

Visione e veggenza in Derrida e Deleuze: la raffigurazione in atto

Julia Ponzio

Abstract

The aim of this paper is to interpolate two texts: *Memoirs of the Blind* by J. Derrida's and *The Time-Image* by J. Deleuze. The connecting element I will try to highlight in these two texts is the figure of the "clairvoyant". This figure, in both texts, represents an alternative to the classic idea of vision which is linked to presence and to immediate perception. The figure of the clairvoyant, in myth for example, says Derrida in *Memoirs of the Blind*, is often linked to blindness: the clairvoyant is the one who, while not seeing what is there (or perhaps precisely because of this incapacity), is able to see beyond the presence, that is to say to foresee the future or to see the past. In the same way, Deleuze in *The image-time* connects the figure of the clairvoyant to the idea of the "crystal-image".

Through the distinction between vision and clairvoyance, Deleuze and Derrida carry on the idea of a representation "in action", "in motion", which involves a reflection on the relationship between representation and time. The paper will question the conceptual tools that the two texts propose in order to work on the representation understood not as a "finished object" but as a "representational act".

1. Introduzione

L'immagine tempo di Deleuze e *Memorie di cieco* di Derrida sono due esempi di una teoria dell'immagine che non può fare a meno dell'immagine per strutturarsi. All'interno di questi due testi, cioè, le immagini che vi vengono riportate, o a cui si rimanda attraverso descrizioni, non sono semplicemente esempi del funzionamento della teoria dell'immagine che vi viene prospettata. Le tante immagini attraverso le quali Deleuze, da una parte, e Derrida, dall'altra, espongono la propria teoria dell'immagine fanno parte integrante del discorso e per questo non possono essere né espunte né sostituite con altre immagini. Ciò che tiene insieme, nella loro enorme differenza, *Memorie di Cieco* e *L'immagine tempo* è che in questi testi Derrida e Deleuze costruiscono una teoria dell'immagine in generale a partire da alcune immagini singolari, rinnovando quel paradosso produttivo di una *mathesis singularis* di cui Barthes parla nella *Camera chiara*. Questa coimplicazione tra alcune immagini singolari e un discorso generale sull'immagine costituisce una connessione strutturale forte tra i due testi che sono l'oggetto di questo saggio. A partire da questa cornice generale che riguarda la struttura dei due discorsi, tenteremo di rilevare alcune importanti connessioni tra i due testi, al livello del contenuto. Questa connessione al livello del contenuto, come vedremo più in dettaglio nei paragrafi seguenti, riguarda soprattutto la questione della temporalità degli atti costitutivi di immagine, attraverso la quale sia in *Memorie di Cieco* che in *L'immagine tempo* viene criticata la maniera in cui il pensiero fenomenologico, con particolare riferimento ai suoi esiti nelle riflessioni di Sartre e di Merleau Ponty, pensa l'immagine in relazione al tempo. Entrambi i testi criticano la connessione che la fenomenologia stabilisce (e che ne costituisce un elemento strutturale) tra gli atti costitutivi dell'immagine e le strutture della percezione, della intuizione e della visione. Questa connessione, sia secondo Deleuze che secondo Derrida, lega indissolubilmente i processi costitutivi di immagine alla dimensione temporale del

presente, che è la dimensione in cui gli atti della visione, della intuizione e della percezione necessariamente devono avvenire.

Il discorso sull'immagine, attraverso le immagini, sia nel testo di Deleuze che in quello di Derrida si pone come obiettivo di pensare la temporalità degli atti costitutivi di immagine senza che questa sia ingabbiata nella dimensione della presenza. Come vedremo, spostare la questione delle immagini fuori dalla dimensione del presente non è una operazione di poco conto perché comporta una profonda trasfigurazione della concezione della soggettività.

2. Riflessi e ombre.

Tra le tante immagini che strutturano il discorso teorico in *L'immagine tempo* di Deleuze e in *Memorie di cieco* di Derrida ve ne sono due particolarmente utili per mettere in rapporto le teorie dell'immagine che in questi due testi vengono proposte. La prima di queste due immagini, è la scena finale di *La Signora di Shanghai* di Orson Welles, che Deleuze richiama nel capitolo quarto de *L'immagine tempo* (Deleuze 2017, pp. 81 e segg.). La seconda, è la rappresentazione del mito di *Butade o l'origine del disegno* di Suvée riprodotta da Derrida in *Memorie di cieco* (Derrida 1990, p. 68). La connessione tra queste due immagini è determinata dal fatto che esse vengono utilizzate, rispettivamente, da Deleuze e da Derrida per leggere i processi di produzione di immagine in maniera alternativa rispetto al pensiero fenomenologico. Questa maniera alternativa consiste, essenzialmente, sia in *L'immagine tempo* che in *Memorie di Cieco*, nel sostituire la categoria della visione con quella che sia Deleuze che Derrida chiamano “veggenza”.

La scena finale della *La Signora di Shanghai* di Orson Welles è una resa dei conti, in cui ciascuno dei tre personaggi -la signora di Shanghai, il marito e l'amante- capisce che l'altro non era come si presentava, e lo vede finalmente per quello che è. Ma questa scena di rivelazione, di disvelamento dell'“essere vero” di ciascuno, questa scena di smascheramento, si svolge nella sala degli specchi di un luna park in cui l'immagine di ciascuno dei tre personaggi è infinitamente moltiplicata. Dunque, in questa scena, ogni personaggio vede l'altro finalmente per quello che è, ma lo vede guardandolo indirettamente, nella moltiplicazione infinita delle immagini sugli specchi.

Questo sguardo indiretto, in cui l'immagine si moltiplica, è l'elemento in comune tra questa scena e la rappresentazione dell'origine della pittura in *Memorie di cieco*. In questo testo Derrida mostra due rappresentazioni dell'origine della pittura, la prima di J. B. Suvée e l'altra di J. B. Regnault. In entrambe vi viene rappresentato il mito secondo il quale si attribuisce la nascita della pittura alla figlia del vasaio Butade, la quale traccia su una parete i contorni dell'ombra del suo amato, poco prima che egli parta. In entrambe le immagini la donna è rappresentata con lo sguardo distolto dal proprio amato e diretto alla sua ombra. Sia nella scena finale de *La Signora di Shanghai* che nella rappresentazione del mito dell'origine della pittura, dunque, lo sguardo è indiretto, distolto dalla “cosa stessa”, distratto verso il riflesso dello specchio, da una parte, e dall'ombra, dall'altra. Il riflesso dello specchio e l'ombra sulla parete, in Deleuze e Derrida, non sono la cosa stessa ma, al contrario, già la sua immagine o, meglio, dovremmo dire “le immagini”. Un elemento di continuità tra la teoria dell'immagine in *L'immagine tempo* e la teoria dell'immagine in *Memorie di cieco*, infatti, è che l'immagine non si dà mai al singolare ma in una forma infinitamente moltiplicativa. Questa moltiplicazione è evidente nella scena citata da Deleuze, che si svolge in una sala degli specchi in cui ciascuna immagine ne produce infinitamente altre. Ma anche nella rappresentazione della origine della pittura, l'immagine è immediatamente molteplice poiché il tratto che la donna disegna sulla parete è l'immagine dell'ombra, che a sua volta è l'immagine non di un corpo fisico ma delle molteplici immagini (i ricordi, i desideri, le aspettative, gli scenari ecc.) che lo rendono “l'amato” e, una volta finito di tracciare il contorno dell'ombra, questa immagine servirà per produrne un'altra poiché la sua funzione è quella di non fare svanire il ricordo di colui che sta per partire. Questa moltiplicazione delle immagini, in entrambe le scene, ha delle conseguenze cruciali sulla struttura temporale dei processi di costituzione di immagine. Derrida fa notare, infatti, come nella rappresentazione dell'origine della pittura la figlia di Butade stia tracciando i confini di un'ombra, stia costruendo l'immagine di una immagine al fine di potere ricordare (ancora un'immagine), l'amato che sta per partire. Questo essere in movimento, questo “stare per” fare qualcosa è un altro elemento che tiene insieme queste due scene:



l'immagine della nascita della pittura rappresenta una partenza imminente, mentre il finale de *La signora di Shangai* è una scena di inseguimento. In *L'Immagine-tempo* Deleuze mette in evidenza come, nella scena finale de *La signora di Shangai*, i personaggi, inseguendosi armi alla mano, si prendono di mira l'un l'altro ma in modo tale che nessuno sia veramente sicuro sino alla fine, a causa della moltiplicazione delle immagini speculari, che l'altro stia mirando a lui/lei veramente. In questo gioco di inseguimento, in questo tentativo di prendere di mira l'altro (con l'arma), le immagini riflesse e moltiplicate degli specchi servono a ciascuno dei personaggi non a capire dove l'altro è, ma, piuttosto, ad indovinare dove sarà tra un attimo. Allo stesso modo, il fatto che Butade fissi con il tratto sulla parete i contorni dell'ombra dell'amato, dipende non dal fatto che quell'ombra è lì, ma dal fatto che tra poco (non ancora) quell'ombra non ci sarà più a causa della partenza dell'amato

3. La critica della teoria della visione

Ciò che Deleuze e Derrida condensano, da una parte nella scena finale de *La Signora di Shangai* e, dall'altra, nella rappresentazione del mito dell'origine della pittura, è la critica all'approccio fenomenologico alla questione dell'immagine, con particolare riferimento non solo ad Husserl ma anche a Sartre e a Merleau-Ponty. L'elemento centrale che le due immagini e i due testi a cui appartengono mettono in questione, infatti, è la teoria della visione su cui si fonda l'approccio fenomenologico alla questione dell'immagine, teoria della visione che è a sua volta fondata su una teoria del soggetto concepito come fonte attiva, cosciente e deliberante dell'immagine. Malgrado, infatti, come Derrida mostra sin dai suoi primi lavori su Husserl, la fenomenologia tenti di superare la separazione tra oggetto e soggetto attraverso la teoria della coscienza intenzionale, rimane ancorata all'idea di un soggetto che è capace di fare tabula rasa dei pregiudizi in modo da avere un accesso diretto al mondo, un rapporto immediato con la "cosa stessa". Il recupero di questo rapporto immediato con la "cosa stessa", che fa a meno di qualsiasi nozione pre-acquisita così come fa a meno del linguaggio, è il fondamento della possibilità della produzione di "immagini" della cosa che siano quanto più possibile corrispondenti ad essa. In questo senso, se si assume come punto di partenza l'idea fenomenologica della coscienza intenzionale, la visione, l'intuizione e la percezione sono tutti atti in cui io sono davanti alla cosa, in presenza della cosa, che mi sta di fronte di per se stessa, nell'attimo stesso in cui la vedo, intuisco o percepisco, "in carne ed ossa", per dirla con una espressione cara al pensiero fenomenologico.

Sia la scena finale del *La signora di Shangai* che la rappresentazione dell'origine della pittura costituiscono un modello alternativo all'idea che l'immagine debba (o possa) essere prodotta attraverso uno sguardo diretto e immediato in cui la cosa stessa si mostra in carne ed ossa. In entrambi i testi visuali, che nel nostro discorso condensano le teorie di Deleuze e Derrida sull'immagine, non vi è alcuno sguardo diretto di cui l'immagine sarebbe una conseguenza logica o temporale.

In *L'Immagine-moviment*, Deleuze mostra come tutta la critica di Sartre a Bergson (Deleuze 2016, pp. 5 e segg.) in *L'immaginario* consista in un tentativo di recuperare una idea della visione centrata in un soggetto che, a partire dalla propria coscienza, illumina il mondo. Sartre infatti, mostra Deleuze, taccia l'approccio bergsoniano alla teoria dell'immagine di psicologismo poiché Bergson ridurrebbe l'immagine ad una "copia della cosa" la cui esistenza sarebbe materiale esattamente come la cosa in essa rappresentata. All'approccio bergsoniano, Sartre secondo Deleuze, contrappone l'idea di una immagine non materiale, ma piuttosto trascendentale, in cui l'atto della coscienza deve essere inteso come atto intenzionale (ossia come un rapporto originario della coscienza con il mondo, già sempre in atto) e non psicologico ossia come un atto della volontà di una coscienza che è cosciente di sé prima di entrare in rapporto con il mondo). In questo senso, Sartre allontana l'idea dell'immagine come copia meccanica e passiva del reale, rivendicando il ruolo attivo e produttivo della coscienza intenzionale come ciò che, invece che riprodurre passivamente il reale, vi dà consapevolmente senso.

A questa idea sartriana della coscienza che produce immagini per dare senso al mondo, per illuminarlo, Deleuze contrappone, tornando verso Bergson, l'idea che sia l'insieme delle immagini a far risplendere la coscienza immanente della materia. Esattamente come avviene nella scena del film di Orson Welles. In questa scena, se da una parte, gli specchi confondono, moltiplicando i personaggi e impedendo la visione diretta di quello che succede, dall'altra, tuttavia, essi illuminano i personaggi,

illuminano la molteplicità dei loro volti, le loro identità multiple, i giochi, le menzogne e i sotterfugi su cui la trama del film è basata. Senza specchi, insomma, non si vedrebbe meglio ma, al contrario, non si vedrebbe più nulla dei personaggi e delle relazioni che essi intrattengono con se stessi e tra di loro. In questo senso, recuperando Bergson, Deleuze recupera la materialità dell'immagine:

Era necessario superare a tutti i costi questo dualismo di immagine e di movimento, di coscienza e di cosa. Nella stessa epoca, due autori assai differenti, Bergson e Husserl, stavano per assumersi questo compito. Ognuno lanciava il proprio grido di guerra: ogni coscienza è coscienza *di* qualche cosa (Husserl), o meglio ancora ogni coscienza è qualche cosa (Bergson) (Deleuze 2016, p. 72)

Per Bergson, dunque, ogni coscienza, ogni immagine è una materialità aperta che produce altre immagini, devia la mira, ferma i proiettili, come gli specchi nella scena del film, prolungando l'inseguimento. Deleuze chiama, con Bergson, questo processo in cui la rappresentazione non duplica ma moltiplica il rappresentato, come nella sala degli specchi, o come nella scena dell'origine della pittura, "riconoscimento attento", distinguendolo da "riconoscimento automatico o abituale". Nel riconoscimento "automatico o abituale" l'atto percettivo si prolunga in "movimenti d'uso", finalizzati a trarre effetti utili dal percepito, come quando, è questo l'esempio che fa Deleuze, la mucca riconosce l'erba commestibile e si dirige verso di essa, spostandosi progressivamente da un ciuffo d'erba all'altro. Il riconoscimento "automatico o abituale" è un riconoscimento generalizzante in cui ci si allontana, attraverso un meccanismo associativo, dal primo oggetto, così come la mucca, riconosciuto un ciuffo di erba commestibile, si sposta ad altri ciuffi simili (Deleuze 2017, p. 53 e segg.). Il riconoscimento attento, quello rappresentato dalla moltiplicazione delle immagini nella scena degli specchi, invece, è un riconoscimento in cui non ci si mai sposta dal primo oggetto, in cui la percezione non si prolunga in una azione che mi disloca rispetto all'oggetto ma si prolunga, invece, in un movimento di continuo ritorno all'oggetto che tenta di coglierne i "tratti caratteristici", e lo fa spostando l'oggetto su piani differenti, come in un gioco di specchi in cui l'oggetto è sempre lo stesso ma nello stesso tempo è sempre diverso. Scrive Deleuze: "Nel primo caso (del riconoscimento automatico-abituale) percepiamo della cosa un'immagine senso-motoria. Nell'altro caso (del riconoscimento attento), formiamo della cosa un'immagine ottica (e sonora) pura, facciamo una descrizione" (Deleuze 2017, p. 54). Nel riconoscimento attento, questa immagine ottica e sonora pura non rinvia, come nel caso dell'immagine senso-motoria, ad una generalità. Essa si rivolge ad una "singolarità essenziale", e lo fa facendo entrare in un circuito la cosa con la sua immagine e poi, di seguito, l'immagine con altre immagini in un movimento espansivo in cui il circuito iniziale tra la cosa e la sua immagine si allarga sempre di più.

Il rapporto tra cosa e immagine è dunque presentato in *L'immagine-tempo*, come il nucleo di un processo espansivo in cui l'immagine moltiplica l'oggetto. Deleuze, con Bergson, pensa il rapporto tra cosa e immagine come un tutt'insieme, in modo che non c'è prima la cosa e poi l'immagine della cosa, ma direttamente la cosa che si dà in quanto immagine, non astraendosi dalla sua materialità ma manifestando questa materialità nel suo darsi come immagine.

In questo circuito la cosa è la virtualità di ogni sua immagine possibile, ossia è una potenzialità di immagine. Deleuze pensa non solo che sia l'immagine in potenza sia l'immagine in atto siano entrambi materiali, ma anche che materiale sia la loro connessione, ossia che vi sia una materialità della cosa in quanto cristallizzata nella specifica modalità in cui essa è attualmente rappresentata.

In questo processo cristallizzazione, l'immagine non si separa dalla cosa, ma rimane connessa ad essa da un continuo gioco di rinvii. In questo gioco di rinvii, l'immagine non è semplice emanazione della cosa, ma ciò che ad essa continuamente ritorna. Deleuze definisce "immagine cristallo" questo gioco di rinvii tra rappresentazione e rappresentato, tra l'immagine e la cosa, tra attuale e virtuale, in cui il rinviate e il rinvitato sono distinti ma non si possono separare e si scambiano continuamente la propria posizione.

L'immagine cristallo di Deleuze trasforma, dunque, la questione del rapporto tra cosa e rappresentazione nella questione del rapporto tra l'immagine potenziale e l'immagine attuale. In questo senso, l'immagine cristallo pone la questione della temporalità dell'immagine, ossia la necessità di pensare i processi di produzione d'immagine attraverso una temporalità diversa da quella

cronologica, unilineare e unidirezionale. La dimensione temporale è, infatti, ciò che, nel discorso di Deleuze, costituisce quella particolare coalescenza di cosa e rappresentazione, intese come immagine virtuale e immagine attuale. È questa attenzione alla dimensione temporale dei processi di produzione di immagine e questa tensione verso una temporalità non centrata nella presenza, in cui la veggenza sostituisce la visione, che tiene insieme il discorso di Deleuze in *L'immagine tempo* e il discorso di Derrida in *Memorie di cieco*.

In entrambi i testi visuali da cui siamo partiti, l'immagine insegue la cosa, è sempre un passo indietro rispetto alla cosa, ne rappresenta il passato, l'"un attimo fa", è sempre più vecchia della cosa che cambia ma, nello stesso tempo, è ciò che cerca di anticipare la cosa, di portarsi avanti rispetto ad essa. Invece che di essere interpretata attraverso la struttura della intuizione, intesa come la visione immediata in presenza, la questione dell'immagine diviene in Deleuze e in Derrida la questione di questo sfuggire, in cui la rappresentazione è già iniziata ed in atto, in un inseguimento aperto, in cui non è possibile trovare la stasi della rappresentazione adeguata. Il veggente, scrive Deleuze: "è colui che guarda nel cristallo e ciò che vede è lo zampillio del tempo come sdoppiamento, come scissione" (Deleuze 2017, p. 96).

Quando viene meno questa tensione aperta che caratterizza l'immagine cristallo, tensione tra passato e futuro, tra attuale e virtuale, tra cosa e rappresentazione, tutto si blocca, esattamente come nel film di Orson Wells, in una scena di morte. I due protagonisti dell'inseguimento, pistole alla mano, dopo avere distrutto gli specchi, nel momento in cui si vedono direttamente, in cui la veggenza ridiviene visione, si uccidono a vicenda. Lo sguardo diretto, la visione, è rappresentato in entrambi i testi come una scena di morte, una scena di annullamento. All'immagine del mito della nascita della pittura, in *Memorie di Cieco*, Derrida contrappone un'altra raffigurazione che è quella di Narciso (Derrida 2003, pp. 88-89), che guarda non indirettamente l'immagine, come la figlia di Butade, a partire dall'ombra, con le spalle voltate rispetto al raffigurato, ma direttamente, dritto nel proprio volto. L'immagine della nascita della pittura rappresenta quell'operazione che Derrida chiama veggenza, che moltiplica le immagini e i riferimenti, mentre l'immagine di Narciso rappresenta la visione, il mito della coincidenza, della adeguazione assoluta tra la rappresentazione e il rappresentato, in cui l'assenza d'ombra, il chiaro e distinto non è l'uscita rivelatrice dalla caverna platonica, ma si traduce, al contrario, nel gesto di Narciso, che si uccide per coincidere con sé. Nella scena di veggenza, invece, le ombre ci sono, dice Derrida, ed è a partire dall'ombra che l'immagine viene costruita come *skiografia*, ossia come scrittura dell'ombra e a partire dall'ombra. Se vogliamo tornare al linguaggio di Deleuze il rapporto tra il rappresentato e la sua ombra, nella rappresentazione della nascita della pittura, è quell'immagine cristallo che, invece di farmi vedere il rappresentato me ne moltiplica le immagini, in una operazione di riconoscimento attento.

4. Visione e veggenza

Ciò che accumuna, malgrado le profonde differenze di impostazione, il pensiero dell'immagine di Derrida e quello di Deleuze è il tentativo di elaborare una teoria che mostri come la complessità dei processi costitutivi di immagine e la riflessione sul rapporto tra l'immagine e ciò che essa rappresenta, necessiti della elaborazione di una teoria della temporalità che oltrepassi l'idea cronologica del tempo lineare e unidirezionale, ed in cui la dimensione del presente non sia quella prevalente.

In entrambe le scene, dunque, se l'immagine è, da una parte, ciò che sta un passo indietro rispetto al rappresentato, il quale le sfugge senza che essa possa trattenerlo, dall'altra, l'immagine è anche ciò che anticipa il rappresentato poiché cerca di cogliere come o dove esso sarà. Questo inseguirsi tra rappresentazione e rappresentato il cui rapporto si gioca altrove che nella dimensione del presente, è ciò che sia Deleuze che Derrida chiamano *vegenza*, contrapponendola alla visione. Il veggente è colui che, spesso cieco nell'immaginario e nel mito, come dice Derrida, pre-vede senza vedere, cogliendo tracce, segni, premonizioni.

Quello che Derrida chiama *skiografia* e che Deleuze chiama *riconoscimento attento* liberano la questione dell'immagine dal dominio della presenza (della visione), lasciando le immagini sospese tra l'assenza di ciò che non è più (che è appena passato) e l'assenza di ciò che non è ancora (che sta per succedere). Esattamente come nella raffigurazione del mito di Butade in cui l'amato già non c'è già più poiché



Butade non lo vede, gli volta le spalle, non lo guarda che attraverso la propria ombra, ombra che, nello stesso tempo è sul punto di svanire, perché l'amato sta per partire, così come, sul punto di essere tracciati sono i suoi confini sulla parete. Guardare l'amato direttamente e non attraverso l'ombra, rinunciare a tracciare con le spalle voltate i confini dell'ombra, rinunciare alla veggenza in favore della visione, significherebbe farlo scomparire per sempre, poiché non rimarrebbe niente dopo la partenza imminente. Che poi è la stessa cosa che succede nel film di Orson Wells, in cui caduti gli specchi e le maschere, viste le cose per quelle che sono, le relazioni d'amore che reggono la trama del film -il marito/la moglie/l'amante- cadono anche quelle, in una visione diretta, immediata, in cui marito e moglie si uccidono a vicenda, e l'amante abbandona l'amata. In questo senso, Deleuze dice che l'immagine cristallo è una *coalescenza* di rappresentazione e rappresentato, perché tolta la rappresentazione non resta l'"in carne ed ossa", non vi è alcun "faccia a faccia" con la verità, non vi è alcuna "visione". La *coalescenza* tra rappresentazione e rappresentato è un vorticoso inseguimento circolare in cui alla fine non si capisce più chi è l'inseguitore o l'inseguito, come se, potremmo dire parafrasando Derrida, per raffigurare fosse vietato vedere, come se non si potesse raffigurare che a condizione di non vedere, come se la raffigurazione "fosse una dichiarazione d'amore destinata all'invisibilità dell'altro, a meno che non nasca del vedere l'altro sottratto al vedere" (Derrida 2003, p. 70).

**Bibliografia**

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Deleuze, G., 1985, *L'image-temps. Cinema 2*, Paris, Les Édition de Minuit; trad. it *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi 2017.
- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement. Cinema 1*, Paris, Les Édition de Minuit; trad. it *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi 2016.
- Derrida, J., 1990, *Mémoires d'aveugle. L'autoprotrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion del Musées Nationaux; trad. it *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita 2003.
- Sarte, J. P., 1940, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard; trad. it *L'immaginario*, Torino, Einaudi 2007.