

Igor Cannonieri

## La differenza attraverso le immagini

### Premessa: vedere di più per pensare altrimenti<sup>1</sup>

La civiltà dell'immagine, l'assedio quotidiano delle immagini alla nostra vita, la loro forza d'impatto e di condizionamento, giustificano ampiamente il fiorire di studi e analisi su questi temi cui abbiamo assistito in anni recenti. Si è parlato insistentemente – ma non senza oscillazioni e approssimazioni semantiche e concettuali – di *Visual studies*, di *Pictorial turn*, di *Visual culture* (che forse, fra tutte le espressioni, da noi si fa preferire perché la traduzione “cultura visuale” risulta più piana e più inclusiva). Ciò che però non sembra sempre all'altezza dell'urgenza e della difficoltà dell'argomento è piuttosto la precipitazione con cui lo si appiattisce sull'attualità, ignorando, o comunque scontandosi, d'indagare le profondità su cui insorge<sup>2</sup>. In questo lavoro pertanto, pur nei limiti che gli sono propri, si cercherà di recuperare le linee prospettiche (storico-critiche) del problema, in mancanza delle quali lo sguardo filosofico rimane condannato a una superficialità del tutto diversa da quella che Nietzsche lodava nei greci<sup>3</sup>. L'intenzione è quindi di tracciare un percorso sullo sfondo del quale possa risaltare l'originalità e la fertilità della posizione assunta da J. Derrida discutendo il ruolo assegnato dai filosofi alle arti, in particolare quelle figurative.

<sup>1</sup> Questo titolo è con tutta evidenza un intenzionale calco da Ricoeur: come per il filosofo francese, di fronte al mistero del tempo, anziché battere in ritirata, si trattava di farsi provocare dalla narratività a “l'esigenza di pensare di più e di dire altrimenti”; così, l'intricato, e per certi aspetti ineffabile, rapporto tra l'immagine e la sua verità, oltre che una difficoltà, si vuole suggerire che possa imprimere nuovo slancio alla riflessione su questioni fondamentali dell'ontologia e della gnoseologia. Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto III*, Jaca Book, Milano 1988, p. 413.

<sup>2</sup> Si esprime in questo senso anche S. Furlani, *L'immagine e la scrittura*, Mimesis edizioni, Milano-Udine 2016.

<sup>3</sup> “Questi greci erano superficiali – per profondità!”, F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1967, p. 19.

## Il gesto platonico

Nel Libro X della Repubblica, Platone pronuncia quella che sarebbe stata assunta come una sentenza di esclusione dell'arte dalla verità<sup>4</sup>. Cosa è accaduto? Che proprio lui, e più ancora quello che la tradizione ha prevalentemente recepito dei suoi dialoghi (in realtà assai meno univoci di come li si sono letti) ha oscurato una parte del significato del verbo *mimeisthai* (da cui mimesi) che si poteva ascoltare soltanto fino a un secolo prima. L'imitare, infatti, coinvolgeva non solo il modello e il suo imitatore, bensì anche il rapporto tra questo e lo spettatore, con una connotazione che potremmo dire teatrale e che ne esprimeva la valenza performativa<sup>5</sup>. Dal momento, invece, che l'attività di fabbricatore d'immagini si riduce ad essere misurata unicamente sull'abilità tecnica con cui riesce ad ottenere risultati verosimili – solo verosimili, mai veri! – l'arte finirà sostanzialmente confinata al margine. È una marginalità a suo modo inquietante, perché da un lato l'arte continuerà ad ossessionare, come un fantasma, la razionalità filosofica, dall'altro, in modo speculare, si vedrà spesso l'artista dichiararsi in debito verso la verità<sup>6</sup>.

## Dopo Platone

Naturalmente sono semplificazioni sbrigative quelle che, frequentando linee storiografiche consolidate, fanno correre verso la modernità assumendo sotto categorie al limite della pigrizia intellettuale una vicenda plurisecolare ben altrimenti ricca e variegata. Fatalmente sembra questo il destino della tradizione medioevale che, a parte un manipolo di studiosi spesso asserragliati in fortificati turrati di filologia e specialismi, pare non dover interessare a nessuno. Nell'organizzazione di questo discorso, invece, sarà quanto meno da nominare quest'epoca, in considerazione della finezza con cui il tema dell'immagine vi è affrontato. Poteva essere diversamente? In un tempo tutto dominato dal problema del rapporto tra uomo e Dio, possibile che non vi fosse attenzione a determinare il ruolo – la necessità o la superfluità – dell'immagine quale medio tra i

<sup>4</sup> Cfr. Platone, *Repubblica*, X, 595c-598d. Si potranno altresì considerare utilmente anche passi da il *Sofista* (240a e seg.).

<sup>5</sup> Si veda su questi aspetti J.P. Vernant, *Nascita di immagini*, Il Saggiatore, Milano 1982, in particolare l'ultimo saggio, eponimo della raccolta.

<sup>6</sup> In J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Milano 1981, il saggio intitolato significativamente "Restituzioni" reca in exergo le seguenti due citazioni: "Io vi debbo la verità in pittura e ve la dirò", di Cézanne; e "Ma mi sta tanto a cuore la verità, il cercare di rendere il vero anche, che credo insomma, io credo di preferire di essere un calzolaio piuttosto che un musicista, con i colori", di Van Gogh.

due? Certo che no. Il dibattito tra iconoclasti e iconoduli (posto che ci si possa per brevità riferire solo a queste due categorie) è invece un'occasione preziosa per afferrare il problema nei suoi costituenti fondamentali<sup>7</sup>.

Se la diffidenza verso l'immagine è sempre stata alimentata dal dubbio circa le sue capacità veritative, cioè di restituire adeguatamente la realtà alla quale si riferisce – si pensi al Platone che si è visto prima – è evidente che il dubbio si amplifica quando il referente è Dio. Verso Dio, infatti, risulta immediatamente impercorribile qualunque pretesa di rappresentazione mimetica, eppure, proprio perché sostanza immateriale, quale altra possibilità di rappresentarcelo se non attraverso l'immagine?

Chiaramente non si tratta di affrontare qui le analisi, di sorprendente modernità, con cui Agostino riconosce la dinamica per cui un'immagine risulta vera solo a condizione che sia falsa<sup>8</sup>; né d'inoltrarsi in una disamina delle argomentazioni con cui Giovanni Scoto Eriugena giunge a sostenere che “Dio è sconosciuto a se stesso”<sup>9</sup>; quanto piuttosto di sottolineare che per l'uno e per l'altro la posta in gioco è l'articolazione dei piani ontologici su cui riposano l'immagine e la realtà per cui l'immagine sta. La questione è eminentemente ontologica.

### Da Heidegger a Derrida: rileggere *La verità in pittura*

Anche per lo Heidegger di *L'origine dell'opera d'arte* (1935) l'interesse è eminentemente ontologico, come lui stesso non manca di mettere in evidenza:

L'intera trattazione *L'origine dell'opera d'arte* si muove scientemente, e tuttavia inesprensamente, lungo la via dell'Essenziare dell'Essere. La meditazione su che cosa sia l'*arte* è interamente e decisamente determinata solo sulla base della questione dell'*Essere*. L'*arte* [...] appartiene all'Ereignis, in base al quale unicamente si determina il “senso dell'Essere”<sup>10</sup>.

Rispetto ad *Essere e Tempo* indubbiamente si apprezza una forte discontinuità. Se nel suo capolavoro giovanile Heidegger aveva conside-

<sup>7</sup> Devo a Francesco Paparella la segnalazione della rilevanza del dibattito medievale sul tema dell'immagine, pertanto rinvio ai suoi lavori chi ne volesse sviluppare la conoscenza. F. Paparella, *Paradigmi dell'immagine. Filosofia dell'immagine e forme di verità*, in “tropós”, anno VII, n. 1, 2014; Id., *Imago e verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo*, Mimesis, Udine-Milano 2011; Id., *Le teorie neoplatoniche del simbolo. Il caso di Giovanni Eriugena*, Vita e Pensiero, Milano 2008.

<sup>8</sup> Aurelio Agostino, *Soliloquia*, libro II 10-18.

<sup>9</sup> Giovanni Scoto Eriugena, *De divisione natura*, III, 689 B.

<sup>10</sup> M. Heidegger, *Holzwege*, Bompiani, Milano 2002, p. 88.

rato l'Essere come il *nulla* dell'ente, ora lo pensa come *Ereignis*. Risalendo al pensiero greco pre-metafisico egli intende cogliere il momento iniziale in cui è custodita la verità dell'Essere, che è stata poi dimenticata. L'arte, che con la sua forza manifestativa *mette in opera* la verità, più e meglio della filosofia e della scienza, dischiude il significato autentico delle cose, la loro essenza, ovvero l'essere-cosa della cosa (la cosalità), l'essere-strumento dello strumento (la strumentalità). È quanto il filosofo tedesco s'impegna a mostrare attraverso un celebre quadro di Van Gogh (fig.1) in cui sono raffigurate un paio di scarpe (da contadina, secondo quanto lui dice).



Fig. 1

È suadente la sua prosa:

Nell'oscura apertura dell'interno scalcagnato dello strumento-scarpa è impressa la fatica dei passi compiuti lavorando. Nella massiccia pesantezza dello strumento-scarpa è trattenuta la tenacia del lento cammino lungo gli estesi e sempre uguali solchi del campo, che un vento aspro percuote. Sul

cuoio ristagna l'umidità e fecondità del terreno. Sotto le suole si trascina la solitudine del sentiero campestre al calar della sera. Nello strumento-scarpa vibra il tacito e segreto appello della terra [...]<sup>11</sup>

Tutta la lettura del quadro di Van Gogh – di cui, attraverso questo passo, possiamo forse saggiare la ricchezza e l'intensità – è orientata a sostenere che “l'opera d'arte ci ha fatto sapere che cosa lo strumento-scarpa è in verità”<sup>12</sup> e dunque che “l'essenza dell'arte sarebbe questo: il mettersi-in-opera della verità dell'essente”<sup>13</sup>. Se pertanto dobbiamo riconoscere ad Heidegger il superamento della considerazione dell'arte in termini di semplice imitazione e, in parallelo, la critica della metafisica in termini di semplice presenza<sup>14</sup>; è altrettanto evidente che questo viene guadagnato in una prospettiva ancora incardinata su parole come ‘autentico’, ‘essenza’, ‘verità’. È su questo che appunta la sua attenzione Derrida, non certo per “criticare” il filosofo nel solco del quale, scopertamente, si muove, ma per restituire alle sue parole la loro “potenza di provocazione”<sup>15</sup>. Eccoli allora interrogarsi, nel già citato “Restituzioni”, circa il fatto che l'interpretazione heideggeriana del quadro di Van Gogh mantenga legami impensati con la metafisica che vorrebbe superare. L'occasione gli è fornita dall'incontro con un testo di Meyer Schapiro<sup>16</sup> in cui il famoso storico d'arte legge il quadro in questione in modo che vuole essere alternativo a quello di Heidegger: se per quest'ultimo si tratta di un paio di scarpe contadine, per lui invece sono chiaramente scarpe di città; se per Heidegger “non c'è affatto bisogno del modello di esemplari reali”, Meyer Schapiro non sembra dubitare che quelle ritratte siano le scarpe dello stesso Van Gogh. È a questo punto che Derrida nel suo testo – non a caso costruito come un “polilogo (a n + 1 voce femminile)” – moltiplica vertiginosamente le domande, avanzando proprio quelle che nessuno dei due autori, poiché già certi della cosa, prendono in considerazione: siamo sicuri che si tratti di *un paio* di scarpe? O non sono piuttosto *spaiate*? L'essere slacciate – come sono – non può suggerire che sono slegate, separate, tra loro e da noi?

<sup>11</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>12</sup> Ivi, p. 28.

<sup>13</sup> Ivi, p. 29.

<sup>14</sup> Per sgombrare il campo da ogni dubbio, ricordo che Derrida definisce quello di Heidegger uno “degli ultimi grandi discorsi sull'arte”, e la sua discussione del privilegio assegnato dalla tradizione al concetto di presenza un “progresso inaudito e irreversibile”. Per quest'ultima citazione, cfr. J. Derrida, *Posizioni*, Bertani, Verona 1975, p. 87.

<sup>15</sup> Cfr. “La Différance”, ora in *Margini – della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 52.

<sup>16</sup> Meyer Schapiro, *The Still Life as a Personal Object – A note on Heidegger and Van Gogh*, in *The Reach of Mind*, New York, 1968; pubblicato poi con lo stesso titolo nella rivista *Macula*, n. 3/4, 1978, in cui era ospitata la prima parte del saggio di Derrida successivamente confluito in J. Derrida, *La verità in pittura*, cit.

Separate forse anche nel senso di messe da parte, fuori uso, abbandonate, sicché, assente chi le ha portate, è evocato dalla forma del cuoio che aderiva ai suoi piedi<sup>17</sup>? E per questa strada – sulla scorta di Freud o di Ferenczi – non ci si può spingere sino a chiedersi se la loro forma allungata e vuota all'interno non le renda un feticcio? Tuttavia, ciò che più importa al di sotto di questa caleidoscopica proliferazione di senso (assai più elaborata e organica di quanto si sia riassunta qui), è che il filosofo francese rintraccia tra le due interpretazioni ben più che una semplice simmetria, bensì addirittura una “corrispondenza”, un terreno comune su cui entrambe poggiano.

Anzitutto vi è un comune desiderio d'attribuzione – di restituire le scarpe, per così dire, al loro legittimo proprietario – e

Diamo per scontato che il desiderio d'attribuzione sia un desiderio d'appropriazione. Nel campo dell'arte come in qualsiasi altro campo. Il dire: questo (cioè questa pittura o queste scarpe) è dovuto a X, è come dire: “ciò mi appartiene”, attraverso un giro di frase “ciò appartiene a (un) me”.<sup>18</sup>

In secondo luogo – ma per quanto si è detto sin qui, niente meno che il correlativo ontologico dell'interpretazione dell'opera d'arte – se il poderoso sforzo di Heidegger era stato quello di sottrarre la *cosa* alle determinazioni metafisiche che l'avevano ricoperta e deformata sino al punto di renderci invisibile il suo essere-cosa, ebbene, egli ora riversa sopra il quadro di Van Gogh (seguito trentatre anni dopo da Meyer Shapiro) il senso unico della sua interpretazione autentica, nuovamente soffocandone l'apertura, il rilucere.

L'analisi micrologica, assiduamente ricorsiva e così preziosamente abile, come è nel suo stile, con cui Derrida decostruisce sia il testo heideggeriano, sia quello di Shapiro, porta allo scoperto il nesso che li rende solidali al di là dall'apparente contrapposizione: una logica, o se si vuole un'economia, ancora dominata dallo 'stesso' e dal 'proprio', dalla preoccupazione di escludere ciò che ne può minacciare la solidità e la compattezza. Portarsi oltre questa pregiudiziale, allora, ha per Derrida il significato di radicalizzare la 'differenza ontologica' giungendo a pensare l'assenza al cuore della presenza, ciò che appunto quella presenza intacca, fessura, rende al fondo indecidibile.

<sup>17</sup> Sembra scoprire il gioco e giocarci a sua volta R. Magritte nel quadro *Il modello rosso* (fig. 2) che curiosamente dipinge nello stesso anno 1935 in cui Heidegger scrive *L'origine dell'opera d'arte*.

<sup>18</sup> J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., p. 249.

## Il punto cieco

Pensare l'assenza inestricabilmente legata alla presenza – ciò che decide, nientemeno, dell'inappropriabilità di qualunque senso – non significa soltanto riconoscere il limite inferiore delle nostre capacità di afferrare la realtà o di cogliere la verità di quanto intende rappresentarla, vuol dire invece assumerla come condizione di possibilità del darsi di qualunque cosa e dunque persino del nostro stesso esistere e consistere.

Potremmo enunciarla come legge trascendentale dell'apparire: affinché possa esservi qualcosa di esistente, cioè affinché qualche cosa possa apparire, ovvero possa iscriversi nell'orizzonte di ciò che accade in questo mondo, vi deve essere sempre un punto d'inesistenza, come si potrebbe indicare, per analogia, in quel punto cieco che rende possibile il nostro vedere (salvo scampare alla tentazione di reificare in questo modo quello che per definizione non può essere un oggetto). Dunque l'inesistente – che certamente non è un oggetto, ma non è nemmeno semplicemente il nulla, come ha pensato perlopiù la tradizione metafisica – è piuttosto ciò che non essendo immediatamente recuperabile nei termini dell'esistente, lo rende però possibile.

Proviamo a familiarizzare con questa “legge” dapprima con un esempio.

Affinché ci sia qualche cosa come il mio agire giusto, retto, morale, virtuoso, vi dev'essere la possibilità di delinquere, di commettere un crimine, di agire in modo immorale, vizioso. Mancando questa possibilità, che rispetto all'agire che io pratico è l'inesistente, viene a mancare anche la possibilità del mio agire virtuoso, esso non può realizzarsi; si realizza invece solo a condizione di lasciare confinato al margine, nella sua inesistenza (che però non è nulla) la possibilità di delinquere.

E proviamo ora, richiamando i giovanili lavori di Derrida su Husserl – a mio giudizio fondamentali – ad accostare più direttamente l'intuizione da cui egli è partito (che naturalmente sottende l'esempio appena fatto), e che ha poi riarticolato costantemente, infaticabilmente, in una poderosa opera di scrittura.

Il nodo centrale è quello dell'origine. Possiamo pensare che qualcosa ci sia senza con ciò stesso pensare che abbia avuto origine? Cos'è l'origine?

Quando Husserl cerca la verità della geometria nella sua forma assoluta e pura, che non abbia nulla a che fare né con la fatticità e la caducità dei fenomeni, né con il segno e con il linguaggio che l'hanno poi trasmessa, quando cerca cioè la sua origine ideale, Derrida mostra come egli sia portato a riconoscere di poterlo fare solo attraverso la *Rückfrage*, la *domanda in ritorno*, che a partire da quello che la geometria è stata storicamente si rivolge all'indietro, ripercorrendone a ritroso il cammino, per cercarne il momento iniziale. Ma questo equivale a dire che quello che si considera, in via *di diritto*, preesistente, può essere attinto solo attraverso

ciò che si è dato *di fatto*. Significa, in altre parole, che quanto si è sempre svalutato perché relegato a rivestimento estrinseco della pura idealità, cioè l'elemento segnico, ne è invece la condizione necessaria e s'imprime nonostante la volontà di cancellarlo.

Il segno, che nasce dall'iterazione (non c'è segno di una volta sola) e dall'alterazione (il suo 'stare per'), che dunque è marcato dall'assenza, non è scorporabile ed è anzi da sempre all'opera nella presenza. Là dove si cerca l'origine, singolare, ci s'imbatte inevitabilmente in ciò che è già due, replicato, supplito da una parola che lo indica, dunque distante dalla presenza che s'intendeva afferrare. La ragione stessa (logos) è il risultato di un insieme di forze ed è radicata in certi idiomi, in certe strutture segniche determinate e circoscritte, dunque non vi è alcun significato puro, cioè indipendente dal significante, che esiste prima e fuori del tempo, non c'è quella verità stabile che la filosofia ha inseguito sin dal suo momento aurorale.

Se la convinzione più pervicace nella nostra tradizione è quella che vi sia un significato puro e che l'incomprensione, lo slittamento di significato, sia colpa del significante scritto, al contrario Derrida intende mostrare come il segno scritto non sia l'involucro contingente in cui viene depositato un significato invariante, ma sia proprio ciò che costituisce il significato, il quale *dipende* da una certa scrittura.

Che all'origine vi sia differenza – “Non appena c'è, c'è differenza”<sup>19</sup>; ciò che vale anche: c'è mediazione nell'immediatezza, c'è alterità nell'identità – oltre che creare subito un effetto paradossale, perché vuol dire che non ci sono che tracce, e tracce di tracce, supplementi<sup>20</sup>, in una catena di rinvii che non mette capo a nessuna presenza piena; oltre che a scompigliare il gioco autoritario<sup>21</sup> (logocentrico) di cui sono sempre portatori quelli che pensano di poter pronunciare la verità ultima (e tra loro, a questo punto, riconosciamo Heidegger e Meyer Shapiro interpreti del quadro di Van Gogh); mette di fronte a un compito in certo modo impossibile: come fare a dire, a *iscrivere* nell'ordine del discorso, l'ubiqua

<sup>19</sup> “[...] dès qu'il a, il a différence”. J. Derrida, *La carte postale*, Flammarion, Paris 1980, p.74.

<sup>20</sup> “La traccia non è solo la sparizione dell'origine, qui essa vuol dire [...] che l'origine non è affatto scomparsa, che essa non è mai stata costituita, che come effetto retro-attivo da una non-origine, la traccia, che diviene così l'origine dell'origine. Allora per sottrarre il concetto di traccia allo schema classico che la farebbe derivare da una presenza o da una traccia originaria e che ne farebbe un marchio empirico, bisogna parlare precisamente di traccia originaria e di archi-traccia. Sappiamo tuttavia che questo concetto distrugge il suo nome e soprattutto che, se tutto comincia con una traccia, non c'è traccia originaria”. J. Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Booh, Milano 1968, p. 73.

<sup>21</sup> S'interessa, in una prospettiva genealogica, dei legami tra 'origine' e 'comando' G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017. Se ne può vedere in particolare il cap. IV, in cui non manca un riferimento a Derrida.

ma ineffabile consistenza dell'inesistente? Sembra un'impresa non meno assurda che quella di *vedere* il punto cieco o di *pronunciare* il silenzio.

Credo si possa dire che tutta la (cosiddetta) decostruzione, le infinite e spericolate torsioni semantiche che Derrida ha impresso alle parole, la stessa nozione di '*différance*', non siano stati altro che uno strenuo corpo a corpo con questa impossibilità. È un motivo in più per confrontarsi con l'imponente mole del lavoro derridiano senza pretendere di attingervi risposte, ma semmai cercando di emulare quel gesto affermativo che lui non si stanca mai di indicare come irrinunciabile nella decostruzione e che forse si può rendere con l'espressione "aprire all'apparire"<sup>22</sup>.

### **Dove è il pericolo cresce anche ciò che salva<sup>23</sup>**

Un gesto affermativo quello della decostruzione, abbiamo detto, perché inteso a desedimentare le categorie su cui poggiano con tutta tranquillità le nostre più "naturali" convinzioni. Infatti, solo accorgendosi che il titolo di un libro, così come la cornice di un quadro, è certamente elemento esterno all'opera e tuttavia ad essa coesenziale, cioè *parergon*: "né opera (*ergon*), né fuori-d'-opera (*hors-d'oeuvre*) né dentro né fuori, né sopra né sotto"<sup>24</sup>; oppure che il farmaco è sia il rimedio che intossica, sia il veleno che guarisce; o ancora, che il margine è tanto ciò che separa e distingue, quanto il bordo del contatto e della congiunzione (senza appartenere esclusivamente a nessuno dei due campi di cui è il confine); solo così, ci si può affrancare da presupposti speculativi indiscussi che hanno l'effetto di anticipare, precomprendere, calcolare, ciò che entra nel nostro orizzonte. Insomma, per le brevi, solo se ci si avvede che ciascuno dei termini che costituisce le endiadi attraverso cui siamo soliti afferrare la realtà non può costituirsi in un significato *proprio* perché per potersi definire deve riferirsi al suo opposto complementare con cui è da sempre ibridato – quanto dire che è al suo fondo indecidibile – diviene allora possibile disporsi nei confronti del mondo, dell'esistente, di ciò che av-viene (secondo l'ortografia di cui Derrida si serve per evidenziare il carattere di imprevedibilità di quanto accade) in modo da essere raggiunti dall'evento, impregiudicato, incalcolabile, carico d'inquietudine, certo, ma anche di una forza che non si può surrogare in altro.

<sup>22</sup> Così Catherine Paoletti, in una conversazione con J. Derrida la cui trascrizione è oggi in J. Derrida, *Sulla parola*, Nottetempo, Roma 2004. Cfr. p. 103.

<sup>23</sup> Si riconoscerà il verso della lirica *Patmo* di F. Holderlin, qui nella traduzione di L. Amoroso.

<sup>24</sup> J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., p.14-15.

Un gesto affermativo ma, per quanto abbiamo detto poco sopra, impossibile. È l'impossibilità che abbiamo descritto rispetto al proprio sguardo: lo sguardo è condizione del vedere ogni cosa, ma non è esso stesso una cosa che si possa vedere. È la stessa che si potrà trovare considerando la struttura intimamente paradossale che regge l'intera costruzione del *Tractatus logico philosophicus* di Wittgenstein: esso fa della "forma logica" il proprio oggetto, per concludere infine che è proprio ciò di cui è impossibile parlare, ovvero è ciò di cui si deve tacere<sup>25</sup>.

Se rispetto a questo genere di *impasse* Derrida aveva trovato nella scrittura una risorsa anziché un ostacolo, tanto da affermare "Ciò che non può essere detto, non bisogna soprattutto tacerlo, ma scriverlo"<sup>26</sup>, a maggior ragione si può pensare che questo valga per l'immagine. Infatti, come la scrittura – perché fatta di rinvii e sostituzioni, e perciò da sempre aperta alla e dalla differenza – è il luogo eminente in cui mostrare che nessun concetto può costituirsi mai in una univocità semplice; così l'immagine, o meglio "le arti del visibile" – di cui infatti Derrida si è costantemente occupato<sup>27</sup> – sono, in tutta la loro varietà, altrettanti luoghi attraverso i quali "toccare" quella *différance* che "non può essere detta".

Architettura, disegno, pittura, fotografia, videoarte, cinema, teatro, hanno rappresentato non solo oggetti di studio e temi di confronto che hanno punteggiato tutta l'attività di Derrida, ma in molte occasioni sono stati anche terreni sui quali si è messo fattivamente alla prova<sup>28</sup>; in ogni caso seguendo principalmente due interessi: l'uno a esplorare la varietà dei linguaggi e delle esperienze artistiche nella loro infungibile singolarità, a inseguire nelle modalità concrete in cui *si fa* l'opera d'arte ciò che

<sup>25</sup> Oltre che alla celeberrima proposizione 7 del *Tractatus*, mi permetto di rinviare a I. Cannonieri, L.V. Tarca, *A lezione da Wittgenstein e Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2012, nel quale proprio il confronto tra i due pensatori consente di affrontare alcuni dei nodi teorici più impegnativi della loro opera.

<sup>26</sup> "Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire". J. Derrida, *La carte postale*, cit., p. 209.

<sup>27</sup> Oltre a *La verità in pittura*, cui ci siamo riferiti ampiamente, si consideri che Derrida ha scritto numerosissimi saggi su questi temi. In modo molto parziale e arbitrario segnalo: J. Derrida, *Economimesis. Politiche del bello*, Jaca Book, Milano 2005 (l'edizione francese risale al 1975); J. Derrida, M-F. Plissart, *Droit de regards*, Editions de Minuti, Paris 1985; J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1997; J. Derrida, C. Sini, *Verità figura visione*, Federico Motta, Milano 1998; J. Derrida, *Memorie di cieco*, Abscondita, Milano 2003; J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1974-2004)*, Jaca Book, Milano 2016. Inoltre non vanno dimenticati i saggi sull'architettura (cfr. J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Scheiwiller, Milano 2008) e sul teatro, in particolare di Artaud (cfr. Artaud: la parole *soufflé* e *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).

<sup>28</sup> A titolo d'esempio ricordo: l'interpretazione nel film di K. McMullen, *Ghostdance* (1983) e la curatela della mostra *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* al Musèe du Louvre (1990).

ci mette al riparo dalla tentazione di idealizzarne la bellezza rendendola incorporea; l'altro – sul quale si è prevalentemente insistito in questa sede e al quale torniamo in conclusione – a farne preziose esperienze di quanto vi è d'irriducibile alla presenza in tutto quello che noi consideriamo esistente, ovvero il motivo per passare da un'ontologia a una *hantologie*.

“*Hantise*” vale “assillo”, “ossessione”, e ciò che la produce sono i fantasmi, gli spettri (*revenant*). L'*hantologie* vuole essere dunque un'ontologia di ciò che esiste senza esistere (il fantasma), di ciò che ritorna (*revenant*), perché non ha essenza o sostanza dandosi esclusivamente nella forma della ripetizione.

Certo, questo è destabilizzante, in certo senso è il massimo rischio – i fantasmi fanno paura! – ma è anche l'unico modo per non farsi giocare dalla troppo facile bipartizione del campo tra iconoduli e iconoclasti, entrambi noncuranti di quanto siano speculari tra loro l'impossibilità delle immagini di porci a contatto con la realtà e quella della realtà di darsi senza la loro mediazione.

Difficile sapere cosa intendesse J. Cocteau quando diceva che “gli specchi farebbero bene a riflettere prima di riflettere la nostra immagine”, ma certo è che per ciascuno di noi l'unica possibilità di vedersi, di fare esperienza visiva di sé, è guardandosi allo specchio, là dove, però, con tutta evidenza, ciò che compare non siamo noi, ma la nostra immagine: se ne siamo consapevoli, se non ce ne dimentichiamo, possiamo sottrarci alla violenza delle immagini che consiste appunto, prima e indipendentemente dall'essere immagini di violenza, nella forza con cui s'impingono per essere esse stesse la realtà, annullando qualsiasi differenza<sup>29</sup>. È quella differenza che non si può dire, cui a stento si riesce ad alludere scrivendo, e che l'immagine – a patto di resistere a quella forza – in certo modo può farci “toccare”.

I disegnatori, i pittori, e soprattutto i grandi, non danno a vedere “qualcosa”; essi danno a vedere la visibilità – il che è tutt'altra cosa –, la quale è assolutamente irriducibile al visibile, e resta invisibile. Quando si resta senza fiato davanti a un disegno, davanti a una pittura, è perché non si vede niente; ciò che si vede, essenzialmente, non è ciò che si vede, è di colpo la visibilità. Dunque l'invisibile.<sup>30</sup>

Il “di colpo” della citazione è il “toccare” usato poco sopra, tra virgolette perché non ci si precipiti a leggerlo nell'accezione più scontata, attribuendo al tatto la facoltà di darci nella maniera più immediata e

<sup>29</sup> Su questo svolge considerazioni interessanti J-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2011.

<sup>30</sup> J. Derrida, *Pensare al non vedere* cit., p.93.

indubitabile la certezza di quello che è presente, appunto, perché lo “tocchiamo con mano”. Bisognerà invece considerare che il tatto sia, in un certo senso, latente e si accenda solo nel momento e per il tempo del *con-tatto*, tempo in cui il sentito e il senziente sono idem. Dire che il mio senso si attiva per effetto di un’impressione tattile, è quanto dire che si attiva per effetto di altro, di ciò che è fuori di me, sicché si produce una dinamica tutta particolare: da una parte l’essere a *contatto* con qualcosa ci dà l’impressione della massima intimità, tanto che potrei quasi sostenere che sentendo il liscio o il caldo di una superficie io sono quel liscio o quel caldo; dall’altra parte quella massima prossimità tra il senziente e il sentito non produce la loro *con-fusione*, non cancella la differenza, anzi, se non vuole trasformarsi in tutt’altro, deve lasciare *in-tatto* ciò che tocca, poiché quel toccare, invece, che viola l’alterità è subito un gesto invasivo, appropriativo, cancella la differenza e diviene perciò violento<sup>31</sup>.

Dunque ciò che riguarda l’immagine in generale, e ancor più tutto ciò che potremmo chiamare ‘arti del visibile’ (ma senza con questo voler dare un nome unico a pratiche che sono diverse sin dal supporto tecnico che utilizzano), ci chiama necessariamente a un gesto duplice, da giocarsi sempre su equilibri acrobatici: si dovrà toccare l’opera d’arte, e farsene toccare, sarà necessario esserne coinvolti e provocati (se non siamo a contatto, c’è solo distanza, separazione, e nulla accade); ma al contempo non si potranno “allungare le mani”, non si potrà prendere, afferrare, magari nella forma del concetto, quello che ci piacerebbe poter stringere e avere nella nostra disponibilità, perché così facendo avremmo consumato una ricchezza altrimenti inesauribile. In questa direzione si muove il neologismo ‘*exappropriation*’, composto derridiano per dire appropriazione ed espropriazione assieme, una “padronanza senza padronanza”, frutto di una volontà di senso a cui sono sollecitato dall’opera, ma frutto anche del bisogno di lasciar fuggire quello che se pensassi di conquistare esaurivamente dissiperei del tutto. In questi termini leggo anche l’affettuoso ritratto che Badiou ha fatto dell’amico, descrivendolo come “il contrario di un cacciatore”:

Un cacciatore spera che la bestia si fermerà, così da poterla colpire, o da impedirne poi la fuga. Derrida, invece, spera che la fuga non cesserà di fuggire, che si potrà mostrare la “cosa” (il punto di fuga) nell’evidenza senza alcun arresto della sua fuga. E, dunque, del suo incessante (in)apparire.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Per quel che concerne il tatto, si veda J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Marietti, Genova-Milano 2007.

<sup>32</sup> A. Badiou, *Piccolo pantheon portatile*, Il melangolo, Genova 2010, p.102.

Armato di tutta la sua formidabile acutezza, capace di spremere ogni risorsa dall'argomentazione, che in lui non conosce limiti, Derrida non smette però di dichiararsi inesperto, dilettante, incompetente rispetto all'arte, e d'indicare in questa sorta di *naïveté* una risorsa: un cacciatore con un potente cannocchiale, ma che non cattura mai la sua preda... perché il suo bersaglio è sempre... altro.



Fig. 2

### **La differenza attraverso l'immagine**

Il tema dell'immagine è qui affrontato recuperando le linee prospettive (storico-critiche) del problema e quindi riferendosi all'opera di J. Derrida. L'obiettivo non è solo quello di mostrare il contributo del filosofo francese alla discussione circa le "arti del visibile", ma anche, attraverso e oltre questo, di cogliere la portata delle grandi questioni che sono al cuore della decostruzione: il superamento della nozione tradizionale di origine, la traccia, il supplemento, la differenza, il logocentrismo.

PAROLE CHIAVE: Derrida, immagine, arti del visibile, differenza, ontologia

### **The Difference through the Image**

The theme of the image is addressed here by recovering the perspective (historical-critical) lines of the problem and then referring to the work of J. Derrida. The aim is not only to show the contribution of the French philosopher to the discussion about the visible arts, but also to go beyond this, in order to grasp the scope of the great questions that are at the heart of deconstruction: overcoming of the traditional notion of origin; trace; supplement; difference; and logocentrism.

KEYWORDS: Derrida, image, visible arts, difference, ontology