

## ***Souvenir d'ailleurs. Note sulla scrittura e le immagini di viaggio in Jacques Derrida***

Raoul Kirchmayr

### **1. Conchiglie come tracce d'altrove**

La decostruzione sarà stata da sempre viaggio, se l'essere-in-viaggio implica un pensiero che si scrive e, con ciò, si invia e si destina. Se il pensiero implica il viaggio, lo spostamento, il cambiamento di luogo, il trasferimento come *transfert* da un punto a un altro, da un luogo a un altro, se il pensiero si nutre di una mobilità e di una motilità che dicono ogni volta la vita, e il suo legame con la morte, è anche vero, al contempo, che il viaggio stesso può essere evento di pensiero, che può costituirne la *chance*. Del viaggio in sé – se mai vi possa essere qualcosa come un “in sé” del viaggio, una sua presunta dimensione pura od originaria – non ci saranno che iscrizioni, tracce dello stesso movimento, lasciate o inviate come altrettante testimonianze di tappe di un cammino, di una via che sarà stata percorsa. L'esperienza del viaggio risulta così inseparabile dalla scrittura del viaggio, e lo sguardo dell'osservatore non può che essere secondo rispetto all'accadere dell'evento. Affinché l'evento accada non è sufficiente la messa tra parentesi del pregiudizio (*Vorurteil*), della teoria, del codice della lingua, dei protocolli d'osservazione ecc. che rappresentano altrettanti quadri né del tutto teorici né del tutto empirici nei quali avviene l'iscrizione del viaggio. Dal momento che l'esperienza del viaggio non può che implicare la scrittura dell'esperienza stessa, si tratta anzi tutto di riconoscere che con il viaggio ne va di un'*esposizione all'evento* e che quest'ultima passa per un evento di scrittura.

L'esperienza del viaggio non può che scriversi, dunque. Essa si scrive man mano che si fa, si svolge come il filo di una tessitura o di un rocchetto. Il viaggiare non può essere separato dal lasciare delle tracce che costituiscono i passi stessi del viaggio, la tracciatura della traiettoria con cui il viaggio si disegna. Come iscrizione di tracce, il viaggio implica sempre qualcosa come una sua fissazione in “istantanee” che ne colgono i punti d'intensità, come se in tali “istantanee” ne andasse di un concentrarsi del tempo nell'attimo e, contemporaneamente, di un densificarsi dello spazio del viaggio in un luogo determinato e circoscritto, come per esempio quello raffigurato da una cartolina o da una pagina di diario. La cartolina, come le foto, i taccuini, le note ecc. sono altrettante iscrizioni protesiche, più o meno ingenuie, più o meno “cariche di teoria”: oggetti e immagini che, testimoniando del viaggio, in realtà ne mettono in discussione radicalmente la sua presunta dimensione pura ed originaria di un “viaggio in sé” per il quale quelle iscrizioni acquistano un senso. Oggetti e immagini, in altre parole, non acquistano senso se non all'interno di una cornice che ne fornisce pure l'occasione, quando tale occasione è il viaggio medesimo. Fino al

punto in cui non è più dato sapere che cosa sia occasione di cosa, quale la cornice e quale il viaggio.

Ciò che occorre pensare qui è che c'è viaggio perché ci sono le sue tracce, e che, addirittura, il viaggio stesso non è che un *tracciato*, più esattamente il tracciato di una traiettoria che, virtualmente, occupa tutto lo spazio e il tempo di *una vita*. Ma, allora, che rapporto vi sarebbe tra oggetti, immagini ecc. come altrettante tracce del viaggio, e il viaggio come tracciatura di una traiettoria? Gli oggetti e le immagini, gli oggetti recanti immagini (come le foto o le cartoline, appunto, per non parlare delle videoriprese, che sono *esemplari del viaggio*, in tutti i sensi in cui questo sintagma può essere letto), non sono affatto estrinseci al viaggio, come qualcosa che va ad aggiungersi a esso. Piuttosto, essi occupano una strana posizione liminare, posti come sono sul bordo del viaggio, essendone al tempo stesso a bordo, letteralmente imbarcati in un'avventura di cui forniscono testimonianze che ci si lascia (o si lancia) dietro di sé man mano che il viaggio procede.

Foto, cartoline, oggetti raccolti lungo il viaggio come *souvenir*, perfino le note di un diario di bordo o d'osservatore non sono elementi ornamentali o pallidi riflessi di ciò che un'esperienza di viaggio sarà stata, ma condensano in sé *ciò che resta* del viaggio e, concorrendo alla memoria dell'esperienza, lo costruiscono iscrivendolo e così lo restituiscono. I *souvenir* sono *restituzioni di ciò che resta del viaggio*. Non tanto ciò di cui ci saremmo appropriati per loro tramite (un'esperienza? O forse addirittura di frammenti della "nostra vita"?), quanto proprio di ciò che il viaggio avrà lasciato, abbandonandolo, come resto. Per questo i *souvenir* sono come le conchiglie che l'onda abbandona sul bordo della spiaggia, piccole concrezioni madreperlacee talvolta sorprendenti e preziose, talaltra trascurabili resti di una vita che ha avuto luogo altrove, gusci svuotati consegnati alla luce del sole eppure sempre sul punto di essere riguadagnate dalla risacca: *souvenirs* che il mare dona allo sguardo e che, in ogni istante, può riprendere con sé.

Così, il viaggiare richiede il lasciar tracce e l'abbandono con cui esse vengono consegnate a una destinazione che non sarà assicurata, né nello spazio (la loro destinazione *in senso stretto*, cioè il luogo in cui saranno state indirizzate) né nel tempo (perché l'oblio è sempre al lavoro e la cancellazione della tracce procede di pari passo con il lasciar tracce). È per questa ragione che i *souvenirs*, come le foto, le cartoline ecc. possiedono il potere di sorprenderci quanto più da *lontano* e quanto più *inaspettatamente* esse ci giungono: recano con sé una potenza di spaesamento che è data dalla loro semplice apparizione nel nostro presente, a partire da un altrove che non poteva che essere al di là della misura del nostro sguardo. Essi bucano il nostro presente, la nostra *lebendige Gegenwart*, aprendovi delle faglie di spazio e di tempo che si rendono riconoscibili come altrettanti eventi e come memoria manifesta dell'evento. C'è un presentarsi, un manifestarsi, un accadere del *souvenir* che lo rende tanto più prezioso quanto più esso proviene da un *altrove* che oltrepassa la capacità di presa del nostro sguardo e la nostra forza di rammemorazione. I *souvenir* sono *Erinnerungen* solo quando, iscrivendo in se stessi il viaggio e così accogliendolo in un oggetto sovente di piccolo formato, si manifestano al di là della volontà di chi li ha inviati. In una qualche misura, i *souvenir* sono tali quando appaiono come provenienti

da un “laggiù” insperato, da una lontananza che solo *ex-post* avremo ricordato esserci appartenuta.

Non c'è *souvenir* che non sia al tempo stesso una sfida all'oblio e un accogliere la possibilità di un oblio che potrebbe essere assoluto. Non c'è *souvenir* che, come il guscio di una conchiglia, non sfidi la sua sempre possibile sparizione nelle profondità da cui è emerso. Inviato da un *altrove* (*ailleurs*), esso può sempre ritornarvi. E possiamo perfino pensare che ogni invio, come ogni movimento della risacca, non dipende né sarà mai dipeso da alcun viaggiatore. Neppure dalla sua volontà, più o meno cosciente, più o meno esplicita, di lasciare tracce. Qui, proveremo a disegnare alcuni percorsi che ci permettano di descrivere questo pensiero del viaggio, riferendoci ad alcuni scritti di Derrida. Il nostro percorso girerà attorno ad alcune parole con cui metteremo in scena la condizione dell'essere-in-viaggio: “rimpatrio”, “ritorno”, “dimora”, “altrove”, quasi un piccolo lessico che, con la sua singolare grammatica e i suoi esempi più che esemplari, ci possa far avvicinare alla strana topografia del viaggio.

## 2. La *contre-allée* (ovvero come rimpatriare)

La decostruzione sarà stata in viaggio, si è detto. Da sempre. Infatti, è possibile ripercorrere alcune tappe di un pensiero poiché lo stesso Derrida ha presentato il proprio *Denkweg* come una traiettoria, perfino come una corsa, una corsa fatta a perdifiato, *à bout de souffle*. Con momenti di arresto, con soste (*Halte*, nel lessico heideggeriano che Derrida talvolta riprende), cioè brevi soggiorni (*Aufenthalte*), quasi a volgersi indietro per vedere a che punto era giunto il cammino. Una di queste pause è un libro, che qui prendo come se fosse una strana mappa in cui sono state segnate le strade percorse. Il testo scritto da Derrida assieme a Catherine Malabou, *La contre-allée*,<sup>1</sup> è un libro di viaggio in molti sensi, non solo perché tratteggia il nesso che lega pensiero e viaggio, né solo per il titolo che, dicendo l'andata (*allée*) annuncia il ritorno, il movimento del ritorno come movimento al contrario (*contre-allée*), forse addirittura un percorrere a ritroso un cammino (infatti il testo è anche, per una certa parte importante, autobiografico), ma anche perché è una scrittura – quella di Derrida – che si fa *in viaggio*, come nella forma della cartolina (*carte postale*) e della lettera (*lettre*), e anche della foto come *souvenir* (memoria e ricordo). In altre parole, si tratta di una scrittura che *avviene* come viaggio poiché sarà sempre stata invio (*envoi*). L'*implete* che Derrida impiega per esprimere questo doppio nesso e questo doppio

---

<sup>1</sup> J. Derrida, C. Malabou, *La contre-allée*, Paris, La Quinzaine-Louis Vuitton, 1999. Il volume è costruito come un singolare album: il testo di Derrida, intitolato *Correspondance. Lettres et cartes postales (extraits)* è scritto in viaggio, mentre Derrida attende, riceve e legge il testo di Malabou, *L'écartement des voies. Dérive, arrivée, catastrophe*, che contiene a sua volta un'antologia di testi di Derrida in cui si menziona il viaggio. Inoltre, una sequenza di foto si intreccia ai due testi, moltiplicando ulteriormente i riferimenti intertestuali. Da sottolineare anche il fatto che la pausa avviene in viaggio: paradossalmente, la condizione per la pausa di scrittura del viaggio è il viaggio stesso.

vincolo tra viaggio ed invio è *envoyage*: “in-viaggio” ma, appunto, al contempo “invio-viaggio”. Ogni lettera sarà dunque stata un “inviaggio”, letteralmente.<sup>2</sup>

Il nesso scrittura-viaggio in Derrida non si articola *in occasione del viaggio*, intendendo con ciò che il viaggio – considerato solo quale esperienza empirica – fornisca la possibilità di una trama, per esempio un diario, un resoconto di una ricerca o di un’inchiesta ecc., secondo altrettante pratiche di scrittura che, in misura più o meno ampia, sono tutte genealogicamente legate all’indagine antropologica e forse addirittura all’intero plesso delle scienze dell’uomo. Invece, in Derrida si tratta di un pensiero che ha *la sua condizione* nel viaggio e che si pensa come viaggio, come un pensiero-in-viaggio o, perfino, un pensiero-viaggio che si traccia e si scrive “perché la decostruzione, in una frase, sarebbe una certa esperienza del viaggio (...) delle lettere e della lingua in viaggio”.<sup>3</sup> Occorre pertanto intendere *una certa* esperienza del viaggio perché essa ci mette in rapporto con la lingua, che non è la lingua *del* viaggio, cioè quella lingua con la quale possiamo *comunicare* l’esperienza del viaggio, serbandone il ricordo e suggellandolo (visione ingenua della conservazione dell’evento, e con ciò della sua archiviazione), ma è una lingua anch’essa sottoposta al movimento: è una *deriva* ed è anch’essa in viaggio.

Il bordo mobile della lingua del viaggio *e* della lingua in viaggio perturba le distinzioni che possono essere introdotte per parlare del viaggio a partire dal suo senso. Se ci fosse un senso in generale del viaggio, la sua dimensione trascendentale, esso chiarirebbe i molteplici viaggi finiti ed empirici. Inoltre, se possiamo riconoscere pure un presunto senso “proprio” e letterale del viaggio (che sarebbe, in verità, quello empirico) e un “viaggio” in senso ampio o metaforico (come quando, per esempio, si parla del “cammino della vita” come *iter* o *itinerarium*), occorre tuttavia riconoscere che essi vanno a sovrapporsi tanto al piano empirico quanto a quello trascendentale. Perciò, le distinzioni pur necessarie tra viaggio in senso proprio e in senso metaforico, tra il senso (trascendentale) del viaggio e la sua esperienza (empirica) rischiano di non essere sufficienti per dire la deriva della lingua in viaggio.

Se la lingua viaggia, essa si abbandona alla sua deriva, a una perdita della riva che le è tanto più essenziale quanto più essa viene sollecitata da un’estraneità che avrà ritrovato *dentro di sé*, varcando una frontiera nel momento dell’*espatrio*. Uscita di sé verso un altro che si ritrova in sé: questo movimento, il movimento di deriva, mette in crisi il linguaggio dell’identità e dell’origine, dell’origine come fonte dell’identità, poiché inscena costantemente, praticandolo, l’attraversamento delle frontiere *al proprio interno* così come *all’esterno*. Ciò vuol anche dire che il viaggio implica una topografia dell’interno e dell’esterno del linguaggio che raddoppia la geografia degli spostamenti e delle frontiere. In un passo molto chiaro, Malabou riprende e commenta l’intreccio tra interno ed esterno e il costante gioco tra *espatrio* e *rimpatrio*, tra radicamento e sradicamento, con cui ne va della lingua, dell’identità e, certamente, dei sensi dell’essere in viaggio. Il tono, come si può leggere, è dato da un’origine che non è principio né causa, ma afferma al contrario una complicazione,

<sup>2</sup> Cfr. J. Derrida, C. Malabou, *La contre-allée*, cit., pp. 130-132.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Correspondance. Lettres et cartes postales (extraits)*, in J. Derrida, C. Malabou, *La contre-allée*, cit., p. 40

poiché l'origine è intaccata dall'estraneo, ciò che la apre a un altro pensiero dell'origine e, così, del luogo e del movimento.

“All'origine, dunque, la derivazione, l'iscrizione del fuori nell'intimità di una lingua o di un suolo. Derivazione che, dice Derrida, sembra essere la riva comune a ogni esilio o a tutti i viaggi particolari.

Parlare così, tuttavia, non significa reintrodurre la separazione tra il trascendentale (“riva o derivazione comune”) e l'empirico (“esilio e viaggi particolari”), cioè, ancora, lo schema derivativo tradizionale? A partire dal bordo condizionale trascendentale (non si possiede la propria lingua) si aprirebbero, derivando da esso, tutti gli esili fenomenici, empirici, singolari. Ogni destinerranza particolare non sarebbe altro che un caso o un testimone dell'universale sradicamento”.<sup>4</sup>

Pensare in questo modo il viaggio, significa rompere il nesso causale e mettere tra parentesi la catena che consente di risalire all'origine. La deriva è ciò che mette in crisi proprio questo pensiero della derivazione come risalimento all'originario. Così il trasferimento, il tragitto, il viaggio, lo spostamento ecc. rifiutano il loro radicamento filosofico sul terreno del trascendentale o dell'originario. Al contrario, è lo stesso pensiero del trascendentale o dell'originario a essere sollecitato da viaggi, transfert e dislocazioni che sono invenzioni ogni volta singolari delle condizioni di possibilità del viaggio stesso. È in questi termini che occorre pensare il viaggio come *evento singolare* che si sottrae alla logica dell'origine.<sup>5</sup>

Il viaggio-pensiero, che è scrittura scopre i territori, i luoghi, le aree che visita e così facendo rende visibile, scopre e porta alla luce. Portando alla luce, esso può far descrivere. Sotto questo profilo, il viaggio è sempre una festa del pensiero perché chiama in causa le linee di visibilità, gli orizzonti e perfino, nel caso del pensiero-viaggio, ciò che resiste a ogni manifestazione entro un orizzonte. È lo stesso progetto della fenomenologia che è qui messo in questione da ciò che Derrida chiama anche l'“arrivante” (*arrivant*) come l'imprevisto, l'incalcolabile e l'impossibile: ciò che eccede una topografia pur rendendola possibile. In ogni caso (in *tutti* i casi, ed è questo un ben strano universale, un universale che non potrà che essere spaesante poiché si singolarizza *in ogni caso*, cioè caso per caso), l'“arrivante” è la figura dell'evento con il quale non siamo mai in rapporto diretto, faccia-a-faccia. L'evento non può che essere accolto nel movimento secondo del ritorno, del rimpatrio, del rientro (al di qua del limite visibile dell'orizzonte), cioè di una *contre-allée* che costituisce il movimento stesso, la manifestazione (*phainesthai*) di ciò che si rende visibile (*phainomenon*). L'evento non potrà essere accolto se non da una riflessione *tracciata* su ciò che sarà già accaduto e avrà già avuto luogo come viaggio. Ne va pertanto di un pensiero in grado di accogliere il viaggio come possibilità dell'evento e al tempo stesso di conservarne la traccia: il ritorno implica sempre una conservazione come memoria, un archivio, un deposito di ciò che sarà stato il viaggio come

<sup>4</sup> C. Malabou, *L'écartement des voies*, cit., p. 55.

<sup>5</sup> Ivi.

condizione di possibilità finita, contingente e temporale dell'impossibile possibilità dell'evento. Il viaggio è apertura alla impossibile possibilità che ciò *accada*. Che cosa? Il viaggio stesso, cioè l'essere-in-viaggio senza ulteriori specificazioni, addirittura senza direzione e senza meta che non siano quelle del viaggio stesso.

Il pensiero-viaggio, il pensiero che non può che essere in viaggio, implica tutta una geografia e una topografia che sono resi possibili dal movimento e dal suo ritmo, da un *fort-da* che fin dal primo battito e del primo lancio (di dado o di rocchetto) non può che essere simbolico. Derrida scrive nel saggio dedicato al freudiano *Al di là del principio di piacere*, contenuto in *La carte postale*, che “la scrittura di un *fort/da* è sempre un *fort/da*”.<sup>6</sup> Ci serve pensare non solo il viaggio come movimento e tracciatura (il *fort/da*), ma lo stesso suo resoconto (la scrittura del *fort/da*) come un viaggio. Il nesso tra viaggio e pensiero si raddoppia: dentro di sé come viaggio-pensiero e pensiero-viaggio, fuori di sé come scrittura di viaggio. Il viaggio si sdoppia così nel suo racconto e il movimento si rispecchia con il movimento della scrittura senza coincidervi. Il viaggio svela la sua *dynamis*, che è pure matrice mitica o riserva di racconto. La matrice tiene in riserva la molteplicità dei racconti, ciascuno dei quali la porta con sé come archi-origine non inscrivibile e sempre cancellata.

La topografia dinamica del viaggio, la sua *dinamo-topografia*, cancella ogni volta la matrice che l'avrà prodotta *e come evento di viaggio e come sua scrittura*. Se seguiamo Derrida, in ciò consiste la promessa del racconto di viaggio, cioè la sua archiviazione e destinazione. Ciò vale a dire che la scrittura del viaggio eccede la sua riduzione alla “logica dell'origine” e resiste alla restituzione della sua verità a una sola e unica matrice. Siccome per la decostruzione non c'è origine come *primum* logico ed ontologico, ogni scrittura di viaggio *apparterrà* e al tempo stesso *non apparterrà* alla matrice che lo ha generato. Inserendosi in una sequenza genealogica, ogni scrittura di viaggio è al tempo stesso interna ed esterna alla matrice.

Prima ho detto che la destinerranza dell'essere-in-viaggio è senza direzione e senza meta, che non siano quelle del viaggio stesso. Tuttavia ogni viaggio riscrive sempre e di nuovo il mito del ritorno da cui è originato. La dinamo-topografia del viaggio si iscrive in questo spazio (che è uno spazio mitico e sempre soggetto alle leggi che governano l'istituzione simbolica di un immaginario), il cui punto generatore (di tempo e di spazio) è la *patria* con le figure che le sono connesse: la terra, la madre, la generazione, la casa ecc. Nello spazio simbolico-immaginario aperto dalla matrice mitica, la patria è ciò che *in figura e nel racconto* dice l'arrivo come il riprendere o il riguadagnare terra: il rimpatrio è il ritorno (*nostos*) come esperienza dell'essere-presso-di-sé dopo l'esperienza dell'estraneo. È il ritorno-a-sé come passaggio attraverso quell'estraneità senza la quale non ci può essere proprietà. Legge di un ritmo, di un andare-e-venire la cui cadenza fa sì che vi sia viaggio e che, nelle due grandi matrici della cultura occidentale, le due archi-tracce da cui provengono tutti i nostri racconti, ciò dia luogo a due lunghe sequenze che non

---

<sup>6</sup> J. Derrida, *Spéculer – sur “Freud”*, in Id., *La carte postale*, Flammarion, Paris 1981 ; trad. it. *Speculare – su “Freud”*, Raffaello Cortina, Milano 1998, p. 74.

cessano di essere re-iscritte da tutti i viaggi e i racconti di viaggio. Le due matrici come archi-tracce del *mythos* del viaggio sono quella greca e quella ebraica, e attorno alle due figure di Ulisse e di Abramo si disegnano le due distinte traiettorie di un cerchio che si chiude per riaprirsi e di un'ellisse il cui punto di partenza non coincide con quello di inizio.

Se accenno a tali traiettorie mitiche, è perché nel suo magistrale saggio su Levinas, intitolato *Violenza e metafisica* e contenuto in *La scrittura e la differenza*, Derrida ci ricorda la posta in gioco della differenza tra queste due matrici, così come quella tra i due padri e patriarchi in viaggio. A loro dedica l'abissale nota joyciana di chiusura, dove ne va del *sensu* dell'identità e della proprietà di ciò che chiamiamo "noi". Citando Joyce e il suo *Ulisse*, rappresentazione contemporanea del desiderio che muove il *nostos*, Derrida volge un'affermazione in una domanda che porta con sé, come suo supplemento d'argomentazione, il riferimento ad Abramo e a Ulisse: "Qual è la legittimità, il senso della *copula* in questa proposizione del più hegeliano, forse, tra i romanzieri moderni: «*Jewgreek is Greekjew. Extremes meet*»?".<sup>7</sup> Levinas pone l'uno in contrapposizione all'altro e così pensa la matrice ebraica in contrapposizione a quella greca. Derrida si interroga piuttosto sulla loro differenza e rilancia pertanto l'interrogazione sulla nostra identità come portato storico di due iscrizioni differenti e, con ciò, di due sequenze del movimento, della direzione, del *telos* e dell'*eschaton*. Tra l'Ebreo e il Greco ne va di due modi diversi di essere-in-viaggio, di spostarsi, di muoversi e di ritornare, che istituiscono il senso di ciò che vuol dire viaggio, spostamento, movimento, ritorno come altrettanti tratti che convergono a definire il "proprio" della filosofia, del suo discorso, e, in pari tempo, della nostra identità. Nella nota in cui viene riconosciuta l'affinità tra il pensiero di Levinas e quello di Heidegger circa l'*impossibilità del ritorno*, il che vuol dire l'assunzione del rischio filosofico – sempre presente – che il viaggio non abbia alcun senso se concepito come frutto di un paradigma immutabile, Derrida scrive:

"Ma Levinas non ama Ulisse né le astuzie di questo eroe troppo hegeliano, di quest'uomo del νόστος e del cerchio chiuso, la cui avventura si risolve sempre nella totalità. Se la prende spesso con lui (...). «Al mito di Ulisse che torna ad Itaca

---

<sup>7</sup> J. Derrida, "Violenza e metafisica. Saggio sul pensiero di Emmanuel Lévinas" (1964), in Id., *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino 2002, p. 197. Con un esercizio di scrittura della differenza, Derrida pone (due volte) la stessa domanda, che è anche un'altra, controfirmandole entrambi, dopo che fu Joyce ad averle firmate a modo suo, in una singolare e circolare affermazione contenuta nell'*Ulisse*: "Siamo Ebrei? Siamo Greci? Noi viviamo nella differenza tra l'Ebreo e il Greco, che è forse l'unità di quello che si chiama la storia" (ivi). E poco più sotto, nella cornice di un rilancio che è hegeliano (e che dunque non può che rievocare l'intera storia di uno spirito che è in cerca di casa, e la cui avventura coincide con la stessa filosofia): "Siamo Greci? Siamo Ebrei? Ma chi, noi? Siamo (interrogazione non cronologica, interrogazione pre-logica) *in primo luogo* Ebrei o *in primo luogo* Greci? E lo strano dialogo tra l'Ebreo e il Greco, la pace stessa, ha la forma della logica speculativa assoluta di Hegel, logica vivente che concilia la tautologia formale con l'eterologia empirica [...]" (ivi). Questi passi incorniciano, sotto forma di interrogazioni destinate a rimanere aperte, la nota in cui Derrida, richiamando Joyce e il suo presunto hegelismo, traccia la relazione e la differenza tra la figura di Ulisse e quella di Abramo.

vorremmo contrapporre la storia di Abramo che abbandona per sempre la propria patria per una terra ancora sconosciuta e che proibisce al suo servo di ricondurre perfino suo figlio a quel punto di partenza» (...). L'impossibilità del ritorno non è certo ignorata da Heidegger: la storicità originaria dell'essere, l'originarietà della differenza, l'erranza irriducibile interdicono il ritorno all'essere *stesso* che non è nulla. Levinas sta dunque qui dalla parte di Heidegger.”<sup>8</sup>

In termini molto generali, questa nota, dalla sua collocazione marginale, ci può mostrare come Derrida avesse assunto e messo al lavoro *nel testo stesso* l'essere-in-viaggio, che dunque non è l'evocazione di un motivo secondario. A tale nota si deve riconoscere, infatti, una portata in ordine alla stessa *dynamis* della scrittura derridiana, poiché pone un problema di identità connesso con il problema del “proprio” della filosofia. Tra tutte le determinazioni della filosofia, si dovrebbe aggiungere quest'altro: la filosofia è viaggio, non può che essere in viaggio, affidandosi ai suoi agenti viaggiatori, ai suoi messi che, inviati in una missione il cui scopo è velato e il cui tempo non è stabilito, non potranno fare a meno di firmare per suo conto, firmando per se stessi, e riportando in patria, al loro ritorno, *souvenir* a testimonianza dei territori che avranno esplorato. *Facteurs*, li ha chiamati altrimenti Derrida, cioè porta-lettere di una trasmissione di eredità, di testi e di legati testamentari che attraversano lo spazio e il tempo. Se si tiene ferma la metafora postale della scrittura, dell'invio dei testi, della loro trasmissione e del loro destino errante (una *destinerrance* che è perfino *adestinerrance*), non si può non ricordare che ogni trasmissione necessita di un viaggio, di un tragitto, di un transfert e di un trasferimento da un “qui” nello spazio e nel tempo a un “laggiù”. E tutto ciò è possibile solo grazie al ruolo giocato dai *facteurs*, dai porta-lettere che, più o meno consapevolmente, non possono fare altro che trasmettere un messaggio il cui contenuto rimane in parte ignoto. Rispetto alla verità che essi portano con sé, essi sono ciechi.

Ogni viaggio e ogni missione, ogni strada percorsa dai messi non potrà che riscrivere e re-inscrivere nelle sequenze dell'avventura del pensiero. Così, a riprendere la domanda di Heidegger su che cosa significa pensare, si può rispondere evocando il percorso, la strada, il cammino e il passo. Ricordare che la storia della filosofia, fin dai suoi albori, è un intreccio di strade e di cammini, non è altro che un'occhiata gettata dal bordo dell'abissale paradossalità che si istituisce tra pensiero, scrittura e viaggio, dall'*odos* parmenideo ai *Wege* heideggeriani, alle *contre-allées* derridiane: tutta una storia di viaggi, di memorie e di scritture di viaggi, i cui *souvenir* non smettono di comporre, per frammenti, l'immagine *brisée* delle nostre Itaca e dei nostri deserti.

---

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 197-198.



### 3. “En revenir”, ovvero come ritornare (da Mosca, per esempio)

Il deserto può essere un presente che ci si lascia alle spalle. È la propria terra desertificata dalla storia. Per alcuni, l’abbandono dell’Occidente e il ritorno (o un’andata? Forse una *contre-allée*...) in Oriente pareva seguire il moto stesso della storia verso l’avvenire e rappresentare così una sorta di nuovo inizio nel corso della storia dell’uomo. Dopo il 1917, mentre in Europa è la guerra a spopolare patrie e trincee, la Russia diviene patria elettiva per tutti coloro che guardano alla rivoluzione come alla speranza. In altre parole, un’utopia che sembrava avere trovato il suo luogo.

Un intero genere letterario ha dato voce a questa speranza. Il viaggio in Unione Sovietica acquista un senso che è pienamente storico, poiché esso si assume il compito di riportare a casa la speranza di cui si era potuto fare esperienza altrove, nella patria dell’utopia realizzata. Il *souvenir* è la scrittura di una promessa che sarebbe stata resa vera dalla testimonianza “in-carne-ed-ossa”, come se la verità dell’evento chiamato “Rivoluzione d’Ottobre” potesse adempiere alla promessa solamente scrivendola e traducendola dall’esperienza dei testimoni. Così, il viaggio nella Mosca post-rivoluzionaria diventa una specie di paradigma d’esperienza e, al tempo stesso, un genere di scrittura che mette in scena, di volta in volta, il senso di uno spostamento (verso un “laggiù”: *fort*) e di un ritorno (“qui”: *da*). Ma la costruzione di tale paradigma e la genealogia che ne deriva disegnano pure un intrecciarsi di luoghi e di tempi che scombussola le forme di rappresentazione della geografia politica e della storia. Il *reportage*, il diario, le memorie da Mosca diventano più che testimonianza di un’esperienza paradossale di viaggio, che consiste nel raccontare che cosa significa al presente un luogo che incarna ciò che fino a quel momento non aveva avuto luogo. Infatti, questi documenti autobiografici traggono la loro risorsa e la loro legittimità dal primato dell’esperienza del testimone. Essi descrivono per gli occhi distanti dello spettatore occidentale l’“aver luogo” dell’utopia, il suo presentarsi, ma mantenendo tutta la distanza di un *fort* che non potrà mai essere *da* se non come scrittura e grazie al necessario filtro di una finzione. Promettendo l’esperienza diretta e vissuta, essi non possono che consegnare il resoconto di un evento che avrà già avuto luogo, da tempo.

Per questa ragione, i *souvenir* che gli intellettuali occidentali portavano con sé, al loro ritorno, erano tracce di tracce di un “laggiù” come di un “altrove” (*ailleurs*). E tali tracce raddoppiano nella *traduzione* il movimento del *fort* e del *da*. L’esperienza dell’“altrove” avviene in una lingua che non è la nostra, ma che è la lingua dell’altro. La scrittura dell’esperienza del viaggio si presenta allora come un nuovo *fort/da*, come un va-e-vieni tra la lingua propria e quella dell’altro. Questi scritti fondano un genere letterario che trascrive l’istanza di un’universalità che sarà stata detta in una lingua sola, il russo, e che si sarà dovuto tradurre negli idiomi occidentali per renderla comprensibile a chi non poteva accedervi. Il viaggiatore che ritorna in patria, così, non è solo colui che, con i suoi testi, porta testimonianza di una speranza e di un avvenire che sarebbero stati già “qui”, al presente, ma è colui che, con i suoi *fort/da*,

tra l'Occidente e Mosca, tra la propria patria e la patria d'elezione, traduce un universale che è detto nella lingua dell'altro: egli diventa un singolare messo di un evento che chiama in causa la necessità della traduzione, sfidando la molteplicità delle lingue. Lo scrittore si assume, più o meno consapevolmente, il compito di dare il corpo della propria lingua a un universale che si sarà detto in russo, cioè a quella verità che la Rivoluzione d'Ottobre avrebbe fatto divenire storia, conferendole il suo luogo, assieme all'aver luogo del suo accadere.

Il testo *Back from Moscow in the USSR* è la scrittura di un viaggio compiuto a Mosca da Derrida nel 1990, poco dopo la cosiddetta "caduta del muro di Berlino". Senza essere né resoconto né testimonianza di quel viaggio – che restano come il *punctum* di un'immagine fotografica – il discorso di Derrida costruisce una sequenza testuale alla quale si richiama e dalla quale, al tempo stesso, prende le distanze. I nomi (e gli scritti) di Etiemble, Gide e Benjamin sono i riferimenti che consentono a Derrida di inanellare una genealogia del genere di scrittura legato al "ritorno da Mosca". Non posso qui esaminare le sovrainscrizioni e le riscritture compiute da Derrida – che per esempio sovrappone tanti miti (Edipo, Demetra, Tiresia: tutti miti greci) quanti sono i nomi e i testimoni convocati – né la lettura che egli fa di alcuni passi del *Diario di Mosca* di Benjamin e della corrispondenza che vi si riferisce, lettura che costituisce il nodo più importante nell'intreccio di temi e motivi messi in gioco. Mi limito perciò a considerare due punti che riguardano la strana dinamografia che scandisce il testo fin dalla sua prima pagina, la quale si apre sotto l'insegna del *fort/da* freudiano.<sup>9</sup> In primo luogo troviamo il riferimento alla casa, alla patria e a ciò che significa "rimpatriare", che emerge dalla lettura del diario di Gide (*Ritorno dall'URSS, seguito da ritocchi al mio ritorno dall'URSS*), e in secondo luogo la peculiare semantica del ritorno che dà più volte il tono al testo di Derrida.

Gide è la figura tipica dello scrittore occidentale che si reca a Mosca e che fa risaltare appieno il carattere paradossale del viaggio. Egli, infatti, come molti all'epoca, si rivolge verso l'URSS attribuendo a quest'ultimo la forza di una promessa da mantenere. La cornice dello scritto di Gide è quella del resoconto di una promessa che, una volta pronunciata e inviata, avrebbe aperto da sé un avvenire. La promessa, promettendosi, apre un tempo (dal presente al futuro) e uno spazio (da "qui" a "laggiù"). Proprio per questo, essa istituisce il *ritardo* rispetto alla coincidenza con sé. Senza questo ritardo inscritto nella promessa, non ci sarebbe stato viaggio né scrittura del viaggio. Senza di esso, non ci sarebbe stato alcun ritorno né in senso stretto (il viaggio di ritorno) né in senso lato (quel testo che corrisponde al titolo di *Ritorno dall'URSS*). La promessa è promessa di un "essere a casa" (*être chez soi, zu Hause sein*). L'"essere a casa" non è propriamente il "contenuto" della promessa (e dunque la meta del viaggio), ma è piuttosto ciò che si rende presente con il viaggio stesso. Ecco perché il viaggio a Mosca prende la figura di un "ritorno a casa", un *nostos*, rispetto al quale il rimpatrio, il ritorno in Occidente, coincide con

---

<sup>9</sup> J. Derrida, *Back from Moscow in the USSR. Storia politica di un genere letterario*, in Aa. Vv., *Ritorno da Mosca*, a c. di V. Vitiello, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 13.

l'esilio. Su questo movimento di doppio *fort/da*, generatore del viaggio e dello scritto, citando ciò che Gide dice del viaggio, Derrida scrive:

“(…) al pari di tutti quelli che allora facevano questa andata-e-ritorno, Gide non lascia il suo paese, non parte *da casa sua* per l'URSS – come si potrebbe andare all'estero, in un paese lontano o eccentrico, per poi tornare *a casa propria* e dare notizie di «laggiù». No, Gide parte *a casa sua*, il suo viaggio, l'andata del suo viaggio è già un ritorno (*back home*) verso ciò che dovrebbe essere un «a casa propria», o meglio verso un luogo, l'URSS, che è «più di una patria elettiva: un paradigma, una guida» (p. 18). Il «laggiù» è l'avvenire del «qui» assoluto verso il quale il viaggio si protende.”<sup>10</sup>

Il tempo della promessa è l'avvenire, dunque, legato a un “laggiù” in cui pare essersi compiuto. Il viaggio diventa allora, letteralmente, avventura, e – con un'espressione che sfida la tautologia – l'avventura di un tempo futuro. Il viaggio rivela la sua dimensione messianica o escatologica.<sup>11</sup> Ogni *trajet* della *trajectoire* che si dipana tra il “qui” e il “laggiù” fa segno verso una patria solo nella quale può acquisire senso la parola “rimpatrio”. Il “rimpatrio” verso un futuro non può che avvenire “laggiù”, lontano da qui. Paradossalmente, il “rimpatrio” non può che assumere la figura senza figura dell'*utopia*. Il luogo del desiderio come luogo d'elezione – quel luogo che si manifesta in quanto fantasma o illusione nella storia degli uomini – non solo ha trovato il suo “qui”, il suo tempo e il suo spazio, ma esso si stava realizzando, pur non compendosi. Strana temporalità, quella della promessa che *sta per* compiersi ma non sarà mai ancora del tutto compiuta: essa direbbe la fine agognata di un viaggio che culmina con il ritorno nel “laggiù” assoluto dell'*utopia* in terra, dell'*utopia fattasi patria*. Ma se, dicendo la fine del viaggio, decretasse pure il compimento della promessa, ne cancellerebbe il tempo e lo spazio. La fine del viaggio, in altre parole significherebbe la morte della speranza, lo spegnersi del desiderio e l'interruzione di quel movimento con cui la traduzione intesse di volta in volta la lingua del “laggiù” nelle lingue del “qui”. Prosegue dunque Derrida, tirando il filo del rocchetto e della scrittura di Gide:

“La dimensione messianica o escatologica del tragitto, verso ciò che non a caso è denominato «terra», si dà laggiù, da quel *laggiù (fort)* promesso qui all'elezione: «Ciò che sognavamo, che osavamo appena sperare, ma a cui tendevamo tutte le nostre volontà e le nostre forze, *aveva avuto luogo laggiù*. Era dunque una terra in cui l'*utopia* stava per diventare realtà» (*ibid.*).”<sup>12</sup>

Accanto al tema dell'*utopia* che si realizza nella storia, si trova il motivo del ritorno, di un ritorno spaesante che solo apparentemente ha a che vedere con il rimpatrio come ritorno alle radici. Invece, esso dice l'inquietudine di fronte alla

<sup>10</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>11</sup> Cfr. J. Derrida, C. Malabou, *La contre-allée*, cit., pp. 231-233.

<sup>12</sup> Ivi.

credenza e alla fede che avrebbe attribuito all'URSS la stessa realizzazione storica dell'utopia. È tutta una sintassi e un'idiomatica della lingua francese che è messa in gioco da Derrida, relativamente all'espressione *en revenir*.

“In francese (...) ci sono almeno due interessanti locuzioni idiomatiche, intorno al verbo “ritornare” [*revenir*], che qui potrebbero esserci molto utili. *On n'en revient pas* significa che si è stupefatti, *amazed*, che si riesce a fatica a credere a ciò che si vede, tanto è enorme, sproporzionato, addirittura osceno. (...) l'altra locuzione dell'idioma francese *en revenir* significa «perdere le proprie illusioni», «perdere la fede», sopportare la crudeltà di una disillusione. E il momento in cui *on en revient* è tanto più grave, in questo caso, in quanto *on en revient de loin* [la si è scampata bella], come dice una terza espressione francese, e *on revient* [si ritorna] da un momento e da un luogo di cui non la si finiva più di *ne pas en revenir* [stupirsi].”<sup>13</sup>

Ne va di un “ritornare” (*revenir*) fantasmatico e spaesante che scombussola i riferimenti geografici e temporali, spostando il “qui” (*da*) con il “laggiù” (*fort*) e mettendo fuori strada il presente, per esempio il presente del 1989 che, nel momento in cui Derrida scriveva, era trascorso da non troppo tempo, facendo prendere una certa via alla storia in generale e, più in particolare, alla storia dell'evento chiamato Rivoluzione d'Ottobre. La cui parabola, apparentemente, avrebbe dato luogo a una sorta di fine delle illusioni, a una disillusione il cui peso sarebbe tanto maggiore quanto più “si ritorna da lontano” e, così, la si scampa. Fine dello stupore e ritorno. Si traccia pertanto la traiettoria di un'esperienza e di un viaggio da cui si ritorna riconoscendosi privi di patria, mentre la speranza era quella di riconoscere nell'URSS la propria “patria elettiva”. Ciò che qui è messo in gioco è il valore stesso della testimonianza, del diario, del *reportage* quali forme di scrittura di un'esperienza del “laggiù” e quali altrettanti *souvenir* che avrebbero dovuto esprimere la speranza in un avvenire che sarebbe stato già presente.

“In fondo, è questa la traiettoria della maggior parte di siffatti «Ritorni da Mosca in URSS»: ci si va, pronti a spiegare, al ritorno, ad amici e simpatizzanti, come e perché *on n'en est pas revenu*, tanto è mirabile; poi, *on en revient* e allora occorre «ritoccare» e dire fino a quel punto è stato necessario *en revenir en revenant de loin!* Ed è sempre amaro. Tanto più che non si pensava affatto di *avoir à en revenir* [doversene disilludere] poiché non si era andati «laggiù», «all'estero» (*fort*), ma «qui», «presso di sé» (*da*), in una «patria elettiva».”<sup>14</sup>

Ne va, quindi, di un movimento che è viaggio e che è resoconto del viaggio in scrittura. In questo *fort/da* del testimone il ritorno coincide con un doppio espatricio: il primo che consiste nel ritorno “geografico” in Occidente da Mosca come paradigma del “laggiù” utopico; il secondo espatricio che coincide con la disillusione legata alla scomparsa della speranza utopica e dalla fede in essa.

<sup>13</sup> J. Derrida, *Back from Moscow in the USSR*, cit., pp. 32-33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 33.

#### 4. “À demeure”, ovvero come restare (ad Atene, per esempio)

Finora ho parlato della scrittura del viaggio e del suo movimento, di quel *fort/da* che genera il viaggio e che ne restituisce il ritmo, al tempo stesso aprendo lo spazio-tempo del viaggio stesso. Almeno dagli anni ottanta in poi compare con sempre maggiore frequenza negli scritti di Derrida un certo uso dell'immagine come ulteriore elemento testuale. Il motivo della cartolina (*carte postale*), con tutto lo spettro metaforico che le è conferito, acquista uno spessore supplementare. Inoltre, l'impiego delle immagini accanto allo scritto produce effetti di intertestualità che paiono ancor di più ampliati dal gioco tra il testo scritto e l'immagine fotografica, e perfino l'immagine filmica nel caso di *Tourner les mots. À bord d'un film*,<sup>15</sup> il libro scritto a quattro mani con Safaa Fathy, in occasione delle riprese del film *D'ailleurs Derrida*,<sup>16</sup> dove lo spostamento tra i luoghi (Parigi, Santa Monica, El-Biar, Toledo) risulta una delle principali chiavi diegetiche.

Prima di svolgere alcune considerazioni su *D'ailleurs Derrida*, resoconto del *Denkweg* di una vita e singolare viaggio tra deserti e città, mi soffermo su un testo che ne rappresenta una tappa importante. In *Demeure, Athènes*,<sup>17</sup> testo scritto nel 1996, vengono contemporaneamente messi in scena l'opzione intertestuale scrittura-immagine e il motivo del *souvenir* in riferimento a un certo evento di lingua che accade quando Derrida, per la prima volta si trova in visita ad Atene. Il viaggio ad Atene fornisce l'occasione e l'asse tematico dell'intero saggio. Il titolo, a sua volta, sfrutta una riserva idiomatica di senso in francese e sfida l'intraducibilità, giocato com'è tra i differenti sensi che la parola *demeure*: il verbo *demeurer* significa “dimorare”, “abitare”, ma pure “rimanere”, “restare”; il sostantivo *demeure* significa la “dimora”, la “casa”, il luogo in cui si vive, cioè la propria casa come la proprietà più intima del *chez soi*, dell’“essere-presso-di-sé”; in senso molto lato si potrebbe perfino dire la patria.

Infatti, Atene è una patria elettiva, poiché è uno dei luoghi in cui l'evento della filosofia ha trovato luogo. Ma è pure una patria che si presenta sotto un sole accecante (che è pure il sole platonico, mentre illumina il cielo delle idee) e in uno stato rovinoso che rispecchia il tono luttuoso della meditazione. Sole e rovine divengono gli elementi di un paesaggio in cui ne va del senso della filosofia come esercizio di meditazione sulla finitezza (si tratta dell'*epimeleia heautou* socratica) e come presa in carico dell'esperienza della vita e della morte. Così, le righe di Derrida si intessono con le ultime parole di Socrate riportate da Platone nel *Fedone* e costruiscono un discorso su una sequenza di immagini scattate ad Atene dal fotografo

<sup>15</sup> J. Derrida, S. Fathy, *Tourner les mots. À bord d'un film*, Galilée-Arte, Paris 2000.

<sup>16</sup> *D'ailleurs Derrida*, regia di S. Fathy, Editions Montparnasse, Paris 1999.

<sup>17</sup> J. Derrida, *Demeure, Athènes* (1996), photographies de Jean-François Bonhomme, Galilée, Paris 2009. Detto *en passant*, la parola *demeure* era già stata impiegata da Derrida quale titolo per l'importante saggio su Maurice Blanchot: cfr. *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, Paris 1998. Per un'analisi di *Demeure, Athènes*, cfr. C. Malabou, *L'imprenable en question ou se prendre à mourir*, “Études françaises”, vol. 38, nn. 1-2, 2002, pp. 135-144.

Jean-François Bonhomme e che Derrida confida al lettore di aver portato con sé durante il viaggio, come se fossero di fatto *souvenir dell'altro*: immagini della città, del suo presente, e scrittura (*graphé*), scrittura della luce (*photo-graphé*) come memoria dell'immemorabile e, al tempo stesso, condizione finita di quell'evento di lingua che accade e, accadendo, impone alla scrittura il suo ritmo e la sua legge.

L'evento che genera la scrittura – imprimendole il movimento del *fort/da* – e la descrizione delle foto, è la frase idiomatica *nous nous devons à la mort* (“siamo votati alla morte”) che si presenta a Derrida come un motivo (musicale, in effetti),<sup>18</sup> che sorge dal panorama di rovine e da quell'abisso della storia che è Atene, “città votata alla morte”.<sup>19</sup> Motivo musicale, evento di lingua suggerito da alcune immagini come cartoline che ritornano al luogo da cui sono state inviate, da quel “laggiù” che è “qui”, senza tuttavia mai poter coincidere con esso: il *fort* rimane *fort* e intacca il *da*, cosicché lo stesso *da* si rivela fessurato dal *fort*, dalla dimensione della distanza, della lontananza e del ritardo. Il viaggio è anche in questo caso un ritorno che non è mai un ritorno alla pienezza, ma è invece una *contre-allée* che porta alla luce del Mediterraneo la tonalità luttuosa dell'evento. Allora ciascuna immagine fotografica di Atene, che Derrida tratta come una scheggia di un “già stato” sopravvivate, è una presa in carico della morte, che così è iscritta in ciascuna di esse, silenziosamente, come un velo scuro che le avvolge: “mai nessuna di quelle fotografie evita di significare la morte. Ma senza dirlo. In ogni caso, ciascuna richiama alla morte compiuta, alla morte promessa o minacciante, alla monumentalità sepolcrale, alla memoria nella figura della rovina. Libro d'epitaffi, insomma, che, sì, *porta il lutto* in effigie fotografica”.<sup>20</sup> L'immagine fotografica è esemplarmente *souvenir*: essa ci viene consegnata grazie al lavoro di un *ritardo* che è coesenziale all'archiviazione della traccia, ogni istante presente ha iscritta in sé la sua finitezza. L'immagine è la scrittura (*graphé*) dell'istante mediante la luce, cioè nel lampo dell'attimo. Ciò porta ad affermare l'analogia tra la foto-grafia e la scrittura come bio-tanato-grafia, scrittura della vita-e-della-morte, che è conservazione della traccia e sua cancellazione. Perciò ogni immagine non può essere dissociata dal suo stato di rovina: pur promettendo

---

<sup>18</sup> Cfr. J. Derrida, *Demeure, Athènes*, cit., p. 42, dove viene commentata la foto n. 16, che ritrae una vetrina in cui sono presenti diversi strumenti musicali: “Come se ci si volesse ricordare, in mezzo a così tanti strumenti musicali, che queste fotografie portano il lutto dei suoni e delle voci. Negativi di sonogrammi o di fonogrammi (...), ci fanno ascoltare tanto meglio l'eco spettrale di ciò che rendono muto. L'eco diventa in noi l'originale. Questi fotogrammi risuonerebbero come dei mormorii ecografici, proverrebbero immediatamente dalla memoria”. Cfr anche p. 45: “E anche se molti strumenti musicali, posti radiofonici, telefoni e magnetofoni non lo ricordassero, da una foto all'altra, il fonogramma di questa musica di morte risuonerebbe qui in bianco e nero. Come un canto silenzioso”.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 30. Tutto il *cliché XIII* è costruito sull'enunciazione del triplice lutto di Atene come viene inscenato dal fotografo: il lutto dell'Atene antica, di cui rimangono le rovine, il lutto dell'Atene colta *nel presente* e che scomparirà domani, infine il lutto anticipato degli spettacoli che vivono ancora oggi ma che sono votati, anch'essi, alla morte domani. Così commenta Derrida: “Tre morti, tre istanze, tre temporalità della morte di fronte alla (*au regard de*) fotografia – o, se preferite (...), tre “presenze” della scomparsa, tre fenomeni dell'essere “scomparso”” (*ibidem*, p. 31).

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

l'accesso a un istante-passato, a un presente che non potrà che essere "già stato", l'immagine non potrà che tendervi a vuoto. Il presente che essa ci mostra è spettrale.

La pista della rovina e una certa retorica della rovina che trama il discorso di Derrida avrebbero bisogno di un lungo e attento trattamento filosofico: qui mi limito a sottolineare come il motivo luttuoso ha a che vedere con la "caducità" della nostra condizione mortale (si può pensare a Freud) e con la "gettatezza" (*Geworfenheit*) del *Dasein* heideggeriano. È la nostra condizione finita e storica, la condizione di chi non può che essere un "viaggiatore senza biglietto" (Sartre). Tale caducità è intimamente legata all'esilio e alla ricerca di una prossimità che si disegna solamente nella lontananza: è il "laggiù" che ci permette di sperare in una "dimora", cioè in un "qui" in cui poter stare e soggiornare. Solo che questa casa, una di quelle dimore ove il pensiero vede la luce, è, letteralmente, abbandonata. Da cui la nostra condizione di esilio. L'abbandono della dimora, colto dall'obiettivo dell'apparecchio fotografico, risuona, per così dire, nella frase che, con la sua singolare idiomatichità, si impone a Derrida. In altre parole ancora, queste immagini di Atene sono lo specchio del deserto del nostro tempo nel quale, forse, abita ancora la *chance* del pensiero.

Le immagini delle rovine fanno così da contrappunto alla frase "siamo votati alla morte" (*nous nous devons à la mort*) che appare come un'immagine colta al suo stato nascente:<sup>21</sup> esse sono accompagnate dai venti *cliché* che, in venti piccoli paragrafi, accompagnano la riflessione, in verità una "traversata fotografica d'Atene"<sup>22</sup> che convoca pure, *al presente*, quell'archivio alla luce del sole che è la città stessa, la memoria sopravvivente di ciò che essa è stata, l'eco che suscita in chi la visita come si visita una casa abitata da spettri o, anche, una cripta mortuaria che ospita una veglia funebre. Come una cassa di risonanza, essa evoca, celebrandola, la voce di Socrate nelle sue ultime ore,<sup>23</sup> la quale formula "il discorso del lutto e della denegazione del lutto, l'intera filosofia".<sup>24</sup>

## 5. "D'ailleurs" (El-Biar, per esempio)

Nel film di Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, dove il filosofo impersona se stesso nella figura dell'Attore, il viaggio è un *leitmotiv* dichiarato: molto si gioca infatti con gli scarti geografici tra una sequenza e l'altra, come a praticare cesure spazio-temporali nella diegesi cinematografica tali da far diventare operativo l'"altrove" (*ailleurs*) annunciato dal titolo della pellicola. È in questo rinvio da un luogo a un altro che il racconto del pensiero avviene, scrivendosi in immagini e in una narrazione quasi monologica: Santa Monica, Parigi, El-Biar (il luogo natale di Derrida), il sud della

---

<sup>21</sup> Cfr. *ibidem*, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>23</sup> Cfr. tutto il *cliché* XIV (*ibidem*, pp. 32-35) e il *cliché* XVI (*ibidem*, pp. 46-50), dedicati appunto alla morte di Socrate.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 33.

Spagna. Tutto avviene come se, nella finzione cinematografica andasse di un contenuto di verità della decostruzione,<sup>25</sup> cioè il suo intreccio essenziale con lo spostarsi, con un essere-in-viaggio come pratica del pensiero. Ogni viaggio un'iscrizione, ogni viaggio la tracciatura di un tratto ulteriore del tragitto e, con ciò, la ripetizione della catena metonimica del *tr-*, che ha origine dalla *traccia* e che incrocia più di una lingua, come Derrida ha sottolineato in diversi luoghi: *tracce*, *trajet*, *trajectoire*, *trait*, *travail*, *travel*, *traduction*, *translation*, *transfer*, *transfert*, ma anche il *retrait* e – potremmo aggiungere non indebitamente – il *portrait* di una narrazione di sé che si qualifica come auto-bio-tanato-etero-grafia. Lo spostamento avviene sempre, e contemporaneamente, *tra* il testo e la “traversata” di una “vita”, con le sue traversie. “Il lavoro (*travail*) di questa traversata è ciò che ho sempre chiamato in fondo la traccia: è il viaggio stesso”.<sup>26</sup> Ci si sposta lungo le linee di traiettorie geografiche e, al contempo, ci si sposta lungo gli assi della lingua, percorrendoli in modo tale da sollecitare la lingua nelle sue giunture, nelle sue articolazioni e farla diventare così sensibile (come lo si dice di una lastra fotografica, per esempio, o di una pellicola) all'impressione dell'altro, come nel film *D'ailleurs Derrida*, dove un “altrove” rimosso sarebbe costantemente presente quale negativo della pellicola.<sup>27</sup> L'iscrizione del tratto in immagine comporta pertanto una topografia, disegnata per l'appunto dalla locuzione avverbiale “*d'ailleurs*”, che apre la dimensione della differenza esperita nell'essere-in-viaggio.

In alcune pagine di *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum* (“Lettere su un cieco. *Punctum caecum*”), il testo scritto da Derrida per il volume *Tourner les mots*,<sup>28</sup> il “*d'ailleurs*”, esprimendo la provenienza, il luogo *altro* da cui si arriva, ha la funzione di una sorta di matrice metaforica legata a “una cinetica, allo spostamento, a mezzi di spostamento (*mobiles*), a veicoli”<sup>29</sup> che si dispiega per l'intero film. Ma questa matrice è ciò che non può mai presentarsi, se non in figura e in immagine, per mediazione e in traduzione, grazie a un movimento di *fort/da* che avviene sul bordo di un “dentro-e-fuori” la lingua e che si sporge verso il luogo dell'altro come altro luogo: “(...) in “altrove” [*ailleurs*] (*aliore loco*, *aliorsum* ecc.) il riferimento all'alterità dell'altro conta almeno tanto quanto la dimensione topografica: si tratta dell'altro *luogo* come luogo dell'*altro*, e dell'altro non meno che del luogo, di un'*altra scena* nella quale lo scarto dell'alterità costituisce la scena stessa, prima di

<sup>25</sup> Cfr. J. Derrida, *Lettres sur un aveugle*, in J. Derrida, S. Fathy, *Tourner les mots*, cit., p. 97, dove la verità è messa in relazione con la finzione autobiografica e con l'apertura della dimensione dell'inconscio (*ça*): “il *ça* che vuole, o piuttosto il *ça* che fa, fa in modo che la verità, se ce n'è, si dia nella sola esperienza del tradimento. Crimine imperdonabile. Essa si consegna, la verità, all'insaputa di me. La mia verità non è la mia verità. Essa mi sorprende perché io sono senza difesa davanti a una verità più vera che la verità e più forte di me. Soltanto l'altro ne dispone”.

<sup>26</sup> J. Derrida, *Correspondance. Lettres et cartes postales (extraits)*, in J. Derrida, C. Malabou, *La contre-allée*, cit., p. 257.

<sup>27</sup> J. Derrida, *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum*, in J. Derrida, S. Fathy, *Tourner les mots*, cit., p. 103.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum*, cit., pp. 71-126.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 103.



essere messo in scena”.<sup>30</sup> Il movimento del *fort/da*, del resto, si ribatte sul titolo del film e, così, ne dice la “verità”. Quale? Ebbene, quella di una tensione, di uno spostamento, di una dinamica che si scrive e, così, scrive il movimento stesso, una vita intera che si è messa in scrittura, essendo in viaggio, secondo la legge dello spaesamento e della destinerranza, ovvero di un essere destinati senza alcuna destinazione. Derrida medita e gioca con il senso del “*d’ailleurs*”. “Girando la parola”, quest’ultima dà a vedere una specie di legge (senza legge) della deviazione, dell’imprevedibile *clinamen* del tracciato di un’esistenza che, durante il suo essere-in-viaggio, si sarà messa in scrittura:

“D’altronde (*d’ailleurs*), non è questo il mio destino? Sono (venuto) d’altrove (*d’ailleurs*) e d’altronde (*d’ailleurs*) procedo quasi sempre, quando scrivo, per digressione, con dei passi a lato, addizioni, supplementi, protesi, movimenti di scarto verso degli scritti considerati minori, verso le eredità non canoniche, i dettagli, le note a fondo pagina ecc. Tutti i miei testi potrebbero cominciare (dunque senza cominciare), e in effetti lo fanno, con una specie di “*d’ailleurs...*” marginale.”<sup>31</sup>

Nell’espressione “*d’ailleurs*” occorre dunque riconoscere la dimensione etica dell’essere-in-viaggio come “(a)destinerranza”, ossia l’esposizione all’altro e al suo av-venire come possibilità che si dia l’impossibile e l’incalcolabile. Evento dell’esperienza e della lingua, al tempo stesso. Perciò questo pensiero dell’essere-in-viaggio coincide con un’*etica del linguaggio* che, fin dove è possibile praticarla, cioè al limite, assume la distanza nella lingua e tra le lingue. In altre parole, assume l’intraducibile nella stessa lingua e da un lingua all’altra come la risorsa e il fondo della lingua stessa. È per questa ragione che Derrida parla di una “legge regolatrice” che deve essere enunciata in riferimento alla dimensione etica della lingua, cioè a quell’“altrove” (altro luogo e luogo dell’altro) che ogni lingua porta con sé come proprio segreto.<sup>32</sup> Tale legge è così esplicitata da Derrida: “fare di tutto per salvare, trasmettere, insegnare, rendere decifrabile la singolarità dell’idioma come tale, *là dove essa resta intraducibile*. Farle passare le frontiere della traduzione *come intraducibile*. Come altra lingua. La lingua *d’altrove* (*La langue d’ailleurs*)”.<sup>33</sup> Non si tratta di un’etica normativa. Piuttosto, essa fa appello a un abitare la lingua come si può abitare uno spazio che si apre dal momento in cui esso viene circoscritto dai suoi limiti e nella dimensione della distanza (*fort*) che vi si disegna.

L’essere-in-viaggio va dunque a coincidere con una certa pragmatica della lingua in cui può trovare posto nella lingua che è definita come “propria” (la “mia” lingua, la lingua che parlo) la lingua dell’altro (la lingua dell’altro come lingua da cui

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>32</sup> Questa “legge regolatrice” entra in tensione con la “legge dell’accidente” che è pure un “accidente della legge” e una “legge accidentata” che fornisce la condizione di possibilità dell’evento. Cfr. ibidem, p. 92.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 108.

sono parlato). Ciò che Derrida ha chiamato altrove il “monolinguismo dell’altro”<sup>34</sup> esige un’attitudine che sfida l’ancoramento a un’identità fissa e che sia ospitale all’evento dell’altro, proveniente d’altrove. Con quale sintassi dire questo scambio di posti e di ruoli tra un “io” e l’“altro”, che rispecchia lo scambio tra il mio “qui” (*da*) e il “laggiù” (*fort*) dell’altro, quando ritrovo l’altro in me e quando scopro il mio *da* intaccato dal *fort*, prima ancora che il *da* venga posto, prima ancora dell’inizio o dell’origine? Il “prima ancora” rinvia dunque a un’archi-origine che resiste all’evidenza così come alla rammemorazione e all’appropriazione cosciente di ciò che chiamiamo il “passato” in quanto “già stato”. Se c’è pensiero di tale archi-origine, non può che essere un pensiero che lascia spazio al suo emergere dalla traccia (come archi-traccia) e in traduzione, o per figura o, ancora, in immagine ma, esattamente, come ciò che resta, resistendovi, a ogni riduzione appropriante alla traduzione, alla figura e all’immagine. Questa origine senza origine, questa origine più originaria dell’origine come dell’inizio, reclama pertanto un altro pensiero del tempo e, con ciò, del tempo dell’essere-in-viaggio, un differente pensiero della memoria e del *souvenir*.

Con questo movimento *à rebours* – che corre il rischio dell’abissalità – ne va dell’infanzia e delle sue memorie, dei suoi *souvenir*. In *D’ailleurs Derrida* si vede una sequenza di ritorno alla dimora dell’infanzia, a El-Biar, il sobborgo di Algeri, da Derrida ricordato in diversi scritti in cui è dichiarata l’impronta autobiografica.<sup>35</sup> In particolare, colpisce un episodio di quello strano ritorno alle radici domestiche che è narrato per immagini e in scrittura. Perché il viaggio di ritorno all’infanzia è segnato dallo spaesamento: la casa dell’infanzia è in un altrove temporale (è e al tempo stesso non è più la casa presente), è abitata, da tempo, da altri, che la hanno occupata, eppure essa conserva tracce di un passato di cui gli attuali occupanti non sono coscienti. Tutto il paradosso dell’ospitalità (e della sua strana etica) è qui chiamato in causa: chi ospita Derrida nel momento in cui è ricevuto nella casa, gli abitanti, sono ospiti di un luogo che era stato la dimora dell’ospite, il suo *chez soi* e il suo intimo essere-presso-di-sé. Ecco a quale altra sviante dimensione il viaggio ci fa accedere, quando esso ci riporta là da dove siamo partiti: nella “proprietà” di ciò che fornisce l’identità personale di ciascuno è installato un altro che a sua volta è ospitato da ciò che conserva la nostra memoria, da una dimora che – come un tempio o, anche, una cripta – è svuotata di ciò che avrebbe dovuto contenere, pur conservandone le tracce. L’ospite, come colui che è ospitato dall’altro, ospita a sua volta, con uno scambio di posizioni che rende incerta l’attribuzione dei ruoli.

Come si scopre nel film, gli occupanti della casa sono in realtà ospitati da una memoria che resta, sopravvivendo, mediante segni quasi indecifrabili: *souvenir* come geroglifici in attesa di traduzione. Per esempio – ed è una delle *pointe* narrative del film – la (ri)scoperta di un’unica piastrella, collocata all’ingresso della casa, che ha la caratteristica di essere stata incollata in modo tale da spezzare l’armonia del disegno

<sup>34</sup> Cfr. J. Derrida, *Il monolinguismo dell’altro* (1996), Cortina, Milano 1998.

<sup>35</sup> Mi riferisco principalmente a *Monolinguismo dell’altro*, cit., ma vedi anche *Veli* (1998), con H. Cixous, Alinea, Firenze 2004 e, precedentemente, *Circonfessione* (1990), in G. Bennington, J. Derrida, *Derridabase. Circonfessione*, Lithos, Roma 2008, in relazione alla figura della madre, che ritorna pure tanto nel film quanto in *Turner les mots*.

sul pavimento: “una sola piastrella mal sistemata, disgiunta, disaggiustata, spostata o mal collocata”.<sup>36</sup> Un dettaglio, su cui la camera da presa indugia per un istante, andando quasi a frugare sotto il tappeto: il segno è coperto, deve essere svelato. Tale dettaglio permane nel tempo, addirittura ritorna. Si ritorna a casa affinché esso ritorni, *in presenza*, sotto agli occhi di Derrida e sotto l’occhio della camera da presa. Duplice ritorno che ha a che vedere con un accidente, dunque con la *tyché* di un incontro che si ripete nella tonalità di un lutto e che dipende dall’ascolto di un appello. Quella piastrella “fuori di sesto” è la figura stessa della Cosa del pensiero (*die Sache des Denkens*, come avrebbe detto Heidegger), di quel *ça* che si manifesta nella forma (priva di buona forma) di un dettaglio irrimediabilmente fuori posto:

“avevo già evocato questo strano incidente, l’apparente insignificanza di quel dettaglio, la sua persistenza nel ricordo (*souvenir*) più melanconico, la sua insistenza stessa nel ritornare (*revenir*). Dico la sua *insistenza* perché la cosa, che non era nulla, appena un errore di sistemazione, pareva chiamarmi. Essa mi interpellava come qualcun altro (ma chi?). E da così lontano, da così lontano, essa sembrava intimarmi, convocarmi, il suo silenzio fragoroso mi riconduceva a lei, facendomi ricordare di lei, prima che io mi richiamassi alla Cosa. Dissimmetrie: la dissimmetria *nella* cosa, le sue losanghe girate male, la punta di quegli angoli girata dal lato sbagliato, quell’ordine disgiunto, ecco ciò che, dissimmetricamente, unilateralmente, si indirizzava a me, ingiungendomi di rispondere e di risponderne, prima ancora che io non prendessi l’iniziativa di volgermi verso di essa, verso la Cosa.”<sup>37</sup>

La piastrella ritorna (*revient*) come un fantasma (*revenant*), e questo dettaglio è la marca dell’altro, della sua inapparente presenza e della sua manifesta assenza nel luogo domestico: è il segno del *fort* nel *da*.<sup>38</sup> Quella marca è, in altre parole, *semelfattiva*, e per questo contrassegna anzi tutto il luogo domestico al quale Derrida è ritornato, rendendolo unico e insostituibile. “Evidentemente, quello sbaglio del pavimento non è un evento. Non ha *avuto luogo*, come si dice di un evento. Ma il luogo, il suo luogo, è un luogo e non ha luogo, anzitutto (*en premier lieu*), che *una volta*, una sola volta, perché è singolare, resta per sempre insostituibile. Essa esiste solo laggiù, a El Biar, in quella casa e in nessun’altra”.<sup>39</sup> Ma, oltre a ciò, oltre al fatto di essere diventata la marca dell’unicità del luogo, quella piastrella acquista pure un valore supplementare, che ha a che vedere con la dimensione temporale di una vita e con un’armonia evocata dalla disarmonia del disegno del pavimento. Se la piastrella sbagliata è la metafora della disarmonia, essa provoca pure una catena metonimica in cui si collegano “tutte le risistemazioni (*réajustements*) interrotte”.<sup>40</sup> Si potrebbe dire

---

<sup>36</sup> J. Derrida, *Lettres sur un aveugle*, cit., p. 89.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>38</sup> Perciò essa è anche *firma*: “Alcuni mi hanno detto che gli artigiani specializzati, specie in Algeria, calcolano volutamente (*à dessein*) la traccia di un’imperfezione. Superstizione e firma al tempo stesso” (ibidem, p. 90).

<sup>39</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>40</sup> Ivi.

che essa è l'inizio immemorabile di ciò che reclama l'armonia, non essendola. È la metonimia "di tutto ciò che *non va*, di tutto ciò che *va male* nella vita. Nella mia vita".<sup>41</sup> Memoria materiale della disarmonia e di un'armonia sognata, segno del luogo marcato dalla sconnessione, intacco del tempo che fa sì che vi sia tempo, quella piastrella, ci dice Derrida, *sopravvive*. E la sua sopravvivenza perpetua la possibilità stessa della memoria come testimone di una vita. Ecco l'*unheimlich* che si manifesta, sotto forma di un ribaltamento di prospettiva: è Derrida stesso, l'ospite del luogo della sua intimità e della sua infanzia, a cadere sotto lo sguardo di quell'altro che appare nella forma incoerente di un errore nel disegno del pavimento.

"Quella piastrella sbagliata, dopo sessant'anni, resta ancora là, sopravvivente. Chi è quella piastrella? Sopravvive e assiste impassibilmente alla mia infanzia come sopravvivrà probabilmente a coloro che, oggi, ci hanno succeduto nella stessa casa. Questa sopravvivenza (*survie*) fa allora un segno che indica un'esemplarità più generale: è sempre a partire da una tensione, da un'interruzione, da una mancanza, dalla ferita di una dissimetria che la memoria si organizza, in qualche modo."<sup>42</sup>

È ciò che rimane dello sguardo dell'altro a permettere che vi sia una memoria "nostra". E la sopravvivenza di ciò che resta, di quel *souvenir*, è la garanzia della memoria: un "fuori" da ritrovare "dentro" di noi. Il *souvenir*, alla superficie, proviene dalle profondità di un "altrove". La piastrella malamente inserita nello schema ordinato del pavimento ha lo stesso valore di una conchiglia. Essa emerge dalla memoria, nel cui fondo sarà sempre stata. Il ritorno a casa, il ritorno in un luogo che non potrà mai più essere lo stesso, rivela ciò che si è conservato come *souvenir* per una vita: un dettaglio del proprio mondo infantile che ha chiesto, per tutto questo tempo, di essere serbato come sintomo e simbolo di un legame, di un'eredità e di un compito a venire. Segno da decifrare, esso si lascia decifrare nel movimento del ritorno, di un *revenir* che dice al tempo stesso la presenza smaterializzata del fantasma (*revenant*) che, occultato, vive in una casa che non è più la propria e alla fine si mostra e si dà a vedere. La piastrella sbagliata è coperta da un tappeto, velata, nascosta agli occhi dei visitatori. Solo la memoria che l'ha conservata come segno può renderla nuovamente visibile nel percorso con cui si ritorna a sé, a quel luogo altro da cui si è partiti. Chi avrebbe mai detto che all'origine senza origine della decostruzione, del suo movimento, del suo lavoro (*travail*) che è un viaggio (*travel*), avremmo dunque trovato – e quale trovata! – una piastrella al posto sbagliato? Se fosse stata disposta "altrove", non così e non "laggiù", ebbene, viene addirittura da pensare che forse non ci sarebbe stato nessun viaggio per nessun "altrove".

---

<sup>41</sup> Ivi.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 93.