

**IL RITMO DELLA DECOSTRUZIONE.
UN'ESPERIENZA QUASI-TRASCENDENTALE**

Carlo Molinar Min

ABSTRACT

In this paper I will demonstrate how, in Derrida's approach to Husserl, phenomenology is to be understood through the notions of *sound* and *space*. First, I will show how the deconstruction of Husserl's phonologocentrism leads to a repositioning of the traditional concept of sound. Then, I will emphasize the relevance of the spatial element and its rhythmic dynamism. Under these premises, I will present my interpretive hypothesis, that in Derrida's thought there persists a transcendental dimension as a new transcendental aesthetics.

KEYWORDS

Phenomenology, Space, Sound, Deconstruction, Life.

Si potrebbe arrivare a dire che il discriminante fondamentale della filosofia novecentesca passi tra coloro che pensano la vita a partire dall'orizzonte della morte - come Heidegger, Freud e lo stesso Derrida - e coloro, come Nietzsche, Bergson e Foucault, che pensano la morte a partire dall'orizzonte della vita. Che non presuppongono la morte alla vita e anzi la fanno finita con la logica stessa del Presupposto. Con l'idea che ogni origine abbia alle spalle un Inizio indicibile e irrepresentabile che la tormenta risucchiandola in una morte già da sempre presente. Forse il senso stesso della filosofia contemporanea sta nel rompere quest'incantesimo, nel ricacciare nelle tenebre questo antichissimo spettro, nel liberarsi insieme dal Precedente e dall'Adveniente, a favore di un presente senza resti, di una coincidenza assoluta della vita con se stessa.

R. Esposito, *Comunità, immunità, biopolitica*

Al di là delle dichiarazioni piuttosto esplicite in cui Derrida (2010c, 27-28) non fa mistero del suo debito nei confronti della fenomenologia husserliana,¹ vorremmo qui individuare alcune linee direttive, seguendo le quali si cercherà di mostrare come la «fenomenologia» – insieme al suo cuore trascendentale – possa essere pensata non soltanto come «metodo» e «disciplina» (Derrida 2004c, 99).² Percorreremo questa via soffermandoci in particolare sulle nozioni di *suono* e di *spazio*. In un primo momento, si vedrà come la decostruzione del *fonologocentrismo* husserliano conduca a uno *spostamento* del vecchio e tradizionale concetto filosofico di suono. Dal suono intimo della voce fenomenologica si passerà infatti a una nozione di suono ormai dislocata altrove rispetto al suo alloggiamento classico. Strettamente connesso a questa traslazione, insisteremo allora sul divenire prioritario dell'elemento spaziale e sull'importanza del *dinamismo ritmico* che gli è proprio. Infine, attraverso questa

1 «Nulla di ciò che faccio sarebbe possibile senza la disciplina fenomenologica, senza la pratica delle riduzioni eidetiche e trascendentali, senza l'attenzione portata ai sensi dalla fenomenalità, ecc. è come un esercizio preliminare a qualsiasi lettura, a qualsiasi riflessione, a qualsiasi scrittura».

2 «Husserl è per me colui che mi ha insegnato un metodo, una disciplina, colui che non mi ha mai abbandonato. Anche nei momenti in cui ho creduto di dover interrogare certi presupposti di Husserl, ho cercato di farlo restando fedele alla disciplina fenomenologica».

inusuale chiave di lettura, azzarderemo alcune considerazioni generali relative al senso dell'interrogazione filosofica derridiana: perché e in che modo persiste in Derrida una *problematica trascendentale*? Qual è la peculiarità di quella che potremmo chiamare la sua "estetica trascendentale"? In che modo e in quale direzione si può sviluppare il «motivo trascendentale» derridiano?

PERCHÉ ANCORA FENOMENOLOGIA?

Ne *La voce e il fenomeno* (2010a) la riflessione di Husserl viene interpretata da Derrida come un tentativo estremamente raffinato di soddisfare l'impulso – intrinsecamente metafisico – di un'irresistibile "teleologia trascendentale". L'esito della ricerca husserliana comporterebbe infatti un ritorno allo schema fono-oculare del *theorein* platonico, in una modalità fenomenologico-trascendentale che concepisce la *coscienza* come presenza a sé dello *sguardo*. In quest'ottica, Husserl, attraverso il *medium* immediato della *voce* (*phoné*), pretenderebbe di assicurarsi la piena disponibilità dell'idea (*eidos*). Eppure in questa prospettiva, il *vedere* e il *sentire*, secondo Derrida, formerebbero un'unità così stretta da condurre a conseguenze paradossali, tali da rendere impossibile il processo stesso di «idealizzazione», mettendo di conseguenza in pericolo l'intera esperienza fenomenologica.

Ciò che pertanto nello schema del *logos* platonico costituiva l'obiettivo ultimo della conoscenza intellettuale, l'idea, con Husserl sembra rarefarsi fino al punto di scomparire: la forma del visibile – l'*eidos* appunto – richiede di isolarsi in una vita solitaria e inaccessibile, dove il suono della voce, analogamente, deve "risuonare" nel silenzio assoluto. Questo *luogo* è quello che Derrida chiama (105), seguendo il filosofo austriaco, lo «strato originario e pre-espressivo di senso», in cui «l'immanenza pura del vissuto» ci obbliga a escludere ogni elemento di linguisticità – espressiva o indicativa che sia. Husserl ha dunque preso le mosse dall'incontestato principio in

base al quale il *presente* e, più precisamente, la simultaneità dell'«*im selben Augenblick*», costituisce la *temporalità* originaria per eccellenza; la sorgente e l'approdo di ogni riduzione fenomenologica, situata al di là di ogni elemento impuro di mediazione, al di là, direbbe Derrida, di ogni *scrittura*. La radicalità di questo gesto dunque, nell'atto stesso di manifestare l'assoluta originarietà dell'idea e del suo nucleo di senso, priva l'idea husserliana della sua condizione di esteriorizzazione, ossia della possibilità che questa avrebbe di uscire da sé, ripetendosi indefinitamente nel tempo e nello spazio, e rendendosi così finalmente oggetto di un'esperienza reale. La tesi a cui giunge Derrida, come è noto, mira a capovolgere la situazione appena descritta. Occorre cioè tematizzare il significato fenomenologico della scrittura e con ciò domandarsi prima di tutto se «il concetto di solitudine pura – e di monade nel senso fenomenologico – non sia *intaccato* dalla sua propria origine, dalla condizione stessa della sua presenza a sé: il “tempo” ripensato a partire dalla differenza nell'auto-affezione? A partire dall'identità dell'identità e dalla non-identità nel “medesimo” del *im selben Augenblick*?» (104). Dato che l'esperienza è essenzialmente trasmissione, comunicazione, linguaggio, il senso dell'idea deve mostrarsi, *deve apparire*. Ma alle condizioni dettate da Husserl questo non sembra attuabile. Una tale concezione della temporalità come struttura complessiva di tutte le forme di «ritorno o re-stituzione del presente» ripiegherebbe difatti la fenomenalità su se stessa – rendendola invisibile e inudibile, correlativamente cieca e muta.

Tuttavia, come sottolinea Derrida (2004c, 102) nel corso di un'intervista, «ciò non impedisce a Husserl [...] di tentare una fenomenologia dell'invisibile», capace di prendere avvio proprio da quanto, pur non appartenendo direttamente al campo della visibilità, ci si offre comunque in una *percezione*. Seguendo la lettura che ne dà Derrida, la riflessione husserliana sulla temporalità rappresenterebbe quindi un'opportunità e allo stesso tempo un limite. Il limite, come si è visto, dipenderebbe

dalla subordinazione dell'estasi temporale a una teleologia del presente onto-teologico, che cancella ogni possibilità di pensare una fonte della fenomenalità, effettivamente generatrice. La risorsa nascosta emergerebbe invece in quelle auto-contestazioni, in quelle sorta di auto-epoché del "paradigma dello sguardo" che sono già presenti nel testo husserliano. Per esempio esattamente laddove, occupandosi della *temporalizzazione*, Husserl chiama in causa *altri sensi* (Mazzoni, 2001).³ Lì, qualcosa che non è più legato esclusivamente al vedere, qualcosa dunque di non unicamente *teoretico*, ma in ogni caso *estetico* e disponibile alla percezione, può finalmente affiorare, offrendoci la *chance* di intraprendere nuovi percorsi. Gli stimoli provenienti dai "dati non visibili" potrebbero consentire di tratteggiare il quadro di un'esperienza fenomenologica sempre più ampia e completa.

Nel discorso di Husserl vi è senza dubbio un'autorità dello sguardo, del teorico, sebbene egli presti la massima attenzione a quegli atteggiamenti, a quelle intenzionalità assiologiche pratiche o estetiche che non sono teoriche; vi è tuttavia sempre un momento, o la possibilità di un momento, di ripresa teorica di ciò che non è teorico. Vi è un teoricismo fenomenologico, un'autorità dello sguardo, del *theorein*, che significa guardare, e l'*eidōs* è una forma visibile nella tradizione platonica. *Ciò non impedisce a Husserl, ed è qui che le cose si complicano, di tentare una fenomenologia dell'invisibile, del sonoro, del tangibile soprattutto, e ogni volta ad esempio che analizza l'esperienza della temporalizzazione, si riferisce all'ascolto del suono, della musica, e in quel momento il privilegio dello sguardo è sospeso (corsivo mio)[...].* In nome della fenomenologia, del rispetto di ciò che appare *come* appare, Husserl rispetta i dati non visibili, udibili o tangibili dell'esperienza sensibile. Per questo la fenomenologia ha sempre una risorsa supplementare per alimentare le questioni che sembra le vengano poste. (Derrida 2004c, 102-103)

3 Si vedano le indicazioni bibliografiche di A. Mazzoni relative ai passi in cui Husserl, trattando principalmente del tema della temporalità, chiama in causa il motivo musicale. I limiti del paradigma percettivo o "dello sguardo" emergono ad esempio in Husserl (1981, 165-176).

Derrida pare prendere sul serio questa indicazione husserliana. Già in *Della grammatologia* (1998, 266-293), egli sfrutta come “risorsa supplementare” della fenomenologia l’esperienza della *musica*, attraverso la quale la temporalità può essere studiata in termini di spaziatura, ossia a cominciare dal suo reale meccanismo di uscita «fuori-da-sé». A tale legge della temporalità musicale, che in *Della grammatologia* figura come dinamica originaria del *tratto* e del *ritmo*, corrisponde quella di *La voce e il fenomeno*, in cui il fulcro della temporalità fenomenologica finisce per corrispondere con il movimento di auto-affezione e suppienza della *traccia*.

Dato che la traccia è il rapporto dell’intimità del presente vivente al suo fuori, l’apertura all’esteriorità in generale, al non-proprio, ecc., la *temporalizzazione del senso è fin dall’inizio del gioco «spaziatura»*. Dal momento in cui si ammette la spaziatura nello stesso tempo come «intervallo» o differenza e come apertura al fuori, non vi è più interiorità assoluta, il «fuori» si è insinuato nel movimento col quale il dentro del non-spazio, ciò che ha nome di «tempo» appare, si costituisce, si «presenta». Lo spazio è «nel» tempo, esso è la pura uscita fuori da sé del tempo, è il fuori-da-sé come rapporto a sé del tempo. L’esteriorità dello spazio, l’esteriorità come spazio, non sorprende il tempo, si apre come puro «fuori» «nel» movimento della temporalizzazione. Se si ricorda ora che la pura interiorità dell’auto-affezione fonica presupponeva la natura puramente temporale del processo «espressivo», si vede che il tema di una pura interiorità della parola o del «sentirsi-parlare» è radicalmente contraddetto dal «tempo» stesso. L’uscita «nel mondo» è, anch’essa, originariamente implicata dal movimento della temporalizzazione. (2010a, 124)

La questione di fondo fin qui emersa sembra potersi tradurre in una stringente interrogazione trascendentale, lasciando però trapelare al contempo legittime perplessità: posto che, come afferma Derrida, «la visibilità non è visibile», o altrimenti detto «ciò che rende visibile non è visibile» (1987, 204-205; 2002, 107-109; 2010c, 43), anche questo discorso sulla spaziatura del tempo è un discorso che non può venire provato perché, come ogni fondamento metafisico, resta – al pari della voce fenomenologica – invisibile e trascendente? Si ripropone in questa maniera una

versione trascendentale della struttura analogico-mimetica, su cui d'altronde si fonda ogni impianto di pensiero plato-neoplatonico? Se si può dare una prova di questa "origine" non-metafisica, essa resta sempre e comunque condannata, nella sua miseria congetturale, a palesare la sua insufficienza speculativa rispetto a un principio «irreale»? Derrida non riesce dunque ad andare oltre il *per ea quae facta sunt*? In definitiva, la volontà derridiana di superare il platonismo non si deve infine accontentare di accettare le conseguenze di cui ci aveva già avvertito Platone nella *Repubblica* (509b 9-10), parlando dell'*epekeina tes ousias*?

Il compito è dunque per Derrida quello di individuare una condizione d'esperienza che sia trascendentale ma non trascendente, interna e inscindibile dai fenomeni, ma mai appiattita sulla singolarità variopinta dell'empirico. Nei limiti di questo breve lavoro, non potendo riprendere l'interessante filo delle riflessioni condotte da Derrida (2007) intorno al senso del *tatto*, ci limiteremo a rilevare degli spunti provenienti dalla pista dell'*udito* (Mallet 2000, 154). Al fine di abbozzare una risposta all'obiezione appena sollevata – di vana e pretenziosa ricaduta nell'apofatismo platonico – si cercherà quindi di capire meglio in che modo quanto detto finora sul suono come *risorsa fenomenologica supplementare* si articoli con la tematica dello spazio. Siccome Derrida concentra le proprie riflessioni sulla spaziazione partendo prevalentemente dal filosofema platonico della *chōra*, bisognerà allora accertarsi che, intrecciate a questa nozione, non si trovino delle tracce di *una fenomenologia dell'invisibile che vuole apparire facendosi udire, piuttosto che vedere*.⁴

4 In questa direzione Marie-Louise Mallet (2000, 154) rileva come Derrida proponga di «passer d'une pensée de la perte de vue à une pensée de l'écoute, de l'écoute aveugle».

TRA I CORPI DELLE PAROLE: IL RITMO DELLA SPAZIATURA

Nell'intervista intitolata *Le arti spaziali. Un'intervista con Jacques Derrida* (2008), indirizzata ad approfondire il rapporto tra la decostruzione e ciò che – in quanto *techne* artistica lontana dalla parola – pare opporre una fisiologica resistenza a tutto ciò che è fono-centrato, troviamo questa domanda (51): «allora, qual è il posto per il non-verbale»? Derrida risponde illustrando una situazione complessa e ambigua. In prima istanza puntualizza e motiva la sua predilezione verso le parole (linguaggio parlato e scritto) – indicandola come una vera e propria «pulsione». Le parole hanno costituito il modo d'espressione più forte nel quale, per «storia e archeologia», il suo discorso ha deciso da subito di investire. Tuttavia, dal momento che come ammette Derrida stesso questa pulsione «coinvolge il desiderio e il corpo», le arti spaziali delle opere che in generale hanno consistenza corporea non vengono tagliate definitivamente fuori dai giochi. Anzi, una ricerca continua tendente verso l'appagamento di questo desiderio «fisico» ci mostra come sia addirittura la parola stessa a esibire *il suo senso corporeo*. La necessità di un *corpo a corpo* con le parole si impone, facendo emergere l'aspetto spaziale e non-verbale che da sempre esiste e opera in ogni discorso. La spazialità dunque, sebbene appaia superficialmente come una prerogativa di determinate forme artistiche, non è riducibile a un aspetto secondario e derivato del linguaggio. Al contrario, tale *empiricità* rappresenterebbe il *corpo* senza il quale non vi sarebbe alcuna possibilità linguistica. Derrida allude qui (43-54), molto chiaramente, a quanto aveva già diffusamente trattato nelle sue opere degli anni Sessanta e Settanta tematizzando l'idea di *scrittura*, ossia di corpo dislocato e di traccia trascendentale che genera testualità, vale a dire esperienza (231-266).

In questa prospettiva quale posto occuperebbe e quali considerazioni andrebbero dunque fatte rispetto a un'arte come quella della musica, dove su tutti – e soprattutto su quello corporeo-spaziale – sembra prevalere nettamente l'aspetto

sonoro? Derrida, benché nella sua riflessione non faccia pressoché mai intervenire riferimenti di carattere musicologico in senso stretto, non esita d'altronde a manifestare il suo interesse per quello che potremmo chiamare *l'elemento non-fonico del suono*. E, proseguendo coerentemente sulla scia di quanto sostiene in *Della grammatologia*, in numerosi dei suoi testi successivi continua ad alimentare questa falda sotterranea di pensiero, impegnata a rimeditare e trasformare il tradizionale concetto di suono. Ora, il suono in questione non è prima di tutto quello della *phoné*, ovvero non è il *suono proprio* di un significato. Derrida specifica che si tratta di tutt'altro rispetto al suono prodotto dalla *voce accorata della Ragione*. Pur avendo chiaramente a che fare con la razionalità, questa sua nuova valenza non deriva immediatamente da essa. In qualche modo si può dire addirittura che questo suono la preceda. Ma per cercare di capire come questo sia ammissibile dobbiamo ritornare sul suo sfuggente legame con la spazialità, cercando di approfondirlo ulteriormente.

Derrida, quando afferma che il suo lavoro consiste nel far esplodere le parole «così che il non-verbale appaia nel verbale», tende ad associare due accezioni della spazialità della parola: la sua «visibilità spaziale» vera e propria, osservabile per esempio nella carcassa di inchiostro che vediamo sulla carta; e il suo essere «qualcosa di musicale o udibile», il cui rapporto con la spazialità rimane ancora tutto da chiarire. Entrambe le spazialità sarebbero tuttavia accomunabili dal fatto che, o per figura o per suono, farebbero deragliare la discorsività – il *logos* – dalla sua presunta e originaria dipendenza (fonica, fonetica) rispetto al senso (2008, 52). Ma il senso non viene meno e la *decostruzione del fonologocentrismo* metafisico non finisce per identificarsi con un banale nichilismo gnoseologico. In una sorta di *confessione*, in cui l'esitazione rispetto al “musicale” e al suo lato fonologocentrico va di pari passo con il bisogno di affrontare la voce e il suo suono, Derrida (1998, 272-273) recupera ciò che gli avventati lettori della decostruzione pensavano di aver inesorabilmente perso:

il *sensu*. Qui – e dopo lo vedremo meglio – il *sensu* va appunto riletto nel suo rapporto con la spazialità, ossia con tutto ciò che Rousseau, sotto la nomenclatura di *ritmo*, concepiva ancora alla stregua di supplemento tecnico della musicalità originaria, mera protesi accessoria della voce spontanea della natura.

[...] la musica è l'oggetto del mio più grande desiderio, e che allo stesso tempo essa rimane completamente proibita. Non ho la competenza, non ho davvero nessuna presentabile cultura musicale. Per questo il mio desiderio resta completamente paralizzato. Mi fa ancora più paura dire cose senza senso in quest'area che in nessun'altra. Avendo detto ciò, la tensione in quello che leggo e che scrivo, e nel trattamento delle parole di cui ho appena parlato, ha probabilmente qualcosa a che fare con una sonorità non discorsiva, sebbene io non sappia se la si debba chiamare musicale. Ha qualcosa a che fare con il tono, il timbro, la voce, qualcosa a che fare con la voce – perché contrariamente alle cose senza senso che circolano al riguardo, niente mi interessa più della voce, più precisamente la voce non-discorsiva, ma comunque la voce. (2008, 54-55)

Il presunto nucleo di senso esprimibile musicalmente lascia il posto alla «risonanza» archi-originaria (2006, 502-510, 695-739, 1130-1142), al «ritmo», con la sua «intervallatura» e la sua «differenzialità tonale». Questa musica “prima” della musica, afferma Derrida (2008, 55), non è «una piena presenza»; è piuttosto «differenziale, cioè, è ritardata attraverso il tono e le gradazioni o gli intervalli di tonalità». Motivo per cui, facendo riferimento al proprio lavoro e alla propria scrittura, Derrida dichiara esplicitamente di volgersi *in primis* all'ascolto della relazione che si instaurerebbe tra il mutamento e la pluralizzazione continua del tono e la sua spaziatrice. Afferma Derrida in risposta al quesito sulla «forza musicale» della sua scrittura:

[...] dei miei testi, direi che quello che, in ultima analisi, hanno di più analogo alle opere spaziali, architettoniche e teatrali è la loro acustica e le loro voci. Ho scritto molti testi con diverse voci, e in essi lo

spaziamento è visibile. Ci sono diverse persone che parlano, il che implica necessariamente una dispersione di voci, di toni che si spaziano, che automaticamente si spazializzano (56).

Si assiste qui a una vera e propria riabilitazione del *suono*, o meglio ancora, a una *ripetizione trasformatrice* della nozione di *voce* che, da bersaglio privilegiato della denuncia decostruttiva, diviene ora linfa vitale di questo stesso pensiero. Quello che prima rappresentava il mezzo espressivo metafisico per eccellenza, cardine di una semantica sostanzializzante e antropocentrata, funge adesso da organo di fenomenalizzazione di ciò che non si darebbe a vedere, poiché avulso dall'oggettività della cosa e dal suo raccoglimento. Questa voce proliferante, disseminante, letteralmente sconcertante, si rende percepibile come messa in opera di quella che Derrida ritiene essere la legge «quasi-strutturale» (*quasi-trascendentale*) di ogni esperienza: il «non-governo della spaziatura» (57).

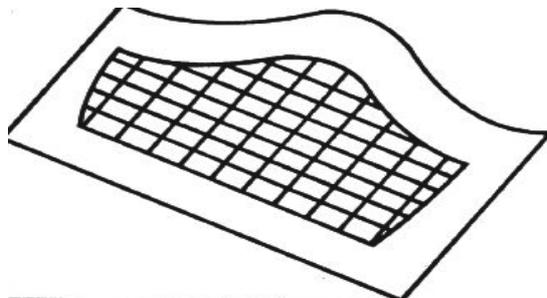
LE CORDE DELLA CHŌRA E IL RITORNO DELLA VOCE NELLA DECONSTRUZIONE

Chōra è l'espressione greca con la quale Platone, nel *Timeo*, designa la nozione di spazio. Ora, pur tenendo in considerazione il saggio in cui Derrida (1997) si dedica in maniera più diretta e approfondita a questo filosofema platonico, abbiamo deciso di concentrarci prevalentemente su quello che può venire considerato il lavoro marginale, di glossatura e di puntualizzazione, compiuto intorno a questo tema. Con Derrida si tenterà di vedere come e perché *chōra*, oltre a nominare il concetto astratto di spazio, ci rimandi anche alla forma e alla funzione di uno strumento. Si tratterà di un utensile destinato alla produzione tecnica, sia che questo lo si intenda in chiave agricolo-artigianale, sia che se lo si consideri nel suo senso più strettamente artistico, in quanto *apparecchio musicale*. *Chōra*, infatti, rassomiglia allo stesso modo a un *setaccio*

e a una *lira* e, per quanto diversi possano sembrare dal lato della figura e dell'impiego, essi rimandano al medesimo pensiero.

Oltre ai frequenti riferimenti presenti nelle opere di Derrida, di *chōra* ci è giunto anche un disegno. Lo schizzo di cui stiamo parlando ha una storia ben precisa che risale alla collaborazione tra Eisenman e Derrida (1997), partita su invito dell'architetto Bernard Tschumi (1986), per la progettazione di un giardino nel Parc de La Villette a Parigi. Il punto di avvio di questo lavoro *corale* – *Choral work*, lo ricordiamo, è esattamente il titolo inventato da Eisenman (Derrida 2009a, 131-132) – è il tanto famoso quanto controverso passo del *Timeo* in cui Platone, per descrivere *chōra*, ricorre alla metafora del *setaccio*, il *πλωκάνων* (52e-53a).

Il paragone tra *chōra* e il setaccio è teso a descrivere il doppio moto di cui è dotato questo particolare ricettacolo (2009a, 134). Il *movimento* che si verifica al suo interno e che riguarda gli *elementi* è strettamente connesso e dipendente da un secondo movimento, che interessa invece il ricettacolo stesso, dall'esterno. Nello stesso tempo accade, come nell'operazione di setacciatura, che lo strumento, messo in movimento da uno scotimento *casuale*, permetta a sua volta di separare il materiale di per sé già tendente a essere filtrato secondo leggi *naturali*. Quest'ultimo, infatti, a seguito di scosse e sismi anarchici, prende a muoversi, separarsi e infine radunarsi; il tutto sempre e comunque assecondando la direzione dettata dalla similarità fisica delle sue proprietà. Molto di presocratico e di nicciano si trova in questa scena: il filtraggio, gli elementi, il caso, la necessità, la loro concertazione musicale.



La *lettera* in cui compare il disegno, datata 30 maggio 1986, raccoglie un distillato perfetto di tutto quanto andrà poi a costituire la riflessione di Derrida sullo spazio platonico. Vale la pena riportare i passaggi salienti, per poi cercare di ricollegarli al nostro discorso.

[...] Per me, oggi, la più enigmatica, quella che resiste e provoca di più, nella lettura che cerco di fare del *Timeo*, è, come avrò modo di riparle, l'allusione alla figura del setaccio (*plokanon*, arnese o corda intrecciata, 52e), alla *chōra* come setaccio (*sieve, sift*, mi piace anche questa parola inglese). C'è, nel *Timeo*, una allusione per figura che non so interpretare e che tuttavia mi sembra decisiva. Dice qualcosa come il movimento, la scossa (*seiesthai, seien, seiomena*), sisma nel corso del quale ha luogo una selezione di forze o di sementi, un setaccio, un filtraggio, là dove tuttavia il luogo rimane impassibile, indeterminato, amorfo, ecc. Questo passo, nel *Timeo*, è erratico (mi pare), difficilmente integrabile, privo di origine e di *télos* manifesto, [...]. Propongo quindi la «rappresentazione», «materializzazione», «formazione» seguente (più o meno): in uno o tre esemplari (se ce ne sono tre, con differenti *scalings*), un oggetto metallico dorato (c'è dell'oro nel passo del *Timeo* sulla *chora* e nel suo progetto veneziano) sarebbe piantato in modo obliquo nel suolo. Né verticale né orizzontale, una cornice molto solida dovrebbe assomigliare sia a una trama, sia a un setaccio o a una griglia (*grid*) sia a uno strumento musicale a *corda* (piano, arpa, lira?: *strings, stringed instrument, vocal chord*, ecc.). (2009a, 135)

Bisogna fare lo sforzo di uscire, per quanto sia possibile, dalle sovradeterminazioni metaforiche di questo passo; per provare a recuperare i fili e le corde del *musicale*. Si tratterebbe cioè di isolare e registrare il suono di quella *voce* a cui, come si è fatto cenno sopra, la decostruzione derridiana del fonologocentrismo sembra aver fatto inaspettatamente ritorno. Più precisamente, sarebbe necessario descrivere il funzionamento di questo strumento tecnico-musicale, presentato da Derrida come il «sisma» che origina ogni movimento e, simultaneamente, come il *luogo* «impassibile, indeterminato, amorfo» che accoglie e mantiene in risonanza i movimenti e le vibrazioni appena generate.

Non dimentichiamo tuttavia che qui, con *Choral Work*, si sta parlando di un progetto architettonico, di un piano di costruzione vero e proprio, sebbene esso rimanga soltanto scritto e ancora materialmente incompiuto. Eppure, limitandosi alla sola e semplice lettura di questo passo, già sembra possibile vederlo, anzi, *sentirlo* (udirlo) nella sua dimensione spaziale. Niente da fare, non si riesce a uscire dai tropi retorici del passo, appena ci si prova vi si è ricacciati dentro, nel rimbalzo metonimico che trasporta l'ascoltatore *da un senso all'altro*. La concertazione corale dei sensi ci avvolge completamente. Ma – ed è questo quello che a noi interessa – nonostante questa babele *sinestetica* siamo comunque in grado di ricevere una *traccia* musicale. Essa *mostra* e fa *toccare* quella che Derrida chiama la «verità dell'opera nel corpo dell'opera».

Sebbene lo spazio architettonico in questione possieda infatti una «struttura di palinsesto» ambivalente, insieme stratificata e differenziale, corale e sconcertante, regolata e caotica, vicina all'equilibrio di Apollo come all'estasi di Dioniso, questa conserva comunque una sua legalità interna, ben discernibile. È la legge di «Lyra»: «questo titolo è inscritto *nell'opera*, come un pezzo di ciò stesso che esso nomina. Dice la verità in una parola che è molte, la visibilità di uno strumento che fomenta l'invisibile: la musica. E tutto ciò che *lirico*, in una parola, può dare a intendere» (137).

Per quanto rarefatto possa apparire, questo ragionamento ha ancora agganci con il *trascendentale*. Nello specifico con una condizione di possibilità dell'esperienza che non sancisce più alcuna stabilità, per esempio del giudizio; ma che è, al contrario, «un'irriducibile inadeguazione», una «sfida al soggiacente», una menzogna nel cuore della verità o, “con e senza” Rousseau, un'intervallatura ritmica nello spirito della melodia. Così, l'armonia che si ingenera quando si toccano le corde della lira non è altro che l'esposizione più dettagliata del movimento di *chōra*, cioè del setaccio che

spazia gli elementi, spartisce e determina la presenza, accordando l'aleatorio e il programmato.

In questo pensiero, che è «un ritmo piuttosto che una configurazione organica» (243), se rimane qualcosa di simile a un soggetto, esso ricorda quello di Lacoue-Labarthe di *L'écho du Sujet* (1979, 217-303). A differenza di quanto accadeva per l'*io-penso* kantiano, che, rifletteva, accentrava e raccoglieva, ora è Eco a vincere su Narciso, facendo riecheggiare la voce nel labirinto. Scrive Derrida:

In principio fu il ritmo, diceva von Bülow. Un altro modo per rimarcare che non c'è inizio semplice: niente ritmo senza ripetizione, spaziatura, cesura: "differenza-da-sé ripetuta del Medesimo", dice Lacoue-Labarthe, e quindi ripercussione [*répercussion*], risonanza, eco, riverberazione [*retentissement*]. Noi siamo costituiti da questo ritmo, detto altrimenti (*de*)-costituiti dalle marche di questa battuta [*frappe*] "cesurata", da questa ritmotopia che non è altro che l'idioma in noi diviso della *désistance*. Un ritmo ci raccoglie e ci s-partisce nella prescrizione di un carattere. Niente soggetto senza la firma di questo ritmo, in noi prima di noi, prima di ogni immagine, di ogni discorso, prima della musica stessa. "...il ritmo sarebbe la condizione di possibilità del soggetto" (2009a, 269).

ALL'ORIZZONTE DEL QUASI-TRASCENDENTALE. LA VITA

«Lo spazio è nel tempo», sostiene Derrida in *La voce e il fenomeno* (2010a, 124). Soltanto un *chiasmo* potrebbe descrivere adeguatamente la paradossalità che intacca i termini di questa fenomenologia della percezione o, se si preferisce, di questa estetica *quasi-trascendentale*. A questo livello il "più" e il "meno" sensibile o intelligibile non hanno più alcun peso, e ciò accade perché si passa dall'*economia ristretta* del trascendentale a quella *generale* del quasi-trascendentale, che fa entrare il mondo spaziale nel senso temporale interno. L'estetica invade il campo della logica e, viceversa, le forme logiche si effettuano e articolano solo negli spazi aperti di un fuori

incondizionato, dove allora diventa poi possibile isolare la cosa, l'oggetto, il senso. L'essere, l'ontologia, il reale sono dunque effetti *visibili* per un'attenzione astrante che si realizza sempre in ritardo, rispetto a una archi-struttura sintetica, che fonde invece simultaneamente *l'essere fuori* e *l'essere dentro* dello spazio e del tempo. La strutturale separazione kantiana tra i due piani sovrapposti del sensibile e dell'intelligibile lascia il posto a un orizzonte sintetico «pre-originario» differenziale, pre-soggettivo e oramai non più *puramente* trascendentale (Costa 2010, 309-331).

Così presentata la prospettiva di Derrida continua comunque a rimanere troppo sfuggente, perché ancora troppo poco determinata rispetto ai due poli maggiori dell'esperienza: *il soggetto* e *il mondo*. Ricompare sulla scena l'interrogativo antinomico e dialettico della metafisica classica: egologia o cosmologia? L'Io o il suo fuori? L'uomo o l'essente non-umano? L'esistenza razionale o l'animalità? L'io penso o l'io vivo? Per abbozzare una risposta si metterà qui in campo un'ipotesi di lettura. Senza però prima premettere che tale interpretazione farà affidamento sull'idea che, nel percorso teorico di Derrida, vi sia stata una progressiva evoluzione verso una trattazione capace di rendere sempre meno opaca la natura sfuggente dell'*archi-traccia*. Nel riallacciarsi ai quesiti sopra sollevati si potrebbe, giunti a questo punto della trattazione, parlare di un'ostensione *sempre meno apofatica* e *sempre più affermativa* del dispositivo quasi-trascendentale.

Sulla scorta di quanto è stato detto fin qui, l'ottica quasi-trascendentale di Derrida potrebbe leggersi nei termini di una *sensibilità radicale*, la quale non concepisce più la cecità o il mutismo come difetti e carenze dei due poli kantiani – di sensibilità e intelletto. Inoltre, in essa si potrebbe individuare un'intelaiatura di quella «nuova estetica trascendentale» a cui Derrida faceva già cenno in *Della grammatologia* (1998, 384-385). L'esperienza in generale (chissà quanto estendibile? Uomini, animali, vegetali e poi ancora?) può essere cioè concepita come l'«abitazione in generale», per cui il *mondo* è sia senziente che sentito, e mai come idea regolatrice e

noumenica della totalità dei fenomeni esterni. Il mondo, in senso percettivo, è, nel senso che c'è come *spaziatura* per qualsiasi ente che si possa dire essente, in quanto percepente-senziente.

Renaud Barbaras, in parte influenzato anch'egli da letture derridiane, ci aiuta a pensare questo rapporto *del e al* mondo ricorrendo al concetto di *vita*. Attraverso una terminologia che proviene da Merleau-Ponty, Barbaras cerca di presentarci l'enigma della percezione come risultato di un potenziamento reciproco tra l'intenzionalità husserliana e la nozione di vita di matrice bergsoniano-simondoniana. L'incontro con il mondo avverrebbe nella forma di un «convivere» da parte di un «vivente» che «sente» il mondo come suo correlato inseparabile. *Λ'αἴσθησις* così pensata è la modalità fondamentale, lo «stile di incontro col mondo», di *un essente la cui vita è intenzionalità*. In un mondo vivente che è totalità vivente, la percezione costituisce essa stessa un senso unitario pre-oggettivo e pre-soggettivo che, sempre in anticipo sull'obiettivismo e l'intellettualismo, rompe – di fatto reintegrandolo al proprio interno – con lo schema onto-fenomenologico. Scrive Barbaras (2002, 110-111):

Alla dualità astratta della sensazione e dell'oggetto si sostituisce l'unità originaria del mondo e delle dimensioni del sentire nel quale esso appare. Se la percezione in quanto incontro è apertura al mondo, ogni esperienza è pertanto una presentazione di questo mondo e non l'apprensione di un oggetto; la percezione è dunque singolare e universale insieme, circoscritta e aperta alla totalità del mondo, al punto da poterne raffigurare aspetti apparentemente lontani [...]. Per qualificare le dimensioni del sentire, si potrebbe parlare di *elemento*, nel senso originario della terra, dell'acqua, dell'aria o del fuoco. Al di là della forma e del contenuto, l'elemento è uno stile d'essere realizzato, una qualità divenuta mondo: coglierlo significa esserne circondati e attraversati, *significa abitare il mondo che esso è* (corsivo mio).

L'incrocio di queste due strade – tedesca e francese – sembra aprire a una terza, che Derrida per conto proprio aveva probabilmente già intravisto. Passando attraverso la *musica di chōra* abbiamo perciò tentato di mostrare come la decostruzione avesse da subito contestato il paradigma percettivo, per poi recuperarlo in forma rielaborata. Da una *fenomenologia* della percezione del visibile puro (o, specularmente, dell'invisibile puro) si è passati a una fenomenologia della percezione dell'invisibile *impuro*, secondo la quale la condizione di possibilità del vedere, cioè del *theorein*, anche se fantasmaticamente «assente» e «impossibile», *si fa sentire*. Una di queste modalità del suo lasciarsi avvertire è per esempio il suono della ritmica spaziente. L'analogia e la metaforica vogliono poi che la sua cassa di risonanza sia appunto la *chōra* che, come la *carne* merleau-pontyana, ha proprio a che vedere con gli «elementi» del mondo e con la necessità di riflettere su una nuova e allargata forma di correlazione intenzionale (Arici 2009).

Derrida, d'altra parte, rimanendo sempre più vicino a una tonalità *esistenziale* di tipo heideggeriano (Vergani 2002, 300-325), piuttosto che rifarsi a un vitalismo di lignaggio prettamente francese, non ha mai approfondito veramente – *vale a dire nelle due direzioni* – la questione della *vita*. O meglio, egli ha certamente fornito gli strumenti indispensabili per avvicinare il pensiero a una determinazione positiva dell'«ente vivente», che non fosse più riconducibile al primato assoluto dell'*animal rationale*, concepito per contrasto rispetto una «definizione privativa dell'animale» (Derrida 2009c, 426; Dastur 1995); ma, nel farlo, ha anche indugiato su una determinazione del concetto di vita ancora *in parte* debitrice di un discorso sulla *mortalità* – tipicamente tedesco – “alla Heidegger”. Questo debito, riscontrabile soprattutto nel tono di fondo, si palesa sintomaticamente laddove la *différance* affronta la vita: «L'apparire della dif-ferenza infinita è esso stesso finito. Da questo momento, la dif-ferenza, che non è nulla fuori da questo rapporto, diventa la

finitezza della vita come rapporto essenziale a sé come alla sua morte. La *dif-ferenza infinita è finita*. Non la si può dunque più pensare nell'opposizione della finitezza e dell'infinità, dell'assenza e della presenza, della negazione e dell'affermazione» (Derrida 2010a, 143; 2002, 292-296; 2006, 398-402 e 474-483). Benché qui la vita sia riconosciuta come dinamica della *dif-ferenza* – e questo è senz'altro l'aspetto *affermativo* e più fecondo della decostruzione –, essa è inserita all'interno di quella che Nancy (2008) chiamerebbe «una fenomenologica della nascita e della morte» in cui, appunto, la relazione tra vita e morte viene pensata in termini di intrinseca *finitezza* (si veda anche Esposito 2009).

Ci domandiamo allora: è ipotizzabile che nel centro di questa prospettiva si possa ancora trovare un residuo di privilegio per *l'umano*, dovuto soprattutto alla tradizione interrogata e alla sua centrale attenzione per l'esistenza dell'animale razionale (Cartesio, Kant, Husserl, Heidegger, Lévinas, Lacan, ecc.)? Ma piuttosto che come una limitazione, questa priorità non andrebbe forse intesa come un nuovo punto di avvio per l'incontro con coloro che si sono invece sforzati di pensare la vita – punto di partenza e non semplice esito – oltre «la vita e la morte» dell'uomo stesso. In questo senso, secondo noi, Derrida⁵ potrebbe fungere da *autore ponte* tra due approcci speculari (Esposito 2009, 144 e 149-150).

Come si vede per la caratterizzazione di *chōra*, egli compie un lavoro immenso nella direzione di un superamento della concezione che vede apparire *l'Essere a partire da un Nulla preliminare*: la spaziatura non contempla la negatività di un vuoto originario, bensì il carattere affermativo di un «sì» in ripetizione, che apre ogni evenemenzialità (Derrida 1994, 66-67; 1987, 53-108). La *chōra* «non è il vuoto», «il vuoto circoscritto» (2008a, 281), e se la si volesse a tutti i costi intendere come vuoto, occorrerebbe prima distinguere tra due significati assai diversi che questo nome può

5 Ed è proprio sulla problematica della vita – insieme a tutte le sue questioni satelliti: l'animale, il mondo, il desiderio, ecc. – che Derrida (2009b; 2009c; 2010d) torna a riflettere nell'ultima fase del suo pensiero.

assumere: il primo è l'intervallo, il vuoto differenziale proprio al movimento di supplenza della spaziatura; il secondo è la porzione estesa di spazio, isolata, murata, resa definitivamente inaccessibile. Il secondo senso non esiste che grazie alla dinamica generativa del primo.

Uno è la generale spaziatura della struttura nella discontinuità. L'altro è questo determinato spazio sigillato di cui nessuno può fare l'esperienza e in cui nessuno può entrare. Questi due vuoti non sono della stessa qualità. Uno ha bisogno dell'altro per essere determinato, relazionato alla storia, alla memoria, a quello che è conservato come un segreto nominabile o senza nome. C'è una qualche memoria sigillata, conservata come una cripta o come un inconscio, che è qui criptata. La memoria sigillata non è esattamente il vuoto generale e lo spazio vuoto all'interno della struttura. (285)⁶

La decostruzione dei due pilastri (essere/nulla) della domanda filosofica fondamentale ("perché l'essere e non il nulla?") ci aiuta quindi a meditare su quello che Enzo Melandri (1960, 113-116) chiama un «grossolano errore fenomenologico» compiuto, per esempio da Hegel e Heidegger, nel momento in cui la negazione viene dotata di un «fondamento ontologico». Insomma, la posizione di Heidegger – estremizzando e "derridizzando" lo schema interpretativo di Barbaras –, per quanto raffinata e non priva di spigolosità (Dastur 1996),⁷ in fondo non sarebbe altro che il prodotto più sofisticato di un certo modo di fare filosofia. Vale a dire quello che pensa «l'Essere sullo sfondo del nulla» (Barbaras 2002, 57-61; Derrida 2009b, 101-114) e che, perfino con la differenza ontologica, non interrompe il collegamento all'identità parmenidea di essere e pensiero. In questo senso la decostruzione, sia pure mantenendo un certo rapporto col trascendentalismo, ci agevola

6 In un altro contesto Derrida (1978, 55-56), parlando di Lacan, distingue tra una mancanza «che ha posto» e una «mancanza che non ha posto».

7 Secondo Dastur lo stesso percorso heideggeriano può leggersi come un infaticabile esercizio di decostruzione dello schema trascendentale classico. Sviluppo, questo, che non a caso coinciderebbe proprio con un avvicinamento progressivo verso la questione dello spazio.

nell'avvicinamento a una nuova opportunità per la filosofia, che come esperienza risulta forse ancora più originaria. Alludiamo alla possibilità di meditare su «una filosofia dell'*elemento*» che «avvicina l'Essere a partire dal nostro esperire vitale» e che, ponendo «l'identità dell'Essere e del Sensibile, risale ai filosofi della Ionia, all'inizio» (Barbaras 2002, 116).

BIBLIOGRAFIA

- Arici, M., (2009). Chora-carne. Un confronto tra Merleau-Ponty e Derrida. *Segni e comprensione*, 22(67), 7-33.
- Barbaras, R., (2002). *La percezione. Saggio sul sensibile*. A cura G. Carissimi. Milano: Mimesis.
- Costa, V. (2009). Differenza e trascendentalità in Derrida. In Barbero, C., et al., *Spettri di Derrida - Annali. Fondazione europea del disegno V.* (309-331) Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Dastur, F. (1995). Pour une zoologie privative. *Alter. Revue de phénoménologie*, 3, 281-317.
- Id. (1996). Réflexions sur l'espace, la métaphore et l'extériorité autour de la topologie heideggerienne. *Alter. Revue de phénoménologie*, 4, 161-179.
- Derrida, J. (1978). Il fattore della verità. A cura di F. Zambon. Milano: Adelphi.
- Id. (1987). Introduzione a Husserl. "L'origine della geometria". A cura di C. Di Martino. Milano: Jaca Book.
- Id. (1997). Chōra. In Derrida, J. & Ferraris, M. *Il segreto del nome* (pp. 41-79). Milano: Jaca Book.
- Id. (1998). Della grammatologia. A cura di G. Dalmasso e S. Facioni. Milano: Jaca Book.
- Id. (2002). La scrittura e la differenza. Introduzione di G. Vattimo. Torino: Einaudi.
- Id. (2004a). Ulisse grammofono. Due parole per Joyce. A cura di M. Ferraris. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Id. (2004b). Nietzsche e la macchina. A cura di I. Pelgreffi. Milano-Udine: Mimesis Edizioni (ed. or. 1994).
- Id. (2004c). Sulla parola. Trad. it. A. Cariolato. Roma: Nottetempo.
- Id. (2006). Glas. A cura di S. Facioni. Milano: Bompiani.
- Id. (2007). Toccare, Jean-Luc Nancy. Trad. it. A. Calzolari. Genova: Marietti.
- Id. (2008). Adesso l'architettura. A cura di F. Vitale. Milano: Libri Scheiwiller.
- Id. (2009a). Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 2. A cura di R. Balzarotti. Milano: Jaca Book.
- Id. (2009b). L'animale che dunque sono. A cura di M. Zannini. Milano: Jaca Book.

- Id. (2009c). *La bestia e il sovrano. Vol. I (2001-2002)*. A cura di G. Dalmaso. Milano: Jaca Book.
- Id. (2010a). *La voce e il fenomeno*. A cura di G. Dalmaso. Milano: Jaca Book.
- Id. (2010b). *Dello spirito. Heidegger e la questione*. Trad. it. G. Zaccaria. Milano: SE.
- Id. (2010c). *Al di là delle apparenze. L'altro è segreto perché è altro*. A cura di S. Maruzzella. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- Id. (2010d). *La bestia e il sovrano. Volume II (2002-2003)*. A cura di G. Dalmaso. Milano: Jaca Book.
- Derrida, J., & Eisenman, P. (1997). *Chōra L Works*. New York: Monacelli Press.
- Esposito, R. (2009). *Comunità, immunità, biopolitica*. In Barbero, C. et al. *Spettri di Derrida - Annali. Fondazione europea del disegno V* (p. 141-153). Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Heidegger, M. (1999). *Concetti fondamentali della metafisica – Mondo – finitezza – solitudine*. A cura di P. Coriando. Genova: Il Melangolo.
- Husserl, E. (1981). *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*. A cura di A. Marini. Milano: Angeli.
- Lacoue-Labarthe, P. (1979). *Le sujet de la philosophie. Typographies 1*. Paris: Aubier-Flammarion.
- Mallet, M.-L. (2000). *Ecouter en aveugle*. *Alter. Revue de phénoménologie*, 8, 149-179.
- Mazzoni, A. (2001). *Husserl, il suono e la musica*. *Materiali di estetica*, 4, 201-208.
- Melandri, E. (1960). *Logica e esperienza in Husserl*. Bologna: il Mulino.
- Nancy, J.-L. (2008). *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida*. A cura di T. Ariemma, L. Cremonesi. Verona: Ombre corte.
- Platone (2006). *Timeo*. A cura di F. Fronterotta. Milano: BUR.
- Vergani, M. (2002). *Dell'aporia. Saggio su Derrida*. Padova: Il Poligrafo.