizio è necessario che anche Dio Padre si sia reso figlio, che abbia rivestito la figura del figlio»¹. E più avanti, nella stessa pagina «Più tardi la teologia farà salti mortali per stabilire l'identità sostanziale del Padre e del Figlio. Ma queste questioni

¹ A. BADIOU, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Presses Universitaires de France, 1997, tr. it di F. Ferrari e A. Moscati, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 1999, p. 95.

trinitarie non interessano per nulla Paolo. La metafora antifilosofica dell'“invio del figlio”, gli basta, perché egli ha bisogno solo dell'evento e rifiuta ogni reiscrizione di questa pura venuta nel lessico filosofico della sostanza e dell'identità »². Lasciamo per ora da parte i temi della speculazione trinitaria. Badiou sottovaluta l'enorme potenza decostruttiva, nelle sue parole, *atea*, che deve sprigionarsi, nella fusione di *sostanze e relazioni*. Badiou con lucidità laica, militante di un ateismo dell'immanenza, fissa quello che chiama “evento puro”: «Il Figlio risuscitato rende figlia l'intera umanità»³.

Scorriamo i temi (almeno i temi su cui ci sentiamo convergere) su quest'indagine laica sul Cristo che nella fede salva: in questo evento che Paolo narra di incontrare in quella strana luce *cieca* di Damasco, c'è un ritiro dietro una speciale *evidenza*. Il termine *ritiro* è però già ambiguo, non rende bene ciò che Badiou deve intendere se vuole giustificare quello che ha detto poco prima e cioè che qui in questo incontro non sorge un discepolo, un soggetto-discepolo, ma così scrive, un *soggetto-figlio*. Il *ritiro* è ambiguo, perché se il *figlio* celasse, in qualche modo, in un *segreto*, nel mistero e nella promessa di un *es gibt*, il padre, il proprio padre, l'evidenza d'evento in cui raggiunge Paolo in quella luce di Damasco, avrebbe generato un discepolo e non un figlio, una rinnovata figura del sapere e non una nuova forma e figura o dimensione del *soggetto*.

C'è dunque un duplice dispositivo economico della verità per Badiou che ci interessa perché consente di riprendere ancora e più da vicino la linea d'orizzonte dell'apertura che conduce il possibile in un certo *zenith*: se quella linea d'orizzonte se ne va in un ritiro, in un *figlio* che cela il proprio *padre*, sorge un' *hybris* filosofica e per Paolo, come rilancia Badiou, il sapere come vecchia legge ebraica non è capace di suscitare la vita. Se quella linea invece assume la natura di un evento che passa nella storia di un uomo che *muore e risorge*, muore e risorge trapassando tutte le figure della sapienza e della legge, allora, per un *puro evento* creduto per fede, un nuovo soggetto prende a strutturarsi secondo una conversione che matura

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*

nello stesso tempo in cui quell'*enunciato* di fede viene proclamato e creduto. Non solo il Dio come *padre* non se ne va in differenza ontologica dal *figlio*, ma muore in qualche modo nella morte del figlio. Il credo in questo evento e la *fede* in esso comporta una figura del tutto nuova nell'immagine con cui l'Occidente costruisce se stesso. Per Badiou qui si costituisce una realtà di radicale immanenza. Declina ogni possibile trascendenza di un Dio. In quella morte in Croce finisce ogni differenza ontologica e ogni possibile trascendenza. E, all'inverso, ogni trascendenza e ogni pensiero della differenza non è all'altezza di quell'evento, del suo campo di effettuazione e di efficacia. Questa vicenda rappresenta una svolta epocale per l'Occidente perché da allora in poi può affermarsi una *radice* completamente nuova rispetto al passato ebraico, greco o pagano: in quell'immanenza diventa possibile una universalità radicale. «L'evento si rivolge a tutti senza alcuna eccezione, dividendo definitivamente ogni soggetto. E questa, nel mondo romano, è un'invenzione folgorante»⁴.

La fede in quell'uomo dio *inventa* dunque l'*universalismo*. E l'universalismo per Badiou quando è evenemenziale è per tutti: «Se non si rivolge a tutti, l'Uno si disgrega e si assenta»⁵. Si può dire anche così, rimodulando il lessico di Badiou, mentre il *logos* della tradizione filosofica ordina una molteplicità di differenze secondo la misura delle parti di un tutto, l'evento della fede di Paolo, distribuisce una molteplicità di differenze secondo il principio ingiustificabile della *grazia*; il molteplice non si chiude in una totalità e il principio su cui governa ogni legge viene infranto. La *legge* e la *grazia* possono generare secondo una differente fecondità. Nell'una la molteplicità si totalizza e si definisce nel limite in cui si delimita la sua specifica identità; nell'altra la comunità si definisce nel sottrarsi ogni volta ad ogni destino di definizione, nel rendersi indifferente al limite e alle differenze che *delimitano* nella dialettica dell'identico e del diverso. Nella prima, ciò che garantisce il molteplice dalla sua dispersione genera un campo di convergenza con la tradizione filosofica del *logos*, la seconda si distribuisce invece secondo un princi-

⁴ *Ivi*, p. 118.

⁵ *Ibidem*.

pio di *eccedenza* che si accoglie solo se il declino della trascendenza di un Dio comporta anche il declino dell'*hybris* dei sapienti. La sobrietà laica e materialista di Badiou verso il centro del saggio va all'essenziale dell'evento il quale sospinge l'*esistenza* di Paolo ad eccedere in una missione quasi anarchica per il mondo allora conosciuto: «la dichiarazione evenemenziale fonda il soggetto; ma senza l'amore, senza la fedeltà, essa non serve a nulla»⁶. C'è dunque una verità, si dica pure un *logos*, capace di estendersi secondo il principio radicale dell'universalità la cui forma soggettiva consiste nella *caritas* e la *caritas* è un instancabile rivolgersi *a tutti* gli uomini. Quindi con la fede si accede alla gratuità di un evento fuori misura; con l'amore, soggettivamente, lo si rende effettivo e lo si universalizza. In questa universalità si salva ogni singolarità, fuori di questa universalità si consolidano tutte le particolarità. Ma perché l'amore non tradisca se stesso e l'evento gratuito che effettua, occorre la più radicale immanenza. Per questo anche la virtù della speranza va saputa declinare bene per rispettare l'assioma dell'immanenza e della morte di Dio. Badiou scrive in questo modo: «La speranza indica il reale della fedeltà nella prova del suo esercizio, qui e ora»⁷.

Si tratta di una maniera forse un po' complicata di alludere al rischio che la speranza sia declinata secondo un principio di giustizia distributiva; che essa convochi il problema della salvezza e di un compenso retributivo. Se la speranza riguardasse un futuro regno dei cieli, infatti, l'amore sarebbe compromesso nell'economia di uno scambio di cui la speranza anticiperebbe l'epilogo vantaggioso. Paolo per Badiou avrebbe giocato meno di altri, meno degli stessi testi canonici dei *Vangeli* sul valore di questa compensa finale. La speranza non deve trascendere il gesto della *caritas*. La speranza deve conservarsi nella stessa immanenza che un dono assoluto deve presupporre. Basta una semplice anticipazione, basta che il tempo trascenda verso il passato, verso l'avvenire, verso l'alto o verso il basso perché quel gesto di cui Paolo si fa militante e missionario dopo la luce di Damasco non si compia. Questo vuol dire che nessun amore

⁶ *Ivi*, p. 140.

⁷ *Ivi*, p. 147.

è possibile se un Dio continua a trascendere l'orizzonte attuale in cui deve compiersi il gesto della carità. Il Dio di Paolo è tutto nel *qui* e nell'*ora* di questo gesto di prossimità in cui l'altro è sostenuto in una relazione di carità. Badiou però a questo punto ci lascia in sospenso. Perché la *caritas* richiede un'immanenza radicale? Innanzi tutto perché il gesto che la effettua non richiede salario o compenso. Non instaura un'economia del debito e del credito e non scambia neppure equivalenti astratti. Offre, fuori l'economia dello scambio. L'offerta è senza interesse sul tempo e non chiede nulla in cambio. In questo senso può anche nascondere la propria mano e la traccia del proprio gesto (noi diciamo, la *mano dei santi* e la *mano degli artisti* hanno qualcosa in comune in questa ritrazione...). La sua soglia di attualità è il *bene* dell'altro. In qualche modo l'Io dell'identità egologica, dell'uomo vecchio che vive nella logica del peccato deve morire perché questo gesto si realizzi. E, tuttavia, il soggetto che muore viene salvato e risorge nel momento in cui rispetta quest'orizzonte d'immanenza. Anzi proprio su questo Badiou contrappone la testimonianza di Paolo a coloro i quali radicalizzano il dono fino, al *per niente*. Come se un dono che si effettua pienamente debba emanciparsi da ogni interesse del soggetto fino ad annullare il soggetto stesso che dona.

Con *Paolo* Badiou recupera la salvezza fuori e oltre l'interesse del soggetto particolare ma nella *caritas* il soggetto non si annulla nel semplice *per niente* ma si può salvare, *decide* cioè per la vita contro la morte. Il soggetto dunque non si *annienta* nella verità di questo amore. Anzi in questa esperienza egli esce da tutti gli orizzonti in cui è alla deriva di sé e si ritrova a vivere secondo una nuova potenza. Ma chiediamoci, in tensione con Badiou: questo dare la vita per un altro per vedersela restituita più ricca di potenza non è uno scambio che rompe il disinteresse che dovrebbe contrassegnare la prova della *caritas*? Non ripropone una qualche forma di salario e di compenso? Non ristabilisce una qualche forma di trascendenza nell'immanenza? Non lede l'immanenza assoluta del gesto che dona? Non si deve pensare ancora più radicalmente l'evento dell'*opera dell'arte*, nell'apice dell'ultimo dei trascendentali, per trovare quest'immanenza assoluta e per sottrarla a ogni chiamata esclusi-

va di un Dio proprio e anche alla dialettica spietata e inesorabile di una fede aperta in un abisso nel quale sempre una *legge* viene a fare da supplemento e condanna?

Leffetto pittorico in J. -L. Marion

1. Marion scrive così, in un suo libro, per giustificare l'attenzione privilegiata che la fenomenologia dovrebbe avere verso il fenomeno dell'arte: «Il motivo che ci spinge va da sé. Poiché cerchiamo di stabilire che uno, anzi ogni fenomeno, anche quello assai comune risente della donazione, dobbiamo lavorare su un termine indiscutibilmente visibile – il quadro [...]»¹.

Indiscutibilmente visibile. Che cosa richiama l'*indiscutibilmente visibile* nell'opera dell'arte? Per Marion, l'arte consegnerebbe eventi la cui vocazione è di mostrarsi o esporsi in una indiscutibile visibilità. *Visibilità del visibile* avevamo letto in Badiou, registrando l'equivocità e i pericoli dell'espressione. La *visibilità* riguarda l'orizzonte d'apparizione di un evento. La sua *pura* visibilità implica un particolare accordo con quest'orizzonte in cui si decide dell'evento

¹ J. -L. MARION, *Étant donné*, Presses Universitaires de France 1997, tr. it., R. Caldarone, *Dato che. Saggio per una fenomenologia della donazione*, SEI, Torino 1997, p. 47.

dell'opera dell'arte. Possiamo seguire Marion nell'esito di questa domanda che rivolge a se stesso: «Che cosa dà un quadro più di ciò che si mostra, mostrandosi, tuttavia, come oggetto ed ente? Il suo effetto. Ma quest'effetto non si produce sul modello dell'oggetto, né si costituisce o ricostituisce sul modello dell'ente: esso si dà»². La fenomenalità dell'opera ha il suo orizzonte di visibilità nel suo *effetto*. L'*effetto* è un altro modo di dire la *visibilità pura* di un orizzonte di apparizione. L'*effetto* naturalmente non si offre come qualcosa di oggettivo o di ontico. Gli artisti in ogni modo lo cercano e lo trovano orientandosi in esso come una stella polare. Se lo traduciamo nella nostra immagine dominante, si deve dire così: l'*effetto* di un'opera dell'arte è il *limite* di un primo piano e di un secondo piano che si sottrae all'evidenza di un primo piano nello sfondo di un secondo piano o all'inevidenza di un secondo piano nel venire avanti di un primo piano. Si può affermare: l'*effetto* è il *ritratto* della mano del cieco. Almeno in questo senso: senza ritrazione non vi sarebbe *effetto* e non vi sarebbe visibilità speciale del limite-orizzonte. Come ormai sappiamo nelle nostre coerenze *ritrazione* della mano e *ritrazione* dell'orizzonte coincidono. Ora, se la nozione di *effetto pittorico* di Marion orienta nella direzione giusta, i suoi passi successivi vanno risolutamente abbandonati.

2. A un certo punto infatti introduce la nozione pericolosa di *passione* dell'anima. Scrive così: «Né il quadro intelaiato né gli oggetti campestri, né l'organizzazione dei colori e delle forme – ci vedo, e senza esitazione alcuna, l'inclinazione ocra e rosso alla luce al tramonto, tale da inghiottire tutta la scena [...] questo fatto di colore mi colpisce nella misura in cui mi fa subire una passione»³. Occorre chiedersi se la *bellezza* o l'*effetto* di un evento dell'opera dell'arte si possa *patire*. Se il *pathos* possa essere il momento eventuale dell'opera dell'arte. Se la nozione di *finalità* senza fine che ereditiamo dalla *Critica del giudizio* non sia comprensibile solo nella distanza radicale dall'esperienza della *paticità*. Diciamo così: un'elaborata genealogia dei rapporti tra il *pathos* e il soggetto moderno è ancora

² *Ivi*, p. 61.

³ *Ibidem*.

da scrivere. Le matrici fondamentali della modernità post medievale si costituiscono nelle nuove luci di Telesio e Campanella. Questa nuova luce è essenzialmente *pativa*. Dobbiamo convincerci che la nuova pittura la ripete e la rilancia nell'invenzione dei *chiaroscuro* e delle *nuances* pittoriche. Ma soprattutto si dovrebbe mettere un punto fermo sul fatto che il *pathos*, il contraccolpo quasi tattile del nuovo universo della svolta copernicana, è il reale punto di tangenza tra le nuove dimensioni del finito e dell'infinito.

Il soggetto moderno nasce in questa tangenza e si concepisce nel *pathos* di questa condivisione del nuovo infinito-finito. Bisognerebbe studiare *filosoficamente* le biografie di Bruno e Campanella per documentare la nuova *hybris* di questo *patire*, per verificare come si costituisca la nuova antropologia del moderno, per rilevare, nel giusto punto di fuoco, il nuovo sentimento del sé, e la sua coerenza con il decentramento del se stesso nel delirio e persino nella follia, per verificare, fino in fondo, come il soggetto della modernità *agisce* nella misura in cui *patisce*. Nuova antropologia, quindi, in cui cambia l'equilibrio precedente delle facoltà. L'equilibrio tra *intendere*, *volere* e *immaginare*; in cui nasce la potenza nuova di un'*intimità* con l'*assoluto* che il medioevo non conosceva. La modernità non nasce con l'individuo che emancipandosi da un Dio trova lo slancio di una libera responsabilità, al contrario non si comprende un'influente direzione del moderno senza una speciale intimità con il nuovo Dio, resa possibile dopo la svolta copernicana. Lo spirito medievale non avrebbe potuto ammettere l'intimità *quasi tattile* con questo nuovo Dio. Ci sembra sia sufficiente fare anche solo un cenno a tutto questo per sospettare della nozione di *pathos-passione*. Stiamo attenti: se l'*effetto* di Marion, in qualche modo, dev'essere un sinonimo della *bellezza* e se dobbiamo trovare un orientamento in essa nella nozione di *finalità senza fine*, una passione come *patire* contraddice un evento decisivo da cui il soggetto è coinvolto nella messa in scena di un'opera dell'arte. Nell'eredità kantiana, si dovrebbe dire: l'arte riguarda *me* come chiunque *altro*. Per accedervi occorre trovarsi laddove chiunque potrebbe avere la possibilità di essere. Strana delocalizzazione che implica la deposizione dell'esclusività di una chiamata. Complessa delocalizzazione o

depropriazione del sé che implica un movimento di depropriazione del se stesso. Nel *patico*, invece, il soggetto è come se fosse assegnato in un punto che è sempre il suo proprio. Ora, stiamo attenti, se l'*ego* è il *proprio* dell'Io, quest'appropriazione incomincia sempre nel momento patico in cui il sé s'avverte, nel modo quasi tattile, nella cellula embrionale del senziente-sentito. Il *mio proprio* dell'Ego ha lì la sua matrice.

3. La nozione di *effetto* pittorico è per Marion un altro modo di richiamare l'esperienza dell'*eccesso* e dell'*orizzonte saturo*, così come il *patire* dell'anima di fronte a un'opera dell'arte ha il suo omologo nella deposizione dell'intenzionalità. Vale la pena soffermarsi, per l'esemplarità che presume, sulla sua disamina delle grandezze intensive nella *Critica della ragion pura*. Marion scrive così: «Davanti a questo eccesso, la percezione non solo non può più anticipare quanta intuizione riceverà, ma soprattutto non può sopportare i gradi più elevati d'intuizione»⁴.

Vi sarebbe un grado che eccede la gradualità estensiva e intensiva, come una frequenza che sorpassa la capacità di ascolto, un colore che porta all'enfasi la sua pressione sul campo visivo sino al trauma dell'accecamento. L'evento secondo la qualità sarebbe insopportabile. Intuizione troppo intensa, oltre la soglia di una certa gradualità perché uno sguardo conservi la capacità di sostenerla. L'economia qui in gioco è quella del *trauma*, recuperata da Marion dalla *ferita* che uno sguardo sarebbe in grado di esercitare sulla capacità di presa dell'intenzionalità nella proposta di Emmanuel Levinas.

4. Seguiamo ancora per un po' questa fenomenologia dell'evento saturo e vedremo che il *piacere* kantiano, il bello e il piacere che Kant prova a delimitare, almeno nel nucleo più ricco di promesse della *Critica del giudizio*, non ha nulla a che fare con un soggetto che si ripiega sotto il peso di un'intuizione reale che supera tutte le anticipazioni concettuali della percezione. Vedremo che un soggetto

⁴ *Ivi*, p. 251.

rovesciato dall'insopportazione, trafitto nella sua pura intenzionalità non è il soggetto del *piacere puro* del bello kantiano e vedremo che il soggetto del bello evoca una topologia che lo sospende dal concetto senza passare per le categorie dell'*inversione*, della *convocazione* o della *chiamata*. L'interesse di questo strano confronto sta qui, mettiamolo bene a fuoco perché non appaia una deviante divagazione: il *disinteresse kantiano*, nella soglia di apparizione della bellezza, presuppone una *deposizione* dell'*ego* dell'*io*. Stessa questione almeno a prima vista per Marion: il fenomeno saturo depone l'*ego* dell'*io* e a quel punto diventa *curatore* e *testimone* dell'evento. La figura della *testimonianza* delimiterebbe un soggetto che perde l'iniziativa della costituzione trascendentale, un soggetto per il quale la totalità del fenomeno dato sovrasterebbe il suo campo di veduta, un soggetto con penuria di concetti, con concetti sotto trauma e travolti da un'intuizione tanto in eccesso da invertire la mira intenzionale, fino al punto che l'*io* deposto del suo ruolo di soggetto apparirebbe costituito *sotto giudizio* del proprio evento. Il fenomeno cesserebbe di ridursi all'*Io*, a quel punto «il testimone succede all'*Io* rinunciando alla prima persona, o piuttosto al nominativo di questo primo ruolo»⁵. Ora, anche l'*Io* del piacere disinteressato kantiano deve, in qualche modo, deporre la prima persona. Se l'*Io* fosse il soggetto del piacere, se sentisse *interesse* per la cosa o *per se stesso*, l'esperienza della bellezza verrebbe perduta; in questo senso, l'*io* del piacere disinteressato deve rinunciare alla prima persona. Del resto, solo in questa rinuncia è possibile cercare un consenso universale. Si sottovaluta troppo spesso il legame tra *disinteresse* e *consenso*, o senso comune che *con-sente* o può *con-sentire* nel piacere disinteressato. In questa eredità allora, perdere l'iniziativa della costituzione trascendentale non sarebbe sufficiente a deporre l'*interesse* e con esso la rinuncia alla prima persona. La prima persona si costituirebbe, ogni volta, proprio sotto la pressione dell'evento che riguarda proprio colui che è chiamato a fare testimonianza, chiamato come testimone esclusivo di ciò che lo riguarda sempre in una specie di convocazione assoluta.

⁵ *Ivi*, p. 267.

5. Siamo forse ancora lontani dal mettere nella giusta scena, nel giusto punto di fuoco, la *purezza* di questo *piacere* kantiano. Kant ritiene che vi sia molta confusione su questo dominio del piacere. Si sa meno di quanto si dovrebbe sulle varie specie di piacere, su ciò che li distingue o separa, su ciò che delimita il *piacere puro* rispetto ad altri domini dell'esperienza. Guai innanzi tutto a confondere – come si sa – il regno del *piacevole* con il *piacere* del giudizio del bello. Il primo non si emancipa dall'*interesse* verso l'oggetto, presuppone un rapporto con la sua esistenza e gli attribuisce la condizione del suo stato. Stabilisce un rapporto tra lo stato del piacere e l'esistenza dell'oggetto, quindi la dipendenza del piacere dalla condizione che lo precede e questo non può non alimentare un'*inclinazione* e un *interesse* verso di esso. In qualche modo la materia della sensazione fa da causalità efficiente e per conseguenza finale del piacere. *Vincola* il piacere al *qui* e all'*ora* dell'intuizione pura dell'estetica trascendentale. È in questo vincolo che il piacere è sempre un *piacermi*. In quel vincolo il piacere è *proprio*, mio piacere *del me*, e in quanto tale, nel suo fondo, incomunicabile, come incomunicabile è il *fondo* di un soggetto che ritorna a sé da un'autoaffezione temporale. La cifra di questo piacere *piacevole* è una sorta di veggenza solitaria, di intimità quasi tattile che si autointeriorizza e si condensa infine come *ego cogito*. Il piacevole del piacere non sarebbe tale se non costituisse la matrice per la quale un soggetto comincia a vibrare e *sentirsi* in un sentito, a sentire sé nel sentirsi di un sentito. L'Io edifica il proprio Ego, la punta del suo *proprio se stesso* nella riflessione tattile che il piacevole registra. In questo senso l'Ego, si potrebbe dire, facendo un po' di parafrasi, è il *piacevole* dell'Io.

6. Ora, il bello kantiano nel momento in cui si emancipa dal *piacevole*, comporta questo strano paradosso: disinteresse per l'esistenza della cosa, un piacere che non sia *mio proprio*, quindi un piacere di un soggetto senza *Ego*, di un Io che chiunque possa sostituire in ciò che sente. In altri termini il piacere è disinteressato non solo quando non è inclinato da un interesse verso il proprio oggetto, quando cioè ne sospende la sua esistenza *per noi*, ma anche

quando non ha interesse per il piacere che prova. Un piacere è puro, si compie nel culmine di una particolare purezza, almeno quella purezza disinteressata che Kant evoca nella sua *Terza critica*, quando esso, in qualche modo, si emancipa dall'essere un *mio piacere*. Quando si giunge al limite di non poter più dire: *questa cosa mi piace*. Quando si prova un piacere che *mi riguarda* con la medesima linea del disinteresse con cui l'oggetto appare nella sua bellezza. Strana vicenda: un giudizio per sua natura soggettivo, di una facoltà di regole soggettive, implica l'impossibilità di pronunciare fino in fondo il *pronome personale*. Implica una devoluzione del soggetto che può affermare: quel piacere che provo è un *mio* piacere, sentito da me, posseduto da me, provato da me. Un piacere che trascorre per il pronome personale non potrebbe che assumere il riflesso di un interesse, nella circolazione riflessiva tra il soggetto e se stesso non potrebbe che assumere la forma seguente: quella cosa piace e quindi è bella perché piace *a me*, piace *a me stesso*, il *me* che riceve il piacere che piace diventa *interessato*, troppo interessato perché il piacere sia puro.

7. Nella *purezza* del piacere l'Io deve provare qualcosa che non sia in quanto tale appropriabile. Non deve sentirsi in quello che sente, riflettere se stesso nel sentito di ciò che sente. Ancora: deve, quest'Io indifferente alla ragion pura e alla ragion pratica, provare un piacere come se fosse un altro a provarlo. Come se fosse un piacere che chiunque può provare senza che il *qui* e l'*ora* facciano da territorio, da località o da patria. In un certo modo nella bellezza kantiana l'Io si universalizza nel cosmopolitismo. La purezza di questo piacere suppone che la condivisione sia possibile. Quindi un piacere in cui l'*appropriabilità*, nel *mio*, diventa l'indizio che la messa in scena del bello non ha trasformato la cosa in un'opera, che la messa in opera non ha ancora convertito la cosa. Solo un Io che depone o devolve il proprio Ego può partecipare di un *comune consenso*, può pretendere – così scrive Kant al paragrafo 19 –, che «ognuno dia l'approvazione all'oggetto in questione»⁶.

⁶ I. KANT, *Critica del giudizio*, a cura di V. Verra, Laterza, Roma 1979, § 19, p. 83.

Nel sentimento e quindi nella bellezza, l'Io e l'Altro non sono separati dalla proprietà del *mio* e del *proprio*. Come se ciò che si offre come *comune* all'uno e all'altro, senso comune, scrive anche Kant, nel tentativo in fondo sempre appena accennato, di distinguerlo dal *sensus communis* dell'intelligenza comune, fosse un ambito nel quale la condivisione è possibile, mentre il patire di un piacere separa. Secondo queste premesse nessun *piacere* e nessun *soffrire* in quanto *patimento* si può realmente condividere, se non per *transfert* analogico, per utilizzare l'immagine husserliana con la quale si tenta di rendere conto dell'intersoggettività. Il *sensu comune* del desiderio kantiano propone un Io che sente in un luogo in cui anche l'altro deve consentire, perché il *comune* dell'incontro non è né dell'uno né dell'altro.

8. Un Io senza Ego, un Io che per sentire, consentendo, nella bellezza deve sospendere il proprio sentire di sé; oppure un piacere che si emancipa dell'oggetto e dal soggetto, che non ha un luogo proprio né nel soggetto (pur essendo soggettivo) e neppure nella realtà dell'oggetto; o ancora, un piacere che non conosce nulla, come una luce cieca che non allarga né il dominio della ragion teoretica né il dominio della ragion pratica, ambito di universalità senza concetti e di sentimenti senza sentire; mondo in cui la purezza delle forme deve alludere all'utopia di un luogo né propriamente formale né propriamente materiale. Tutto questo non può che dirompere con una violenza speciale e una certa anarchia nell'edificio della filosofia kantiana. La bellezza kantiana è un dio che non convoca in una speciale *elezione*; non stabilisce *relazioni esclusive*. Si potrebbe dire così, sempre in una libera parafrasi delle coerenze kantiane: piace nello stesso spazio e tempo in cui piace all'altro, in questo senso ha lo stesso piacere dell'altro, può piacere come piace ad un altro, il suo piacere in qualche modo è il mio. Strana comunità del *con-sentire*, che aspetta ancora forse una attenzione più accurata da parte dei commentatori. La bellezza ha a che fare con un evento *inappropriabile*.

9. Il *testimone* di Marion nasce invece secondo una legge di coerenza con l'epifania del volto dell'Altro di Levinas. La deposizione dell'intenzionalità del soggetto avviene sotto la pressione di un evento che lo riguarda e lo convoca in un'iniziativa tanto assoluta quanto esclusiva. Ebbene, è nella convocazione o chiamata a rendere testimonianza che si forma il nucleo dell'*unicità* della persona. Ma è sempre in quest'elezione e convocazione che il soggetto si trova nel rischio di cadere nel proprio *ego*. Non può che nascere un *ego* nel momento in cui la chiamata appare come esclusiva e *propria*.

È vero che tutti sono chiamati nell'*eccomi*, che la chiamata è universale e riguarda ciascuno come ciascun altro e tuttavia, ciascuno risponde in quanto sempre convocato in prima persona. È in quell'*eccomi* della prima persona che si costituisce, ogni volta, l'ostacolo per l'estinzione dell'Ego dell'Io. L'Eccomi che avverte la chiamata, per il movimento della sua stessa risposta è già sempre incapace di spiare l'Ego in cui si raccoglie. Per le coerenze kantiane l'Io che risponde *eccomi* presuppone, deve presupporre, che l'altro lo riguardi con un *interesse*, che la risposta dell'*eccomi* sia nel suo interesse. Perché nel piacere si incontri la bellezza per Kant occorre invece sospendere non solo l'interesse verso la cosa ma anche l'interesse con cui lo sguardo dell'evento potrebbe costituirsi in relazione con essa. In questo senso si può dire: nella bellezza nessuno è chiamato in prima persona come un *eccomi*, nessuna devozione e nessuna preghiera sono possibili. Forse si può dire così, proprio perché nessuno è chiamato per nome e non deve spiare in un movimento infinito il suo *eccomi*, conviene e consente in ciò che, propriamente, non è di nessuno, come *uno-per-tutti*.

Sul passo: “*perdono per non voler dire*”

1. Verso l'epilogo del saggio *Donare la morte* Derrida inquieta il suo lettore con un enunciato evanescente e remoto. Egli scrive, come su un frontespizio: «perdono per non voler dire...»¹. Come pochi altri, questo enunciato, avrebbe a che fare con la *letteratura*. Quindi, diciamo noi, con l'opera dell'arte. *Perdono per non voler dire...*, secondo Derrida compare, come una preziosa filigrana, in ogni testo della letteratura e mostrerebbe il legame originario tra essa e l'alleanza abramica. Non si saprebbe gran che dell'evento letterario senza la testimonianza che si iscrive nell'alleanza abramica. E non si saprebbe gran che dell'alleanza abramica senza una giusta esperienza della letteratura e dei suoi testi. L'epilogo di questo saggio, quindi questa relazione tra la forma del letterario o dell'opera dell'arte e l'alleanza abramica merita una straordinaria attenzione. Innanzi tutto perché coinvolge il lavoro o l'economia di un certo *segreto*. Vi sarebbe un *segreto* nell'alleanza abramica così come un segreto, un segreto di cui chiedere in qualche modo perdono, nel te-

¹ J. DERRIDA, *Donare la morte*, cit., p. 171.

sto della letteratura. Ora, la tesi di Derrida è che questo segreto non si ripete semplicemente, non si tramanda in linea retta dall'Antico testamento all'opera letteraria. Subisce piuttosto una deviazione o una dislocazione. Vi sarebbe un'enorme lascito, un'eredità straordinaria, ma anche un tradimento. Questa dislocazione o tradimento ci interessa perché consente di abbracciare in un solo colpo d'occhio la relazione tra segreto e *différance* (...segreto, come si sa, è uno dei nomi della *différance*), e tra *différance* e segreto dell'opera del letterario. E potremmo anche dire così: nella forma del tradimento di quel segreto starebbe la specificità della *différance* del segreto nell'opera dell'arte. Così, se il segreto della *différance* è capace di portarsi via del tutto dalla famiglia della differenza ontologica sarà perché il segreto del letterario cambia la natura del segreto rispetto al *sacro* ma anche rispetto al *santo*. Si tratta di capire però se questo può accadere, in Derrida. Ecco perché dobbiamo prestargli una grande attenzione.

2. Incominciamo dal segreto dell'alleanza tra Dio e Abramo. Derrida ritiene che il segreto di questa straordinaria relazione di elezione non abbia nulla a che fare con un nascondimento: «È un segreto senza nessun contenuto, nessun senso da nascondere, nessun altro segreto se non la richiesta stessa del segreto, ovvero l'esclusività assoluta del rapporto tra colui che chiama e colui che risponde "Eccomi": la condizione della chiamata e della risposta, se mai ce n'è, e sia pura»². Questa alleanza non ha un segreto da preservare e mettere sotto velo, da velare per la sapienza dei filosofi. Non ha oggetto. In fondo è senza oggetto, insiste Derrida; e, tuttavia, ecco un punto in cui molte cose incominciano a precipitare: nel segreto vuoto, l'alleanza assume una speciale *singularità*, è come piena della *singularità* esclusiva della relazione. Pur non avendo nulla da sottrarre sotto un velo, Abramo si costituisce in un *eccomi* di una relazione singolare ed esclusiva. Come l'*eccomi* di Levinas, potrà avvertire l'appello della chiamata nel movimento medesimo della sua risposta ma resta che, egli, in qualche modo, *sa* di trovarsi

² *Ivi*, p. 181.

nella singolarità di una relazione singolare. Anzi proprio il vuoto del segreto garantisce e sigilla l'esclusività e la non sostituibilità del *chiamato* ed *eletto*. Ora, a questo punto, Derrida avrebbe forse potuto allargare un po' il filo degli argomenti, invece, in un momento decisivo lascia il lettore nella sincope di questa frase: «Tuttavia la singolarità è sigillata con ciò che da lui discende ma anche necessariamente tradita dall'eredità che conferma, legge e traduce l'alleanza. Dal testamento stesso»³. Un testamento dev'essere come la forma di quest'eredità confermata. E in questa forma il segreto deve mostrarsi, quindi tradursi, quindi tradirsi. Se stiamo nelle coerenze interne ai passaggi importanti che Derrida ci propone non possiamo che dire così: nella relazione assoluta in cui un Dio ci tiene tra le mani del suo sguardo, l'esclusività della chiamata è tanto più singolare quanto più il segreto coincide con l'imperativo a confidarvi pienamente. Una confidenza piena è possibile però solo nella certezza della chiamata in quanto tale, in altri termini, in quella certezza che il possessivo *Mio Dio* è sempre in grado di riecheggiare in tutta la sua forza. Un'alleanza esclusiva si traduce sempre nella formula di un "Mio Dio" e nella preghiera segreta che vi fa compagnia. Solo nella forza di questa certezza può esserci un'eredità che si conferma in un testamento. Nel testamento, in ogni testamento che fa parola, si mette in parola la fidezza originaria, ma la confidenza, a quel punto, verrebbe tradita. Il letterario quindi continuerebbe il segreto tradendolo. Ma la letteratura e quindi l'opera dell'arte come può ereditare il segreto abramico e poi, solo dopo, tradirlo? Non si deve piuttosto affermare che il segreto incryptato in quella frase meteorica "perdono per non voler dire" riguarda l'evento del letterario e noi diciamo, la messa in opera dell'arte in modo radicalmente diverso dal segreto abramico?

3. Scrive a un certo punto Derrida: «Considerato che la letteratura è il luogo di tutti questi segreti senza segreto, di tutte queste cripte senza profondità, senza altro fondo che l'abisso del chiama-

³ *Ivi*, p. 182.

re e del rivolgersi, senza altra legge che la singolarità dell'evento»⁴. Chiediamo conto a Derrida di questo rapporto tra un segreto senza segreto e l'abisso del *chiamare* e del *rivolgere*. Chiediamo se il chiamare e il rivolgere nel segreto vuoto dell'evento di un'opera dell'arte possa avere la *certezza* di una chiamata esclusiva nella formula di un *Mio Dio*. Se un'opera dell'arte possa mai costituirsi nel segreto vuoto di un evento se un *dio* viene avvertito come *proprio*. La letteratura eredita una *storia santa*, scrive Derrida, ma anche la rinnega. Ora, se l'evento di un'opera dell'arte resta impossibile entro la formula della certezza di una chiamata esclusiva, se l'abisso del chiamare e del rivolgere può essere tale solo nella sospensione del *proprio*, quindi nel prisma nel quale il *tutti* e il *ciascuno* diventano componibili nell'*uno-per-tutti*, allora, sin dall'inizio, l'opera dell'arte più che rinnegare deve *convertire* la certezza abramica.

L'evento letterario non è solo il luogo nel quale una fenomenologia trova un fenomeno già ridotto, dove si assiste a «una sospensione – alla messa tra parentesi o tra virgolette – della tesi del senso determinato o del referente reale, del loro arresto [...]»⁵, dove le referenze sono mandate fuori piano, esso dev'essere qualcosa di molto di più o di meno se l'abisso del chiamare e del rispondere garantisce una componibilità del *tutti* e di *ciascuno*. Il segreto del “perdono per non volere dire” deve avere un'altra natura rispetto a quello abramico se troviamo un'elezione senza certezza o alleanza esclusiva. Il segreto del Dio abramico, in fondo, è sempre *appropriabile* e l'alleanza esclusiva in qualche modo né è la forma fondamentale, il segreto dell'evento dell'opera dell'arte invece promuove una relazione senza alleanza e in questo senso il segreto è insvelabile perché cieco e vuoto. Segreto di un'altra natura rispetto al segreto abramico.

4. In un altro punto del saggio Derrida scrive: «Allora il lettore sente venire la letteratura per la via segreta di questo segreto, un segreto insieme mantenuto ed esposto, gelosamente sigillato e

⁴ *Ivi*, p. 184.

⁵ *Ivi*, p. 184.

aperto come una lettera rubata»⁶. Come una *lettera rubata*. Torna non a caso la vecchia immagine del saggio *Il fattore della verità*. Un unico filo metterebbe insieme il segreto del patto dell'Alleanza, il segreto letterario e il segreto che marca la strana evidenza della *lettera rubata*. Lacan ricordiamolo, in fondo non è stato all'altezza di un'evidenza sempre *troppo in vista* per dover segnalare nella sua mancanza la sua presenza. Ebbene, la strana evidenza della *lettera rubata* fa da paradigma della *strana evidenza* di ogni messa in opera dell'arte, ci illustra in qualche modo la natura speciale del suo segreto, e ci fa anche da misura per il segreto di Abramo. Quella *lettera rubata* che non sta mai né in un primo piano degli eventi né in un secondo piano, può fare da guida per capire se un Dio che guarda nel segreto lasciandolo sorgere in un legame originario sia il medesimo *richiamo* di una messa in opera che si conclude nella *bellezza*.

Certo entrambi irrompono come un evento. Per entrambi si può dire che appaiono come il fenomeno di un *meteorite*, per riprendere l'immagine delle ultime pagine di questo saggio di Derrida. Un meteorite che *resta in aria* e "restando in aria che mantien il suo segreto". Per entrambi in qualche modo l'evento irrompe e viene raggiunto solo nella sospensione di tutte le condizioni di sfondo di un segreto senza mistero. E, tuttavia, occorre chiedersi se quella frase gettata lì "perdono per non voler dire", emblema di ogni fenomeno del letterario, in quanto tale, sia animata dalla medesima *chiamata* e alla medesima *elezione* che si avverte sotto lo sguardo invisibile di un Dio trascendente.

5. Derrida, un po' in enigma, traccia una direzione e un esito di questo confronto di eventi, nell'intensità di un passaggio che un interprete affrettato potrebbe trascurare perché si trova nell'angolo stretto di una parentesi. Dice così: «La letteratura comincerebbe là dove non si sa più chi scrive e chi firma il racconto della chiamata e dell'Eccomi! Tra il Padre e il Figlio assoluti»⁷. Potremmo parafrasare in questo modo: occorre che la *chiamata* del Padre si con-

⁶ *Ivi*, p. 158.

⁷ *Ivi*, p. 162.

verta; così come, allo stesso modo, per il medesimo movimento, si converta l'*eccomi* di un Figlio perché la letteratura abbia luogo. Noi diciamo, perché la bellezza sia l'evento di un'apparizione. Occorre qualcosa di nuovo tra un Padre e un Figlio, tra colui che chiama e colui che risponde perché il letterario abbia luogo. Forse dovremmo dire: occorre una destituzione dei Padri e dei Figli perché l'evento letterario abbia il giusto *segreto* senza mistero.

6. Un'altra importante indicazione di Derrida la troviamo nascosta e come protetta nell'angolo stretto di un inciso. Si racconta della *Lettera al Padre* di Franz Kafka. Della complicata speculazione tra un Padre e un Figlio. Verso la fine si conclude così: «Qui tutto, in nome del padre, in nome del padre e del figlio che si parla in nome del padre, in nome del figlio che si denuncia in nome del padre, senza spirito santo (a meno che la *Letteratura* non faccia qui la parte della Trinità) [...]»⁸.

Questo cenno, ancora una volta nell'ombra di una parentesi fugace, meriterebbe un'immensa speculazione. Il fatto stesso che l'evento dell'opera dell'arte possa seppure per un barlume d'istante essere rapportato alla Trinità, per essere poi, però, subito abbandonata, potrebbe dire molte cose sulla differenza tra *différance* e differenza ontologica. Questo ritrarsi di Derrida prima dell'enunciato in cui si impegna nel possibile paragone con la figura trinitaria, percorre la medesima sequela che lo conduce ogni volta ad arrestarsi *prima* della bellezza, si tratta della medesima sequela che gli impedisce di convertire bellezza e *différance*. Ma cosa accadrebbe, invece, se quel tema, appena suggerito, fosse sviluppato secondo una certa coerenza? Saremo portati a dire in questo modo: la *bellezza* sarebbe il segreto di una messa in opera in cui lo *spirito santo* è il segno per cui "non si sa più chi scrive il racconto della chiamata". Con altri termini: nella bellezza il Dio della chiamata elettiva di Abramo si depone sempre. Con essa l'antropologia del Figlio e con l'antropologia del Figlio la certezza della chiamata esclusiva. Forse lo Spirito Santo nell'evocare la bellezza di un Dio diventa anche

⁸ *Ivi*, p. 165.

il segno della sospensione di un Dio che *mi* chiama. La *kenosi* di ogni certezza di una chiamata esclusiva. Questo vorrebbe dire: nella bellezza di un Dio un certo ebraismo sarebbe deposto. Come se si potesse arrischiare un'altra rilettura della sospensione del sacrificio del figlio. Come se si potesse affermare che in quella sospensione sia la natura stessa dell'elezione e della chiamata a venire sospesa. Come se Abramo cessasse di avvertire la voce del Padre, la certezza della sua voce, la sospensione dell'*elezione propria*, e solo a quel punto si consuma l'economia del semplicemente religioso: economia di rituali e sacrifici.

7. Insistiamo ancora però sulla deposizione della chiamata abramica. In fondo, la ritroviamo al centro di un altro breve saggio, in cui Derrida cerca di distinguere *ebraismo* ed *ebraicità*. Commentando il passo di Franz Kafka *Potrei, per me, pensare un altro Abramo*, scrive: «Questo secondo Abramo era pronto, lui, a rispondere all'appello o alla prova dell'elezione, ma non era sicuro che fosse lui l'eletto e non un altro. Aveva paura di essere ridicolo come qualcuno che, sentendo male, avesse risposto "sì", "eccomi" senza essere stato chiamato, senza essere stato designato lui stesso, o ancora meglio, come qualcuno che si precipitasse per rispondere all'appello rivolto a un altro [...]»⁹.

Rispondere a un appello che non solo non si è fatto a tempo ad ascoltare ma dove l'interlocutore non ha un nome proprio. Non ha un nome che possa costituirsi nella certezza esclusiva di una relazione che lo riguardi. Udire un appello a partire dall'*eccomi* sta sempre a un passo da due momenti non sovrapponibili: può cadere, in un attimo, nell'*eccomi* che afferma di sé: il mio sì *eccomi* non può che rinviare a una convocazione, e questa convocazione indotta dal mio sì-*eccomi* riguarda proprio *me*. Il cuore di *me* proviene dall'Altro che a quel punto è il *mio-Altro*. Oppure: il mio sì-*eccomi* esita e trema non di fronte all'altro ma di fronte al suo stesso sì. Trema per il ridicolo di avere risposto *eccomi* a una chiamata incerta e

⁹ J. DERRIDA, *Abramo, l'altro*, tr. it. di T. Silla, Cronopio, Napoli 2005, p. 33. Solo un Abramo che depona la certezza della chiamata esclusiva sarebbe in

incertamente destinata. Qui l'Altro non è nel cuore del mio-proprio. In questo senso, la sospensione del sacrificio di Abramo avrebbe a che fare con una ritrazione del comando ma non con la deposizione dell'esclusività della chiamata. In qualche modo Abramo deve cessare di essere figlio di un Padre per salvare suo figlio. E in quella deposizione anche suo figlio cesserebbe di essere suo proprio. Queste affermazioni potrebbero apparire forse meno incredibili se fac-

grado di vigilare sul suo ebraismo. Solo nel dubbio di avere risposto al posto di un altro, l'altro non è escluso dalla condivisione di un segreto. Scrive così alla fine di questo intervento sulla sua origine ebraica: «Chiunque sia sicuro (come invece giustamente non lo era l'altro, il secondo Abram di Kafka), chiunque creda di detenere la certezza di essere stato lui solo, lui per primo, chiamato come il primo della classe, trasforma e corrompe la terribile e indecisa esperienza della responsabilità e dell'elezione in caricatura dogmatica, con le più terribili conseguenze che si possono immaginare in questo secolo, soprattutto quelle politiche», *Ivi*, p. 4. Dobbiamo fissare bene questa equivalenza o reciproca convertibilità di segreto e *différance* perché in qualche modo proprio qui è più facile seguire il destino di tutto ciò che dovrebbe sospendere o smarcare la *différance* dalla differenza ontologica, Derrida da Martin Heidegger. Incominciamo allora con questo enunciato: perché ebraicità ed ebraismo non si sovrappongano, perché l'ebraismo non cada nell'ordine di una chiamata e un'elezione esclusiva, non basta che il segreto dell'ordine del sacro si muti nel segreto nell'ordine del santo. Non basta che il segreto sia vuoto, che sia solo un imperativo a coltivare e custodire il segreto in quanto tale. Come lo *schibboleth* anche se il segreto è impronunciabile circola come un segreto che mi riguarda e mi convoca. In questo senso ciò che apre l'alleanza di una relazione la sta già escludendo da altre alleanze e da altre relazioni. Certo il segreto della relazione di Abramo è senza fondo, infondata, differente da ogni differenza, inaccessibile al sapere, e tuttavia apre e chiude una relazione nella quale si costituisce una relazione esclusiva. Dove l'esclusività a coltivare il segreto è già la sottrazione del segreto a una possibile condivisione al di fuori di ciò che è semplicemente comune. Ora, la dissociazione di ebraicità ed ebraismo implica il venire meno della chiamata esclusiva; meglio ancora implica, come scrive Derrida, il dubbio che, nel segreto di una relazione io sia chiamato, che in quella chiamata l'io nell'eccomi in cui risponde sia già caduto in un *ego*. Per la maturità filosofica di Derrida, il dubbio sulla chiamata corrisponde al tentativo di sottrarre il segreto all'alleanza esclusiva. Corrisponde alla possibilità che il segreto di nulla in cui si apre la possibilità di un incontro non si chiuda nella comunità del noi che occupa l'aperto del segreto con una condivisione. Sottrarre il segreto alla formula dell'alleanza esclusiva e alla certezza della chiamata significa inoltre preservare ciò che negli ultimi anni Derrida ha con insistenza chiamato messianismo senza Messia. Così come la *différance* deve ogni volta sottrarsi alla possibilità di caduta nella presenza piena di un evento o nella forza dei chiaroscuri della differenza

ciamo reagire le seguenti considerazioni: lo Spirito del Padre e del Figlio, nella tradizione teologica è convertibile con l'ultimo dei trascendentali: *il pulchrum*. In vario modo l'immaginazione teologica chiama la *luce bizantina* a interpretare l'ultimo dei trascendentali come l'evento di questo Dio *uno e trino*. Stiamo attenti: vorrebbe dire che il suo orizzonte accade nell'opera della bellezza. Vorrebbe dire anche che l'ultimo dei trascendentali è impensabile della medesima impensabilità a cui siamo rimandati ogni volta dallo Spirito del Padre e del Figlio. Vorrebbe dire che ciò che non sappiamo della bellezza è anche ciò che non sappiamo di quel Dio.

ontologica così il messianismo deve sottrarsi all'evento messianico. Anche qui Derrida è impegnato nell'imperativo di una coerenza radicale: perché l'ebraismo si dissocia dall'ebraicità, occorre che un dubbio iperbolico sospenda l'esclusività della chiamata, muti in qualche modo quindi, la natura del segreto esclusivo dell'Alleanza, la chiamata si sospende fino al punto da congiungersi con un'attesa messianica senza Messia. Scrive così Derrida, lasciando alcuni testi citatissimi tra i suoi divulgatori: «Primo nome: il messianico, o la messianicità senza messianismo. Sarebbe l'apertura all'avvenire o alla venuta dell'altro come avvento della giustizia ma senza orizzonte di attesa e senza prefigurazione profetica», *Ivi*, p. 5.

Avvenire senza avvento. Un avvenire che ha la struttura dell'accadere del volto di Levinas, ma senza accadere del volto, prima che il volto sospenda l'orizzonte. L'imperativo antimetafisico, antifenomenologico non ontologico, costringe a un'avvenire che si differisce dall'avvento, per cui l'avvento ha già sempre compromesso l'avvenire. Se l'avvento si promuove nell'avvenire, accade nell'orizzonte di un'attesa e quindi ne è compromessa la sua messianicità, ma d'altra parte nel punto in cui accadesse nella sorpresa assoluta, nel senza ragione, come può riguardare colui che ne resta coinvolto? In queste ultime stagioni mature di Derrida, messianismo senza messianicità, avvenire senza avvento, ospitalità senza ospite, donalità senza dono, ripetono la medesima struttura, presumono una medesima identità aporetica. Così come la *différance* deve differirsi da ogni differenza, così l'economia dell'ospite non può che dissolvere la forma dell'abitare e l'economia del dono non può che annullare il dono il quanto tale. Cfr., R. BEARDSWORTH, *Derrida, the Political*, Routledge, London, New York 1996; G. BENNINGTON, *Legislations. The Politics of Deconstruction*, Verso, London-New York 1994; C. RESTA, *Le leggi dell'ospitalità. Etica e politica nell'ultimo Derrida*, in A.A.N.V., *Orizzonti della geofilosofia. Terra e luoghi nell'epoca della mondializzazione*, a cura di L. Bonesio, Arianna, Casalecchio 2000; S. TARTER, *Evento e ospitalità. Lévinas, Derrida e la questione «straniera»*, Cittadella 2004; S. CURRÒ, *Il dono e l'altro. In dialogo con Derrida, Lévinas e Marion*, LAS 2005; A. ANDRONICO, *La disfunzione del sistema. Giustizia, alterità e giudizio in Jacques Derrida*, Giuffrè 2006; S. REGAZZONI, *La decostruzione del politico. Undici tesi su Derrida*, Il Nuovo Melangolo 2006.

Ora, se l'ultimo dei trascendentali fosse l'orizzonte di un Dio quale segreto potrebbe accomunare un qualunque Abramo e il suo Dio-Padre? Se con Badiou possiamo convenire nell'idea che solo quando l'*uno* è il *per tutti* si realizza un avvenimento di verità per il soggetto, il segreto, qualunque segreto anche vuoto, anche solo nell'imperativo di tenere il segreto non è sempre propedeutico all'appropriazione di un Dio? Il *per-tutti* dell'*uno* non è tale solo nella fine del segreto e di ciò che l'intimità di ogni segreto comporta nel rendere in una qualche esclusività di una relazione?

Su un commento di Derrida a J. Patočka

1. Patočka (a cui Derrida dedica un insidioso commento in *Donare la morte*) scrive così cercando di evidenziare il passaggio all'esperienza della responsabilità: «la responsabilità inerisce non all'essenza della bontà e dell'unità umanamente conoscibile, bensì all'insondabile rapporto con l'ente supremo, assoluto e inaccessibile che ci tiene nelle sue mani non sotto l'aspetto esteriore, bensì in quello interiore»¹.

Secondo Patočka, la responsabilità, come un nuovo orientamento dell'umano, matura nel momento in cui un soggetto si *avverte* sotto la potenza di uno sguardo assoluto. L'avvertirsi nella chiamata di questo sguardo inaugura l'esperienza del religioso e stabilisce una discontinuità, al limite della rottura, con quel particolare tipo di *segreto* che deve associarsi al sacro o all'orgiastico. Quest'ultimo viene chiamato da Patočka anche il *demonico*. Il religioso dunque si costituirebbe, (nella tensione della responsabilità), nel momen-

¹ J. DERRIDA, *Donare la morte*, cit., p. 46.

to in cui si supera l'orizzonte della sacralità dove prevarrebbe una perversa irresponsabilità e una tendenza alla dissipazione del sé. Per Patočka il momento cruciale di questa svolta del religioso nella responsabilità resterebbe incompreso senza il legame con l'evento cristiano. In particolare spiega Derrida, nel suo commento, se non si valuta nel modo appropriato la potenza del *mysterium tremendum* che il Cristianesimo porta con sé «[...] il mistero terrificante, lo spavento, il timore e il tremore dell'uomo cristiano nell'esperienza del dono sacrificale. Questo tremore coglie l'uomo quando diventa una persona, e la persona non può diventare tale che nel momento in cui si vede paralizzata, nella sua stessa singolarità, dallo sguardo di Dio»².

Derrida, commentando e rielaborando Patočka, iscrive lo stesso *segreto abramitico* in questo rapporto con l'ente supremo inaccessibile. Il segreto abramitico sarebbe come il contraccolpo di un orizzonte che incomincia a delinearci come uno sguardo assoluto e presuppone la fine o il declino delle dimensioni del segreto legate al sacro e all'orgiastico. Questo nuovo segreto non sarebbe stato possibile se la linea d'orizzonte degli eventi non fosse stata avvertita come uno sguardo personale che *chiama* nell'intimità di una relazione esclusiva. I vecchi misteri non erano inaccessibili come la volontà di un assolutamente altro. In questa nuova inaccessibilità il segreto cambia natura e porta con sé una nuova antropologia. È nell'instabilità inquieta di questo nuovo segreto che si incrementa la *volontà* di legame e di alleanza. Lo stesso mondo degli enti diventa instabile e inquieto nell'ordine di un orizzonte divenuto sguardo assoluto. Come se l'essere dell'ente fosse affidato alla contingenza di una creazione continua che a sua volta, per contrappasso, incrementa la necessità di legame e di assicurazione.

Ci si dovrebbe chiedere se la formula trinitaria ripeta la luce di questo sguardo di Dio che, dall'altissimo, guarda nel segreto in qualche modo costituendolo. O, se invece non sia il calco speculativo di un'esperienza che deve deporre proprio l'altezza verticale di questa *maestà* e quindi anche il nuovo segreto a cui la responsabilità

² *Ivi*, p. 46.

sarebbe vincolata. Ce ne occuperemo più avanti. Per ora seguiamo Derrida e il suo commento a Patočka. Da un mistero all'altro: mistero orgiastico, mistero che si ripropone, convertito, nello stesso platonismo, *mysterium tremendum*. Il mistero platonico incorporerebbe il mistero orgiastico e il mistero cristiano più propriamente rimuoverebbe il mistero platonico.

2. Come sempre Derrida si impegna su più spartiti. Il segreto come sappiamo è un nome possibile della *différance*. Nel momento in cui deve sottrarsi alla luce del giorno e della notte, o della differenza ontologica, anch'esso deve sciogliersi da un mistero. Si ritrova bene dunque nel segreto vuoto, della relazione abramitica. Tuttavia, se Derrida porta all'enfasi la posizione di Patočka è anche per bilanciare, tutto un regime di enunciati che prende vita, da anni ormai, grazie al suo stesso lavoro, sul tema del volto, dell'*eccomi*, dell'assolutamente altro, dell'altro dell'*altro*. Le note del primo spartito dunque richiamano tutto ciò che torna a rinominare il religioso nel cuore di questa nuova prospettiva. L'avvertimento di Derrida è in questi termini: «*Mutatis mutandis*, questo vale per molti discorsi che al giorno d'oggi pretendono di essere discorsi sulla religione, discorsi di tipo filosofico se non vere e proprie filosofie, senza porre delle tesi o dei teologemi che nella loro stessa struttura insegnano ciò che corrisponderebbe ai dogmi di una determinata religione. La differenza è sottile, instabile, ed esigerebbe analisi acute e attente. Con ruoli e significati diversi, i discorsi di Levinas, di Marion, e forse anche di Ricoeur, condividono questa situazione col discorso di Patočka»³.

Differenza instabile e sottile, quindi, tra l'*etico* e il *religioso*. Come dire, proprio Patočka aiuterebbe, senza volerlo, (per il fatto di puntare tutte le carte sulla *responsabilità*) a far risuonare questa tensione e questo possibile trapasso tra un campo e l'altro. Basta quasi un nulla, evidentemente, perché la fenomenologia del volto, nell'enfasi della sua *alterità*, per la stessa altezza della sua alterità, per il lavoro di un *segreto*, si *riassuma* in legame religioso e vi cada dentro.

³ *Ivi*, p. 86.

L'altezza del volto, la sua santità, il suo evento assoluto, non basta a garantire la differenza dell'etica dal religioso. Come se si imponesse una particolare modulazione di temi su cui Derrida mandando in enfasi la proposta di Patočka, attira l'attenzione: un orizzonte che si flette nell'evento di uno sguardo personale, una chiamata avvertita nella stessa risposta, cioè nella forma di un'intenzionalità come *Ec-comi*, il *sacro* che diventa *santo* e un segreto svuotato dei vecchi misteri, un'alleanza instaurata nel cuore di questo segreto vuoto in cui prende vita l'*Ec-comi*, un'insostituibile *esclusività*; poi, ancora, una volontà di legame incrementata della stessa abissalità di un segreto senza contenuto, quindi, legame intensificato da una incontenibile libertà, e, infine, caduta religiosa dell'etica nella formula di un'appropriazione, nella formula del *mio Dio*. Come se dall'abisso della fede si uscisse con il *legame* religioso di un'alleanza esclusiva che si conclude in una preghiera sempre troppo personale, troppo propria di un soggetto insostituibile nella sua singolarità. Come se Derrida volesse dire: il religioso è sempre lì sul punto di accadere come la malattia mortale dell'etica. Non sono poche le oscillazioni e anche le incertezze del filosofo francese nell'economia di questo confine instabile e incerto tra *fede* e *religione*.

La denuncia del pericolo mortale del religioso è comunque chiara e diventa quasi una manifesto in questi termini: «[...] luogo santo ma anche conteso (radicalmente, rabbiosamente) da tutti i monoteismi, da tutte le religioni del Dio unico e trascendente, dell'altro assoluto. Questi tre monoteismi si combattono, inutile negarlo in un beato ecumenismo; si fanno la guerra a fuoco e a sangue, da sempre e oggi più che mai, rivendicando ciascuno il controllo di questo luogo [...]»⁴. La formula del *mio Dio* è, per Derrida, sempre il controllo di questo luogo e transita non fuori dell'*Ec-comi* ma nell'interiorità del segreto che tiene nella responsabilità di un legame assoluto. Transita per il risveglio di un'anima che si raccoglie, in sé, nel cono di un essere vista, in una preferenza unica nel *mysterium tremendum* dove un'asimmetria assoluta segna uno sguardo divino che vede e un se stesso riguardato che non vede, dove si può tremare e dove, nella responsabilità, si è disposti a un sacrificio anche

⁴ *Ivi*, p. 104.

della propria vita. Derrida scrive così in un lungo saggio: «Senza l'esperienza performativa di questo atto di fede elementare, non ci sarebbe né "legame sociale", né un indirizzarsi all'altro, né, in generale, alcuna performatività: né convenzione, né istituzione, né Costituzione, né Stato sovrano, né legge, [...]»⁵. Per Derrida si deve come scorporre una cellula etica elementare fatta di immediata fideità: fiduciarità elementare e buona fede. Si sofferma a lungo su ciò che chiama i due fuochi dell'ellissi dell'esperienza religiosa. Essi sono rappresentati così: da un lato esperienza di credenza come *fideità*, *fiducia*, *confidenza* verso il tutt'altro e, dall'altro lato, esperienza della sacralità dell'indenne *sano* e *salvo*. Nell'un caso la fideità è sospesa in una credenza senza ragione dove l'altro non è ancora un Dio; nel secondo caso l'altro è *altro* ma nella forma pura di un *dio puro*. È a partire da questo secondo fuoco che possono incominciare le preghiere e i sacrifici nel tempio. Come si vede, seppure con qualche spostamento di termini, ritroviamo i luoghi del commento al principio di responsabilità di Patočka.

Le due fonti sono proposte anche valorizzando la genealogia del nome: per Cicerone *religio* indica il rispetto, la pazienza, persino il pudore e la pietà, e per Lattanzio e Tertulliano *religare*, etimologia già cristiana, indica ciò che collega la relazione al legame quindi al dovere e al debito. C'è un momento dunque in cui l'altro entra in scena e a questo punto si genera una risposta, una responsabilità e un impegno in un rischio assoluto. Il legame non sorgerebbe senza una *fideità* e una credenza. Senza fiducia e credenza in questa fede archioriginaria nessun ponte si costituirebbe con l'altro. Ma, ecco, immediato, il trapasso: questa fiducia resta sempre in un abisso. La fiducia come fede per l'altro non conta su niente. Lo stesso istante in cui ci si impegna con lui per qualcosa, un *Dio* viene generato per una testimonianza. Ciò che manca potremmo dire così, in parafrasi, viene fatto *mancare* nell'esperienza di un Dio. La *religio* dice Derrida nasce qui, nel momento in cui si garantisce un impegno per mezzo di una testimonianza assoluta. Nel momento in cui Dio è già garanzia del legame. «[...] ogni fede giurata, una fiducia o

⁵ J. DERRIDA, *La Religione*, cit., p. 48.

la confidenza in generale non si inscrivono necessariamente in una “religione”, anche se quest’ultima raccoglie in sé due esperienze che in genere si considerano religiose: 1) l’esperienza della credenza, da una parte (il credere o il credito, il fiduciario o il fidabile nell’atto di fede, la fedeltà, il richiamo alla cieca fiducia, il testimoniale sempre di là della prova, dalla ragione dimostrativa, dall’intuizione) [...]. 2) D’altra parte l’esperienza dell’indenne, della sacralità o della santità»⁶. Si ripete anche qui, la coazione speculativa fondamentale della filosofia di Derrida. Come la *différance* è già sempre perduta senza mai essere stata raggiunta così la fiduciarità del legame, nella sua apertura abissale, è già sempre occupata-perduta nell’occupazione di un legame che supplisce in un dio o in una legge. Il rischio assoluto chiama il legame come *religio* con un supplemento che è già una garanzia contro l’incalcolabile. Così si ripete la drammaturgia aporetica di Derrida, nel cuore dell’evento etico: non c’è incontro se l’altro non ci raggiungesse in un’apertura incalcolabile, se l’altro non fosse già il nome dell’incalcolabile, ma non c’è abissalità di un incontro che non richiami a sua volta la prova di una testimonianza suprema. Ma una testimonianza suprema ha già legalizzato la fiducia, l’ha già vincolata, in una *religio*, nel legame in cui è sempre possibile ritrovare il peso di un debito. Non c’è scampo tra la *ragion sufficiente* e l’incalcolabile. Non c’è terza via tra la *chora* e il *logos*.

2. Ora, si stia attenti, torniamo al saggio *Donare la morte*: non si comprende il sottile lavoro decostruttivo in cui Derrida si impegna in questo mirabile saggio sulla *morte* come *dono*, se non si fanno reagire su tutto questo le note di un secondo pentagramma. Esso viene da un insegnamento di Levinas, portato alle conseguenze più estreme. Si tratta ancora una volta del rapporto tra *segreto* e *mistero* ma nell’ordine di una prospettiva che si chiarisce nello sfondo dell’*essere-per-la-morte* di Heidegger. Si deve leggere con attenzione questo passaggio di Derrida: «[...] questo discorso sulla morte è guidato, come si sa, dall’analisi di ciò che Heidegger chiama la *Daseinsganzheit* (la totalità del *Dasein*). Ne va di ciò che “per” vuol

⁶ *Ivi*, p. 36.

dire *alla morte*. Il dativo della morte (morire *per* l'altro, dare la propria vita *all'*altro) non significa la sostituzione (*per* o *pro* nel senso di: al posto dell'altro). Se c'è qualcosa di radicalmente impossibile – e tutto prende senso a partire da questa impossibilità – è proprio il morire *per l'altro* nel senso di “morire *al posto dell'altro*”⁷.

Nell'*essere-per-la-morte* di Heidegger si anticipa solo la *propria* morte. Solo nella morte *propria*, nella *propria morte* il possibile si apre come tale. Nessuno può prendere il nostro posto nel morire, in questo senso la morte è una *chiamata esclusiva* e nella sua anticipazione si viene rinviati come al nucleo essenziale dell'io. Richiamati al *proprio* dell'io che a questo punto coincide con la sua unicità insostituibile. Ora, stiamo attenti: così come nessuno può morire al mio posto così, allo stesso modo, l'io di ciascuno a nessuno può cedere il suo posto. L'io come appropriato dell'*essere-per-la-morte* torna ogni volta a sé, nel *valore* di se stesso, nel *limite* della mortalità. Ora, quando Derrida agita questo momento cardinale dell'heideggerismo incoraggiando più di un sospetto nella relazione di chiamata dell'altro assoluto, non fa che ripetere una lezione di Levinas. Forse la lezione più estrema che il filosofo di Kaunas ci abbia lasciato sull'etica. Proprio Levinas, infatti, distingue tra il *morire per l'altro* e il *morire al suo posto*. Si può morire per qualcuno, si può dargli la vita ma la soglia della relazione etica si inaugura solo quando il *per altro* giunge all'estremo della sostituzione. Il *per altro* come tale non sfugge all'economia del *proprio*, all'economia dell'*altro* come *proprio*, dell'altro cioè come semplice *mio altro*. Quando Derrida, nel corso del saggio, attraversa i paradossi dell'etica non fa altro che amplificare gli effetti centrifughi della critica radicale di Levinas al *proprio* dell'*essere-per-la-morte* di Heidegger. Morire per un altro è possibile con il morire nella morte propria e si può tornare a sé come il valore del se stesso che si incrementa nella *chiamata* della *propria* morte. E così come l'alterità della morte è *mia propria*, anche l'altro per cui offro la vita rimanda al pronome personale del *mio*. Solo dopo la critica del *Dasein* e dell'*essere-per-la-morte* compiuta da Levinas, è possibile rilanciare questa

⁷ J. DERRIDA, *Donare la morte*, cit., p. 80.

domanda estrema per l'etica: come sottrarre anche una vita eroica dedicata a qualcuno, dal peso che quell'altro non sia infine un *mio altro*? Si stia attenti non a un altro ridotto a me, ma più sottilmente un *altro* che nella sua *alterità*, anzi proprio per la sua singolare alterità, sia *esclusivo di altri* e in questa esclusività si copra con un velo tutti gli altri non inclusi. Proprio per tutto questo Derrida può insistere e lavorare sul seguente paradosso: «Ci sono anche gli altri, in numero infinito, la generalità innumerevole degli altri, ai quali dovrebbe legarmi la medesima responsabilità, una responsabilità generale e universale (quello che Kierkegaard chiama l'ordine etico). Non posso rispondere alla chiamata, alla richiesta, all'obbligo, e neppure all'amore di un altro senza sacrificargli l'altro altro, gli altri altri»⁸. Se Derrida può scrivere in questo modo è perché riprende il filo della critica di Levinas al *Dasein*. A partire da qui egli sviluppa le implicazioni tra *segreto-mistero* della morte e *segreto* della/nella relazione con l'altro. Questa critica, per la quale solo nella possibilità della morte al posto di un altro si accede alle soglie dell'etica, si rivolge però alla stessa *santità* del volto di Levinas. Come se un certo Levinas fosse fatto reagire contro un altro Levinas. Noi diciamo, interpretando Derrida, come se all'estremo della critica all'*essere-per-la-morte* del *Dasein* si trovasse coinvolta anche la *santità* del volto e la sua assoluta alterità. Come se in questa critica vi fosse la trama per figurare quanto resta ancora presente dell'elezione ebraica nella prossimità del volto, ancora eccessiva relazione abramica in questa verticalità della chiamata e dell'*Eccomi* della risposta.

Se il segreto della relazione abramica, seppure vuoto, seppure senza sostanza, fosse in continuità con la mortalità, come *essere-per-la-morte* di Heidegger, se esso si prolungasse nella relazione con l'avvenimento del volto e del suo sguardo, la relazione etica configurerebbe una costellazione come la seguente: una chiamata in un appello, un *eccomi*, una responsabilità nell'ordine di un dovere nella forza di un debito, un sacrificio nell'intimità del medesimo dovere. E, tuttavia, ecco un punto cruciale, tutto questo può ancora restare nell'orizzonte dell'alterità dell'altro come *mio altro*. In altri termini

⁸ *Ivi*, p. 102.

in questa costellazione cade la spada di Damocle del paradosso di Derrida: mi *curo* di te come mi *curo* del *proprio* della mia morte. Il prendermi cura di te, anche della tua alterità da me, nella stessa deposizione di me verso di te, non include l'*altro* degli altri. Anzi la mia mano che pure sembra ritirarsi dal dono che faccio a lui, in realtà deve coprire con un velo il dono che non faccio agli altri. A tutti gli altri esclusi dal dono e dalla cura. Ecco perché occorre coltivare un po' di diffidenza della teologia che esalta a modello esemplare della *caritas* l'amore di una madre per il figlio. L'universalità dell'etica qui rischia ogni volta nel segreto di una confidenza per la quale quel figlio è sempre *suo proprio* figlio. Curare altri figli come il *proprio*, questa sarebbe invece la fine della continuità tra il mistero del sacro, il mistero dell'*essere-per-la-morte* e il segreto-mistero della relazione con l'altro assoluto.

3. Non si può negare che Levinas sia andato molto lontano sulla nozione di *alterità* dell'altro. Un altro non ridotto alla mia misura significa anche un altro che prova ad emanciparsi dall'essere un *mio altro*, che si apre a tutti gli altri che non sono un mio altro. Levinas contro Kierkegaard scrive: «[...] l'attenzione che Abramo presta alla voce che lo riconduceva all'ordine etico, proibendogli il sacrificio umano, è il momento più alto del dramma [...]»⁹, la relazione con l'altro uomo converte, in qualche modo, la relazione esclusiva con il Dio unico. Cambia Abramo e cambia anche il suo Dio in questo passaggio alla relazione etica. Dopo quel passaggio Abramo non potrà più sentire una voce di un Dio che in un segreto lo chiama in un'alleanza esclusiva. E, tuttavia, occorre chiedersi, in questo caso, ancora con Derrida, se la moltiplicazione dell'altissimo, nell'alterità di ogni altro uomo, sia capace di uscire dall'*esclusività* della relazione *abramitica*. Se la pretesa fondamentale di Levinas di superare il *Dasein* heideggeriano, nell'estremo di una morte al *posto dell'altro*, non implichi un segreto di altra natura rispetto alla semplice fideità dell'incontro umano. In altri termini se non implichi una relazione in cui è proprio la *bellezza* a dire l'ultima parola. Se la *bel-*

⁹ *Ivi*, p. 111.

lezza non debba essere il nome che dobbiamo dare a una relazione con l'altro nella quale, in qualche modo, gli altri dell'altro non sono coperti con un velo.

4. Si può riassumere anche in questo modo la critica radicale di Derrida a Levinas: l'Altro non fa mai a tempo ad accadere nella sua alterità perché è già sempre preso nella *legalità* di un ordine e di una legge. La promessa che l'incontro con l'altro in quanto tale possa garantire un orientamento nell'insieme del *comune*, in eversione dell'economia del concetto, si scontra con una impossibilità radicale. L'altro come volto non garantisce affatto la cura di ciò che è comune in una fideatezza capace di orientarsi dove un *oriente* deve mancare ad ogni mancanza. Nel limite dell'incontro con l'altro l'istante si divide in due bordi, ma solo in questo senso: da un lato dei *relati* senza relazione, aperti in un'abissalità senza nessun *oriente*, dall'altra, ma nel contempo, un *fine*, una legge, un concetto che *origina* un fondo comune, magari nella forma di un *segreto* senza fondo. Nessuna possibilità, per Derrida, che l'incontro di ospitalità tra gli uomini non sia impossibile nel suo stesso accadere. Anche quando Derrida sembra così mimetico e vicino alla prospettiva di Levinas in realtà continua ad operare la legge della *différance*. Non c'è nessun incontro umano che in ultima istanza non si configuri nell'ordine di una legalità. Si potrà sempre turbare l'ordine a partire da quanto è lasciato scoperto, ma solo per ritrovarlo *rinnovato* nello stesso movimento con cui lo si agita.

5. Ora, stiamo attenti: dobbiamo seguire Derrida nella critica di tutto quanto richiama (immediatamente) il *religioso* nell'immediatezza del volto di Levinas. Derrida su questo ci lascia qualcosa di decisivo. E, tuttavia, c'è un'eredità di Levinas che va portata alle estreme conseguenze proprio contro Derrida (pur dovendo abbandonare *la luce del Volto*): se la *différance* fosse sempre in un incontro mancato, nell'ordine degli uomini e nell'ordine dei nomi, essa non rispetterebbe il suo assioma fondamentale: se vuole sottrarsi del tutto alla differenza ontologica non può continuare a nominare la differenza nell'ordine *di un evento mancato*. Nell'ordine di un even-

to *sempre mancato* la *différance* si rilancia ogni volta nella retorica di formule come questa: la *différance* è sempre *prima* di un *prima*, poiché un *prima* è sempre il *prima* di un *poi*. Che la *différance* non sia un'origine *prima*, poiché non è mai accaduta, in eterno ritardo o anticipo sul suo accadere, non si separa dalla semantica della differenza ontologica. Soprattutto non si emancipa dal dominio della filosofia. Ora, una differenza che differisce da ogni differire deve sottrarsi a tutti gli effetti retorici che si sviluppano nella semantica *del colpo sempre mancato*. Leggiamo lentamente: la *différance* che differisca da ogni differenza implica una mano orientata verso una differenza che non differisce dalla differenza che indica.

Com'è stato detto in altri tornanti di questo saggio: una mano che indicando non differisce da ciò che indica è una mano che non manca di nessun mancare, una mano che si sottrae senza differire o senza mancare. In quest'evento la *différance* è convertibile con una *performance* che segnala e segnalando manca come un *oriente* che viene a mancare. Tutto questo è però impossibile per la filosofia. Riconoscerlo senza assumere una funzione ancillare verso il dominio di eventi in cui può accadere significa ogni volta rilanciare la presunzione del *logos* filosofico. Derrida è sempre stato a un passo o nel passo di tutto questo, soprattutto quando ha cercato di coniugare la *différance* con un evento performativo e quest'ultimo con lo *stile* della scrittura. Se Levinas invece non può reagire alla critica di Derrida è perché l'istante di un evento compiuto capace di mancare all'insieme che raccoglie non può corrispondere semplicemente all'avvenire immediato in un Volto a cui si corrisponde con un *ec-comi*. Manca in Levinas la questione dell'ultimo dei trascendentali. E quando la sua relazione con l'Altro si avvicina all'orizzonte della *caritas*, mancando la piega o il velo della bellezza, si ricade nell'*esclusivo* e nel *proprio*. Il volto resta ancora nella sovranità della relazione abramitica.

6. Non è casuale che Levinas sia rimasto in fondo estraneo ai temi della *bellezza*, che non abbia mai provato attrazione e attenzione per l'ultimo degli antichi trascendentali. Il *pulchrum* gli è estraneo come gli è estranea e indifferente quella radicale de-

posizione del monoteismo che si compie nella radice della formula trinitaria. Quando questa formula in qualche modo si converte con il *pulchrum* tramanda un'eredità con questi punti fermi: un Dio improprio, di cui non si può dire Mio Dio, verso cui ogni preghiera è a rischio di appropriazione. Un Dio che non chiama nell'intimità di uno sguardo assoluto che vede e promuove in un segreto esclusivo. Un Dio che rinvierebbe in un esodo assoluto verso l'alterità dell'altro sospendendone tuttavia l'unicità della relazione abramitica. Una relazione nella quale unicità e singolarità non si sovrappongono. Dove la chiamata è singolare ma esclusiva nell'unicità e dove l'alterità dell'altro è come l'*occasione* per tutti gli altri. Forse si può dire così con qualche rischio: la *trinità* di uno spirito del padre e del figlio è la formula speculativa di una fede che depone ogni correlazione tra un io che cade nel proprio ego e un Dio che cade nel *mio Dio*. In questo senso è la formula in cui si depone tutto ciò che nel religioso può insidiare l'apertura etica di un'esperienza di fede. Il *Dio per tutti* è possibile solo nell'abbandono di tutto ciò che il religioso può compromettere nell'esperienza di fede. Se la relazione etica si esaurisce nella chiamata alla responsabilità a partire dall'altezza di uno sguardo assoluto, anche se ogni uomo portasse questo sguardo nell'avvenimento del proprio volto, essa non sarebbe *naturalmente* una relazione di *carità*. Si potrebbe morire per l'altro ma non al suo posto. Colpirebbe, ripetiamo, l'insidia di Derrida: la singolarità e l'unicità dell'uno porterebbe a nascondere sotto un velo tutti gli altri esclusi. Per deporre il monoteismo del volto, per abbandonare definitivamente quello che resta nonostante tutto ancora di abramico nella relazione con l'altro Levinas avrebbe dovuto insistere sulla natura della relazione *tra* l'uno e l'altro. Morire al posto dell'altro presuppone una deposizione del sé ma anche, in qualche modo, dell'alterità dell'altro. Occorre in altri termini che l'altro accada in una luce che non è quella dello sguardo unico e singolare. Perché l'io non cada nel proprio dal segreto occorre che quello sguardo si converta in una relazione, accada come nel prisma di una relazione nella quale la linea d'orizzonte e d'evento non sia né quella di un primo piano nello sfondo di un secondo piano, e neppure quella di una la fissione dell'orizzonte nella coincidenza di apparenza e apparizione. Perché

si possa morire al posto dell'altro (almeno per un istante) la luce dell'incontro con l'altro deve convertirsi nella *claritas*. Nell'eredità che riceviamo dalla tradizione teologica la *claritas* non è altro che un nome della *caritas* che a sua volta è un altro nome per una mano che si orienta nello *spirito* del padre e del figlio. Dobbiamo chiederci se l'istante estremo di una morte al posto dell'altro non configuri uno *sguardo* e una *mano* di cui proprio l'evento dell'opera dell'arte ha molto da dire.

7. Dovremmo chiederci, oltre Levinas, dove si *orienta* la mano della *caritas*? Qual'è il suo oriente? Non deve mancare in un certo modo perché la morte al posto dell'altro sia possibile? Non deve mancare alla scena dell'evento di una mancanza analoga a quel mancare di cui l'opera dell'arte ne sa molto di più della filosofia? Nei *Vangeli* c'è un passo che non può non suscitare un'attenzione sulle mani della *caritas*: «Non sappia la tua sinistra ciò che fa la tua destra» – dice Gesù – «perché la tua elemosina resti segreta» (Mt. 6,3-4). Come non vedere che la mano dell'opera dell'arte e la mano che si impegna nella *caritas* vanno verso un'analoga *visibilità*? Nel paradosso di una *visibilità* né presente né assente. Ritorna al centro la questione difficile del *dono*. Occorre che la bellezza sia come la luce del dono perché la mano possa mancare all'*insieme* che promuove. L'unica possibilità di deporre il bene come fatto a lui, proprio a lui, per il suo proprio bene, è quella di renderlo convertibile con un *insieme* che manca agli elementi che rende possibile. Occorre che il dono sia nella soglia del *pulchrum* perché possa sospendersi, in qualche modo, la sua possibile appropriazione. O perché la stessa proprietà del dono sia a sua volta universalmente appropriabile.

Gli elementi dell'*insieme* della situazione morale starebbero tra loro nella medesima relazione in cui si promuovono nell'evento di un'opera dell'arte. La *mano* del dono si orienterebbe nell'*insieme* verso la medesima linea d'orizzonte in cui si orienta la mano dell'arte. Così come l'opera dell'arte anche l'opera del bene sarebbe *compiuta* quando la mano che indica o la mano che si porge non potrebbe andare in secondo piano nascondendosi sotto un velo. Ora stiamo attenti: la mano dell'arte va, in una certa attrazione, verso

una forma assoluta, *performance* del *principio di formatività* direbbe forse Pareyson, ma anche la mano del dono deve seguire una via che non può essere né quella dell'interesse né del disinteresse, anche qui un' *attrazione* deve fare come da oriente mancante. La totalità degli elementi dell'azione morale deve disporsi in una totalità senza *fine*.

Conclusione. Perché il dono sia possibile, secondo l'assioma della gratuità, occorre che il donatore nasconda la propria mano. Non sotto il velo della Regina del racconto di Poe commentato da Lacan. Per la logica della donazione una mano nascosta sotto il velo non impedirebbe che la *dynamis* del debito di riconoscenza non si completi nell'*energheia* di una dipendenza. Ebbene, se la mano della filosofia è incapace di sottrarsi alla velatura di un velo, la mano dell'arte, proprio nell'economia dei veli, manca senza coprire con un supplemento la propria mancanza. Come si diceva, in qualche modo manca al presentarsi e all'assentarsi, mancherebbe di ogni mancare. Così, se si offrisse un dono come si offre un'opera dell'arte, la mano che offre passerebbe nella medesima linea di orizzonte della mano dell'arte. Si dovrebbe dire: il dono raggiunge sempre il suo apice nell'ultimo dei trascendentali, quando si converte nella soglia del *pulchrum*. A quel punto la donazione promuove il bene nella luce che dobbiamo chiamare *atea* della bellezza. Nell'economia dell'ultimo dei trascendentali la logica del circolo o dello scambio cambia natura proprio nell'ordine della remissione del debito. Contro Marion e contro Derrida si deve lavorare internamente nella difficile nozione di convertibilità e in particolar modo, come si dovrebbe dire, di doppia convertibilità del *bonum* e del *pulchrum*. Se un dono fatto a qualcuno non è bello il gesto della donazione non è ritratto senza traccia. Se il gesto non si *ritrae*, come nell'opera dell'arte, e non si converte nell'ultimo dei trascendentali il dono o il bene del dono viene fatto a qualcuno, per il *suo* bene, per un bene che riguarda *lui solo, proprio lui*. Levento del bello non sarebbe tale se la donazione che contiene fosse rivolta in una consegna esclusiva, se la singolarità dell'altro fosse raggiunta nella sua *proprietà*. Se il dono è bello invece si rivolge a qualcuno

nella *possibilità* del tutti. Dovremmo chiederci, se non vi sia un rapporto essenziale tra l'evento della donazione e l'evento a cui il nome cieco della bellezza, in qualche modo, è capace di rimandare. Se non vi sia convertibilità tra un evento che si rende possibile come *dono* e un altro che si rende possibile come *bello* . Dovremmo chiederci se il rifiuto di convertire la *différance* in ciò che *manca* nella messa in scena del bello non sia la medesima prassi speculativa che porta Derrida verso l'aporetica del dono¹¹. Se il dono sia per lui impossibile per le stesse ragioni per le quali resta incapace di portare all'estrema conseguenza la rottura con la *differenza ontologica*.

¹⁰ J.-L. MARION, *Dato che*, cit., p. 93.

¹¹ L'argomento principe di Derrida sulla possibilità del dono si può riassumere in questo modo: non c'è metafisica o antropologia che non si costituisca entro un'economia di scambio e non può esserci dono che non si inserisca in un perfetto circuito di scambio. La donalità del dono è per Derrida esemplare di una particolare aporetica: se il dono non si dona non è un dono ma se si effettua come dono donandosi si contraddice e la gratuità che deve portare come vessillo si annulla. Il centro di gravità degli argomenti viene da lontano e in fondo si ripete entro una spietata coerenza: fa perno sulle nozioni di *purezza* e di *gratuità*. Così se questa eidetica ne definisce l'essenza, se non può esserci dono al di fuori della gratuità del gesto che lo promuove, basta meno di nulla perché entri nella logica dello scambio. Basta che il dono sia riconosciuto come tale che appaia come un dono, come una *différance* che appare come differenza, per annullarsi. Basta nulla, basta che vi sia anche solo il sospetto che sia un dono, perché diventi economia, perché partendo da un certo punto ritorni a se stesso, compiendo un circolo, come la *Lettera rubata* che pur mancando al suo posto, nella ricostruzione di Lacan, si restituisce sempre al suo posto mancante. Poche altre disamine in cui Derrida impegna la sua forza speculativa concentrano un così alto carico di esiti emblematici come l'*impossibilità* del dono. Se l'*impossibilità* della *différance* può convergere ancora verso un evento in cui l'avvenire non abbandona l'ora attuale di un certo accadere, nessun'altro esito come l'*impossibilità* del dono afferma invece l'impotenza di ogni politica e infine di ogni etica. La radicalità antifenomenologica di Derrida costringe il dono all'impossibile. Questa impossibilità non lascia indenne la *messianicità* senza *messia*. Se il tentativo estremo di Derrida è quello di salvaguardare il possibile della messianicità salvaguardandolo ogni volta dall'eventualità di un messia,

l'impossibilità del dono afferma anche l'impossibilità del Messia. L'impossibilità del dono rende ancora più dirompente l'angolo speculativo in cui Derrida si trova: se il dono è impossibile, il possibile della messianicità è gravato dall'*impossibile*, non è che un altro nome dell'impossibile. Cfr. J. M. RABATÉ, M. WETZEL, *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, Métailié-Transition, Paris 1992; G. GASPARINI (a cura di), *Il dono. Tra etica e scienze sociali*, Edizioni Lavoro, Roma 1999 e G. FERRETTI (a cura), *Il codice del dono. Verità e gratuità nelle ontologie del novecento*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003; P. Gilbert, S. PETROSINO, *Il dono. Un'interpretazione filosofica*, il melangolo, Genova 2001 e G. SALZANO, *Il dono proibito. Antropologia e metafisica dello scambio*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Indice

- 5 Un'introduzione come *sfondo* ed *epilogo*
- 21 Il monolinguisimo dell'*altro*
- 33 Il fondamento della legge e l'*evento performativo*
- 43 La tecnica dello struzzo e la decostruzione
- 53 Il *parergon* e la cornice
- 69 Il supplemento di *copula*
- 75 La *mano* della *différance*
- 83 Un certo dramma tra la differenza e la *différance*
- 93 Impensabilità e *différance*

- 99 Lo sguardo di Dupin
- 107 Il segreto e la *différance*
- 113 Il disegno del cieco e la *ritrazione* della mano
- 125 La frontiera, il confine e il segreto
- 131 *Levidenza* della metafora. A partire da Ricoeur
- 149 Il *velo* della metafora
- 159 Il metaforico, il noto e il vero
- 171 La *visibilità* dell'atto in Alain Badiou
- 193 *L'ateismo* di un certo attualismo
- 207 *L'effetto pittorico* in J. -L. Marion
- 217 Sul passo: “*perdono per non voler dire*”
- 227 Su un commento di Derrida a J. Patočka