

Giuseppe Zuccarino

Il corpo del pensiero. Derrida e Adami

È stato lo stesso Derrida a spiegare le circostanze che lo hanno condotto a incontrare Valerio Adami e ad avviare con lui un buon rapporto: «Un giorno, il mio amico Jacques Dupin, che lavorava per Maeght, mi propose di collaborare con un pittore a un'opera in comune, una serigrafia che mescolasse il tratto, la pittura e la scrittura. [...] Qualche mese più tardi, Jacques ha avuto l'idea di associarmi a Valerio Adami. [...] Nel 1975, Dupin mi ha portato dei cataloghi e io sono rimasto subito colpito dalla forza, dall'energia del tratto, ma anche da un richiamo nel disegno – e anche nella pittura – ad altri tipi di scritture: letteraria, politica, “storica”. Assai presto ho notato l'esistenza, nella sua opera, di un certo rapporto sincopato con l'evento letterario o politico, con gli scritti di Joyce o Benjamin, con le rivoluzioni europee di questo secolo, la rivoluzione russa, quella di Berlino, ecc. Il tutto colto in modo ellittico, sincopato, in un tratto dalla forma molto singolare»¹.

Per puro caso, il giorno stesso in cui ha ricevuto i cataloghi, al filosofo è capitato di incontrare per la prima volta l'artista, in casa di amici comuni. Tra i due si è stabilita una simpatia reciproca, cosa che ha favorito l'attuazione della serigrafia da realizzare assieme. «Valerio mi ha proposto di partire da *Glas*, pubblicato un anno prima. Ha scelto un passo, ha isolato una frase e mi ha chiesto di scriverla e di firmarla a matita su un foglio – poi si è messo al lavoro. Non ha tardato a presentarmi un disegno, che è divenuto presto un immenso quadro in cui aveva scritto la frase in questione, attraverso un magnifico pesce all'estremità di un amo. [...] Qualche mese più tardi,

¹ Jacques Derrida, *Extase, crise. Entretien avec Valerio Adami et Roger Lesgards* (2000), in *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, 2013, pp. 205-206 (tr. it. *Estasi, crisi. Colloquio con Valerio Adami e Roger Lesgards*, in *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 220-221; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

Valerio ha fatto al Beaubourg una mostra di disegni, intitolata *Le Voyage du dessin*, e generosamente mi ha proposto di scrivere il testo del catalogo. In quel testo ho sviluppato un'analisi – più chiara, più paziente – dell'arte di Valerio. La nostra amicizia si è consolidata, approfondita². In effetti, come ricorda Benoît Peeters, «quella che avrebbe potuto essere soltanto una collaborazione effimera non tarda a trasformarsi in una durevole e profonda amicizia, sia con Valerio che con sua moglie Camilla. A partire dal 1975, la famiglia Derrida soggiognerà varie estati di seguito nella grande casa degli Adami ad Arona, sul lago Maggiore»³.

Ma torniamo al testo scritto dal filosofo per la mostra dei disegni dell'amico. Questo testo, ripreso più tardi nel volume *La vérité en peinture*, reca lo strano titolo + *R (par-dessus le marché)*⁴. In francese, l'espressione *par-dessus le marché* significa «per soprammercato», «in aggiunta», «in più», ma può anche essere intesa come «al di sopra del mercato» (quello dell'arte, ad esempio). Quanto a + *R*, la formula allude alla predilezione derridiana per i giochi fonici, evidente fin dalla frase di esordio, che è sintatticamente incompleta e si apre con una lettera minuscola (non meno brusco, del resto, è l'*explicit* del testo, senza punto finale): «e se, la risonanza in quest'altra lingua facendovi ancora smarrire, io amassi le parole *per tradire* (per trattare, triturare, trascinare, tramare, tracciare, braccare [*traquer*])»⁵.

Secondo Derrida, il modo di procedere di Adami implica una riflessione sull'opera d'arte stessa. Lo si vede ad esempio nei due lavori ispirati a *Glas*. Il primo ha dato luogo a una serigrafia *double face*. La parte anteriore di essa raffigura, paradossalmente, il retro di un quadro, ossia

² *Ibid.*, pp. 206-207 (tr. it. pp. 221-222). Il libro derridiano a cui si fa riferimento è *Glas*, Paris, Galilée, 1974 (tr. it. *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani, 2006).

³ B. Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, p. 329.

⁴ J. Derrida, + *R (par-dessus le marché)* (1975), in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 169-209 (tr. it. + *R (al di sopra del mercato)*, in *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981, pp. 141-175).

⁵ *Ibid.*, p. 171 (tr. it. p. 143). Si tratta di tecniche stilistiche già utilizzate in *Glas*.

l'intelaiatura che sostiene una tela non visibile. Però su questo retro si può leggere, vergata con la tipica ed elegante grafia di Adami, la citazione in francese (lievemente abbreviata) di un passo derridiano: «X, chiasmo quasi perfetto, più che perfetto, di due testi messi uno di fronte all'altro: una galleria e una grafia che si custodiscono a vicenda e si perdono di vista. Ma i quadri sono scritti e ciò (colui) che (si) scrive si vede osservato dal pittore»⁶. Le parole ricopiate da Adami debordano sul lato destro, andando a sovrapporsi all'intelaiatura, mentre essa occulta in parte l'ultima riga manoscritta. La citazione è preceduta da due date, «27.9.74» e «27.2.75»: l'una è quella del «finito di stampare» di *Glas*, l'altra quella del disegno realizzato dal pittore (e infatti viene ripetuta in basso, accanto alla firma). In alto, ritroviamo una X (ossia la *chi* maiuscola dell'alfabeto greco, l'iniziale di *χασμός*), seguita dalla parola francese *marges* (margini), barrata però da due linee orizzontali⁷. Adami instaura dunque un serrato dialogo con i testi di Derrida, il quale davvero, in questa circostanza, «si vede osservato dal pittore». Più indiretta (e allusiva forse all'arduo accesso agli scritti derridiani) è l'immagine che figura sul verso della serigrafia: vi si scorge una lunga scala a pioli, articolata in due parti e fissata con corde a quella che pare essere la facciata di un edificio. Non è chiaro dove potrebbe giungere chi si inerpicasse fino alla sommità della scala.

Come abbiamo detto, esiste un secondo disegno, posteriore di tre mesi ma etichettato, al pari del primo, come *Étude pour un dessin d'après «Glas» de Jacques Derrida*⁸. È quello con l'immagine del pesce preso all'amo, che darà poi luogo ad un quadro di grandi dimensioni, dipinto a colori vivaci. La composizione raffigura la doppia pagina di un quaderno rilegato a spirale: sulla pagina di

⁶ *Glas*, cit., p. 53 (tr. it. p. 231).

⁷ Cfr. la riproduzione di entrambi i lati dell'*Étude pour un dessin d'après «Glas» de Jacques Derrida* in + *R (par-dessus le marché)*, cit., pp. 173-174 e 190-191 (tr. it. pp. 145-146 e 160-161). Ricordiamo che un altro libro derridiano s'intitola *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (tr. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997).

⁸ Riprodotto in + *R (par-dessus le marché)*, cit., p. 179 (tr. it. p. 150).

sinistra, oltre al pesce, figura un passo in francese («angolo. L'angolo è sempre per me il bordo di una tomba. E io sento questa parola, angolo [*angle*], il suo gl»), mentre su quella di destra la continuazione della frase («in fondo alla mia gola come ciò che al tempo stesso mi tronca e mi sottrae tutto il resto») viene scritta dal pittore imitando stavolta alla perfezione la grafia e la firma derridiane. Nella parte bassa del quadro, si legge l'espressione «*glu de l'étang lait de ma mort noyée*» (vischio dello stagno latte della mia morte annegata), che Derrida dichiara essere l'incipit di una propria poesia giovanile⁹. Se già è insolito l'interesse dell'artista per un libro complesso come *Glas*, sorprende ancor più l'associazione delle frasi con la figura del pesce. Adami però si è spiegato efficacemente su entrambi i punti: «*Glas*, con i suoi nodi, è stato determinante: la sua lettura lasciava libero corso a un'ispirazione visiva. La scelta di questo libro magico, uno dei più singolari che abbia letto in quegli anni, non era innocente. Stimolava il mio lavoro sulla forma, nel senso dell'allegoria – un'eredità della cultura italiana, rappresentazione dell'universale nel corpo umano, reinvenzione di un corpo che è metafora di un'altra cosa... Seguendo quest'immaginazione allegorica, avevo scelto il tema del pesce, della pesca»¹⁰.

Derrida, scrivendo in stile non convenzionale sul lavoro dell'artista, manifesta il proprio rifiuto di assumere il classico ruolo del pensatore di fronte all'opera d'arte: «Quanto alla pittura, su di essa, a lato o al di sopra di essa, il discorso mi sembra sempre ingenuo, al tempo stesso pedagogico e incantatorio, programmato, mosso dalla compulsione magistrale, poetica o filosofica»¹¹. Un'attitudine diversa risulta tanto più necessaria in presenza di composizioni come quelle di Adami, che attuano una «avanzata stupefacente, e simultaneamente su tutti i fronti (storico, teorico, formale, politico, ecc.)»¹². Da qui, tra i vari gesti insoliti del filosofo, quello di proporre nuovi titoli per i

⁹ Tutte le frasi riprese da Adami provengono da *Glas*, cit., p. 219 (tr. it. p. 895).

¹⁰ V. Adami, in *Extase, crise*, cit., p. 208 (tr. it. p. 223).

¹¹ + *R (par-dessus le marché)*, cit., p. 175 (tr. it. p. 147).

¹² *Ibid.*, p. 178 (tr. it. p. 147).

disegni ispirati a *Glas: Ich* per quello del maggio 1975 (*Ich* vale «io» in tedesco, ma è anche l'abbreviazione di ἰχθύς, «pesce»), *Chi* (iniziale di χιασμός) per quello di febbraio dello stesso anno, e *Chimère* per l'insieme dei due lavori¹³.

Derrida commenta ampiamente entrambi, ma allarga il discorso in modo da prendere in considerazione altri disegni (i quali, ricordiamolo, hanno per Adami un valore sia autonomo che preliminare, visto che danno poi luogo a dei quadri). Così ad esempio il tema della pesca ricompare in *La meccanica dell'avventura*, dove si nota una mano che regge una canna a mulinello, oppure in *S. Freud in viaggio verso Londra*, nella forma di una serie di ami presso la mano del personaggio ritratto, ad indicare «il lavoro e la forza, l'incomparabile saper-fare, l'aggressività, le astuzie o il desiderio del pescatore-analista»¹⁴. Ma non è un caso neppure il fatto che la mostra di cui Derrida sta scrivendo il testo introduttivo rechi il titolo *Le Voyage du dessin*: «Ciò che Adami chiama “viaggio del disegno” vi complica [...] un disegno di viaggio. Ce ne sono altri, seguite qui il *Viaggio all'est* (ancora le campate, la traversata, il treno, come in *Casals is coming home to Puerto Rico*) [...], il viaggio di Gor'kij a Capri, l'emigrazione di Mies van de Rohe a Chicago, l'ultimo esilio di Benjamin. Trasferimento, invasioni, esilio, migrazioni di massa, nostalgia, aperture erratiche, persecuzione, deportazione, aggressione, regressioni, il disegno di Adami attraversa il museo in deflagrazione – o l'inconscio – del nostro tempo»¹⁵.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 170 (tr. it. p. 142). Anche *Chimère* allude a una frase di *Glas*, cit., p. 216 (tr. it. p. 883): «La parola delineata è forse CHIMERA».

¹⁴ + *R (par-dessus le marché)*, cit., p. 185 (tr. it. p. 155). Per un'analisi approfondita di questo disegno-quadro del 1973, cfr. Hubert Damisch, *S. Freud en voyage vers Londres* (1974), in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 238-264 (tr. it. *S. Freud in viaggio verso Londra*, in H. Damisch - Henry Martin, *Adami*, Parigi-Milano, Maeght-Studio Marconi, 1974, pp. 7-45).

¹⁵ + *R (par-dessus le marché)*, cit., p. 197 (tr. it. p. 165).

Derrida esamina in particolare il *Ritratto di Walter Benjamin* del 1973¹⁶, che a suo avviso compendia in maniera emblematica la vita e il pensiero del filosofo tedesco. La vita o piuttosto la morte, dato che il disegno (come poi il quadro) è diviso orizzontalmente da una linea, presidiata da un soldato armato, linea che allude al confine franco-spagnolo e al tempo stesso attraversa la parte alta della fronte nel viso di Benjamin, schematicamente raffigurato sulla base di una foto che lo mostrava col mento appoggiato alla mano (in una posa che suggeriva, al tempo stesso, concentrazione e malinconia). Ricordiamo che nel settembre 1940 il pensatore tedesco, mentre tentava di sfuggire alla persecuzione dei nazisti (cui era esposto in quanto ebreo e in quanto marxista), era stato fermato presso il confine tra Francia e Spagna, e aveva scelto il suicidio per non cadere nelle mani dei nemici. Il fatto che Adami prenda spunto da una fotografia non è affatto insolito per lui, che utilizza spesso questo procedimento, e non soltanto nei quadri ispirati a personaggi storici¹⁷. Benjamin, a sua volta, si interessava alla fotografia e ai mutamenti provocati dal fatto che le opere d'arte fossero divenute riproducibili tramite quel mezzo¹⁸. Ma Adami vede in lui anche un pensatore favorevole a una certa politicizzazione dell'arte, sicché il quadro che lo ritrae evoca «pensieri materiali, processi tecnici, macchine da guerra o apparati politici, didascalie ricolme

¹⁶ Riprodotto *ibid.*, pp. 201 e 208 (tr. it. pp. 169 e 173).

¹⁷ Cfr., di Adami, *Didascalie* (in H. Damisch - H. Martin, *op. cit.*, pp. 107-127) e *Marqueterie mal jointe* (nel catalogo *Adami*, a cura di Alfred Pacquement, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, pp. 121-143): in entrambi i casi, il pittore esibisce i documenti fotografici cui ha fatto ricorso nell'ideare certi suoi dipinti.

¹⁸ Derrida richiama ovviamente il celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la cui prima stesura è del 1936 (la si veda in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VI, tr. it. Torino, Einaudi, 2004, pp. 271-303), la seconda del 1939 (in *Opere complete*, vol. VII, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, pp. 300-331).

di cultura coinvolte in un'eruzione incessante, un potente flutto mitografico che drena tutte le forze di un canto rivoluzionario»¹⁹.

Nei decenni successivi, la componente politica tende a sparire dalla pittura di Adami, così come si modifica in parte il suo stile, ma non per questo l'interesse che Derrida rivolge al lavoro dell'amico si attenua. Lo dimostra la sua partecipazione a due incontri pubblici con l'artista che si tengono a Parigi. Il primo, del giugno 1991, ha luogo alla Galerie Lelong in occasione di una mostra²⁰. A un certo punto, Adami – nei cui dipinti vengono spesso evocati o cifrati ricordi personali – osserva: «Quale miglior luogo di un quadro per nascondere i segreti di una vita? Noi abbiamo questa fortuna: poter nascondere delle cose che appartengono alla nostra intimità»²¹. Derrida coglie subito questo spunto, che gli interessa anche perché, nella sua opera filosofica, «il tema del segreto irrompe in modo compatto in un frangente ben definito, cioè in molte fra le pubblicazioni dei primi anni Novanta»²². Rivolgendosi all'amico, il pensatore francese osserva: «Bisogna considerare questi due motivi simultaneamente, quello di un'emancipazione assoluta della cosa dipinta, e quello del segreto autobiografico, aneddotico, che essa racchiude. Tu tratti alcuni grandi temi della cultura occidentale, sempre però legati a un singolo momento della tua esperienza, a un aneddoto, a un istante della tua storia, della tua memoria, dei tuoi viaggi. È nel rapporto tra segreto e simbolo che bisogna cercare i legami tra l'autobiografia e gli altri, ciò che collega la narrazione autobiografica più

¹⁹ + *R (par-dessus le marché)*, cit., p. 207 (tr. it. p. 174).

²⁰ La trascrizione del colloquio è reperibile in traduzione italiana: *L'atelier di Valerio Adami. Il quadro è soprattutto un sistema di memoria*, nel catalogo *Valerio Adami. Opere 1990-2000*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Skira, 2000, pp. 146-161.

²¹ V. Adami, *ibid.*, p. 152.

²² Igor Pelgreffi, *La scrittura dell'autos. Derrida e l'autobiografia*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2015, p. 266 (alle pp. 266-267 viene fornito un elenco delle opere derridiane in cui emerge questo tema). Inoltre nel 1991-1992 il filosofo tiene un seminario, ancora inedito, dal titolo *Répondre du secret*, sul quale si può vedere il libro di Ginette Michaud *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, 2006.

segreta agli altri, all'insieme delle letture possibili»²³. E in effetti è una caratteristica di questo pittore il fatto di richiamare nel dipinto temporalità diverse, di far convivere ricordi personali con elementi desunti dalla cultura in generale, evocati tramite la citazione di immagini o frasi. Si tratta di una scelta precisa, come si può desumere dalle annotazioni dello stesso Adami: «Tenere conto della complessità dei fatti, delle esperienze altrui, dei valori del passato etc. Per questa sua qualità temporale è *falsa* una proposizione che definisca il quadro come oggetto autonomo assolutamente determinato in se stesso, perché il suo valore è *formante* di un tempo aperto, di una globalità»²⁴.

Altro elemento essenziale, nell'operare dell'artista, è costituito dal colore, sia esso steso sulla tela in campiture piatte o reso più complesso con la sovrapposizione di lievi tratteggi. Secondo Derrida, «il lavoro del colore è ancora un modo per sigillare il segreto, per cancellare ciò che nel lavoro del disegno era ancora motivato, legato da ogni genere di fili all'aneddoto, alla storia intima»²⁵. Per Adami, il colore non esprime soltanto una certa emotività, ma – al pari del disegno – costituisce una forma di pensiero. In tal senso, egli non esita ad affermare che «la filosofia è inerente alla pittura»²⁶. Tuttavia Derrida non considera le opere di quest'artista come qualcosa di rassicurante, anzi cerca in esse uno stimolo per assumere un atteggiamento diverso da quello tipico dei teorici dell'estetica: «Non porsi come filosofo di fronte a un pittore significa essergli riconoscente di disturbare, con il suo lavoro, l'istanza filosofica e l'autorità che essa si è sempre attribuita nei suoi enunciati sulla pittura. [...] Ciò che mi interessa è questa destituzione dell'autorità filosofica, della parola filosofica, la dislocazione degli schemi filosofici che ci sono familiari per la comprensione, l'interpretazione e la sistematizzazione della pittura. Quando smetto di parlare come filosofo, ho

²³ J. Derrida, in *L'atelier di Valerio Adami*, cit., p. 154.

²⁴ V. Adami, *Sinopie*, Milano, SE, 2000, p. 12.

²⁵ J. Derrida, in *L'atelier di Valerio Adami*, cit., p. 154.

²⁶ V. Adami, *ibid.*, p. 160.

l'impressione di non essere io a rivolgermi alla pittura, ma che sia essa a rivolgersi a me, che mi guardi»²⁷.

Il secondo degli incontri parigini cui facevamo riferimento si tiene nel marzo 1999, anche se la trascrizione degli interventi verrà pubblicata l'anno successivo²⁸. Derrida sottolinea fra l'altro la componente narrativa nei lavori del pittore. Parlando con lui, afferma infatti: «Sono convinto che ci siano degli elementi narrativi, o in ogni caso certe affinità col racconto, in tutti i tuoi quadri – evidentemente, non sono narrativi in senso proprio, ma c'è sempre un'allusione almeno metonimica a un evento datato. Se così non fosse, come potresti articolare fra loro il desiderio allegorico e il desiderio narrativo, che si incrociano in fondo nella maggior parte delle tue opere, ora attraverso un riferimento mitologico, letterario, politico, storico, ora a partire da eventi della vita privata, che non sono identificabili dalla coscienza collettiva?»²⁹. Dopo aver ricordato la priorità del disegno nell'operare di Adami, egli osserva come la mano venga raffigurata in vari quadri, talvolta in rapporto all'arte musicale. Il pittore concorda sul ruolo attribuito dal filosofo al disegno e alla mano, e spiega che «la forma evolve, cambia, si cerca da sola [...]. Tutto ritorna alla mano, al braccio, anche alla posizione del corpo. È in questa dialettica di andata e ritorno e di correzioni [...] che la scena prende forma»³⁰. Derrida sottolinea l'idea di una ricerca che procede occupando lo spazio del foglio o della tela, fino a quando l'opera giunge a compimento e si separa da colui che l'ha realizzata. È un momento soddisfacente ma anche doloroso: «L'artista raggiunge allora una sorta di acme, di istante appuntito, puntuale, e la punta del disegno tende a questo. – In greco, l'istante si dice “*stigmé*”, è il punto, la puntualità del disegno, la puntualità dell'istante che è nello stesso tempo

²⁷ J. Derrida, *ibidem*.

²⁸ Si tratta di *Extase, crise*, in *Penser à ne pas voir*, cit., pp. 204-216 (tr. it. pp. 219-230).

²⁹ J. Derrida, *ibid.*, p. 208 (tr. it. p. 223).

³⁰ V. Adami, *ibid.*, p. 212 (tr. it. p. 227).

critico ed estatico. Non appena la crisi trova la sua buona forma sospesa, è l'estasi, il godimento come uscita fuori di sé»³¹.

Nel frattempo, sono continuati i soggiorni del filosofo a casa del pittore, che a partire dal 1990 si è trasferito da Arona a Meina, altra località che si affaccia sul medesimo lago. Lì, nel 1997, Adami dà vita alla Fondazione Europea del Disegno, che ospita dei seminari con la partecipazione di artisti, scrittori, critici e pensatori, Derrida *in primis*. In una lettera di quell'anno, pubblicata nel volume *La contre-allée*, il filosofo parla della nuova esperienza: «Siamo arrivati da due giorni a casa degli Adami, al di sopra del lago Maggiore. Come negli anni scorsi, ma ora si aggiunge un seminario estivo: due o tre giorni al sole in un anfiteatro sopra il lago, a parlare di qualcosa come l'origine dell'opera d'arte di fronte a studenti e artisti italiani»³². Tale consuetudine si manterrà ancora a lungo, ossia fino all'ultimo anno di vita del filosofo, che muore nell'ottobre 2004. Adami farà in tempo a dedicargli un famoso disegno, dal titolo *Jacques Derrida, «portrait allégorique»*, che reca la data del 27 gennaio di quell'anno³³. Vediamo il filosofo (il cui volto appare in parte sdoppiato) intento a scrivere con la penna su un quaderno o, poco fuori di esso, sul bordo inferiore del disegno. Egli è fiancheggiato da vari libri, ma anche da un'altra presenza familiare, quella di un gatto. Lo sfondo, articolato su più piani, mostra un tavolo vuoto e un paesaggio brullo o desertico, con soltanto due alberi privi di foglie. In alto, Adami ha tracciato il nome dell'amico. Come si apprende indirettamente da un libro di Jean-Luc Nancy, l'espressione «ritratto allegorico» che figura nel titolo

³¹ J. Derrida, *ibid.*, p. 216 (tr. it. p. 230).

³² J. Derrida, lettera del 4 settembre 1997, in Catherine Malabou - J. Derrida, *La contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire-Louis Vuitton, 1999, pp. 56-57.

³³ Disegno riprodotto in molte sedi, ad esempio nel numero monografico su Derrida della rivista «L'Herne», 83, 2004, p. 52.

è stata suggerita dallo stesso Derrida, mentre il deserto allude a quello dell'Algeria che gli ha dato i natali³⁴.

Non è questo l'ultimo omaggio visivo di Adami al filosofo, dato che ce ne sarà un altro postumo: al 2011, infatti, risale un quadro il cui titolo, *La carte postale. J. Derrida*, rimanda all'omonimo volume³⁵. Le immagini presenti in esso appaiono enigmatiche. In alto, compare un paesaggio notturno illuminato dalla luna (parola riportata più volte, con grafie diverse, nel quadro stesso), con montagne i cui profili si stagliano su una distesa d'acqua. Al centro, c'è la figura di un cavallo, ma anche due teste stilizzate, oltre a segni simili a falci lunari. In basso, compaiono vari elementi: uno zaino da montagna posato su un breve fusto di colonna, quattro bottiglie nonché la parte bassa di un corpo umano. Almeno a prima vista, non si colgono riferimenti precisi a *La carte postale* (libro che, al pari di *Glas*, è fra i più inventivi ed audaci di Derrida) ma piuttosto ricordi di natura personale: ad esempio, lo scenario naturale è probabilmente quello del lago Maggiore, mentre il cavallo potrebbe alludere a un passatempo al quale – come vedremo più oltre – l'artista e il filosofo si dedicavano assieme.

Ma esistono anche omaggi di Adami a Derrida espressi in forma verbale. Pensiamo innanzitutto a un articolo apparso in francese, *À la mémoire d'une amitié*³⁶. In esso, Adami rievoca in special modo i due estremi cronologici della sua lunga frequentazione col filosofo, ossia il primo incontro a Parigi nel 1974 (così scrive, ma più probabilmente si tratta del 1975) e l'ultimo saluto

³⁴ Cfr. J.-L. Nancy, *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*, Paris, Galilée, 2007, pp. 85-91.

³⁵ J. Derrida, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980 (tr. it. *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Milano-Udine, Mimesis, 2017). La riproduzione del dipinto si può vedere ad esempio nel catalogo *Valerio Adami. Diario del lago*, a cura di Vera Agosti (www.cannobiocultura.it/file_upload/p1b7na89m31jjscqg14481a0ffdpn.pdf).

³⁶ V. Adami, *À la mémoire d'une amitié. Pour Jacques Derrida*, in «Rue Descartes», 2, 2005, pp. 62-63 (anche in www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-2-page-62.htm, da cui si cita).

scambiato all'aeroporto di Malpensa trent'anni dopo. «Ci siamo incontrati per caso alla vigilia di un appuntamento organizzato e fissato. Il poeta Jacques Dupin voleva proporci di lavorare insieme a un'immagine che doveva associare il lavoro di un filosofo e quello di un pittore in un poster a grande tiratura. [...] Per questo progetto avevo proposto di lavorare su *Glas*, libro che mi aveva sconvolto, e così come Jacques in *Glas* si era impossessato della scrittura di altri, Hegel e Genet, anch'io ho preso possesso della sua calligrafia scrivendo sul poster come lui». Quanto agli ultimi momenti trascorsi in comune, Adami ricorda che «l'addio ce lo siamo detto in Italia. Era il 19 luglio, all'indomani del seminario sul *Pensiero del tremore* che si era svolto alla Fondazione del Disegno, sul lago Maggiore [...]. La sera dell'ultimo giorno, il seminario si era concluso con un concerto di musica classica dell'India. Ricordo che, al momento di prendere l'aereo, Jacques mi ha rammentato la piccola storia giainista che avevo narrato in occasione della presentazione del concerto. C'erano dei ciechi che volevano conoscere la forma di un elefante: quello che toccava l'orecchio pensava che l'elefante avesse la forma di un ventaglio, e quello che toccava una zampa pensava fosse come una colonna. Dunque l'ultima cosa che ci siamo detti con Jacques riguardava dei ciechi – cosa che mi riconduce alla sua esposizione al Louvre, *Mémoires d'aveugle*, e a un quadro di Ribera, *Il cieco di Gambazo*, che avevamo commentato insieme». In effetti, quando gli era stato proposto di scegliere il tema per un'esposizione da curare al Musée du Louvre, il filosofo aveva optato proprio per quello della cecità, scrivendo un ampio testo in proposito³⁷.

Altro contributo significativo è costituito da un'intervista fatta ad Adami nel 2012 da Igor Pelgreffi³⁸. Qui, dopo aver richiamato ancora una volta i propri disegni a partire da *Glas*, il pittore nota che esisteva una certa affinità tra il proprio modo di procedere e quello del filosofo: «Credo che

³⁷ Cfr. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 (tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003).

³⁸ La si veda in AA. VV., *Derrida chi? Un ritratto, tredici interviste*, a cura di I. Pelgreffi, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 327-347.

fosse tutto molto già *impostato* – in me – sul disegno, sul tracciare. Però in qualche modo è vero che i corpi, le sillabe... qualcosa c'era: c'era una decostruzione anche dei rapporti tra figurale e grafico. Penso che, in fondo, io fossi già sensibile a questi motivi, molto evidenti in Jacques»³⁹. L'artista manifesta apprezzamento per il testo che Derrida gli aveva dedicato all'epoca, ossia + *R (par-dessus le marché)*: «Un bellissimo scritto. Anche toccante, per me. Fu lì che abbiamo, per così dire, messo il nostro lavoro vicino. Quella di Jacques era una riflessione straordinaria: sul linguaggio e sul *segno*, in tutte le sue forme. Io penso che il contributo più originale che lui ha dato al pensiero, in fondo è proprio quest'aspetto della *scrittura del linguaggio*»⁴⁰.

Ma al di là di una certa prossimità nel modo di rapportarsi al segno, c'era soprattutto la frequentazione diretta: «Il nostro è stato un rapporto fra due persone che era tutto sul piano dell'autonomia e del sentimento di un'amicizia, nel senso di una libertà di parlare da amici [...]. Un parlare dove tutto era permesso, e subito. Sin dall'inizio ci si vedeva abbastanza spesso a Parigi»⁴¹. E inoltre c'erano i soggiorni estivi delle due famiglie prima ad Arona, poi a Meina. A colpire il pittore, era l'assiduità con cui, anche durante le vacanze, Derrida si dedicava alla scrittura: «Jacques si alzava la mattina verso le 5 o 5 e mezza, e cominciava a scrivere. [...] Faceva un'interruzione solo all'ora di colazione, verso mezzogiorno. Allora diventava visibile. E dopo, alle tre e mezza ricominciava e sino alle otto di sera proseguiva»⁴². Che ciò non venisse percepito dal filosofo come una *corvée* impostagli bensì come un'esigenza interiore o un piacere lo si intuisce da un passo della lettera derridiana già citata: «Sono le 5 del mattino, [...] scrivo sulla terrazza, il sole sta per alzarsi di fronte a me, al di sopra del lago Maggiore, tutti dormono, ho preso un caffè da solo, senza far rumore. E

³⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁴² *Ibid.*, p. 331.

come ogni mattina ho il gatto quale unico testimone»⁴³. Ma per le due famiglie c'erano anche altre occupazioni cui dedicarsi: «Cose normali. Non so: qualche volta andavamo a cavallo coi bambini. E allora anche lui cercava di montare, un po' a fatica»⁴⁴.

Interessante è l'opinione di Adami secondo cui esisteva un certa cecità del pensatore francese nei riguardi della pittura, «nel senso che aveva un approccio da filosofo, non da critico o da storico dell'arte»⁴⁵. Da qui, forse, l'interesse derridiano per il rapporto tra la pittura e l'assenza di vista: «Una volta siamo stati a lungo – anche perché glielo feci vedere io – su un quadro di Ribera, *Il cieco*. C'è questa figura cieca che tocca una testa classica, greca. E allora lì c'era tutta la possibilità di fare un discorso sulla tattilità che in fondo a Jacques interessava. E credo che ne parlammo proprio come commento al suo testo *Memorie di cieco*»⁴⁶.

Rispondendo a una domanda sul «ritratto allegorico» di Derrida eseguito nel 2004, Adami chiarisce di averlo eseguito a memoria, senza avere di fronte il modello e senza ricorrere a una fotografia. Ciò spiega ad esempio il fatto che la persona ritratta tenga in bocca una pipa, mentre in effetti, come nota Pelgreffi, da parecchi anni non la fumava più: «Sì, la pipa faceva veramente parte del suo viso, per me. E, soprattutto, delle pause del suo parlare»⁴⁷. Lo sguardo del pittore si incentra sulle attitudini corporee, colte anche in un contesto in apparenza neutro come quello delle lezioni tenute da Derrida all'École des Hautes Études: «Ricordo che era per me molto appassionante assistere alle sue lezioni. [...] Erano straordinarie. Non so come definirle: direi che era

⁴³ *La contre-allée*, cit., p. 59.

⁴⁴ V. Adami, intervista cit., p. 331.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 335. Adami evoca il quadro di Jusepe de Ribera anche in *Marqueterie mal jointe*, cit., p. 122 e in *Sinopie*, cit., p. 65. Il tema della tattilità è al centro di un altro libro derridiano, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000 (tr. it. *Toccare*, Jean-Luc Nancy, Genova-Milano, Marietti, 2007).

⁴⁷ V. Adami, intervista cit., p. 340.

un'esperienza di ascolto fantastica. Perché andava al di là di tutti gli schemi, didattici, ma non solo... a tutta la forma del corpo [...], ma che era, in fondo, il *corpo del pensiero*»⁴⁸.

La capacità di associare ragionamento e corporeità (sia essa quella delle figure umane sempre presenti nei dipinti di Adami, oppure quella tematizzata in certi libri di Derrida) è uno dei fattori che accomunano l'artista e il filosofo. Ma un altro fattore unificante è dato dal carattere almeno in parte lirico del loro procedere, rilevabile non soltanto dai richiami espliciti che essi fanno alle persone e ai testi dei poeti, ma anche dall'atmosfera di narrazione sospesa e alla tonalità malinconica che caratterizzano i quadri di Adami, come pure dal lavoro sul linguaggio (che investe persino le componenti grafico-foniche) condotto da Derrida nei propri testi. In tal senso, non ha torto il pittore quando osserva, riferendosi all'amico, quanto segue: «Una lettura lirica è assolutamente uno degli approcci più seri che si può avere, secondo me, con la scrittura di Jacques. Il tutto era mosso, credo, veramente da un percorso lirico, nel corpo»⁴⁹. Tutto ciò rende ancor più significativo l'intenso dialogo che il pittore italiano e il pensatore francese hanno saputo instaurare fra loro, protraendolo così a lungo nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *L'atelier di Valerio Adami. Il quadro è soprattutto un sistema di memoria*, nel catalogo *Valerio Adami. Opere 1990-2000*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Skira, 2000, pp. 146-161.

AA. VV., *Derrida chi? Un ritratto, tredici interviste*, a cura di Igor Pelgreffi, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.

ADAMI, Valerio, Adami, *Didascalie*, in Hubert Damisch - Henry Martin, *Adami*, Parigi-Milano, Maeght-Studio Marconi, 1974, pp. 107-127.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 344-345.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 337.

ADAMI, Valerio, *Marqueterie mal jointe*, nel catalogo *Adami*, a cura di Alfred Pacquement, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, pp. 121-143.

ADAMI, Valerio, *Sinopie*, Milano, SE, 2000

ADAMI, Valerio, *À la mémoire d'une amitié. Pour Jacques Derrida*, in «Rue Descartes», 2, 2005, pp. 62-63 (anche in www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-2-page-62.htm).

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima stesura, 1936), in *Opere complete*, vol. VI, tr. it. Torino, Einaudi, 2004, pp. 271-303.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (seconda stesura, 1939), in *Opere complete*, vol. VII, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, pp. 300-331.

DAMISCH, Hubert, *S. Freud en voyage vers Londres* (1974), in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 238-264 (tr. it. *S. Freud in viaggio verso Londra*, in H. Damisch - H. Martin, *Adami*, cit., pp. 7-45).

DERRIDA, Jacques, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (tr. it. *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997).

DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974 (tr. it. *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani, 2006).

DERRIDA, Jacques, + *R (par-dessus le marché)* (1975), in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 169-209 (tr. it. + *R (al di sopra del mercato)*, in *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981, pp. 141-175).

DERRIDA, Jacques, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980 (tr. it. *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Milano-Udine, Mimesis, 2017).

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 (tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003).

DERRIDA, Jacques, lettera del 4 settembre 1997, in Catherine Malabou - J. Derrida, *La contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire-Louis Vuitton, 1999, pp. 56-59.

DERRIDA, Jacques, *Extase, crise. Entretien avec Valerio Adami et Roger Lesgards* (2000), in *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, 2013, pp. 204-216 (tr. it. *Estasi, crisi. Colloquio con Valerio Adami e Roger Lesgards*, in *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 219-230).

DERRIDA, Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000 (tr. it. *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Genova-Milano, Marietti, 2007).

«L'Herne», 83, 2004: *Derrida*, a cura di Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud.

MICHAUD, Ginette, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *À plus d'un titre. Jacques Derrida. Sur un portrait de Valerio Adami*, Paris, Galilée, 2007.

PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

PELGREFFI, Igor, *La scrittura dell'autos. Derrida e l'autobiografia*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2015.

Valerio Adami. Diario del lago, catalogo a cura di Vera Agosti
(www.cannobiocultura.it/file_upload/p1b7na89m31jjscqg14481a0ffdpn.pdf).