

**Carmelo Meazza, *Di traverso in Jacques Derrida. In un certo attualismo nel dramma di differenza e différance*, Guida Editori, Napoli 2008**

Aprò a caso il libro di Carmelo Meazza e subito mi investe la magia del succedersi armonioso delle sue parole, costruite nella sua tipica circolarità, che nell'inafferrabilità di un concetto che sfugge al mio cercare di coglierlo, proprio là dove sembrava volersi dare, mi offre un'insolita sensazione di sospensione, che sottilmente apre su un vuoto, in cui però la paura viene vinta dalla piacevolezza di un'attesa. È l'attesa di nuove parole, di nuovi ritmi, che lentamente si insinuano, mi affasciano, lievemente ipnotizzandomi. Mi colpisce, da donna, la dedica: "A Lucy, in un certo avvenire..." e quel certo ricrea la stessa poesia del non dato, del non previsto o prevedibile, che dischiude ogni cosa alla possibilità e non ci incatena; l'incertezza dell'umano segnala i limiti dell'umano, aprendo alla tenerezza di un sentimento, che ancorandosi a quella consapevolezza, trapela nell'annuncio di un qualche "avvenire", che timidamente, ma "certamente" c'è nelle intenzioni di chi lo scrive.

"Di traverso": sembra invitare ad andare oltre la presunta linearità di un libro, di una vita, mi predispone ad una obliquità, che sposta il punto di vista, verso un piegarsi anche fisico per guardare ciò che ci dicono di guardare al di là del nostro abituale percepire, risvegliandoci dalla dimenticata posizione con la quale percepiamo il costruire del nostro esserci nel mondo e con il mondo, nella quale tacitamente ci sentiamo saldi e che ora siamo spinti a lasciare, se vogliamo seguire un percorso nuovo.

Aprò a caso e "serendipiticamente" trovo ciò che avrei cercato per primo, il dilemma esistenziale di chi ondeggia fra cittadinanza e identità, come se quest'ultima fosse solo la lingua del luogo al quale qualcuno dall'esterno ha deciso di negare all'improvviso la nostra appartenenza, o come se, invece, fossimo costretti ad essa. L'identità sembra qui sorgere proprio sul limite della sua negazione, così come si staglia su quel trattino, nella definizione di "franco-magrebino" di Derrida, come un piccolo, ma netto ponte fra due culture, che dall'accettazione della definizione stessa sorgono e impongono la loro ontologia. Procedo l'interrogarsi sull'originarietà del presentarsi di ogni sentire che danza intorno all'esigenza e alla mancanza di una lingua testimonianza di un appartenere, di una cittadinanza riconosciuta e poi perduta, sentita al suo mancare, ma poi forse non davvero necessaria, se non nel suo essere sottratta, nel suo situarsi rispetto al prima, solo manifesta nel poi della differenza. Corre la ricerca di una lingua per Derrida, pari a quella della pura verità metafisica, nella consapevolezza del farsi altro da noi della lingua nel momento stesso in cui produciamo parole, atti comunicativi, ponti fra noi e chi è altro da noi, per giungere all'«iperbole di uno stile [ove] la lingua filosofica può sabotare dall'interno le appropriazioni di cittadinanza esclusiva e mobilitare una lingua nella quale 'servire' tutti gli idiomi» (p. 27), ma che non serve se stessa, nella sua impossibilità di cogliere il luogo del suo abitare; analogamente a un suo proprio teorema di incompletezza di Gödel, come direbbe Varala, per il quale non può essere dimostrata la propria coerenza all'interno di uno stesso sistema coerente, «l'origine della costituzione di una lingua non può appartenere all'insieme che fonda» (p. 28). Allora, nell'emergere da tale circolarità di una nuova identità linguistica, il tentativo di afferrarla per esaminare l'origine della sua unitarietà attraverso le proprietà che da essa emergono non porta che a ripercorrere all'infinito un circolo, che si dissolve se si tenta di impadronirsene, svelandone la sua imprevedibile processualità, ma non l'origine, «né lingua franco-francese, né lingua franco-magrebina», in un evento performativo «l'identificazione di cittadinanza territoriale o culturale come un effetto di decostruzione» (p. 29).

La ricerca dello spettro ampio di sinonimi che la nozione di evento performativo assume qua e là nel vasto dominio del lavoro filosofico di Derrida, incontrando «la soglia enigmatica della firma di un testo o di un evento [la quale], per una legge essenziale, è accompagnata o preceduta da una data». È questa che si assume l'onere di mantenere una verità, che nell'opera poetica sembrerebbe perduta, conferendole, nella mancanza, il diritto di esistere, là dove l'evento performativo «non può appartenere all'evento che fonda» (pp. 32-33). Equivalenze e simmetrie, sviluppate da Derrida e qui riprese, si alternano poi in un gioco linguistico, che ricorda volutamente, come avrebbe fatto non casualmente lo stesso Derrida con la teoria degli insiemi, «per lasciare definitivamente alle spalle la differenza ontologica di Heidegger» (p. 38), il linguaggio matematico – come nel paragonare ebraismo e data e per la stessa logica poeta ed ebraismo – tracciando commensurabili strutture, toccando delicatamente immensi temi filosofici ancora, come il santo e il sacro, l'imperscrutabilità di un segreto, la spettralità dell'arte che «manca senza mai essere stata perduta», perché manca di una sua

originaria appartenenza, la bellezza. Nella geografia di un evento artistico, nella sua finalità senza fine, si rincorrono mancanza e perdita nella bellezza in un confronto serrato fra Derrida e Kant, per giungere al «più antico dramma del pensiero: la questione dell'uno e del molto, dell'identità e della differenza» (p. 39), questioni che si riproporranno più volte nell'opera.

Appare ora un titolo provocatorio nella sua dissonanza «La tecnica dello struzzo e la decostruzione». Tra filosofia e arte, la decostruzione segue all'interrogarsi su possibili sovrapposizioni o differenze in un percorso di pensiero in cui si riprende «una questione antica: il rapporto tra la bellezza e la verità, tra il *pulchrum* e il *verum*» (p. 41). In un gioco di coperture o di illusioni di velamenti, come lo struzzo che mettendo la testa al riparo dagli altrui sguardi pensa di essere invisibile nella sua totalità, ma con l'astuzia della filosofia, la verità si nasconde e ricompare, nel mostrare il suo nascondiglio e il suo segreto; nella logica della decostruzione «una cura della verità comporta sempre un velo che copre lo scoperto» (p. 45), così come nelle parole del nostro autore il tema si veste di una molteplicità di orizzonti, facendo alternare nel dialogo sul tema della verità ontometafisica Heidegger, Derrida, Lacan, riproponendo la sua solita circolarità speculativa, che acquista significazione nella vertigine che crea: «una verità, anche quando è dichiarata assente e segreta, entra nel circuito del senso, nel momento in cui si rivela come verità assente di un soggetto e a quel punto un velo copre lo scoperto, lasciando spazio e tempo alla decostruzione» (p. 48).

Ancora dall'arte e dal suo lavorare nell'abisso «tra lo spirito e la natura, tra l'interno e l'esterno, tra il di-dentro e il di-fuori» attraverso un saggio memorabile di Derrida sulla *Critica del Giudizio* di Kant e il suo *parergon*, Meazza ritorna a problematizzare la relazione fra differenza ontologica e *différance*, nella difficoltà di un abbandono del grande tema heideggeriano, che sembra non potersi attuare; a lungo vi si discute nelle pagine successive della nostra opera, come quando si esamina «la funzione dell'essere e il senso della copula», facendo ritornare il tema dell'inafferrabilità del fenomeno linguistico, in quanto illocalizzabile come l'essere, che, anche se non rappresentato come verbo in una lingua, non per questo può dirsi del tutto mancante a se stesso, in particolare là dove interviene il tempo.

Rotolando nel gioco del velamento del disvelamento della mancanza, prosegue la via speculativa con un'«immagine che ci fa compagnia [...]: una mano che indica verso un'origine» (p. 72). Problematizzando quella figura della filosofia coimplicante l'identico e il non identico, da sempre implicito nelle concettualità filosofiche, e domandandosi se è necessaria una differenza per far sorgere un sistema, che nella sua delimitazione, assumendo identità, si fa promotore di una verità, una nuova metafora ci riporta al gioco dei contrari, tirandoci dentro fisicamente nell'immaginare e quasi presenziare un primo e un secondo piano, con l'impossibilità di abitare il limite fra i due, la cui descrizione è quella «che corrisponde a quella della mano che passa sul testo nell'opera di una firma. E allora dobbiamo chiederci se filosofi e artisti firmino nello stesso modo, pongano la firma per la medesima equivalenza con il limite» (p. 76) e ancora se la firma è consapevolezza del termine di un'opera, riconoscimento di una sua qualche identità, che nel tempo manifesta la sua presenza, né pura, né impura, nella «tensione non solo antimetafisica ma anche antifenomenologica cui ambisce la filosofia della decostruzione» (p. 79).

Se si manifesta la forza della metafora filosofica là dove «il filosofo indica la luna e vela la mano che va alla deriva dell'orizzonte del cielo e della luna», conferendole con la velatura presenza nella sua assenza, nell'incapacità di mostrare la sua mancanza, e alla mano guarda la decostruzione, ci si può chiedere «se la mano che indica da qualche parte la verità sia o possa essere la medesima mano che indica da qualche parte la bellezza» (pp. 82-83). Ritornano le parole del filosofo a riaprire varchi e ad approfondire le immagini descritte, costruendone di nuove, fra Heidegger e Derrida, fra differenza e *différance*, portando a un certo punto in scena il misterioso Edgar Allan Poe e la sua *Lettera rubata*, alla ricerca di una sua collocazione oltre la forma letteraria e la filosofia, nell'arte, verso cui tende nel suo essere «segreto vuoto di mistero», non illuminato dalla luce del *logos*.

«La mano del disegno, come l'occhio della visione, come il pensiero del pensante, avanza come un cieco, in un punto cieco, in una luce cieca» (p. 108), potente suggestione di un ossimoro, ove la luce è dispensatrice di energia e nello stesso tempo ci induce a interrogarci sull'oscuro abisso nascente fra il potenziale e l'attuale, nel disegno come nel pensiero e forse nella vita stessa. La mano, ancora una volta, dirige lo sguardo cieco attraverso il tratto che produce e nel quale e dal quale si ritrae, in un gioco ancora di nascondimenti e di svelamenti, che fanno la differenza fra filosofi ed artisti, dato che i filosofi «nasconderebbero la propria mano con un velo, nell'ombra di un velo; mentre gli artisti metterebbero in scena i propri veli per non velare la propria mano» (p. 111). Ora la *différance* si mostra attraverso una «linea che tracciandosi si divide

in due bordi», ma non è mai né l'uno né l'altro, e chissà se è la stessa linea che «passa nel corpo iconico di un evento metaforico, ma anche nell'incontro tra uomini nella luce della *caritas* [o la] linea che passa (tra-passando) nella differenza fonematica» (p. 123). È purtuttavia vero che per essere tale la *différance* «deve mirare verso un luogo, il quale, proprio nella misura in cui non differisce, mancherebbe di una mancanza per la quale una mano orientata verso di essa altro non potrebbe essere che questa stessa mancanza. [...] quando questa mancanza viene a mancare c'è sempre una differenza che segna la presenzialità degli eventi. Le figure della filosofia sono il contraccollo di questa differenza e di questo mancare come differenza. Per questo non sanno nulla dell'opera dell'arte» (p. 124).

In una stabilità illusoria si mostra sulla soglia sulla quale sorgeranno altre metafore, e proprio sugli eventi metaforici il nostro autore si sofferma, attraverso Paul Ricœur, interrogandosi «se la metafora della filosofia sia la medesima figura della metafora dell'arte, se la figura speculativa sia un'apertura metaforica» (p. 125), nel suo eterno balletto di rimandi di parole che creano nuovi sensi nella circolarità. Dalla differenza tra segni di Ferdinand de Saussure alla metafora viva di Ricœur, non ornamento né cornice, per questo simile al *parer-gon* kantiano, ascoltando Aristotele, ancora fra Ricœur e de Saussure, «la metafora, infine, si enuncia, accade come enunciato nell'ordine discorsivo di un'enunciazione» (p. 127). Inscrivendosi in tale ordine, consente un nuovo susseguirsi di opinioni di pensatori che del discorso hanno fatto il centro della loro filosofia, da Cohen a Frege, a Jakobson, a Pareyson, Tommaso, Kant e Wittgenstein, infine mostrando come essa è per Ricœur, non pura decorazione ornamentale, ma strumento che aprendo «una nuova veduta sul reale [...] contribuisce a ridescrivere il mondo dell'esperienza». È Derrida che trova una continuità finora inaspettata fra «metaforica filosofica e metaforica dell'opera dell'arte», come in uno specchio in cui ogni immagine è immagine dell'altra, in un parziale nascondimento della velatura metaforica. È invece evidente nel «velo della mano che la metafora della filosofia non ha nulla a che fare con la metafora dell'arte. Il velo-*parergon* dell'arte non vela nel medesimo modo. La mano dell'arte è un'altra mano rispetto a quella della filosofia» (p. 151). Con Ricœur, egli dice, la metafora si contrappone alla speculazione filosofica, pur assumendo, l'evento metaforico, una forma concettuale, che incredibilmente non è quella «su cui si esercita la pratica della filosofia e su cui si applica la stessa critica di Derrida e di Ricœur» (p. 153) e su questo continua la dissertazione dell'autore ritornando alla verità come confine fra filosofia e arte, in un continuo ribadire la differenza fra la figura speculativa e la figura dell'arte. A lungo si snoda il problema della metafora, mentre nell'ultima parte della nostra opera il pensiero di Derrida si confronta con quello di pensatori cari al nostro autore, quali Alain Badiou, Giovanni Gentile e il suo attualismo, Jean-Luc Marion e Jan Patočka, a ciascuno dei quali egli dedica un intero capitolo, mentre di traverso appare spesso il suo amato Lévinas, con cui peraltro Derrida si scontra, provando a portare a compimento temi da lui lasciati in sospeso, come quello della bellezza.

Quasi sul finire la differenza si sposta fra opera dell'arte e letteratura, esaminando un saggio di Derrida dall'inquietante titolo *Donare la morte*. «Ogni testo della letteratura [...] mostrerebbe il legame originario tra essa e l'alleanza abramica» (p. 205), riportando in primo piano il segreto, che, «come si sa, è uno dei nomi della *différance*», a cominciare dal segreto dell'alleanza tra Dio e Abramo, e l'idea di Dio viene accostata all'idea di opera d'arte, in uno slancio di difficile comprensione per i profani, reso forse meno incredibile facendo «reagire le seguenti considerazioni: lo Spirito del Padre e del Figlio, nella tradizione teologica, è convertibile con l'ultimo dei trascendentali: il *pulchrum*» (p. 212), tema in passato di uno specifico saggio del nostro autore.

A conclusione di queste suggestioni da un'opera di immensa complessità, torniamo all'immagine tratta dall'introduzione, da me lasciata a questo punto del mio quadro impressionista, con una straordinaria convergenza con il desiderio del filosofo che le attribuisce il senso di uno sfondo e di un epilogo, anche qui in quella sdoppiatura dei significati, dai quali sorgono dei nuovi, che ci ha continuamente accompagnati. Vi si presenta l'arte come evento generatore di ogni altro evento «modalità formale che, molto più della filosofia e della religione, è capace di seguire come un'ombra la velocità dei mutamenti imposti dall'evoluzione tecnico-scientifica» (p. 11) che si complica e si complessifica nel mondo attuale, ove la spettacolarità tenta di sostituirsi ad essa, ove la velocissima multimedialità offre affascinanti orizzonti da non confondere con la bellezza. «Una certa avventura filosofica del nostro tempo [...] proviene dal lavoro di questo strano confine in cui spettacolarità ed evento dell'arte possono convertirsi l'una nell'altra [e] lo spettacolo, nel suo confine con la forma dell'opera dell'arte, è la scena di un segreto vuoto» (p. 15), verso il cui oriente si deve recare la filosofia della *différance* se vuole provare a «non ripetere un'altra variante della differenza ontologica», di heideggeriana memoria, alla quale tenta, forse invano, di sottrarsi, impotente «verso la spettacolarità degli

## **L**ibri ed eventi

eventi e il suo orizzonte d'opera dell'arte», pur segretamente continuando a regnare.

Invitando il lettore a scendere nelle profondità delle “dischiusure” di senso, che ad ogni rilettura quest'opera ci presenta, qui si è seguito il gioco delle sue parole, ascoltandone la melodia, provando a cogliere qua e là significati, sorti nella sua musicalità, nello spazio della *différance*.

*Rossella Mascolo*