

# *Hermes*

Sezione I: *Saggi di estetica ed etica*

I 2

*Collana fondata da*  
Alberto GESSANI e Alessia LIGUORI

*Dico che il buono  
è il bello.*

Platone, *Liside*, 216 d

*Direttori*

Alberto GESSANI

Alessia LIGUORI

Università degli Studi Roma Tre

*Comitato scientifico*

Paolo NEPI

Vittorio STELLA

Gennaro Giuseppe CURCIO

*Comitato di redazione*

Paolo MAROLDA

Veronica REGOLI

# *Hermes*

Hermes è il dio del movimento, del passaggio, dell'inventiva; gioca con le cose, con gli altri, con se stesso, facendo emergere le potenzialità degli enti, costruendo ciò che prima non era al mondo.

L'essere è offerta continua e sfida all'intelligenza: esige, per essere compresa, che si comprendano o si instaurino relazioni tra gli individui e tra i generi. Come dio della relazione e dell'invenzione, Hermes è guida dell'interprete e del ricercatore che non accetta divisioni di campi e di scopi: rispetta ciò che è, ma sa che rispetto significa oltrepassamento del dato puro e semplice.

Questa collana vuole ispirarsi a Hermes proprio in quanto intende accogliere lavori che istituiscano rapporti o riscoprano l'unità fra temi del sapere diversi, che tentino nuove prospettive di indagine, che offrano al lettore strumenti fondamentali per l'esercizio del sapere e del pensiero.



Santi Barbagallo

**Paraffi**

La questione del *parergon* da Kant a Derrida



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 / A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4584-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2010

II edizione: febbraio 2012

## Indice

- 7 *Il grado zero della filosofia. Prefazione alla seconda edizione*
- 23 Proemio
- 23 Il problema
- 27 La cosa, la firma
- 35 In fede
- 35 Firmare la verità
- 41 Topologia della firma
- 46 *Res, nomos, logos*
- 52 Diversi modi di firmare
- 59 *Spielzeug*
- 109 La scarpetta di Cenerentola
- 131 *Tube type*
- 173 Paraffi. D(on)arsi la cosa
- 187 *Appendice. Aporie — incontrarsi al bar della filosofia.*  
Sull'avvenire della decostruzione
- 199 *Bibliografia*





## Il grado zero della filosofia

*Prefazione alla seconda edizione*

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquid ex ea commodi consequat. Quis aute iure reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint obcaecat cupiditat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.*

Introduco, con tutta la seriosa premeditazione (*intentio*) di uno stragemma retorico d'apertura (*inventio*) — che è anche il travestimento *molteplice* della toga d'un oratore di cui simulo, qui, il gesto della capziosità benevola dell'imbonimento fabulatorio — il discorso sul *Nullpunkt* o grado zero della filosofia, sulla possibilità del non-dire, del non-senso e della non-significazione come tali, nella e della scrittura filosofica. Lo faccio, è chiaro, alla maniera di un dossografo truffaldino — pura esteriorità di una retrodatazione locutiva di una postdatazione illocutoria! —, cioè abusivamente, con la sopraffazione (*Überberfall*) travolgente (*überwältigend*) di un discorso indifendibile, avvicinandomi in punta di piedi al lettore e sussurrando al suo orecchio attento e un po' incredulo la frase: «L'origine dell'*Unsinn* in filosofia è una verruca sul naso a forma di cece». Il naso e la verruca sono quelli di Cicerone. Il grande oratore latino, traviato e sgrammaticalizzato, è l'autore originario di quell'escerto nonsense o “finzione testuale” che i grafici impaginatori utilizzano per riempire le bozze dei libri o delle riviste non ancora pubblicati né redatti («il pensiero attraverso i miei occhi»), o dell'«ineluttabile modalità» di un occhio che pensa quel che il pensiero non può vedere...). Si tratta di un'*emergenza* significativa, una protuberanza linguistica o una somma di escrescenze, di ceci, che anticipano nella loro ostensione grammatologica (o grammatografica),

invaginandolo nello spessore grafico della *mise en page*, il rilievo semantico e ortografico con un *trompe-l'oeil*: fanno testo...

Un cece, così dice il mio dizionario, è anche un piccolo impertinente, una birba, o anche una cosa da nulla, una minuzia, un dettaglio irrisorio — perché è poca cosa e perché suscita un riso malizioso. *Cicero* poi è il nome dato dai tipografi alla riga di scrittura. Perché, forse, la scrittura è fatta di ceci, di dettagli trascurabili, di piccole escrescenze e di imperfezioni che il discorso nel suo complesso trascura, ma che sono la parte viva della scrittura, la carne del linguaggio, anche del linguaggio filosofico. La filosofia ha il suo grado zero, i suoi ceci caratteristici, così come ogni filosofo ha la sua verruca sul naso riconoscibile. Lo chiamiamo, da sempre, *stile*.

Il medesimo incedere stilistico, questo attraverso e con cui fingo di introdurre questa seconda edizione del mio *Paraffi*, è noto, suona noto, familiare, per chi ha famiglia o vorrebbe almeno averne una ideale, e una qualche familiarità con una certa voce che, «prima di firmare col suo nome», un grande filosofo ci ha lasciato in eredità, come registrata su un nastro magnetico. Un'eredità inassumibile, peraltro, e destinata a restare nel cassetto del notaio, nella busta col sigillo di ceralacca del *de cuius*. La vertigine sfrontata, entropica, della deferenza si trasforma in eccedenza, in saturazione della satira — doppio tautologico del piatto ricolmo di frutta. Si finge sempre, anche quando non si crede di farlo. Anche, o forse soprattutto in quest'ultimo caso, dal momento che la prosa didascalica, propedeutica ed esplicativa, ha anch'essa i suoi *fintivi*, termine che da un po' di tempo utilizzo per descrivere, designare, se fosse mai possibile farlo senza uno scarto euforico e un ispessimento dei semi, senza la trama del rovescio della tela di un certo linguaggio argotico e specialistico, tutti quegli elementi linguistici, retorici, terminologici, parafrastici, locutivi, ma anche minimali, strutturali, sintagmatici, fonologici, che ogni linguaggio possiede, *deve* possedere, aggiungiamo, se vuol farsi riconoscere, e perché la condizione del conoscere è vincolata a un certo previo riconoscere, come in pittura, in musica, in letteratura. La critica ha, dunque, i suoi fintivi. Ma che vuol dire, allora, fingere? C'è un linguaggio della finzione? Direi di sì, ma a un duplice livello. Un primo livello è quello dell'ipocrisia

in campo morale, etico e religioso: *tingo fraterna filantropia francescana, fomento frettolosamente farisaici feed-back formativi. Fortunatamente, faccio finta*, scrivevo celiando in un tautogramma, mai pubblicato. Il birignao melismatico dell'omelia caramellosa è un suono sgradevole, prima che un concetto, una parola, un discorso, un "senso". È anche, questo primo livello, quello del falso in termini logici e metalogici (tutti i principi di non-contraddizione violati, le fallacie della logica formale, i falsificazionismi mancati, le completezze, le concordanze aberrate o fuori squadra).

I più grandi filosofi sono stati, tutti nessuno escluso, dei grandi stilisti, diceva Derrida non ricordo più in quali termini. Ed è vero. Heidegger, Adorno, Deleuze sono musicisti prima che filosofi (come aveva capito Nietzsche: il linguaggio è musica, tono, modulazione, euritmia). La loro prosa è musica, la loro musica è stile, felice combinazione di elementi morfologici e concettuali, ciascuno con una propria voce, un proprio idioma. Come la pittura e la scultura, anche la filosofia ha le sue impronte digitali, i suoi stili. Il genio di Michelangelo soffrì le peggiori angustie a causa del suo stile. Ma il suo fu anche uno stile molto imitato. Gli imitatori del grande maestro si chiamavano manieristi. Ecco, il manierismo, che c'è in filosofia come in pittura, in scultura, in musica, in poesia. Insistiamo spesso sull'omologia tra arte e filosofia, ma in questo caso bisogna fare attenzione, porre un limite, un limite necessario, che riguarda la necessità della filosofia e del filosofare. La filosofia è creazione di concetti, diceva Deleuze rimarcando la cogenza, da parte della filosofia, di esprimere (*sic!*) concetti, cioè di esprimere "anche" i concetti che, "anche", la filosofia crea, il filosofo crea creando la *sua* filosofia.

In poche e sbrigative parole, in filosofia lo stile fa parte del concetto. Fa parte di una scelta, di un'intenzione, di una volontà. Ciò che non è mai concesso al filosofo, e a ragione, è il cieco e irriflessivo "copiato". A meno che... A meno che, cosa? C'è forse un metastile, una *complicazione* degli stili, di tutti gli stili o di uno in particolare assunto come metonimia stilistica (questo "stile degli stili" — se ci è concesso lo stupore a bocca aperta del superlativo semitico! — sarebbe uno stile eccentrico, fatto di *Witze*, di anfibolie, di *calembour*, di *pun* quasi

joyceani... Ma la morigeratezza bietolona e stracca dei conclavi filosofici nei palazzi della cultura "ufficiale" avrebbe sempre qualcosa da ri-dire su questo *divertissement* della linea retta morale, rottura della retta o della rotta, su questo dirottamento della meta olimpica nei viaggi organizzati delle vacanze intelligenti)? Una *Darstellung* voluta, scelta, esibita, rap-presentata, dello stile "in quanto tale", dello stile come stile? La domanda, brutalmente, ci riporta al secondo livello della finzione. Questo secondo livello, ipotetico, riguarderebbe proprio la *messa in scena della finzione*. Una cosiffatta messa in scena, proprio perché vorrebbe fingere, vorrebbe cioè essere, anche, ciò che mentre finge fa finta di fingere, se della finzione vogliamo seguire il suo stesso interno, sovraccarico movimento e la sua interna logica paradossale, non si darebbe mai a riconoscere per quello che è, cioè finzione di finzione, finzione di stile o stile come finzione di stile, ma si esporrebbe al fraintendimento metodologico, al misconoscimento opaco della copia accademica, all'accusa del plagio, dell'emulazione, della piaggeria ruffiana, all'equivoco del proselitismo prono e impersonale. Baccio Bandinelli era, per esempio, un manierista. Il suo *Ercole e Caco* esposto in Piazza della Signoria a Firenze, è un rozzo michelangiolo-pezzo di marmo. Così, più o meno velatamente, la pensano i critici d'arte, cioè coloro che non sanno creare nulla da sé. Ma ne siamo poi tanto sicuri? Sì e no, anzi, a costo di irritare qualcuno: no perché sì! Il gruppo scultoreo di Bandinelli non è né descrittivo o informativo, né simbolico, né *stricto sensu* poetico: è *ottuso (obtus)*. È stupido, ma di uno *stupor* eccessivo, che eccede la forma del concetto che vorrebbe esprimere (in scultura). Una fenomenologia dell'ottuso che dovrò una buona volta decidermi a trattare come si deve, come è dovuto a una grande, geniale intuizione di Roland Barthes. I puristi della bella forma consideravano già l'arte di Michelangelo brutta, per gli stessi motivi, per il medesimo motivo: la *Darstellung* sovraccarica del proprio interno concetto, il concetto di presentazione. Di esibizione. Michelangelo era già, in questo senso, un esibizionista. Figuriamoci allora un Bandinelli, che esibiva l'esibizionismo di un altro!... Bene, questa *hybris* indesiderata, che continua ancor oggi a suscitare scandalo, è precisamente il genere di dinamica di cui, modestamente e forse inavvedutamente, io mi occupo da qualche anno.

Il manierismo stilistico è già di per sé un sintomo di decadenza. Ma questa decadenza va presa piuttosto seriamente, letteralmente: l'oggetto ideale cade, precipita, stramazza al suolo per eccesso di gravità. Un pallone aerostatico o una mongolfiera inzavorrati dello stesso *pondus* ideale, aereo del concetto originale donde la maniera proviene per scollamento e reduplicazione. Ed è così che la riproduzione manierista diventa produzione originale, produzione dell'originale di riproduzione, doppio euforico del *classicus*. Il secondo, il derivato, il precipitato come istituzione della finzione di produzione ideale e primaria, "letteratura minore" che gioca sull'orlatura visibile della sgranatura prosaica. È il *casalingo*, oleografia appesa al muro del soggiorno, sensazione concettuale e concetto di sensazione, *mise en scène* del codice classico (deuteroclassicismo). Come il periodo ellenistico all'epoca dell'arte greca, come il sovraccarico delle linee nel Barocco, la messa in mostra dello stile, del codice, dell'idioma, costituisce il limite e la forza concettuale del ricupero mimetico. La "società dell'immagine", la nostra, non può fare a meno di produrre derealizzazione, di produrre simulacri e idoli. Si tratta quindi di raddoppiare il movimento della messa in scena, di raddoppiare la rappresentazione per dedurne un nuovo genere di immagine, un'immagine seconda o potenza di immagine che non corrisponda più all'ordine mimetico della concordanza iconologica, né all'ordine rappresentativo dell'esposizione spettacolare (nel senso di Debord) ma inauguri un affatto nuovo modello di *Vorstellung*, a metà strada tra il concetto e il percolato (estesiochetto). Sarebbe la strada della posticonologia. Già Foucault aveva visto in *Las Meninas* di Velazquez una pittura della "rappresentazione della rappresentazione". In filosofia il raddoppiamento garantirebbe, analogamente, il passaggio dai *cogitata* ai *sensibilia*, dai *posita* ai *placita*; garantirebbe l'accesso alla filosofia dal punto di vista di un'estetica come gnoseologia superiore. Sarebbe il transito dal concetto al percolato ma in quanto transito *in loco* o *surplace*: le eccedenze, le fratture interne, le incrinature accidentali della logica costituirebbero una *estetica involontaria*, un'estetica della filosofia.

Una cifra e una *intentio obliqua* di redistribuzione semiotica dunque organizzano la processualità fintiva di *Paraffi*, di cui si può dire realizza una «distorsione della pratica di consumo», come l'amplificazione fonica in Carmelo Bene e la registrazione musicale in Glenn Gould; una "potenza del falso" capace di riqualificare l'*artefactum*, il prodotto, l'attrezzo o il mezzo, e insieme il "fuori uso" deiettivo della loro demondificazione permanente (possiamo anche dire: finzione di funzione). Ma la meccanica di finzione, la sua applicazione nel contesto attuale, ha anche una ragione più "ideologica". Qui mi concedo volentieri un piccolo *excursus* o *hors-d'oeuvre* nella forma paratestuale (parergonale) dell'autocitazione da un dialogo interrotto sulla questione filosofica contemporanea, soprattutto italiana, che pubblico per la prima volta:

Non c'è più spazio, oggi, per il disincanto della critica, per il suo principio di realtà. Quel tale in parlamento si commuoverà ancora ascoltando l'inno nazionale, ma sarà la scarica ritardata della sua vita bambina, la nostalgia di una marcetta al campionato dei pulcini. O forse, se il cinismo non fosse fuori luogo anch'esso di questi tempi, il tubo di saliva di Pavlov sulla bocca del cane che sta per arraffare il bottino (in tutte le cerimonie ufficiali in cui l'inno viene suonato c'è sempre il fine partita del guadagno milionario, per il politico come per il calciatore). Stupisce però non meno di questa fisiologia cinica, il bisogno rinnovato della filosofia, propalato a piè sospinto da molti filosofi qui in Italia (Salvatore Natoli che sorseggia il suo caffè al bar della filosofia assieme all'intervistatore ammirato che gli chiede se oggi c'è ancora bisogno della filosofia). Stupisce il bisogno di aggrapparsi ancora alle parole, alla sotterrica dei termini, al conforto del *logos* surgelato, alla consolazione beota della stupidità della filosofia (Severino Beozio, *La consolazione della stupidità*, scrivevo in un irrocervo...). E allora come comportarsi? Come regolarsi, sulla filosofia, con la filosofia per la filosofia? Per esempio, che senso ha, che non sia la forma esplicita di un implicito tradimento del senso, creare nuove parole, nuovi composti, mettere i prefissi accanto ai sostantivi, moltiplicare le combinazioni e i semi scempi, le agglutinzioni e le paronimie; che senso ha, anche, domandarsi tutto ciò, e vale a dire: porre ancora la domanda filosofica, il pensiero nella forma dell'interpellanza, del punto interrogativo? Mentre mi chiedo questo, e perché me lo chiedo, la risposta mi pende dalla lingua, pende e non esce, è attaccata al frenulo, è interdetta, come «un bue sulla lingua»... Veramente, è un'interdizione alla parola, al dire e al detto, al "questo" (*Dieser*) e al "sia" (*fiat*), al riportare e al ri-ferire nella forma-linguaggio quel che sento gravare come un obbligo morale nei confronti

della mia stessa coscienza, se mai ne ho una. Il fatto è che c'è un *double-bind*, e che la risposta s'incornicia in questo doppio vincolo contraddittorio e non ne esce. Una doppia natura che qui tergiverso a dire, a riferire, perché mi si risparmi almeno l'acribia dovuta (e che do) alla mia buona coscienza, e al mio civismo non proprio stabile. C'è una doppia natura, del linguaggio, del sapere, della filosofia, ma anche dell'intenzione, della morale, della pratica, del desiderio. Ne distinguo a malapena i contorni frastagliati. Da un lato mi si offre all'occhio un certo paesaggio, sempre quello, con qualche piccola variazione del resto contemplata nell'uso del linguaggio: è il paesaggio naturale, della natura, beninteso, come esercizio della naturalezza e del naturale, il paesaggio della *mimesis*, della storia naturale della tecnica culturale, tecnica di naturalizzazione della cultura. Dall'altro c'è il diorama, la diapositiva a gettoni o la cartolina illustrata di quel medesimo paesaggio; la riproduzione, la replica, la simulazione, il doppio, il finto. Questa sovrapposizione è la doppia linea di un profilo o di una silhouette non totalmente aderenti, messi a registro, ma sbavati, scollati, fuori squadra quel tanto che mi permette di rintracciarli, di vedere lo sdoppiamento – tra il paesaggio e la sua riproduzione, tra la presenza e la rappresentazione, ecc. Forse questa sdoppiatura siamo in pochi a vederla. Ancora oggi molti filosofi della vecchia generazione, diciamo della generazione postquarantacinque, perseguono la via del convegno, della conferenza, del seminario “su...”, del dibattito “intorno a...”, come se nulla fosse stato dal dopoguerra a oggi, come se non fosse passato un enorme rullo compressore a schiacciare la filosofia e i suoi concetti “naturali”, come se non ci fosse mai stata la filosofia francese dei '60 e '70, il poststrutturalismo, il decostruzionismo, la fine dell'*ismo* e del *post*, del filosofismo e della postfilosofia. Francamente mi sembra una via inutile. Intendo dire: oggi non possiamo lasciarci alle spalle come archiviato un passato recente che ha scombinato tutti i programmi della filosofia moderna, scompaginato tutti gli allineamenti al concetto, le adeguazioni alla cosa e le classificazioni enciclopediche, l'*ipse dixit* della normografia (e della nomografia) bibliografica. Inutile nascondersi, siamo fatti così, soprattutto noi italiani. Quello che non digeriamo lo lasciamo all'archivio storico, magari ci facciamo su qualche bella lezione universitaria, qualche bel libro, ma in modi e forme così lontani dai propri contenuti di riflessione da lasciare scoraggiati. Leggo uno dei cosiddetti “libri su...”. L'impressione che ne ho (e quasi subito!) è quella dell'obolo pagato al proprietario-autore, all'oggetto della “monografia” (come si dice con un termine che ha il sapore di una deficienza... Sarebbe meglio una “stereografia”!). Tanto più che l'impressione è quasi sempre quella di una forma tributaria sottotono, prona perché impersonale, della prosa scientifica e accademica, senza vigore, senza vitalità, senza spinta. E, cosa davvero singolare di questa anonimia plurale della filosofia, se spunta fuori qualcuno che ha coraggio, che “fa” filosofia davvero, e questo vale per dire che filosofa per sé e non per conto terzi, subito viene bollato come intempestivo, di un'originalità deprava-

ta, fuori tempo e fuori luogo; bollato come epigono di quel rivoluzionario del tempo che fu, come un prosseneta, un Emilio Fede, insomma. Questo avviene perché chi giudica è incapace di comprendere il linguaggio, non soltanto il linguaggio filosofico ma il linguaggio *tout court*. Come dire che chi giudica non sa leggere, non sa scrivere, non sa fare le due cose insieme quando legge o scrive, così si accontenta della prima fallace impressione che gli sollecita il suo cervello indolente; come avviene in pittura, dove la signora con la pappagorgia e truccatissima esclama al vernissage di Tal De' Tali: "Sembra un'opera transavanguardista!" oppure "Ha molto di Pollock!" (e solitamente il pittore se la ride sotto i baffi...). Insomma, dico che oggi non possiamo accontentarci dell'escamotage retorico, ma nemmeno della pretesa "naturalità" dei concetti, dei significati (dei "valori" addirittura!). Se non possiamo più fare tutto questo, se non possiamo farlo "con" questo, significa che dobbiamo fare tutto ciò "senza", non senza farlo, sia chiaro, ma per farlo senza, nel senza del senza valore del valore, del senza contenuto del contenuto, del senza concetto del concetto... Fare le due cose insieme, dunque e a mio avviso: il paesaggio naturale e la riproduzione artificiale, l'originale del valore e il valore di riproduzione dell'originale... Non più né razionalità, forte o debole che sia (o docile razionalità, come sostiene qualche inavveduto) né metalinguaggio, non più né naturalità mimetica né pratica cosmetica, *ma le due cose insieme, e cioè un'altra cosa...* Da questa falsariga ho recentemente pensato all'idea di un volume dal titolo *La condizione transmoderna*. Un titolo che è di per sé tanto una riproduzione di un originale di firma (la firma di Lyotard) o una parafrasi "ottusa" (nel senso di Barthes), quanto un *topic* concettuale a tutti gli effetti, con la sua logica di argomento vivo e attuale, cioè "naturale"... Questo significa un passaggio a doppio canale: dall'entropico all'epistemologico, dall'artificiale formale al naturale contenutistico, e viceversa, senza soluzione di continuità. L'ipotesi euristica dunque non sarà più solo assegnata o al contenuto o alla forma, o alla teoria concettuale o alla pratica estetica, ma agli uni e alle altre insieme, in una combinazione a X. Bisogna fare ricerca con i mezzi della pratica filosofica, trovare nuove soluzioni con le soluzioni già raggiunte (distruggere il cliché con il cliché, diceva Deleuze a proposito di Bacon), ricreare la fisionomia naturale con l'effetto speciale, la *physis* con il *maquillage*, per farne la gigantografia del nostro tempo volubile.

Questo sullo stile generale, sul colpo d'occhio o colpo d'orecchio che il presente libro può, ma non necessariamente, suscitare nel lettore. Come tutte le impressioni a prima vista, si tratta di un'impressione fallace. A ben vedere non c'è nulla in questo testo che annunci l'emergenza, o ratifichi l'impressione, di un semplice ricalco. Innanzitutto, dicevo, il recupero stilistico è un recupero concettuale. Vediamo



perché. L'operazione decostruttiva è, a livello teorico, un'operazione di spostamento del *centrum* iconologico, del cuore del discorso, del *thema*, ecc., verso i bordi, i margini, le lateralità e le bordature, i perimetri del significato pieno, deposito dell'estensione del *dictus* sullo spessore intensivo del *ductus*. In sintesi: spostamento dall'*ergon* verso il *parergon*. Questa operazione, che è una pratica, è, per l'appunto, teorica prima che stilistica: consiste nel rimandare continuamente l'istante del compimento del concetto, il momento della chiusura del significato. Questo spostamento è perciò il colpo di scopa che accumula la polvere sui bordi, e non se ne sbarazza. Sbarazzarsi della questione, della domanda, del problema, significherebbe porre implicitamente quale preconditione della filosofia il modello apodittico della postulazione scientifica. La filosofia non è, per quanto ci riguarda, scienza. Può semmai solo in certi casi assumerne l'aspetto, il *côté*, l'*Einkleidung*, l'*habitus* o lo *schema*. La lateralità, la marginalità, la parergonalità della pratica filosofica rappresentano quindi la processualità *sostruttiva* del discorso. La *sostruzione* non è la decostruzione. Già qui, in questa precisazione, sta tutta la distanza tra *Paraffi* e i migliori testi della tradizione decostruzionista. La *sostruzione* è la slatentizzazione radiosopica delle "archistrutture", l'ostensione dei piani di supporto che reggono l'impianto delle concettualità; è l'impalcatura che rende possibile l'identificazione progettuale dell'intero movimento del pensiero formulato, delle enunciazioni teoriche e dei significati filosofici. Sotto questo rispetto, il *sostruzionismo* di *Paraffi* combina la decostruzione derridiana e la costruzione deleuziana. Della prima isola l'incedere per spostamenti e aporie, per accumulazione dei bordi e per allotropismo; della seconda la creazione di concetti nuovi, "originali", fabbricati per zone di adiacenza semantica e di prossimità concettuale. Ed effettivamente in *Paraffi* la macchina concettuale si risolve nella fabbrica materiale, fabbrica di oggetti fisici, di *cose*: ogni concetto è ridotto, sintetizzato, rappreso e condensato nella materialità dell'oggetto (il giocattolo, la scarpetta di vetro, lo pneumatico). Doppia metonimia del passaggio dal filosofo al suo nome, e dal nome alla cosa.

Della decostruzione, ancora, l'*inedita praxis* di *Paraffi* raccoglie, in una contiguità con la fabbrica deleuziana di concetti — ma già divenu-

ta fabbrica di concetti–cose — la sfida di insediare il senso attraverso l'accostamento parergonale, accostamento grafico e logico (come in *Pass-partout*): si tratta dell'inserimento, dell'incastonatura, diciamo, di contenuti apofantici in forma di *segnavia* (pratica che sviluppo già da *La critica e i suoi fintivi*). Viene offerta quindi un'altra marcia, un altro ingranaggio alla macchina concettuale, secondo lo stile delle note di lavoro, dell'appunto schematico e sintetico. Il linguaggio diventa sintetico, sintetizzato, composto di grommi e concrezioni, di impasti densi, di tessiture fitte; diventa il linguaggio gergale “in quanto tale”, il linguaggio filosofico senza mediazioni, in ciò che di più decorativo esso a volte rappresenta, o si mostra agli occhi dei non addetti. Ed è l'elemento grafico e fonico, lo spessore significativo il motivo dell'esistenza del testo, testo esibito quindi come *forma della critica* filosofica, immagine della filosofia (ed è qui che incrociamo di passaggio un altro importante concetto della filosofia poststrutturalista, quello di *figurale* di Lyotard). D'altra parte, tale linguaggio mutua la logica generale della sensazione deleuziana, l'isometria differenziante (*sic!*) tra il piano di composizione, il blocco di sensazioni, di percetti e affetti dell'arte e il piano d'immanenza e i personaggi concettuali della filosofia. In secondo luogo, allora, elemento di diversificazione teorico–pratica col derridismo e il deleuzismo consiste nell'intervento decisivo della critica barthesiana, sia per ciò che concerne una fenomenologia dell'ottuso (che *Paraffi* vuole estendere concettualmente anche alla filosofia e alla letteratura, oltretutto al cinema, alla fotografia e alle arti visive) sia per il significativo richiamo alle analisi di Barthes sui rapporti tra pittura e cucina, pittura e scrittura, scrittura e frittura, ecc. Dopo il *parergon* derridiano e il *percepto* deleuziano, il *culinario* barthesiano.

È qui che il nostro “tentativo di autocritica” si ricongiunge col suo esordio sbalorditivo: come c'è un grado zero della scrittura, c'è anche, ma più scomodamente per i luterani della riflessione salottiera, un grado zero della filosofia. Un grado zero, un *Nullpunkt*, che la fonda primariamente, una *Stiftung* materiale, sensibile, estesiologica, che permette l'accesso al *Diskurs* filosofico *ex obliquo*, indirettamente o dal basso (ipofisica del senso) o partendo da elementi singolari, irridu-

cibili, minimali del linguaggio e della scrittura. Sono questi elementi secondari, marginali, questi supplementi, queste lateralità e queste parergonalità che la scrittura rilascia non meno di produrre in un automatismo involontario, indecidibile, aleatorio; questi elementi che la decostruzione chiama “traccia”, “supplemento originario”, “*parergon*”, “*imene*”, “*pharmakon*”, ecc., sono queste unità microniche di senso e sensibilità (perché non c’è concetto che non abbia i suoi propri *sensibilia*, come suoni e colori e forme possiedono a loro volta i lor propri *cogitata*) che fanno la filosofia, che producono il meccanismo di fabbricazione delle concettualità e delle idealità (simboliche, metaforiche, referenziali, ecc.) del discorso filosofico.

Ancora una precisazione sul concetto di *parergon* che il titolo del nostro libro focalizza. Non si tratta del *parergon* propriamente detto, del *parergon* kantiano per intenderci. Non si tratta, o non precipuamente, dell’analisi dell’opera d’arte, degli accessori e dei supplementi dell’opera d’arte visiva (la cornice, i disegni a la *grècque*, i fregi, ecc.). Si tratta piuttosto del *parergon* o dei *parerga* che ineriscono ai discorsi sull’arte e sull’estetica, ma anche al discorso filosofico *tout court*, il quale presenta già di per sé connotazioni estetiche, nonché elementi struttivi *sui generis* del linguaggio critico-filosofico che corrispondono *in distans* agli elementi formali e materiali dell’arte. Sono elementi minimali, sintagmatici, dicevamo, di raccordo o congiunzione grafica e concettuale che intessono “dal di fuori”, da un certo esterno, da una certa lateralità, l’interno, il cuore, il nucleo focale del senso e del concetto di ogni discorso filosofico (critico, dialettico, ontologico). In questo contesto è evidente non solo il ricupero della lezione di Derrida, ma, forse più immodestamente, il tentativo di prolungare le analisi del filosofo francese al di là di un certo convenzionalismo estetologico, riportando la questione estetica ai suoi minimi termini, alla piattaforma estesiologica d’origine da cui procedono i grandi discorsi dell’etica, della morale, della religione, della politica. Riporto brevemente quanto scrivevo alcuni anni fa a proposito della concezione estetica di Derrida:

[...] la visione “critica” di Derrida in merito all’estetica, quale si delinea a tema soprattutto in *La verità in pittura*, è che l’analisi dei “piani sostruttivi”,

delle impalcature e dei prefabbricati su cui poggia l'estetica moderna come "scienza del bello", mette in luce una generale sintomatologia dei sistemi teorici classici, segnatamente dell'impianto kantiano della *Critica del giudizio*, come rimozione dei margini e delle bordature, ossia della "cornice", a vantaggio dei corpi pieni delle forme, e, di rimando, delle parole e dei significati essenziali, o strutturalmente portanti in linea teorica o ideale. Indicativa è al riguardo l'analisi di Derrida sul concetto kantiano di *Parergon*, e la rilevanza del meccanismo di rimozione, nella dicotomia classica di materia e forma, della prima in favore della seconda:

*«Il parergon (...) può accrescere il piacere del gusto (Wohlgefallen des Geschmacks), contribuisce alla rappresentazione propria ed intrinsecamente estetica, se interviene attraverso la sua forma (durch seine Form) e solamente attraverso la sua forma. Se ha "una bella forma", fa parte del giudizio di gusto propriamente detto, o, in ogni caso, vi interviene essenzialmente. È, per così dire, il parergon normale. Ma se al contrario non è bello, puramente bello, vale dire, se non ha una bellezza formale, scade ad ornamento (Schmuck) e nuoce alla bellezza dell'opera, le fa torto e pregiudizio (Abbruch) (...) Ora, l'esempio di questa degradazione del semplice parergon a ornamento seducente, è ancora una cornice, la cornice dorata questa volta (goldene Rahmen), la doratura della cornice fatta per raccomandare il quadro alla nostra attenzione con la sua attrattiva (Reiz). Quel che è brutto, esteriore all'oggetto puro del gusto, è quindi ciò che seduce con la sua attrattiva; e l'esempio di ciò che svia con la sua forza d'attrazione, è il colore, la doratura in quanto non-forma, contenuto o materia sensibile».*

Una delle conseguenze in ambito etico-politico e sociologico oltreché specificamente storico-filosofico ed estetico di questa impostazione, di questo nodo problematico peraltro già individuato da Heidegger nelle sue linee generali, anche se da questi decisamente non risolto a causa di una certa "isometria" o mancanza di dovuta distanza, anche discorsiva, da quella "sopraffazione" (*Ueberfall*) linguistico-concettuale di stampo aristotelico fondata sul cosiddetto sinolo ileomorfo come statuto ontologico della "cosa", una delle conseguenze, dicevamo, del binomio di materia e forma accolto senza il beneficio del dubbio dall'estetica moderna e, come vedremo, perdurante ancora in qualche modo nell'età contemporanea, è che la preferenza accordata al contenuto formale a scapito di quello materiale, visto come marginale, accessorio e supplementare, determina, o perpetua, il monopolio del cogito e della rappresentazione simbolica sull'azione e sulle circostanze concrete, dell'idea sul reale sensibile, della teoria sulla prassi, che è quanto dire il monopolio o l'egemonia delle istituzioni, dei linguaggi e delle società "forti" sulle minoranze, etniche, linguistiche, politico-geografiche e così via, dal momento che il meccanismo di rimozione "filtra", obbedendo alla logica economico-