

➔ **Pubblichiamo un estratto di «Eloquentes rayures», un saggio di Jean-Luc Nancy dedicato al rapporto di Jacques Derrida con le arti. Per gentile concessione dell'autore, tradotto per Alias**

Eloquenti righe: Derrida e l'arte

di JEAN-LUC NANCY*

●●● Certo che Derrida ha parlato dell'arte, delle arti – come avrebbe potuto non farlo, come non avrebbe dovuto farlo, dato che una questione e assai più di una questione, un'istanza esigente reclama, sotto il nome di «arte», un considerevole tributo all'intrapresa di pensiero da quando l'«arte» non è più quella «cosa del passato» (Hegel) che si faceva dapprima conoscere come una vicinanza dei servizi divini, eroici, gloriosi?

E, beninteso, egli doveva diffidare della parola «arte» – di questa forse più che di ogni altra parola ereditata dalla filosofia, poiché tale singolare non ha altra esistenza se non nella molteplicità delle arti, la cui congenita eterogeneità rimanda all'eterogeneità del sensibile stesso. E ne ha diffidato al punto da diffidare di se stesso – del discorso filosofico, voglio dire – nell'approccio e nell'apprensione dell'opera. A differenza di numerosi filosofi e teorici del suo tempo, Jacques Derrida non si è spinto che di pochissimo a parlare delle opere stesse, ad analizzarle o a esplorarle nelle loro strutture e nei loro aspetti sotto una prospettiva storica, tecnica o simbolica che sia. Di solito egli prende in un'opera l'avvio o lo spunto di un pensiero che fila e svolge lungo di essa. Così, scrivendo su Atlan giunge assai velocemente alle «storie» che tali pitture, dice, gli raccontano. È troppo convinto, a priori, della completa autarchia dell'opera, della sua muta indipendenza – muta anche quando si tratta, per quanto riguarda il discorso, di poesia. Così nel suo accompagnare le Lignéés di Micaëla Henich può scrivere: «È facile vedere la casa, vale a dire proiettarla in ognuno dei suoi disegni, ognuno bastando a se stesso e privo

di qualsiasi bisogno della mia proiezione – voglio dire: delle mie eloquenti righe che, sia detto per inciso, allo stesso modo non hanno bisogno di essi».

«Eloquenti righe»: i tratti suoi propri, i tratti della sua scrittura. Ha appena scritto: «non dimenticate mai che anche le parole sono tratti, altri menti detti righe attraverso le quali vedere senza vedere niente». Due ordini di tratti, di linee, dunque, l'uno accanto all'altro, che si accompagnano ma s'ignorano l'un l'altro. Vi è una fondamentale disparità, una discrepanza o una discesa – ma a partire da nessuna origine comune – tra questi ordini, regimi o registri di tratti. E ciò significa che né la filosofia ha il diritto o il potere di sequestrare l'opera, né l'arte ha il desiderio o la disposizione, e nemmeno l'attitudine nei confronti di un qualche discorso su di essa. Tutta l'insistenza di Jacques Derrida sul carattere inaccessibile dell'opera, sull'alterità del tratto – disegnato, cantato, danzato – costituisce, nel contempo, un rifiuto di assegnare sotto «arte» o sotto «estetica» qualcosa che somiglia a una modalità di rendere conto o di rendere ragione dell'«arte» – e anche e probabilmente innanzitutto secondo il pensiero heideggeriano di una «messa in opera della verità» e allo stesso tempo un'affermazione dell'intricarsi, del contatto e della contaminazione fra tutti i tratti separati, e innanzitutto beninteso tra i tratti dell'una o dell'altra delle arti e il tratto dell'una o dell'altra scrittura. In tale intreccio o in tale contagio, che cosa del tratto di scrittura e del tratto plastico o melodico fa contatto, incontra? È appunto il carattere di tratto – carattere comune che tuttavia non ha di «comune» se non la propria divisione, la propria disseminazione tra le parole da una parte e le forme e forze del senza-parola dall'altra. Essa non diventa «arte» tuttavia, seb-

bene lo desideri, sebbene vi tenda – e chi dirà quale tensione d'artista, di disegnatore, di danzatore, di musicista si esercitava in «Derrida»? Non parlo della psicologia di Jacques Derrida, ma proprio della sua grammatologia. Poiché è precisamente questa «scienza» non scientifica, e certo nemmeno «artistica», ma questo sapere di ciò che eccede tali distinzioni, questo sapere della grammè, vale a dire del tratto in generale che non è tale se non nell'essere sempre particolare, è dunque questo sapere che allontana la scrittura della parola come si allontana da un significato di essenza il supplemento senza essenza di un'alterità e di un'alterazione che confonde, sposta e porta sempre più lontano la supposta trasparenza del significato puro. Ciò può essere detto anche così: l'arte, dell'arte avrà sempre preceduto, lavorato, attraversato e alterato la pura trasmissione del senso puro. Oppure: non vi è senso puro, il senso è a se stesso la sua disseminazione e la sua alterazione. Il desiderio di Jacques Derrida è di rivolgere su se stesso il discorso il cui senso puro forma l'idea regolatrice e di metterlo in contatto con la propria alterazione, di fargli intravedere l'ombra del proprio tracciato e in essa la prossimità inaccessibile di tutti questi tratti tracciati fuori dalle parole (o meglio attraverso di esse, mediante poesia).

Le «eloquenti righe» – bisogna vedere in questa espressione, allo stesso tempo, la diffidenza che sempre ci infonde, già da lungo tempo, la sola idea dell'eloquenza come idea dell'ornamento, dell'adulazione e dell'artificio e l'aspirazione discreta, poiché si tratta nondimeno di rendere giustizia alle «righe», a quella che un tempo veniva chiamata l'«arte della parola». «Arte della parola» che potrebbe anche non essere altro che un supplemento – e certo pericoloso – alla parola presunta retta, pura

e viva, spogliata di arte e di artificio. Le eloquenti righe integrano e suppliscono a modo loro ciò che rigano altresì i tratti, le linee, i raggi dell'artista: il senso ne figura compiuto, la rappresentazione, il significato, il proprio o il troppo come giro del proprio.

Più avanti nello stesso testo, egli scrive: «giusto il tempo di prevenirvi mediante la cancellatura e la rigatura: questa non è una figura, non è quella buona, ciò che noi cerchiamo insieme è al di là della figura». Al di là? Ma è qui: proprio qui dove l'uno e l'altro tracciano i loro tratti, rigano le loro superfici e le loro parole. Insieme? Sì, insieme l'uno come

l'altro e l'uno con l'altro, ma questo «come» si sottrae a ogni analogia, non rimanda se non a ciò che fa sì che ogni aisthêsis sia come un'altra – vale a dire sensibile, essendo inteso che nessun sensibile, nessun senso è «come» né è comparabile, ma sempre incomparabile, irriducibile, inaccessibile dal di fuori, essendo esso stesso ogni volta apertura di un fuori singolare. E l'uno con l'altro:

ma questo «con» obbedisce alla legge del «con», apud hoc, prossimità, scarto minimo, perfino infinitesimale, ma scarto nondimeno e, in quanto tale, insormontabile. Come lo scarto dalla parola al tratto, dal tratto di parola al tratto di matita, da un tratto di penna al tratto di un'altra penna, da un tratto di note a una trazione di danza.

Poco dopo, nello stesso testo, egli cita Silesius: «Ancora oltre Dio si deve andare. Devo esser sole io stesso: devo con i miei raggi / Dar colore al mare incolore della Divinità». Righe diventate raggi. Al di là della figura diventano al di là di Dio, al di là dunque dell'al di là. E nello stesso tratto, nello stesso colpo dunque, Derrida diventa Silesius. Ma lui, Silesius, è già diventato ciò che dice di

ESTRATTO/2 SUL «TRATTO»

Non parlo mai della pittura ma di ciò che gli sta intorno

In fondo partirò, se vuole, dal «niente da vedere» – dal «niente da vedere» nel senso, al tempo stesso, dell'accecamento e della mancanza di rapporto. Quando si dice: «Non c'è niente da vedere», ciò significa: «questo non ha rapporto con quello» – ed è anche un modo per disegnare il campo dell'incompetenza. Nel corso di questi, diciamo, ultimi quindici anni, mi è capitato di essere provocato in qualche modo

dall'esterno – infatti, non lo avrei mai fatto spontaneamente – a scrivere sul disegno. L'ho fatto (...) nel contempo esponendomi e proteggendomi, vale a dire: ho l'impressione che tutte le volte che ho parlato del disegno fosse un modo per evitare di parlare della pittura. In uno dei testi raccolti in un'opera intitolata *La verità in pittura*, ci si accorge

assai presto che, appunto, non parlo mai della pittura, cioè del colore, della macchia di colore, ma di ciò che sta intorno: il disegno, ma anche i margini, la cornice; ciò che, trovandosi all'esterno del disegno, viene in qualche modo a riempire o determinare l'interno; ciò che inscrive il disegno su una superficie, che lo eccede o, sul mercato della pittura, del disegno, ciò che lo inscrive in speculazioni che sono tanto quelle del mercato del disegno quanto quelle delle speculazioni teoriche, dei discorsi. Bene, io sto nel campo del discorso, vale a dire che quando vado verso le parole per parlare del disegno o della pittura, questa è anche una maniera di sfuggire a ciò che ho di non poter dire a proposito del disegno stesso. Perché, in fondo – poiché la questione che qui viene posta a tutti i partecipanti è: «Che cos'è il disegno?» – la mia risposta è: «Non so cosa sia il disegno». E, continuamente, sono tentato di ricondurre il disegno verso l'insignificante, cioè verso il tratto. Ed è in questo modo che, incessantemente, sono stato portato a ricondurre la mia preoccupazione del disegno verso la mia preoccupazione più antica e più generale del tratto di scrittura, della linea della scrittura nella misura in cui essa consiste in un reticolo o sistema di tratti differenziali.

Il tratto differenziale (...) è, naturalmente, il tratto apparentemente visibile che separa due pieni, o due superfici, o due colori, ma che, in quanto tratto differenziale, è ciò che permette ogni identificazione e ogni percezione. Allo-

ra, il tratto differenziale, metaforicamente, può designare allo stesso modo ciò che all'interno di qualsiasi sistema, grafico o meno, grafico in senso comune o meno, istituisce delle differenze, per esempio in una parola, in una frase – e la linguistica saussuriana –, il tratto differenziale, il tratto diacritico, è ciò che permette di opporre lo stesso e l'altro, l'altro e l'altro, e di distinguere. Ma il tratto in quanto tale, esso stesso in quanto tratto differenziale,

non esiste, non ha pieno. Se volete, tutto il pensiero o la teoria della traccia che avevo cercato di elaborare senza un riferimento essenziale al disegno – sebbene in *Della grammatologia* sia stata posta anche la questione del disegno in Rousseau –, nondimeno, al di là del disegno propriamente detto, la traccia o il tratto, designerebbe – in ogni caso, è ciò che ho cercato di mostrare – la differenza pura, la diacriticità, ciò che fa sì che qualcosa si possa determinare per contrasto rispetto a un'altra cosa: l'intervallo, la spaziatura, ciò che separa. E allora ciò che separa – l'intervallo, la spaziatura – non è niente in se stesso, non è né intelligibile né sensibile, e in quanto non è niente non è presente, rimanda sempre ad altro e, di conseguenza, non essendo presente, non si dà a vedere. In fondo la più grande generalità della definizione del tratto, così come mi ha interessato da molto tempo, e che da tutto vedere in fondo, ma non si vede. Da vedere senza darsi a vedere. E dunque il rapporto con il tratto stesso – con il tratto senza spessore, con il tratto assolutamente puro –, il rapporto con il tratto stesso e un rapporto, un'esperienza di accecamento.

Jacques Derrida (pag. 160-162)

Al centro: Gary Hill, *Centre Pompidou Video Art 2006*
 J. Derrida in "Ghost Dance" (K. McMullen, 1983)
 Jean-Michel Atlan, *Gli specchi dell'Asia*, olio su tela, 1954
 Jean-Michel Atlan, *Baal Guerriero*, olio su tela, 1953
 Al centro Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida (foto per gentile concessione di Jean-Luc Nancy)



ESTRATTO11 SU JEAN ATLAN

Dovrebbe essere vietato descrivere un quadro

Non dovrei solamente fare come se il nome di Atlan fosse scomparso, dimenticato, inghiottito, annegato sotto Atlantide. Ma come se le opere del suddetto Atlan avessero perduto il loro titolo. Il loro nome proprio e il nome del loro creatore. Come se, alla lettera, non mi dicessero niente. Come se, piuttosto, non mi autorizzassero a nulla, come se non mi concedessero in ogni caso l'autorità di non dirne nulla.

D'altronde, come descriverle? Mi si permetta qui di risparmiarmi una lunga dissertazione teorica, ma ironica, sulla descrizione di un quadro. Quando penso che alcuni osano o pretendono di farlo, descrivere, abbozzare la minima descrizione di un quadro! E' sempre impossibile, dovrebbe essere vietato descrivere un quadro, «constatarlo», se non

ordinando: andate ad ascoltare questo quadro che non e' piu' un quadro, che non ha piu' la stabilita' placata di un quadro, sentite il suo incantesimo, la sua preghiera, le sue ingiunzioni o i suoi comandamenti (tale quadro imperioso somiglia talvolta a una tavola dei comandamenti), vibrare alla vibrazione del suo grido, e poi andate a vedere, se potete, quelle linee, quei tratti, quelle bande, quei nodi, quei passi di danza. Inoltre, come descrivere, e come nominare, un colore? Come farlo senza figura, senza svolta tropica, ma alla lettera, letteralmente? Per esempio il suo «nero» che non e' nero, che e' nero al di la' di ogni nero conosciuto? Da un individuo all'altro, da una cultura all'altra, come intendersi per identificare e soprattutto per chiamare i

colori, per stabilizzare e codificare i nomi dei colori, in particolare nella Bibbia? Come insegnare i nomi dei colori a un cieco dalla nascita dopo l'operazione che gli rende la vista? Mi trovo qui, con Atlan, mutatis mutandis, io, come un cieco operato, di fronte alla stessa impossibilita' di dire nel momento di recuperare la vista davanti a uno spettacolo inaudito. Come se, dunque, le opere del suddetto Atlan non portassero mai un titolo. Alcune tele di «grande formato» si concedono, certo, il «senza titolo» come titolo. Da qui mi e' venuta probabilmente l'idea. Non piu' parole, mai piu'. Senza fiato. Afasia. Anche se gia' il nome Asia, il fonema Asia, le lettere dell'Asia, dall'altro lato del Medio Oriente biblico, venivano a tagliarsi per risuonare, riecheggiare e riflettersi in uno dei titoli (Les Miroirs de l'Asie

(Gli specchi dell'Asia) (1954), il piu' chiaro e il piu' blu di tutti questi «grande formato»: come se, quasi al centro, tra vaghi serpenti eretti in modo quasi simmetrico, per rinviansi la loro immagine faccia a faccia, una specie di pesce in immersione forse cristica, una di quelle numerose figure animali o zootomorfiche della raccolta, tendesse ancora uno specchio al sole - a meno che non sia alla luna. Ma ec-

co che mi ritrovo ancora a descrivere, malgrado la promessa o il divieto).

(...)

Ogni pittura, ogni pittura in quanto tale, e anche se in apparenza porta e sopporta, come suo «soggetto», un titolo, cioe' un nome (e i titoli senza sostantivo sono rari, che i nomi siano comuni o, come capita spesso qui, che siano propri, o ancora che esitino tra il proprio e il comune, includendo sempre in ogni caso qualche nome proprio nel nome comune: Le Grand Roi Atlante [Il Grande Re Atlante], Tanit, Calypso III, Baal Guerrier [Baal Guerrier], Pentateuque, Le Tao, La Redoutable, Les Miroirs de l'Asie, Je' richo, Sodome, La Kahena), ogni pittura degna di questo nome, dunque, in quanto tale, ha la vocazione di fare a meno del nome, voglio dire del titolo. Qui si esporrebbero la sua essenza e il suo spazio, la spazialita' stessa della sua spazialita' - e letteralmente il suo colore. Da qui l'energia della sua danza e del suo canto. La' dove, facendo a meno del nome, de-nominandosi, essa chiama ancora e da' il suo luogo al nome. Irresistibilmente. Essa non si chiama con questo o quel nome, essa chiama un nome.

Jacques Derrida (pag. 245-246, 248)

IL LIBRO

Esce in questi giorni per Jaca Book *Pensare al non vedere* (euro 30), un volume che raccoglie gli scritti sulle arti del visibile di Jacques Derrida, nell'edizione stabilita da Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (2013). L'edizione italiana e la traduzione sono a cura di Alfonso Cariolato. Il libro propone un'ampia selezione dei testi dedicati alle arti nell'arco di venticinque anni (dal 1979 al 2004). Difficilmente reperibili perché disseminati in cataloghi, riviste, volumi collettanei o addirittura inediti, i testi sono stati rivisti e ricontestualizzati dai curatori e ripartiti in tre sezioni: la prima affronta il primato filosofico del visibile nell'arte; la seconda raggruppa testi realizzati nell'ambito di collaborazioni con diversi artisti e riguarda specificamente il disegno e la pittura; la terza raccoglie scritti dedicati alla fotografia, al video, al cinema e al teatro. Chiude il volume un intenso intervento in cui Derrida, a due mesi dalla morte, parla del suo complesso rapporto con la propria immagine. Un'utilissima bibliografia e filmografia, infine, permettono al lettore di orientarsi nella vasta produzione

del filosofo riguardante le arti. Qui pubblichiamo due estratti dal libro, sull'idea di tratto e a proposito del lavoro dell'artista Jean-Michel Atlan - con, annessa, la questione del nome nell'arte. «A lato» c'è poi una riflessione del filosofo francese Jean-Luc Nancy su Derrida e l'arte.

