



L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

18 vent'anni dopo

**Derrida tra filosofia
e psicoanalisi**

ISSN 2499-8729

Guido Bianchini / Emma Lavinia Bon / Rosanna Chiafari / Giustino De Michele / Michele Di Bartolo
/ Elias Jabre / Domenico Licciardi / Arianna Salatino / Valentina Surace / Francesco Saverio Trincia
/ Giovambattista Vaccaro



UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 18 - Vent'anni dopo.
Derrida tra filosofia e psicoanalisi
Dicembre 2024

Rivista pubblicata dal
Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Pubblicazione classificata come Rivista Scientifica dall'ANVUR
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2020

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 18 - Vent'anni dopo. Derrida tra filosofia e psicoanalisi

Dicembre 2024

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Claudia Baracchi, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Anna Donise, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Luigi Antonio Manfreda, Bruno Moroncini †, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesca Tarallo, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Segretario di Redazione

Claudio D'Aurizio

Redazione

Lucilla Albano, Lucia Arcuri, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Lorenzo Rocca, Arianna Salatino, Andrea Saputo

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti al processo di double blind peer review

Indice

Vent'anni dopo.

Derrida tra filosofia e psicoanalisi

Editoriale.

Vent'anni dopo: l'eredità derridiana tra filosofia e psicoanalisi

Fabrizio Palombi.....p. 9

L'altro oltre l'archivio.

Rileggere il Mosè di Freud con Derrida

Guido Bianchini.....p. 18

Il geroglifico onirico.

Sogno, decostruzione, psicoanalisi

Emma Lavinia Bon.....p. 51

Al ritmo di un Fort/da - o del principio postale:

Derrida da Freud a Socrate

Rosanna Chiafari.....p. 76

Corps et psyché de l'hospitalité en déconstruction

Giustino De Michele.....p. 99

Il soggetto della scrittura.

Per un'estetica della resistenza

Michele Di Bartolo.....p. 135

<i>Œdipe, l'autre</i>	
Elias Jabre.....	p. 151
<i>La traccia si fa carne.</i>	
<i>Memoria e cervello nel giovane Freud</i>	
Domenico Licciardi.....	p. 183
<i>Lasciare traccia.</i>	
<i>Al cinema con Jacques Derrida</i>	
Arianna Salatino.....	p. 211
<i>In nome di Freud.</i>	
<i>Derrida e la pena di morte</i>	
Valentina Surace.....	p. 225
<i>L'inconscio sostantivo.</i>	
<i>Spunti per una critica di Jacques Derrida</i>	
<i>interprete di Freud</i>	
Francesco Saverio Trincia.....	p. 249
<i>Inconscio e scrittura.</i>	
<i>Una nota sul Freud di Derrida</i>	
Giovambattista Vaccaro.....	p. 277
Notizie biobibliografiche sugli autori.....	p. 299

Lasciare traccia.

Al cinema con Jacques Derrida

Arianna Salatino

La memoria: lo spazio in cui le cose accadono
per la seconda volta.

Auster (1982), p. 81.

Cominciamo dalla fine.

Jacques Derrida muore nel 2004, due anni dopo essere comparso nel documentario di Kirby Dick e Amy Ziering che porta il suo nome (*Derrida*, 2002). Qualche anno prima era stato protagonista del film di Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida* (1999), e continuando a riavvolgere il nastro, lo ritroviamo in un film sperimentale britannico del 1983 intitolato *Ghost Dance* e diretto da Ken McMullen. In tutti e tre i casi, Derrida è chiamato a interpretare il ruolo di sé stesso, fatto che comporterà per lui tutta una serie di problemi legati al sentirsi in conflitto con la propria immagine.

Il legame che unisce Jacques Derrida al cinema va ben al di là del suo comparire sullo schermo, e per almeno due ragioni. La prima: alcuni dei capisaldi della teoria cinematografica (in particolare di quella psicoanalitica) formulati negli anni sessanta e settanta del secolo scorso da autori come André Bazin (1958), Jean-Louis Baudry (1978) e Christian Metz (1977), risuonano incessantemente nel pensiero del filosofo francese, soprattutto

per quanto riguarda l'architettura del dispositivo, basato sulla sottrazione, l'inaccessibilità e la mancanza dell'oggetto. In un'intervista comparsa sui *Cahiers du Cinéma* nel 2001, Derrida descrive l'esperienza dello spettatore immerso nella sala buia facendo continuamente riferimento ai meccanismi di percezione e proiezione che avvicinano il cinema alla psicoanalisi - l'allentamento delle difese, la sospensione dell'incredulità, le analogie con il sogno, il piacere dell'abbandono - fino a definire esplicitamente la percezione cinematografica come «la sola che può far comprendere che cosa sia una pratica psicoanalitica: ipnosi, fascino, identificazione, sono tutti termini e processi comuni al cinema e alla psicoanalisi» (Derrida, 2001, pp. 55-56). La seconda ragione per la quale ha senso accostare il cinema a Derrida è che se consideriamo uno dei significanti chiave del suo pensiero - la decostruzione - i punti di contatto risultano ancora più evidenti, essendo l'analisi dei film una pratica intrinsecamente decostruzionista, orientata alla disgregazione delle strutture formali del testo per comprenderne meglio il funzionamento, ampliarne i livelli di lettura e rilanciarne i processi di significazione (cfr. Bertetto, 2006).

L'analisi del film - tenuto conto delle implicazioni filosofiche e psicoanalitiche dell'atto ermeneutico e interpretativo - ha visto crescere negli ultimi vent'anni orientamenti e metodologie che si propongono di comprendere un testo non solo nella sua letteralità ma anche nelle sue latenze, soffermandosi su rimozioni, mascheramenti e resistenze e lasciando emergere significati diversi e spesso conflittuali (*ivi*, p. 179). Sul punto anche Derrida non lascia dubbi: «Nell'immagine ciò che conta non è semplicemente ciò che è immediatamente visibile, ma anche [...] l'interruzione, l'ellisse, tutta quella zona di invisibilità che preme contro la visibilità» (Derrida, 2001, pp. 64-65).

La decostruzione, come l'analisi del film, lavora sul frammento, sulla scomposizione. Ingrandire un dettaglio inoltre, fa notare Derrida, è un gesto comune tanto alla macchina da presa quanto all'analisi psicoanalitica (*ivi*, p. 67). Il montaggio stesso - specificità del cinema - attraverso la ridefinizione continua dei limiti del testo, non fa altro che svelare e nascondere incessantemente, agli occhi dello spettatore, le strutture della produzione del senso (cfr. Persico, 2015).

Derrida è estremamente consapevole dell'artificiosità del montaggio cinematografico (le due operazioni al centro del nostro discorso si somigliano: il montaggio è una pratica di costruzione; la decostruzione è una pratica di smontaggio), e sembra avere intuito piuttosto in anticipo sui tempi che la scrittura di tipo decostruttivo - una scrittura che taglia, incolla, ricomponne, giustappone, sposta e inserisce, in maniera sempre più simile a tutto ciò che il cinema, per primo, ha reso possibile attraverso il montaggio - sarebbe diventata la cifra caratterizzante del nostro modo di stare al mondo:

la scrittura, ma in generale la discorsività, e il cinema sono coinvolti nella stessa evoluzione tecnica, dunque anche estetica, che riguarda possibilità sempre più raffinate, rapide, accelerate, offerte dal rinnovamento tecnologico (computer, internet, immagini virtuali). Esiste ormai, in un certo senso, un'offerta o una domanda di decostruzione senza precedenti, tanto nella scrittura quanto nel cinema [...]. Chi scrive fa sempre del montaggio. Oggi più che mai (Derrida, 2001, p. 62).

Nelle pagine che seguono cercherò di delineare l'incontro tra Derrida e il cinema partendo dai tre film citati in apertura e facendo riferimento alla psicoanalisi. Parlare di decostruzione

significa parlare anche di struttura, e come scrive Jacques-Alain Miller, «non ci si occuperebbe della struttura¹ nella psicoanalisi se Lacan non ve l'avesse introdotta» (Miller, 2001, p. 42).

Ripartiamo.

Il cinema è entrato nella vita di Derrida intorno ai dieci-dodici anni, ad Algeri, alla fine della guerra.

Per un piccolo algerino sedentario, il cinema era l'occasione di uno straordinario viaggio [...]. In seguito mi ha accompagnato lungo tutta la mia vita da studente, che è stata difficile, angosciata, tesa. In un certo senso, agiva spesso su di me come una droga (Derrida, 2001, p. 53).

Derrida parla del cinema come di uno «svago vitale», un piacere «avido, ingordo e pertanto infantile» (*ivi*, pp. 52, 54). Interesse che non sorprende, considerando che l'esperienza dell'identificazione - su cui il piacere cinematografico è fondato - ha sempre rappresentato per lui una questione fondamentale. L'effetto dello specchio sugli esseri viventi ha affascinato Derrida a lungo. «Una delle differenze strutturali tra gli animali passa proprio di qui: quelli che hanno una qualche esperienza dello specchio e quelli che non l'hanno affatto», afferma riprendendo Lacan (Derrida, 2006, p. 101).

La questione dell'identificazione - o più precisamente dell'identità - è centrale nel film di Safaa Fathy *D'ailleurs, Derrida*, e lo capiamo fin dai primi minuti del film, in cui Derrida

¹ Parola che Miller scrive "*s'truc dure*", come a dire "*ce truc dure*", ovvero "questo trucco dura" (ma oltre che alla durata viene da pensare alla durezza, caratteristica simbolicamente attribuibile a tutto ciò che ha una struttura).

afferma che la scrittura è tanto più inaffidabile quanto più si dichiara autobiografica, poiché scrivere è innanzitutto il tentativo di definire un'identità ma l'io non fa che fuggire. “Se un giorno riuscissimo ad afferrare la vera natura dell'io, scrivere non avrebbe più senso”, dice a un certo punto. Il desiderio di scrittura di cui stiamo parlando è di tipo esistenziale. L'uomo, per Derrida, è un «animale autobiografico» (*ivi*, p. 73).

Derrida sognava di fare della propria vita un “diario totale” (cfr. Regazzoni, 2018, p. 28) e questa riflessione, nel corso del film, si intreccia con i temi che gli stanno più a cuore: il perdono, la riconciliazione, la memoria, il trauma, gli effetti del passare del tempo sulla sofferenza, la ferita che diventa cicatrice, traccia, incisione, iscrizione nel corpo, quindi circoncisione, tema onnipresente in Derrida, al punto che anche gli stacchi di montaggio, nel film, vengono assimilati a tagli o ferite.

Lo vediamo - i capelli bianchissimi, il continuo gesticolare, gli occhi vibranti, presi nello sforzo costante del ragionamento, come a voler mettere meglio a fuoco il pensiero - interrogarsi sul rapporto tra realtà e finzione, sulla doppia natura dell'immagine: documento e simulacro, sul valore filosofico e tecnologico della sua presenza nel film, sui problemi connessi alla rappresentazione di sé stesso su uno schermo. Scrittura, visione e pensiero diventano indiscernibili, la tensione tra nascondersi e mostrarsi, inquadratura dopo inquadratura, è quasi tangibile, la sensazione di scollamento ed estraneità di Derrida rispetto alla propria immagine si fa sempre più forte. Lui stesso si definisce un figurante, un attore privo di verità, legittimità, fedeltà. «C'è un abisso fra lui e me [...] Non mi rispecchia: mi tradisce» (Derrida, Fathy, 2000).

Il senso di alienazione si percepisce già nel titolo del film: *D'ailleurs Derrida*, dal momento che il francese “*d'ailleurs*” può

voler significare sia “del resto” che “da altrove”. Si avverte infatti dietro a ogni inquadratura la presenza costante di un altro spazio, che sembra esercitare sull’immagine una certa pressione.

L’interesse di Derrida per la soglia, il margine, l’atto di varcare un confine o di trovarsi ai bordi delle cose è fortissimo, e ha certamente a che fare con la sua doppia origine franco-algerina e con il suo essere ebreo, quindi con l’esperienza di persecuzione ed esclusione.

Il film *D’ailleurs Derrida* è interamente costruito su questa dimensione liminare, di frontiera. Si susseguono lunghi piani sequenza del mare e di paesaggi desertici da un lato all’altro del Mediterraneo e poi degli Stati Uniti.

I luoghi non si distinguono mai, si fondono gli uni negli altri, condividono i tratti che hanno in comune la California del sud, la Spagna, l’Algeria, luoghi litoranei, meridionali; e l’unico momento in cui li si può identificare con un nome proprio, è quando qualcosa si legge in silenzio su un cartello stradale (Derrida, 2001, p. 64).

Ogni luogo è un luogo di passaggio, nel film domina un senso generale di impermanenza, di transizione. Sul finale, Derrida ammette che il suo desiderio più tenace sarebbe quello di poter ricominciare, di rivivere tutto daccapo. Ciò che è tragico nell’esistenza, dice, è che il senso della vita si determina solo all’ultimo momento, poco prima della morte. Questa idea ricorda molto da vicino Pier Paolo Pasolini e la sua concezione del cinema, paragonato alla vita nel suo fluire naturale (Pasolini, 1972, p. 206).

La vita, per Pasolini, è un lungo piano-sequenza. Ma l’azione umana, presa nel suo divenire, manca di unità, quindi di senso.

Solo la morte fornisce il *final cut* al film della nostra vita, ovvero il suo senso conclusivo.

Insomma, finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inesperto [...] Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione [...] È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto [...] un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (*ivi*, pp. 240-241).

Una volta morti, l'insignificante cade. «Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita» (*ibidem*). Analogamente, per Derrida, il cinema è «un lutto perfetto [...]». Ci racconta ciò da cui non si torna, ci racconta la morte» (Derrida, 2001, pp. 57-60).

Gli stessi temi ritornano in *Derrida*, film americano del 2002 in cui i registi Kirby Dick e Amy Ziering hanno montato insieme conferenze, lezioni, interviste, letture e riprese di momenti della sua vita quotidiana. Vediamo Derrida in compagnia della moglie, mentre ascolta la radio, fa colazione, decide come vestirsi, si taglia i capelli.

Ne deriva un ritratto enigmatico e fluttuante, sottoposto a sovrapposizioni e slittamenti. Anche in questo caso, un senso persistente di scissione e alterità domina ogni scena.

Attraverso primissimi piani e dettagli di mani e occhi, Derrida viene scrutato in ogni particolare. Il bianco acceso dei capelli, lo sguardo inconfondibilmente acuto. Lo vediamo ripreso frontalmente, poi di profilo; con il volto illuminato, poi lasciato nell'ombra. La macchina da presa tenta di ingabbiarlo nella cornice dell'inquadratura ma lui sembra sottrarsi. Per Derrida, nel momento in cui si viene filmati, è impossibile mostrarsi per quello che si è. C'è un altro che parla al nostro posto. "È questo che chiamate cinema verità?", dice a un certo punto. "È tutto falso".

Quando viene messo davanti a un suo ritratto, il disagio nel riconoscersi appare ancora più evidente. Riecheggia qui certamente il perturbante di Freud e lo sconcerto che deriva dal trovarsi di fronte al riflesso inatteso e stranamente familiare del proprio volto (cfr. Freud, 1919).

Un altro aspetto importante del film risiede nell'intreccio tra la vista e la parola - gli occhi e la voce - che Derrida declina rievocando il mito di Eco e Narciso, figure speculari, "due ciechi che si amano". Eco, costretta a ripetere le ultime sillabe delle parole che le rivolge chi le parla, si appropria del linguaggio dell'altro. Narciso, in maniera simile ma inversa, è condannato a non vedere nient'altro che sé stesso. La dimensione del vedere viene poi messa in relazione con quella del toccare: Derrida fa notare che gli occhi sono la sola parte del nostro corpo che rimane identica per tutta la vita, al contrario delle mani che cambiano in continuazione nel corso dell'invecchiamento (il processo di ominazione avviene attraverso la trasformazione delle mani; se invece cerchiamo l'infanzia di qualcuno "dobbiamo guardarlo negli occhi").

Ma è forse il film sperimentale di Ken McMullen del 1983, *Ghost Dance*, quello più emblematico del rapporto fra Derrida e il cinema, dove il *trait d'union* è l'idea di fantasma, termine che in greco designa sia l'immagine che lo spettro (Derrida, 2001, p. 66), e con il quale Jacques Lacan indicava lo schermo che protegge dall'angoscia e dal trauma: ciò che nasconde il reale (cfr. Lacan, 1962-1963).

«Nel film, il tema della spettralità è mostrato in quanto tale» (Derrida, 2001, p. 65), ed è un tema strettamente connesso a quello della traccia – altro significante costitutivo del pensiero di Derrida – quindi della sopravvivenza, di ciò che era e non è più. Questione che sarà affrontata negli anni successivi, in tutti i suoi aspetti più sinistri e inquietanti, anche in rapporto alle tecnologie di registrazione e riproducibilità, che hanno sempre affascinato Derrida per la loro capacità di catturare, archiviare e mettere in salvo immagini e suoni (Derrida, Stiegler, 1996).

L'aspetto forse più moderno e interessante della riflessione sulla spettralità è che l'idea di fantasma per Derrida non ha nulla di arcaico e di primitivo, né ha a che fare con credenze magiche ancestrali. Al contrario è il progresso tecnologico – attraverso la creazione di realtà virtuali – a riportare in vita i fantasmi e far sì che possano moltiplicarsi indefinitamente. Tra presenza e assenza, in Derrida, non c'è polarità ma continua contaminazione.

La stessa cosa avviene nel cinema, il cui funzionamento consiste letteralmente nel sostituire oggetti reali con una loro copia (il significante cinematografico è assente per definizione). L'immagine filmica, proprio come la traccia, non è altro che l'illusione di una presenza. “Il cinema”, afferma Derrida in *Ghost Dance*, “è l'arte di evocare fantasmi”.

Ghost Dance è un film funebre e astratto, cupo e cimiteriale; la macchina da presa si aggira fra tombe, lapidi e muri scorticati, la voce narrante sembra non provenire da nessuna parte, l'atmosfera generale evoca sconforto, immobilità, desolazione. La risacca del mare produce un suono mesto e ripetitivo; si alternano monologhi a lunghe pause silenziose. Si parla di scheletri, cadaveri, cecità; si sovrappongono diversi piani temporali e la narrazione risulta frantumata. La presenza infestante dei fantasmi si percepisce ovunque. Derrida stesso, davanti alla macchina da presa, dichiara ancora una volta di sentirsi altro da sé. "C'è un fantasma ventriloquo che parla al posto mio".

La sua voce fuori campo rievoca a questo punto la teoria dei fantasmi che Nicolas Abraham e Maria Torok hanno ricavato a partire da Freud (cfr. Abraham, Torok, 1978). Se il lavoro del lutto fallisce - se non c'è interiorizzazione della persona morta, cioè se manca la capacità di assimilarla, di accoglierla dentro di noi - avviene quella che i due psicoanalisti chiamano "incorporazione". Il morto rimane intrappolato nel nostro corpo come in una cripta e - cosa terrificante - può prenderne il controllo, può agire e parlare per noi.

La riflessione di Derrida sulla morte e sui fantasmi ci riporta alle origini della teoria cinematografica e ad alcuni suoi problemi nodali, affrontati da André Bazin sul finire degli anni Cinquanta del novecento in un libro di grande importanza per lo studio del linguaggio cinematografico e del rapporto tra realtà e rappresentazione (cfr. Bazin, 1958).

Bazin definisce il cinema "simulacro del reale" e formula il "complesso della mummia", con cui si riferisce al bisogno fondamentale della psicologia umana di sopravvivere e difendersi dal tempo. Le arti plastiche muovono dal desiderio di

«salvare l'essere mediante l'apparenza» (*ivi*, p. 3), fissarne artificialmente la forma così da sottrarla al flusso della durata. Il cinema risponderebbe in maniera letterale al «desiderio di rimpiazzare il mondo esterno con il suo doppio» (*ivi*, p. 5), garantendo quindi una sorta di immortalità. Questione molto sentita anche da Derrida, che dall'idea della conservazione, dell'archivio, della sopravvivenza era ossessionato. L'elaborazione del lutto «consiste sempre nel tentativo di ontologizzare dei resti, di renderli presenti», afferma (Derrida, 1993, p. 17).

Sopravvivere, fermare il tempo, fare accadere le cose una seconda volta, riportare indietro ciò che non c'è più. Il cinema, nella sua essenza, dà forma a quello che in Derrida era il desiderio più profondo. Lasciare traccia.

Bibliografia

- Abraham, N., Torok, M. (1978), *La scorza e il nocciolo*, tr. it., Borla, Roma 2009.
- Auster, P. (1982), *L'invenzione della solitudine*, tr. it., Einaudi, Torino 2015.
- Baudry, J.-L. (1978) *L'effet cinéma*, Albatros, Paris.
- Bazin, A. (1958), *Che cosa è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1999.
- Bertetto, P. (2006), *L'analisi come interpretazione. Ermenutica e decostruzione*, in Id. (a cura di) (2006), pp. 179-222.
- Id. (a cura di) (2006), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari-Roma.
- Derrida, J. (1993), *Spettri di Marx*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1994.

- Id. (2001), *Il cinema e i suoi fantasmi*, tr. it., in *Aut Aut*, n. 309, 2002, pp. 52-68.
- Id. (2006), *L'animale che dunque sono*, tr. it., Jaca Book, Milano 2019.
- Id, Fathy, S. (2000), *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Galilée, Parigi.
- Id., Stiegler, B. (1996) *Ecografie della televisione*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1997.
- Freud, S. (1919), *Il perturbante*, tr. it., in Id. (1967-1980), vol. IX.
- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Id. (1962-1963), *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, tr. it., Einaudi, Torino 2007.
- Id. (1966), *Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 1974.
- Metz, C. (1977), *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, tr. it., Marsilio, Venezia 1980.
- Miller, J.-A. (2001), *I paradigmi del godimento*, tr. it., Astrolabio, Roma.
- Pasolini, P. P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000².
- Persico, D. (2015), *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*, Mimesis, Milano-Udine.
- Regazzoni, S. (2018), *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Feltrinelli, Milano.

Abstract

Leaving a Trace. Jacques Derrida and Cinema

This article focuses on the relationship between Jacques Derrida and cinema, starting with the analysis of three films featuring him.

Similarities between the French philosopher's thought and some fundamental points of psychoanalytic film theory will be considered, with special focus on the concepts of deconstruction, spectre and trace.

Keywords: Cinema; Deconstruction; Psychoanalysis; Trace, Spectre.