

Marcello Ghilardi

Lo spazio analogico dell'immagine.

Tra Derrida e la pittura cinese

Il lavoro decostruttivo che Jacques Derrida ha elaborato e sviluppato con grande intensità tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta non si è rivolto esclusivamente ai testi della tradizione filosofica e letteraria. Alcuni dei suoi scritti si sono dedicati anche a forme diverse di "testualità", come quella dell'immagine pittorica. La messa in crisi di una riflessione estetica tradizionale e del concetto stesso di opera d'arte viene tentata in modo specifico in un testo del 1978, dal titolo programmatico *La vérité en peinture*¹. Questo titolo sembra ammiccare alla stagione "classica" della filosofia e dell'estetica, quando un'idea forte, metafisica, di verità era assunta come ipotesi di lavoro. Derrida la pone al centro di "quattro scritture" intorno alla pittura: così definisce nell'introduzione – a sua volta programmaticamente intitolata *Passe-partout* – le quattro sezioni in cui è articolato il libro. Ma nello stesso momento in cui pone al centro del titolo il tema della verità, Derrida lo revoca, lo sottrae. Il richiamo implicito è a Cézanne, alla sua famosa espressione che scrive in una lettera a Émile Bernard: "Le devo la verità in pittura e gliela dirò"². Verosimilmente, per Cézanne "dire" la verità significa mostrarla, esplicitarla, metterla in forma e colore, offrire sulla tela l'incontro realizzato tra arte e natura. Ma Derrida scava nello "strano enunciato" che la lettera di Cézanne offre al lettore. Cosa significa "dovere la verità" a qualcuno, e doverla "in pittura"? In che senso un pittore può o vuole "dire" la verità? Non si tratta di una descrizione o di una constatazione, pare piuttosto uno *speech act*, una locuzione performativa, una promessa. Si è promessa la verità; si deve mantenere la promessa. E lo si deve fare attraverso un atto come il dipingere, un atto che non si risolve, non si esaurisce in un dipinto, in una tela, in un unico tratto, ma che si snoda invece, di tratto

¹ Cfr. J. Derrida, *La verità in pittura* (1978), tr. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, Newton Compton, Milano 2005.

² Cfr. É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 2006³, p. 50 (la lettera è del 23 ottobre 1905).

in tratto, da tela a tela, senza mai che si possa dire: ecco questa è la verità definitiva – sarebbe la fine stessa dell'arte, o per lo meno la fine del pittore, come il Frenhofer di Balzac che impazzisce dopo aver terminato la sua opera suprema³. Nel suo testo, organizzato in quattro grandi capitoli o sezioni, Derrida segue diversi tracciati, diverse piste che hanno a che fare appunto con la *verità* in pittura. Si occupa di “quel che ha a che fare con la cosa stessa” della verità, con la verità ‘identica a sé’; con quel che ha a che fare [...] con la rappresentazione adeguata, nell'ordine della finzione o del *risalto* della sua effigie”; poi con “quel che ha a che fare con la pittoricità nel senso ‘proprio’ della presentazione o rappresentazione”, e infine con “quel che ha a che fare [...] *col soggetto* della pittura”⁴. Per scrivere queste quattro volte intorno alla pittura, su modi differenti dell’“aver a che fare” con essa, Derrida utilizza strategie oblique. Si concentra successivamente sul tema della cornice, il *parergon*, ciò che non è opera né fuori dell'opera; sul tema del *segno grafico*, sul tema della *firma*, sul tema di un *soggetto* particolare, le scarpe da contadino in alcuni famosi dipinti di Van Gogh.

In queste scritture sulla pittura è all'opera un esercizio di critica ed erosione di alcuni assunti sull'arte o sul sensibile. Il lavoro decostruttivo è impegnato ora in un gesto che scardina le presunte certezze relative a ciò che è arte, a ciò che fa sì che un'opera sia un'opera d'arte. Troppo spesso l'occhio si sofferma soltanto su alcuni aspetti di un'opera, e ne traslascia altri che invece possono essere importanti per definirne lo statuto. Derrida “attacca” l'opera dai suoi margini, ne mostra le linee di fuga, la molteplicità dei tratti che la costituiscono. “Il tratto comune di queste quattro volte è forse il tratto. In quanto quest'ultimo non è mai comune, e nemmeno uno solo, con e senza se stesso”⁵. Se il tratto stesso, origine prima di ogni opera visiva, è già in sé diviso e attraversato dalla differenza, lo saranno a maggior ragione le opere che ne derivano, e le interpretazioni che di quelle opere si potranno offrire. In questo libro affiora un tema che ricomparirà in opere posteriori come *Memorie di cieco* (1990) e *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000): il ritrarsi del tratto.

“Un tratto non si manifesta mai, mai in se stesso, poiché marca la differenza tra le forme e i contenuti dell'apparire. Un tratto non si manifesta mai, mai in se stesso, e mai una prima volta. *Incomincia con il ritrarsi*”⁶. All'origine vi è già un due, uno sdoppiamento, tra un darsi e un negarsi. L'origine non è mai una, per il pensiero che la pensa; per essere origine,

³ Cfr. H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, tr. it. a cura di D. Monda, Rizzoli, Milano 2002.

⁴ J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., pp. 10-12.

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ Ivi, p. 17 (corsivo mio).

essa deve esporsi e insieme celarsi. Se ci fosse solo esposizione, manifestazione assoluta, non ci sarebbe spazio per l'Altro. Ma se ci fosse solo ritrazione, contrazione originaria, non emergerebbe nulla da quell'origine. L'opera d'arte, per esempio, non può essere esibita totalmente nel primo tratto, che in tal modo la annullerebbe, riassorbendola in sé. Ogni tratto, ogni forma, ogni nota deve darsi e anche ritrarsi, per lasciare posto ad altri tratti, altre forme, ombre, luci, segni e note; e così l'opera avviene. Ma questo riassorbirsi di ogni tratto, questo suo sfuggire, allude anche a un ritrarsi del contatto, dell'incontro con l'altro: il pensiero di Derrida è sempre intonato alla dimensione etica del rapporto ad altri, dimensione che si iscrive nella molteplicità delle esperienze umane, in quelle estetiche o teoretiche come in quelle politiche. Questo rapporto è da intendersi come quello con una trascendenza mai dominabile, a partire dalla quale la verità può fondarsi solo come "immagine allusiva. [...] La verità in pittura, invece di essere una verità ridotta, è una verità che comprende anche il suo altro, sebbene solo in immagine. L'alterità non è infatti pura negazione: ciò che trascende il pensiero non ne è il fondamento difettivo, il *manque*, ma ne è il fondamento eccedente"⁷. Non c'è pura eccedenza né pura difettività del vero rispetto alla cosa o alla parola (scritta, dipinta). La verità si muove, procede, fluisce tra e nelle cose, si dona in immagine, emerge e si immerge senza potersi mai fissare. L'immagine di essa può mantenere quindi un valore allusivo e indiziale, non una presa salda e definitiva. "La verità della pittura non è *detta* dalla pittura, è *in* pittura"⁸, è figura tra le figure, momento nella molteplicità disseminata dei momenti in cui la verità si offre e si ritrae, poiché essa non è mai un oggetto che possa essere afferrato e posseduto.

Se cambiamo scena, se indaghiamo tutt'altra scena culturale, linguistica, artistica, possiamo constatare come un pensiero del movimento e della transizione, dell'emergere e dell'immergersi del tratto, del manifestarsi e del ritrarsi della forma – come dinamiche decisive per restituire la vitalità del mondo e dell'immagine che lo figura – si trovi espresso con grande evidenza nella tradizione cinese⁹. Derrida non fa mai riferimento a opzioni teoriche ulteriori rispetto a quelle greche o giudaiche¹⁰. Tuttavia il contesto cinese offre stimoli importanti per vedere in atto una concezione estetica incentrata proprio sul ritrarsi e sul manifestarsi del

⁷ M. Ferraris, *Tracce. Nichilismo moderno e postmoderno*, Mimesis, Milano 2006, p. 72.

⁸ Ivi, p. 77.

⁹ Cfr. F. Jullien, *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*, École française d'extrême-orient, Paris 1985 (2ème ed., Paris, PUF, 2003).

¹⁰ Un minimo accenno alla lingua e alla cultura cinesi, *en passant*, si trova in una pagina di *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 377, dove in filigrana appare un rimando alla struttura numerologica dell' *Yijing*, il "Classico dei mutamenti".

tratto nelle opere pittoriche. In particolare, il pittore e teorico cinese Shitao (1642-1708) è colui che ha coniato ed elaborato in modo teoretico la nozione di “unico tratto” (*yi hua* 一畫)¹¹. *Yi hua* significa in prima istanza “un tratto (di pennello)”, “un segno (pittorico)”. Ma lo *yi* che indica l’“uno” può anche assumere il significato di “unico”, “uno soltanto”. Già in virtù dell'apparire di un solo tratto, viene posta in immagine la vitalità del dipinto, si esplicita l'intenzione che la permea e che da essa viene veicolata è restituita sulla carta, facendo incontrare il soggetto pittorico e l'interiorità del pittore. Un solo tratto è sufficiente. Esso anima il dipinto, rende evidente l'essenziale della pittura. Un unico tratto racchiude le infinite potenzialità di figurazione. Come per la scrittura cinese tutti i caratteri si tracciano a partire da pochi tratti fondamentali, così per la pittura tutte le forme naturali tracciate e rivitalizzate sulla carta scaturiscono da una fonte primaria. L'unico tratto mantiene in sé, intensivamente, la ricchezza della totalità dei segni e delle sfumature; esso si trova al massimo delle possibilità del successivo dispiegarsi di tutte le forme. Eppure non è soltanto potenzialità in opposizione all'attualità dispiegata. Ogni tratto emerge dallo sfondo della carta bianca, e in essa si immerge, in un dinamismo che impedisce all'occhio e allo spirito (*xin*: cuore, mente, interiorità) di chi lo contempla di arrestarsi e irrigidirsi, fissandosi su una forma determinata e conclusa.

Sia in un solo tratto, sia in una grandiosa composizione, è all'opera una dinamica di apertura e di chiusura, un'organizzazione contrastiva dello spazio che dà luogo a un processo vivo, dinamico. Anche solo per tracciare il sinogramma che sta per “uno” (*yi* 一) il pennello deve muoversi non solo in una direzione – da sinistra a destra – ma implicare un movimento più complesso, senza il quale il tratto sarebbe sterile. Solo in questo modo il carattere assume stabilità e pienezza; non si tratta di un semplice segmento dritto, ma di un segno più corposo, più dinamico e vitale. La pittura non fa altro che rimettere in circolo l'energia vitale della natura, riproducendone non tanto le figure già formate quanto la *modalità generativa* che produce quelle stesse forme. Il primo tratto è l'indeterminato da cui ogni determinazione può conseguire; lo sfondo indifferenziato da cui ogni differenza può prodursi; la condizione trascendentale che mantiene co-implicate tutte le possibili manifestazioni, tutti i fenomeni, la molteplicità dell'esistente. È condizione di possibilità tanto particolare quanto universale per l'apparire delle forme, perché l’“unico tratto” è insito in ciascuna di esse ed è anche l'elemento che permette ad ogni singola forma di rapportarsi alle altre, essendone il denominatore comune. Per

¹¹ Cfr. Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, tr. it. di M. Ghilardi, Jouvence, Milano 2014.

consentire questo rapporto, il singolo tratto che dà origine al dinamismo dell'opera deve però anche lasciarsi assorbire dall'opera stessa. Il tratto emerge dal bianco della carta, ma in esso anche si immerge per instaurare un ritmo circolatorio, per lasciare accadere liberamente il dispiegarsi degli altri tratti. Se ci si lega troppo, se ci si "attacca" all'unico tratto, esso diventa al contrario condizione di un isterirsi di tutte le forme. È la logica correlativa dell'*et-et*, invece che quella disgiuntiva dell'*aut-aut*, a presiedere alla ricchezza e alla vitalità dell'immagine pittorica: non c'è esclusione, ma inclusione, e la modalità dell'apparire necessita al suo interno di un movimento complementare di riassorbimento, di ritrazione.

Nell'ottica di Derrida l'impresa husserliana di individuare una struttura trascendentale paga un debito alla sua formulazione ancora troppo impregnata di idealismo. Questo idealismo di fondo viene "smascherato" dal motivo genetico che il filosofo francese rintraccia nel pensiero della fenomenologia e che utilizza come grimaldello teorico. Pur riconoscendo a Husserl il merito di aver compiuto un decisivo passo avanti rispetto all'impostazione del problema trascendentale, che in Kant era ancora troppo logica e formalistica, Derrida individua una crepa nel muro che dovrebbe dividere l'empirico e il trascendentale. La contaminazione tra i due ambiti rivela una complicazione originaria dell'origine, una sua originaria doppiezza; introduce una fessurazione, una spaccatura in ogni discorso ontologico-metafisico, ma anche in ogni discorso estetico che voglia fissare in unità l'essenza del suo oggetto – si tratti dell'essere o dell'essenza di un'opera d'arte. Ma allora, può ancora esservi verità, o una verità per l'opera? Dove può aver luogo tale verità, se non appena compare essa si manifesta già disarticolata, differente in se stessa? Di nuovo si fa strada il pensiero di un "frammento", uno *Zwischenraum*, uno spazio "tra il dentro e il di-fuori, tra l'orlo esterno e l'orlo interno, tra chi incornicia e chi è incorniciato, la figura e lo sfondo, la forma e il contenuto, il significante e il significato e *così via*, per ogni opposizione bifronte"¹². Tra visibile e invisibile, si può aggiungere, dal momento che la pittura viene a configurarsi secondo questa logica come il luogo di un intreccio, di una fecondazione reciproca in cui l'invisibile inquieta il visibile e da esso si vede intaccato, penetrato, fino a che si perde la nettezza dei confini che separano le due dimensioni. Uscire dai meccanismi automatici che ci fanno percepire il mondo circostante è una delle condizioni iniziali per poter accedere alla *poiesis* artistica e rendere manifesta l'iscrizione dell'intelligibile nel sensibile, l'interferenza che si gioca tra il primo e il secondo, dove cui ciascuno è il risvolto dell'altro.

Questo *topos*, come scrive Derrida – o dovremmo dire *chōra*? –, questo

¹² J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., p. 17 (corsivi dell'autore).

“tra” è uno spazio analogico, il cui “emblema [...] sembra irreperibile”, e viene preso dunque “dalla nomenclatura dell’incorniciatura: è il *passerpartout*”¹³. Con *spazio analogico* si intende qui un luogo non omogeneo, la cui condizionatezza consiste nel dipendere sempre dagli elementi che in esso si relazionano, senza i quali esso non esiste. Non c’è uno spazio analogico preesistente agli elementi che si pongono in relazione, perché quello spazio è proprio il risultato di una interazione di elementi. Si potrebbe dire che esso è la relazione che connette gli elementi che definiscono la relazione stessa, ma già la struttura dell’essere – in base alla quale si dice che lo spazio analogico è la relazione – lo determinerebbe, lo farebbe ricadere all’interno dell’opposizione dialettica tra essere e non essere. Da questa opposizione esso invece si distacca, dal momento che è anche lo spazio in cui la stessa opposizione essere/non-essere “ha luogo”. Questo spazio non è dunque la relazione, ma *sorge con* essa, si manifesta per suo tramite. Si deve intendere piuttosto come un campo tensionale: una circolarità relazionale prende il posto della linearità logica che normalmente struttura il discorso filosofico. La concettualità e l’ordine del discorso tradizionali, la segmentazione “cartesiana” dei problemi vengono trasformati in un sistema aperto e complesso. Questo spazio accoglie il processo di *diapherein* descritto da Derrida nel suo testo su *La différance*, ma non deve essere *collocato* all’interno di quel gioco contrappositivo di cui il termine stesso di differenza fa parte – questo spazio non ha luogo, ma *dà* luogo. Agisce come un campo di forze in cui nessuno dei termini implicati possiede una priorità sugli altri; esibendo il loro accadere e le dicotomie che essi producono ne mostra non la composizione, o un superamento dialettico, ma la trasformazione attraverso uno scioglimento e una relativizzazione delle loro rispettive identità.

L’importanza di aprire la forma dell’interrogare a un ambito che rompa con le tradizionali categorie e con i dualismi ereditati dalla storia dei concetti è testimoniata dalla preoccupazione di Derrida quando si trova a dover fare i conti con la “prima delle domande” intorno all’arte, domanda che la iscrive nell’opposizione irriducibile di *physis/techne*. Se ci si chiedesse: “Che cos’è l’arte?”, “Qual è la sua origine?”, “Qual è il suo senso?”, allora “la forma dell’interrogazione costituirebbe già una risposta. L’arte sarebbe predeterminata o pre-compresa nell’interrogazione stessa. Sarebbe già sempre all’opera una contrapposizione concettuale che tradizionalmente è sempre servita per comprendere l’arte: per esempio quella tra il senso, come contenuto interno, e la forma”¹⁴. Bisogna quindi trasformare la domanda stessa, distruggendola nella sua forma, per non

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 25.

sottomettere lo spazio dell'arte al *logos* teoretico. Si comprende una volta di più il motivo di fondo che anima il lessico così apparentemente anti-filosofico di Derrida. Tutt'altro che mero bizantinismo retorico, lo stile derridiano ha di mira proprio una *metabolé* del *logos* tradizionale, pena l'impossibilità di uscire dalle pieghe che quel *logos* ha inaugurato e che non può non mantenere, essendogli consustanziali.

In un tale spazio sarà contenuto allora anche il movimento eccedente di ogni immagine nei confronti dello sguardo che vorrebbe appropriarsene. La relazione tra occhi e immagine, la relazione che si concretizza nello sguardo, sarà realizzata *ad infinitum*, dal compenetrarsi di riuscita e scacco, di accesso e di perdita della "cosa", di pienezza e di lutto, di prossimità e distanza. Spazio analogico è quanto mette in scena l'impresa impossibile di Orfeo: scendere negli inferi per recuperare l'amata, e non voltarsi a guardarla; amarla così tanto da immergersi nella notte, rischiandola con il canto, ma subire l'imposizione dell'attesa, senza potersi voltare a guardare il suo volto finché sia uscita dalla notte. Opera impossibile, aporetica: come non volgersi verso il volto amato dopo essere sceso nell'Ade, se la discesa è stata compiuta proprio per incontrare quel volto, per incrociare quello sguardo? Ma Ade è appunto il luogo invisibile, il luogo in cui lo sguardo è negato. L'aporia di Orfeo, la strada sbarrata che si pone lungo il suo tragitto, è proprio quella che gli offre l'oggetto d'amore e insieme glielo nega.

La metafora opera anche nel già citato racconto di Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*: il pittore Frenhofer si dispone a una "discesa negli inferi" per figurare l'infigurabile, per dipingere la natura divina, la bellezza incomparabile, per condurre alla luce quella donna che è soggetto del dipinto. Come Orfeo – non a caso uno dei personaggi che compaiono in *Memorie di cieco* – anche il pittore folle di Balzac cerca l'estremo, il "punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere [...] Il mito greco dice: si può produrre un'opera solo se l'esperienza smisurata della profondità [...] non è perseguita per se stessa. La profondità non si consegna apertamente, e si rivela soltanto dissimulandosi nell'opera"¹⁵. Derrida scorge nella figura di Orfeo, nell'esperienza di un vedere che si vede sottratto il proprio oggetto e scopo, lo stesso gesto inaugurale del disegno e della pittura descritto dalla leggenda di Butade, la giovane amante corinzia che alla vigilia della partenza dell'amato ne traccia la sagoma, seguendo i contorni dell'ombra proiettata sul muro. Anche in questo caso, l'ombra è essenziale alla visione. La possibilità di figurare l'amato è garantita dal suo farsi ombra, dal traccia-

¹⁵ M. Blanchot, *Lo sguardo di Orfeo*, in Id., *Lo spazio letterario*, tr. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, Einaudi, Torino 1967, p. 147.

re il contorno dell'ombra. Così facendo l'amato non viene visto, l'occhio non può posarsi su di lui. Butade può disegnarlo soltanto a condizione di non vederlo, "come se per disegnare fosse vietato vedere, come se non si disegnasse che a condizione di non vedere, come se il disegno fosse una dichiarazione d'amore destinata o ordinata all'invisibilità dell'altro, a meno che non nasca dal vedere l'altro sottratto al vedere"¹⁶.

Al tempo stesso, questa considerazione non può essere disgiunta da un'altra, ad essa speculare e complementare. Butade, Orfeo, colui che disegna non hanno in realtà mai smesso di intendere il volto amato, perché ad esso sono sempre rivolti. Lo sguardo autentico è quello che non si discosta dal suo "intenzionato", perché lo vede custodendolo nell'invisibile, perché lo vede anche quando non è presente agli occhi. Lo sguardo che Orfeo ricerca è uno sguardo che vada al di là della mera presenza, uno sguardo che non sia meramente rappresentativo, denotativo di qualcosa. L'errore di Orfeo è forse quello di "volere esaurire l'infinito, di mettere un termine all'interminabile [...]. Per quello sguardo ispirato e proibito Orfeo è destinato a perdere tutto, e non soltanto se stesso, non soltanto la serietà del giorno, ma l'essenza della notte"¹⁷. Ma il gesto che compie l'opera e, compiendola, insieme la perde, l'apparente condanna di Euridice alla notte, perché Orfeo non sa o non vuole rinunciare alla possibilità del canto, al desiderio di cantare la perdita, è un gesto che tiene in un unico movimento tanto l'avvicinarsi quanto il ritrarsi, tanto l'abbraccio quanto la separazione degli amanti. Non sarebbe stato possibile né sensato rifiutare di volgere lo sguardo verso l'amata, per non perderla; così per Butade non sarebbe stato pensabile, viceversa, impedirsi di seguire il contorno dell'ombra per mantenere gli occhi fissi sull'amato. Entrambi i gesti – il diniego dello sguardo o il rifiuto di tracciare l'ombra – sarebbero equivalsi a non dichiarare il proprio amore, pur sapendo così di perderlo.

Analogo è il gesto del filosofo che si sforza di dire l'indicibile e così facendo lo perde, perché l'indicibile, una volta detto, una volta portato alla luce del *theorein*, è perduto. Tuttavia senza quel gesto folle di volerlo nominare il filosofo perderebbe per sempre la propria vocazione, che è tutt'uno con l'oggetto che ne anima la ricerca. "Anche davanti al capolavoro più certo, in cui brillano lo splendore e la decisione del principio, ci accade d'essere anche di fronte a ciò che si spegne, opera che è ridiventata improvvisamente invisibile, che non è più là, che non è mai stata là. Questa eclissi improvvisa è come il ricordo lontano dello sguardo di Orfeo, il ritorno nostalgico all'incertezza dell'origine"¹⁸.

Il luogo dello sguardo è dunque uno spazio che si apre, uno

¹⁶ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 68.

¹⁷ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸ Ivi, p. 150.

Zwischenraum che vede apparire la forma e la vede dileguare, e sa che in quel movimento non c'è né illusorio manifestarsi di qualcosa che non è, e nemmeno una realtà che si dà in modo univoco. Spazio analogico è quindi il luogo di un co-implicarsi e di un ex-plicarsi di infinite relazioni tra gli elementi che compongono il reale e la sua immagine, la relazione tra il soggetto e l'oggetto, il giorno e la notte, il visibile e l'invisibile, senza che mai una unità possa ricomprendere in modo compiuto e definitivo la molteplicità e, al contempo, senza che la molteplicità possa mai impedire all'unità di mantenere la tensione che lega e struttura il molteplice. Anche qui è in atto una metamorfosi dello sguardo, o meglio un processo generale di trasformazione che dipende da una conversione del modo abituale di guardare. Trasformandosi, lo sguardo trasfigura il mondo percepito. Come scrive Blanchot commentando l'opera poetica di Rilke, "col vedere le cose, salvo me stesso non meno di quanto non le salvi aprendo loro l'accesso all'invisibile. *Tutto si gioca nel movimento del vedere*"¹⁹. Quello del poeta o del pittore è uno sguardo disinteressato, *interesselos*, ed è uno sguardo che può coincidere al suo limite con un'esperienza di tipo mistico, "ma è anche lo sguardo dell'arte", ed è giusto dire che l'esperienza dell'artista è un'esperienza estatica e che anch'essa è un'esperienza della morte. Vedere, come bisogna vedere, è essenzialmente morire, è introdurre nella visione il rivolgimento costituito dall'estasi e dalla morte"²⁰.

Questo sguardo dell'arte, questa esperienza estatica e di morte si rivela tale perché rivela il carattere *colossale*, sublime, impresentabile del visibile. "Colossale" va qui colto nella sua struttura primaria, in cui non è questione di misura, di dimensioni²¹. Sul colossale è incentrato il quarto capitolo della prima parte di *La verità in pittura*, là dove Derrida mostra l'eccedenza del *kolossos* rispetto a ogni possibile *parergon*. Il *kolossos* non è *ergon*, non può dunque avere un *parergon* che lo definisca; "il colossale esclude il *parergon*. Prima di tutto, perché non è un'opera, un *ergon*, e poi perché in esso si presenta l'infinito e l'infinito non si lascia delimitare"²². Derrida qui cerca di interrogare il tema del colossale in relazione alla

¹⁹ M. Blanchot, *Rilke e l'esigenza della morte*, in *Lo spazio letterario*, cit., p. 128 (corsivo mio).

²⁰ Ivi, p. 129.

²¹ "Questa parola, in origine, non si riferisce alla statura, non designa, come farà più tardi per ragioni accidentali, effigi di dimensione gigantesca, 'colossale'. Nella nomenclatura greca concernente la statua, molto varia e abbastanza fluttuante [...], il termine *kolossos*, di genere animato e d'origine preellenica, si ricollega ad una radice *kol-*, che si può accostare a certi nomi di luogo in Asia Minore (Kolossai, Kolophon, Koloura) che esprimono l'idea di qualcosa di eretto, di innalzato" (J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., p. 343). Il *kolossos* è anche la statua-pilastro che nella cultura arcaica si erige per il defunto, e che acquista un carattere perturbante perché indica un'assenza, con la sua presenza. È il "doppio" del morto, che congiunge in sé visibile e invisibile, vita e morte, visione e assenza di vista.

²² J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., p. 123.

definizione kantiana di sublime, in rapporto al bello. Il colossale si distingue dal mostruoso, dal prodigioso, per i quali, pur nella eccedenza della percezione umana, possono ancora essere ricompresi in essa, come limite estremo. Il colossale è lo stesso sopra-elevarsi rispetto alla facoltà percettiva, non può essere in alcun modo ricompreso dalle categorie dell'intelletto; ecco perché esso viene accostato al sublime, al "sublime propriamente detto" (*das eigentliche Erhabene*) di Kant, che fa riferimento in modo esclusivo alle idee della ragione. Dunque,

non si dà effetto colossale se non dal punto di vista della ragione. Tale è la ragione del colossale, e proprio per questa ragione nessuna presentazione potrà mai averne ragione. La sensazione del colossale, che è effetto di una proiezione soggettiva, è l'esperienza di una inadeguatezza della presentazione a se stessa, o meglio, dato che ogni presentazione è adeguata a se stessa, è l'esperienza di una inadeguatezza tra il presentante e il presentato della presentazione.²³

Ma da cosa dipende la capacità di essere affetti dall'incommensurabile del colossale? Per Derrida la misura dello smisurato, la consapevolezza di una sproporzione inaggirabile deriva dal corpo umano. "È il corpo che si erige a misura. È il corpo che fornisce l'unità di misura misurante e misurata"²⁴. Perché vi sia apprensione del sublime,

Deve esserci un corpo a corpo: il corpo "sublime" (quello che provoca la sensazione del sublime) deve essere abbastanza lontano perché la grandezza massima si manifesti e resti sensibile, e abbastanza vicino per poter essere visto e "compreso", per non perdersi nell'infinito matematico. Allontanamento regolato, controllato, *tra* un troppo vicino ed un troppo lontano.²⁵

L'impressione del colossale, la sensazione del sublime inducono e insieme sono indotte da un movimento, da un "allontanamento regolato" che evidenzia un frammezzo, un "tra", modulando prossimità e distanza. Il corpo umano, unità di misura nel rapporto con questa alterità non dominabile, non misurabile, si confronta con l'impossibilità del confronto. Il corpo a corpo non è quindi una lotta tra pari, orizzontale, ma la consapevolezza di uno squilibrio, in cui l'arte e la natura si mescolano e si confondono. L'incommensurabile, che provoca il sentimento di sublime, non appartiene interamente né all'una né all'altra. "La taglia del colosso non è cultura né natura, ma insieme l'una e l'altra. Tra il presentabile e l'impresentabile, è forse tanto il passaggio quanto l'irriducibilità dall'una

²³ Ivi, p. 127.

²⁴ Ivi, p. 134 (corsivo dell'autore).

²⁵ Ivi, p. 136 (corsivo dell'autore).

all'altra"²⁶. Passaggio da natura a cultura, e viceversa; scambio, fusione, reciproca determinazione. Al contempo, irriducibilità di una nell'altra, impossibilità di intreccio totale, esaustivo, senza resto. Anche in questo movimento, in questo incontro/scontro tra corpi, decisiva rimane la presenza di uno spazio di separazione, che è anche il luogo del contatto, dell'incontro, dello sguardo.

Ma allora l'esperienza del colossale riguarda in verità l'intero campo del visibile, in quanto campo privo di limiti, di confini, inesauribile e inattingibile nella sua molteplicità. Il visibile in sé è abissale, eccede ogni capacità di misura e di *cum-prehensio*. In questo senso si può dire che vi è un carattere di sublime in seno al visibile, ad ogni elemento od evento del visibile. Nell'esperienza di un artista come Alberto Giacometti, per esempio, la copia ossessiva di ciò che l'occhio coglie, il tentativo di figurare un volto, un naso, una fronte, una bocca, un altro occhio diventa un'esperienza di disorientamento, di perdita di centro e di confini. La volontà pervicace di restituire sulla tela o con la creta una testa, un busto per come appare, si trasforma in un esercizio infinito ed esasperante. "Per Giacometti [...] la volontà conoscitiva si confronta con qualcosa che le sfugge largamente. Per il nostro artista si tratta del carattere colossale del visibile in relazione a un soggetto debole. [...] L'autentico che a Giacometti interessa è *qui*, è sacro e profano nel contempo"²⁷. Ciò che sfugge di continuo, che c'è proprio in quanto sfugge, è il visibile stesso. Ma il rapporto che si instaura con esso è tale da rovesciare la tensione scopica, che normalmente implica un movimento univoco dello sguardo – dal soggetto all'oggetto, dal pittore al modello – in una tensione duplice e reciproca. Non è più solo il soggetto a guardare, ma anche l'oggetto restituisce lo sguardo. Il soggetto, il pittore si sente guardato dal modello; il visibile è anche un vedente, l'occhio non incontra soltanto del materiale inerte su cui posarsi, da percepire, ma è a sua volta percepito, avvolto, "intuito" all'interno di un luogo di visibilità generale nel quale ogni elemento od evento è in relazione con tutti gli altri.

Da ciò deriva una partecipazione infinitamente più grande assieme a una coscienza molto più intensa della separazione, poiché gli esseri dai quali siamo qui separati non sono manichini convenzionali – vaghi riflessi di noi stessi, senza niente, in fondo, in comune con noi – ma degli esseri come noi, di una densità almeno uguale, e che potrebbero essere noi.²⁸

²⁶ Ivi, p. 138.

²⁷ J. Soldini, *Alberto Giacometti*, cit., pp. 166-167 (corsivo dell'autore).

²⁸ M. Leiris, *Le sacré dans la vie quotidienne*, in "Nouvelle Revue Française", n. 298, Paris, 1939, p. 32 (citato in J. Soldini, *op. cit.*, p. 168).

L'occhio "occidentale" sembra non trovare requie, pacificazione, "distensione" nel suo tendere incessantemente al suo oggetto. Pur sentendosi in relazione ad esso, il desiderio di una comprensione e di una unità più profonda si scontra con la percezione di una distanza che non viene mai del tutto colmata. È proprio la dinamica di prossimità e distanza, come si è visto, che rende la specificità dello sguardo e dell'incontro con il visibile, con il reale. L'accanimento del pittore occidentale è forse la conseguenza di una doppiezza originaria dell'origine, come la intende Derrida? Dipende dalla ricerca inesauribile di un fondamento e di un'unità archetipica, di una comunicazione tra io e mondo, tra vedente e veduto, che però non si dà mai, ma sempre si sottrae? Questo accanimento è all'opera nell'insistenza di Giacometti quando traccia e ritraccia le linee dei volti, o riduce e assottiglia le figure plasmate nella creta fino ad ottenere strutture filiformi; lo si vede anche in un pittore come Cézanne, a cui Giacometti ha guardato spesso nel corso della sua esperienza artistica, Cézanne che fissava con tale insistenza e abnegazione i paesaggi, le espressioni da ritrarre, da rendersi gli occhi arrossati, iniettati di sangue, lacrimosi. Sulla scorta di esperienze simili, emblematiche di buona parte dell'arte europea moderna e contemporanea, pare corretto affermare che "in Occidente abbiamo concepito la pittura secondo la sola attività dell'occhio (guidato dalla ragione), che diventerebbe concentrico a forza di guardare e lavorare, e il cui più piccolo difetto, diceva Cézanne, 'rovina tutto'"²⁹.

La tradizione pittorica cinese ha invece elaborato l'importanza di un "raccoglimento", di una disponibilità del soggetto – tutto intero, non solo dell'occhio o della mano – che faccia entrare in relazione con il reale e metta in circolo la vitalità, l'animazione di un visibile che si intreccia con l'invisibile. In Cina, dunque, "il pittore non dipinge con gli occhi? Ma che significa questo *con* [...]? È sufficiente l'attività visiva per fare pittura? Parlando della Cina la questione non può essere evitata, poiché è solo per mezzo di un'esperienza più ampia e dopo un processo di maturazione che nasce prima dello sguardo e lo riassorbe, che la pittura accade"³⁰. Distensione e raccoglimento invece di tensione e accanimento: del resto, per il pensiero e la pittura cinesi non si dà una forma definita né per le rocce o le montagne, soggetti prediletti dei pittori cinesi, né per l'essere umano, e questo consente una maggiore disponibilità, una capacità di apertura alla variazione pur mantenendo una coerenza strutturale (*li* 理). Non vi è ricerca assillante di una *presenza* che di continuo sfugge, che si offre e si cela alla vista. In Europa "l'immagine contende

²⁹ F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, tr. it di M. Ghilardi, Angelo Colla, Vicenza 2004, p. 206.

³⁰ Ivi, pp. 220-221.

alla cosa la presenza, [...] mostra che la cosa è, come essa è. L'immagine fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in presenza, in *praes-entia*, in essere-davanti-a-sé, rivolta verso il fuori"³¹. Quella cinese è piuttosto una logica della *pregnanza*: ogni tratto assume la capacità di esprimere un sistema dinamico e relazionale, non vi è un dentro o un fuori e nemmeno un invisibile da rendere visibile, ma semplicemente una *processualità energetica*, che fluisce attraverso la mano e il pennello con l'opera del pittore; e quest'ultimo non intende tanto ricercare il Bello, quanto trasmettere una dimensione di spirito (*shen* 神) che si sprigiona dal sensibile, senza doversene separare, senza la necessità di essere pensato ontologicamente distinto dalla dimensione materiale.

Anche in questo caso, è la "metafisica della presenza", della presenza dell'oggetto della *re-praesentatio*, che Derrida tenta continuamente di mettere in discussione portandone alla luce i presupposti. Lo fa anche attraverso la decostruzione dello sguardo, attraversato da cecità e da mancanza, o del tratto, che dice qualcosa di autentico del reale proprio in quanto se ne astraie, e ne mostra lo sprofondare in un luogo di notte, di oscurità, di invisibilità. Così è per ogni forma d'arte che cerchi di rendere il visibile, di restituire forza alla visione: "Ma per fare questo l'essere dovrebbe venire; l'essere che fa sì che l'esistente sia tale, sia proiettato verso di noi. Bisognerebbe parlare di *prae-esse* (*praesens*, *praesentis* è il participio di *praeesse*): essere davanti, essere avanti che impedisce così ogni anticipazione da parte dell'artista"³².

La fatica dello sguardo, che si concentra per restituire almeno un po' di quel visibile colossale che sfugge da ogni parte, che si ritrae negandosi all'occhio nello stesso istante in cui l'occhio lo coglie, crede di catturarlo, fa tutt'uno con quella della relazione con l'alterità; o, meglio, con la scoperta di quell'alterità che abita al fondo di ogni identità. Ed è anche la fatica di trattenersi in quello spazio di mezzo, in quel luogo del "tra", in cui la prossimità non è totale, in cui la distanza non è assoluta. Il visibile, oltre che colossale, oltre che abissale, è anche interminabile. Il fatto che non sia possibile contenerlo, oltre che conoscerlo in modo univoco, e una volta per tutte, richiama l'ipotesi sacrificale di cui Derrida parla in *Memorie di cieco*. Il disegno, la scultura, l'opera d'arte figurativa recano in sé un carattere iconoclasta, in cui tanto l'immagine quanto l'occhio sono esposti alla distruzione, alla rottura, alla dispersione e al dissolvimento. Anche i luoghi in cui Derrida scopre il ritrarsi e il cancellarsi del tratto, in cui svela l'istante di cecità consustanziale all'apprensione visiva e alla figurazione potrebbero descrivere bene l'opera di Giacometti, che

³¹ J.L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002, p. 19.

³² J. Soldini, *Alberto Giacometti*, cit., p. 251.

“arriva al punto di non sapere più che cosa vede. Che cosa vedono i suoi occhi? *Il visibile è forse da dipingere e nel contempo da non dipingere (e non solo impossibile da rappresentare) perché diventa invisibile?*”³³. O, viceversa, l'itinerario artistico di Giacometti può essere una ulteriore e lucida esemplificazione del tipo di aporie e di filosofemi che Derrida cerca di estrarre dalla trama dei disegni, dei dipinti, delle esperienze artistiche scelte nei suoi testi. L'eccedenza del visibile sullo sguardo, l'inattingibilità dell'orizzonte trascendentale che circonda l'occhio e la mano dell'artista, la compresenza di dinamiche contraddittorie che si incrociano e si innestano l'una nell'altra sono le piste più evidenti che permettono di rilevare delle affinità tra i due percorsi; e li inscrivono all'interno di un generale processo di ricerca in cui, con il visibile, è in questione l'essere al mondo dell'uomo, corpo tra altri corpi, intersecato e attraversato dall'alterità, e al contempo soggettività singola che si coglie nella solitudine e nella distanza da ciò che lo circonda. In ogni figura, in ogni segno, in ogni essere umano si compenetrano una luce e un'ombra che non sono l'una l'effetto dell'altra, ma insieme sono causa ed effetto, reciprocamente. La luce e l'ombra non provengono da fuori, dall'esterno dell'oggetto, del volto, del disegno, ma scaturiscono da esso, ne sono l'irradiazione. Senza l'una non c'è nemmeno l'altra: relazione dinamica, equilibrio polare di *yin* e *yang*; *différance* archioriginaria da cui scaturisce ogni forma e da cui proviene anche ogni domandare, ogni interrogazione di senso. La forma si dà in quel luogo di mezzo, in quello spazio in cui accade il donarsi e il rifugiarsi reciproco del giorno nella notte, dello *yang* nello *yin*, per usare ancora l'espressione cinese. In quel paradossale “luogo”, *Zwischenraum*, accade un avanzare-e- sottrarsi alla vista; lì la linea nasce e insieme muore, si traccia e si cancella.

³³ Ivi, p. 262 (corsivo dell'autore).

Lo spazio analogico dell'immagine. Tra Derrida e la pittura cinese

Intrecciando alcune riflessioni di Jacques Derrida con alcuni esiti della riflessione teorica sulla pittura condotta da maestri della tradizione cinese emergono tratti convergenti intorno a un pensiero estetico del processo e della transizione, del manifestarsi e del ritrarsi della forma. La pratica del tratto, del disegno e della pittura, apre una sorta di "spazio analogico", in quanto luogo di un co-implicarsi e di un ex-plicarsi di infinite relazioni tra gli elementi che compongono il reale e la sua immagine, la relazione tra il soggetto e l'oggetto, il giorno e la notte, il visibile e l'invisibile.

PAROLE CHIAVE: pittura, visibile, tratto, *Zwischenraum*, spazio analogico

The Analog Space of Image. Between Derrida and Chinese Painting

By intertwining some reflections by Jacques Derrida with some results of the theoretical reflection on painting in the Chinese tradition, we can get some hints and ideas emerge about an aesthetics of the process and transition, of manifestation and withdrawal of form. The practice of drawing and painting opens up a sort of "analog space", as a place of co-implication and ex-plication of infinite relationships between the elements that compose reality and its image, or the relationship between subject and object, day and night, visible and invisible.

KEYWORDS: painting, visible, stroke, *Zwischenraum*, analog space