

QUADERNI DEL DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI · UNIVERSITA' DELLA CALABRIA  
numero **quattro**



**ti**

**lin**

# PALINSESTI 4

## *Responsabile*

Roberto De Gaetano

(Coordinatore Dottorato Internazionale di Studi Umanistici)

## *Comitato scientifico*

Michele Borrelli, Felice Cimatti, Pio Colonnello, Giovanna De Sensi,  
Raffaele Perrelli, Giuseppe Roma, Gisèle Vanhese

## *Redazione*

Alessandro Canadè (coordinamento), Bruna Mancini, Katia Massara,  
Fabrizio Palombi, Ivan Pupo

## *Segretaria di redazione*

Deborah De Rosa

I saggi pubblicati nel presente volume sono stati tutti sottoposti a procedure di valutazione, e specificatamente di *blind peer review* per quanto riguarda la sezione "La scena dottorale"

Il volume è stato pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria

Proprietà letteraria riservata

© by Pellegrini Editore - Cosenza - Italy

Stampato in Italia nel mese di settembre 2016 per conto di Pellegrini Editore

Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza

Tel. (0984) 795065 - Fax (0984) 792672

Sito internet: [www.pellegrinieditore.it](http://www.pellegrinieditore.it) - [www.pellegrinieditore.it](http://www.pellegrinieditore.it)

E-mail: [info@pellegrinieditore.it](mailto:info@pellegrinieditore.it)

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

# **UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA**

## **DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**Direttore** RAFFAELE PERRELLI

## **DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI. TESTI, SAPERI, PRATICHE: DALL'ANTICHITÀ CLASSICA ALLA CONTEMPORANEITÀ**

**Coordinatore** ROBERTO DE GAETANO

**Vice-coordinatore** CLAUDIA STANCATI

### **Consiglio scientifico**

PIETRO BARCELLONA (Università di Catania), ELIO FRANZINI (Università degli Studi di Milano), STEFANO GENSINI (Università di Roma "La Sapienza"), ROMANO LUPE-  
RINI (Università di Siena), FERRUCCIO MAROTTI (Università di Roma "La Sapien-  
za"), PAOLO MASTRANDREA (Università di Venezia), LUCA SERIANNI (Università di  
Roma "La Sapienza"), FULVIO TESSITORE (Università di Napoli Federico II)

### **Consiglio direttivo**

MICHELE BORRELLI, PIO COLONNELLO, FELICE CIMATTI, ROBERTO DE GAETANO, GIO-  
VANNA DE SENSI, RAFFAELE PERRELLI, GIUSEPPE ROMA, CLAUDIA STANCATI, GISÈLE  
VANHESE



# SOMMARIO

*Presentazione* 7

## APERTURE

FRANCESCO SAPONARO  
*Sul Calderón di Pier Paolo Pasolini* 11

NAUSICA TUCCI  
*Forza del testo e messa in scena* 23

BRUNO ROBERTI  
*La visualità del Calderón* 29

ROBERTO DE GAETANO  
*La "bontá" del potere* 39

## OFFICINA

### FOUCAULT E LE IMMAGINI

a cura di ROBERTO DE GAETANO e DEBORAH DE ROSA

MASSIMO DONÀ  
*Lo sguardo pietrificante dell'arte. Foucault, ovvero  
le speculari "immagini" dell'invisibile* 45

PAOLO GODANI  
*Il posto del re Lo statuto epistemologico delle immagini  
nel pensiero di Foucault* 67

FABRIZIO PALOMBI  
*Gli enigmi di Velázquez: le prospettive di Michel Foucault  
e Jacques Lacan* 77

DEBORAH DE ROSA  
*L'Altro e la sua immagine. A partire da Storia della follia* 93

PIERANDREA AMATO  
*Il corpo e la materia. Note sull'arte in Foucault* 103

ALESSIA CERVINI  
*Giocare con le immagini: forme ibride e arti sovrapposte* 131

MIRIAM IACOMINI	<i>Il doppio volto della modernità. Foucault interprete di Manet</i>	141
CATERINA MARTINO	<i>Questa non è una foto. Michals e Foucault via Magritte</i>	161
GIULIA GUADAGNI	<i>Foucault e l'arte moderna come forma di vera vita</i>	179
DARIO CECCHI	<i>Un pensiero della somiglianza: Foucault interprete di Magritte</i>	195
DANIELE DOTTORINI	<i>Per un pensiero-cinema. Foucault e le forme delle immagini</i>	211
PATRIZIA FANTOZZI	<i>Portare il lampo delle tempeste possibili. Foucault/Godard: pensiero e cinema</i>	227
BRUNO ROBERTI	<i>Voir, sa-voir, pou-voir. Foucault con Syberberg</i>	253
SALVATORE TEDESCO	<i>«La peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe». Godard con Foucault a partire dal Manet</i>	265
ROBERTO DE GAETANO	<i>L'uso delle immagini</i>	279
<b>LA SCENA DOTTORALE</b>		
RAFFAELLO ALBERTI	<i>L'uniforme e l'automa. Note a margine di una ricerca sull'impersonale al cinema</i>	289
GIUSEPPE BORNINO	<i>Viaggio ai limiti dell'im-possibile: l'esperienza interiore di Georges Bataille</i>	311
CLAUDIO D'AURIZIO	<i>La piega e la soggettività: riflessioni sull'interpretazione deleuziana del Barocco</i>	335
IVAN ROTELLA	<i>Genealogie della morale. Affinità e differenze tra Nietzsche e Freud</i>	355

**M**ichel Foucault è al centro di questo numero di *Palinsesti*. Autore che ha segnato il pensiero della seconda metà del Novecento, e che viene analizzato nella sezione centrale della rivista secondo una prospettiva teorica che riguarda il rapporto con le immagini. Immagini determinate, storicamente e socialmente. Immagini come discorsi che hanno di volta in volta rappresentato, sotto forma di pittura, fotografia, più raramente cinema, luoghi in cui il senso si è venuto a depositare in forme e modi originali ed esemplari. Sedi di un rapporto, mai pacificato, tra l'ordine del visibile e quello del dicibile. Il dossier non riguarda solo il perimetro "circoscritto" del pensiero di Foucault sulle immagini, ma anche quello più allargato sugli effetti della sua riflessione per pensare le immagini in generale. Non solo *su* Foucault dunque, ma anche *a partire da* Foucault.

Contributi di studiosi, specialisti e non, appartenenti a generazioni diverse, compongono un dossier che va ben oltre, sia per numero di contributi sia per la rielaborazione sostanziale degli stessi che ha operato chi vi ha partecipato, le giornate seminariali che abbiamo dedicato al tema nell'autunno del 2014.

La prima parte del fascicolo è dedicata al *Calderón* di Pasolini, e allo spettacolo che ne è stato tratto, in una coproduzione tra Teatri Uniti e Università della Calabria, anche attraverso un laboratorio preparatorio che ha coinvolto i nostri studenti. Di quel laboratorio pubblichiamo la testimonianza di una studentessa che vi ha partecipato. Sullo spettacolo e sul testo pasoliniano presentiamo inoltre un intervento del regista, Francesco Saponaro, e due riflessioni critiche.

La terza parte, come sempre, è dedicata ai dottorandi del DISU, che in questo numero sono presenti anche nel dossier su Foucault.

*Palinsesti* conferma anche con questo quarto fascicolo quello che è il suo obiettivo di fondo: porsi come un punto di riferimento nell'ambito dei saperi umanistici accademici, facendo dialogare aree diverse interne alle *Humanities*, ma anche portando al di fuori di un contesto strettamente universitario quello che è stato ed è il meglio della ricerca promossa e realizzata all'interno del Dottorato.

ROBERTO DE GAETANO  
Coordinatore Dottorato Internazionale di Studi Umanistici





sa

aperture



# SUL CALDERÓN DI PIER PAOLO PASOLINI

FRANCESCO SAPONARO

## *Il cinema e la pittura*

Inizio citando Pasolini: «Prima di tutto ringrazio gli dei di Argo, mi hanno aiutato a tornare, mi hanno aiutato a liberarmi di Troia»: è l'esordio di una traduzione splendida pubblicata per i tipi della Einaudi, ed è la traduzione della *Oresteia* di Eschilo per mano di Pier Paolo Pasolini; è il ritorno di Agamennone in patria. Ma questo «prima di tutto» serve a me per ringraziare veramente e fortemente e sottolineare un aspetto molto importante di quest'incontro che è un aspetto civile, cioè quello della sinergia pratica, effettiva fra due categorie culturali e tra due mondi che in questo momento in Italia sembrano non parlarsi e che invece qui in Calabria – grazie all'intuizione di Roberto De Gaetano, di Bruno Roberti, del Dipartimento di Studi Umanistici e dell'Università della Calabria – riesce a mettere insieme due spinte fondamentali del paese che sono quella dell'Università e quella del teatro, della pratica del teatro. Anche se sembra esulare dal tema di riferimento centrale del *Calderón* di Pasolini credo che invece sia molto pertinente, non solo ringraziare ma sollecitare gli studenti a una riflessione. *Calderón* è il primo testo teatrale pubblicato da Pasolini intorno al '67, con una gestazione un po' più lunga perché in realtà poi l'ultima stesura risale al 1973 (quindi occupa un quinquennio molto importante) ma è un testo eminentemente politico che si iscrive in un ambito profetico e polemico. Questo senso rileva quanto in questo paese (seguendo una lezione che evidentemente lui mutua dal suo maestro Longhi e che non a caso è anche il maestro di un altro grande intellettuale italiano che è Cesare Garboli, il quale parla in un'introduzione molto importante di un suo scritto, *Ricordi tristi e civili*, del qualunquismo italiano), nel contesto italiano, insiste uno scollamento che Pasolini cerca di interpretare e di risolvere incarnando e mettendo al centro della propria investigazione

il proprio corpo creativo. Uno scollamento che in *Calderón* viene attraversato, viene sollecitato e viene in qualche modo risolto.

Iniziato da Roberto Longhi ad una sensibilità nei confronti della pittura e dell'immagine, in *Calderón* Pasolini parte da un quadro: *Las Meninas* di Velázquez (1656), che non è soltanto un quadro, perché è il primo gesto pittorico che riflette su se stesso. Che cosa fa quindi Pasolini? Parte da un'opera che evidentemente l'aveva segnato negli studi: per me è molto importante questo riferimento a Longhi, perché ho ritrovato durante il percorso di avvicinamento e di studio tutta una serie di riferimenti che fanno di Roberto Longhi un iniziatore di una sensibilità nei confronti della pittura e dell'immagine. E guarda caso Pasolini va a pescare proprio in un quadro emblematico che ritornerà tra l'altro diverse volte nella sua produzione dell'autore come nell'incipit di *Che cosa sono le nuvole?* (1968) in cui, mentre Domenico Modugno adibisce la scena del piccolo teatrino di burattini di periferia, Pasolini inquadra un manifesto che riproduce *Las Meninas* e su cui è appeso un cartello che recita: «Oggi, *Che cosa sono le nuvole*, regia Pier Paolo Pasolini». Usa il quadro per innestare un meccanismo di rappresentazione sull'opera che sta per compiere e, evidentemente, su se stesso. È Longhi nelle sue lezioni che per la prima volta fa uso delle diapositive per entrare nei dettagli di un quadro, cioè utilizza un'immagine altra per riflettere sul quadro attraverso un supporto fotografico che però sviluppa in termini cinetici, sollecitando quindi in Pasolini regista quello che sarà il movimento della macchina da presa e in Pasolini autore l'analisi di *Las Meninas* a partire dal dispositivo decostruttivo della diapositiva. In Pasolini la pittura è fondamentale, è una costante ossessione che si risolve in termini di cinema, in maniera tridimensionale. Del resto, è questa la risoluzione cercata da tutta l'arte del '900, impegnata a scatenare una forza vettoriale che parte dalla superficie per spingersi in avanti: in *Fino all'ultimo respiro* (1960), Godard fa provocatoriamente salutare Belmondo verso il fuoricampo, il cinema italiano del dopoguerra lo inizia a fare con diversi sistemi di esplorazione dello spazio, e Pasolini lo fa straordinariamente più volte, come nella macchina a precedere di *Mamma Roma* in cui Anna Magnani sembra costantemente uscire dallo schermo e andare verso lo spettatore per raccontare a lui le storie, la sua storia e, dunque, per confessarsi.

Se nel *Calderón* di Pasolini la pittura può, in un certo senso, diventare cinema è perché *Las meninas* di Velázquez non è soltanto

un quadro ma è il primo quadro cinestetico, cioè il primo quadro che fa film pur non avendo ancora a disposizione un dispositivo: accade a Velázquez come a Pasolini, cioè a quei geni che creano qualcosa senza la possibilità che la *téchne* vada in loro soccorso. Perché sono più avanti della storia. E Pasolini è vicino in questo a Picasso. Il gesto, anch'esso cinestetico, compiuto da Picasso su *Las Meninas* è quello di entrare nel quadro facendo esplodere decostruttivamente tutte le possibili interferenze, avvicinandosi fino a dei primissimi piani giganteschi in cui il pittore riesce a risolvere, in una tela enorme, dettagli minuti come l'occhio dell'infanta, sgranando e mischiando in un possibile *Calderón*, cioè in una caldera di sollecitazioni, tutto ciò che riceve da questo quadro. La visione delle 58 variazioni di Picasso su *Las Meninas* conservate nel Museo Picasso di Barcellona è ciò che ha ispirato e ha reso possibile la successiva realizzazione scenografica di Lino Fiorito dello spazio dello spettacolo, concepito come una ragnatela in cui le linee e le prospettive si inseguono e i volumi si rompono creando dei fili interni che si fratturano, si mischiano, si incontrano e si scontrano. Nella scenografia del *Calderón* è come se il lavoro tridimensionale della prospettiva e di tutte le linee prospettiche di Velázquez, si fossero mischiate bidimensionalmente creando una griglia, un tessuto trappola come la tela del sogno che, nella suggestione della filosofa andalusa Maria Zambrano, si forma intorno a *Las Meninas*. La parete dello spettacolo richiama quindi le geometrie elementari e radicali contenute nel quadro di Velázquez, le linee frontali di *Las Meninas* che, proprio come succede alle forze drammatiche nello spettacolo, si innestano continuamente, intersecandosi in punti d'incontro come avviene in una ragnatela. E accade che questo spazio diventa la casa inconscia di Rosaura (Maira Laila Fernandez), uno spazio che, in una duplice valenza, si fa trappola e risorsa partendo da una torre – in riferimento alla torre originale da cui proviene l'esperimento pasoliniano di riabilitazione de *La vita è sogno* (1635) di Pedro Calderón de la Barca – che poi diventa griglia, nido, in un costante dibattito drammaturgico tra il bisogno di protezione e la necessità della fuga. Rosaura è come un animale in gabbia, come una mosca intrappolata nella tela del ragno, con il suo cedimento dato dall'asfissia e dall'afasia energetica che la obbliga a una stasi e con l'ansia e l'istinto immediato che la fa contrarre spingendola alla fuga. Così Rosaura è un personaggio profondamente pulsionale, intensamente drammatico perché fluttua costantemente tra questi due stati apparentemente diversi. Poiché infatti la protagonista

sta sacrilegamente sovvertendo l'ordine – essendosi innamorata di un rivoluzionario – il padre e la madre, i regnanti, (interpretati da Andrea Renzi e Anna Bonaiuto) in un crescendo, che nello spettacolo è stato risolto a tempo di flamenco, sollecitano per mano della sorella Stella (Clio Cipolletta), l'agnizione da parte del personaggio Rosaura, la spingono ad entrare in contatto con tutti gli altri personaggi del quadro di Velázquez evocato e a capire che questa griglia di persone, di personaggi o di elementi simbolici e rappresentativi, è appunto una griglia, un ordinamento dal quale non si può fuggire. E quindi il quadro di Velázquez diventa da una parte camera di tortura e dall'altra spinta vettoriale a tutte le fughe possibili e a tutti i sogni/incubi di Rosaura. *Las Meninas* è ancora un mistero: si è dibattuto su quale fosse la vera prospettiva del quadro, che è una prospettiva falsa: si ha la sensazione che la prospettiva di *Las Meninas* possa essere quella centrale e convenzionale e che quindi lo spettatore sarebbe nello stesso asse in cui si trova lo specchio che rimanda all'immagine del re e della regina. In realtà non è esattamente così: la prospettiva reale è una prospettiva che traccia una linea che va "a gomito" del personaggio che si trova sull'arco della porta – guardando il quadro –, ultima figura in fondo al quadro, che regge in qualche modo l'intero edificio (in senso classico: costruttivo, immaginativo). È evidentemente un altro simbolo, simbolo di una prassi, una pratica che era una pratica letteraria, etica, di conservazione del diritto acquisito per divinità da parte dei regnanti, di essere custodi sia della verità che di un potere che nasce per emanazione diretta divina. Questo personaggio che sta lì a sostenere l'edificio è il personaggio su cui si scaricano tutte le forze in questo quadro.

In *Calderón* Pasolini si colloca in maniera transitoria – e quindi drammatica – nella posizione in cui si sarebbe eventualmente messo Velázquez, cioè lo spettatore che guarda *Las Meninas* o quel personaggio immaginario evocato dal pittore: si tratta della figura in fondo al quadro che regge l'intero edificio costruttivo e immaginativo, di quel personaggio su cui si scaricano tutte le forze del quadro. È dalla posizione di questo personaggio che arriva Sigismondo (Andrea Renzi), protagonista assoluto di una prima fase dello spettacolo, che giunge da un altro mondo, come l'invisibile *Angelo sterminatore* (1966) di Buñuel, o come il pasoliniano straniero di *Teorema*, scompaginando la dimensione apparentemente bidimensionale che fino a quel momento lo spettacolo ha creato. Arrivando sovversivamente dall'esterno, cioè dalla sala, Sigismondo crea una frattura, compiendo un gesto – sin-

tetico, ironico ed eminentemente prepotente, in grado di conservare la brutalità del pericolo in un modo comicamente teatrale e beffardo, senza però il peso eccessivo di una trasgressione violenta –, cioè arriva lanciando uno zaino, evidentemente bellico o da repubblicano spagnolo. Lanciando lo zaino in scena, Sigismondo rompe il quadro e si insinua provocatoriamente nella bidimensionalità, creando percettivamente nello spettatore la sensazione che quel lavoro ormai appartiene anche a lui: pur non essendone consapevole, lo spettatore, insieme a Sigismondo, comincia ad entrare nella storia. E abbiamo bisogno di entrare in questa storia, di essere audacemente portati dentro questa storia, abbiamo bisogno di farlo nel momento in cui abbiamo scelto di farlo perché è proprio in quel momento che Pasolini compie come un movimento *tellurico* nel testo. Il tema della confessione, dell'autoidentificazione in Pasolini è emblematico ma, allontanandoci in maniera vettoriale dal quadro, noi costruiamo uno spazio a 3 dimensioni e costruiamo uno spazio teatrale: ma come si fa a dichiarare in maniera aperta, pragmatica, espressiva, concreta – perché il problema del teatro è l'incarnazione e qui mi avvicino al rapporto col testo – come si fa a far percepire allo spettatore questa dimensione? Lo si fa evidentemente attivando anzitutto un vettore spettatoriale e insieme autoriale e aprendo così una “terza dimensione”.

### *Il teatro greco e il grottesco*

*Calderón* inizia infatti con una strategia formale, cioè con la costruzione di un apparato di teatro eminentemente tragico, classico, che si ispira ai modelli antichi ovvero al teatro greco piuttosto che al contemporaneo teatro relazionale borghese. Provocatoriamente, infatti, Pasolini pone le due sorelle (Rosaura e Stella) in una dimensione quasi astratta e aristocratica, una di fronte all'altra in un agone di impianto aristocratico: da una parte l'ambizione ancora infantile, candida e ingenua di Rosaura, di essere sacrilega, dall'altra il potere che, per mano di Stella – quella che maggiormente somiglia a suo padre Basilio –, si sviluppa per controllare questa figura sovversiva. Ci muoviamo ancora in una dimensione non dichiaratamente pericolosa, abbastanza classica e addirittura rassicurante in cui le due attrici, inquietanti ragazzine in camicia da notte, non ancora tridimensionali, sembrano due figurine ritagliate con la carta e appiccicate al fondale; ma, con l'arrivo di Sigi-

smondo, questa figura straniera e sovversiva al contesto e alla storia, accade qualcosa di compromettente nel personaggio di Rosaura e accade, perché deve accadere, qualcosa di compromettente nello spettacolo che va a scompaginare le forze in campo. Rosaura s'innamora di questa figura rivoluzionaria rifiutata dalla Spagna, uno «sconfitto» come lo definisce Pasolini, un uomo che decide di esiliarsi mettendosi ai margini e che, tuttavia, conserva ancora una forza evidentemente tragica che lo spingerà poi a ritornare in Spagna, provocatoriamente, contro la madre di Rosaura. Rosaura non sa di essersi innamorata del padre e, nonostante questo, o proprio per questo, l'amore diventa un affanno. E l'amore in *Calderón* è un affanno perché il tema centrale dell'opera è il tema della rivolta, affrontato da Pasolini su due traiettorie: una umanistica-spirituale-sentimentale che è l'amore, e una sociale e politica che è la rivoluzione. Poiché i due momenti si sovrappongono, Pasolini gioca a questa costante coincidenza tra amore e rivoluzione. Il pericolo e la pericolosità di Rosaura, infatti, non consiste solo nell'essere una sovversiva o nello scatenare forze inaccettabili all'interno di un contesto istituzionale e conservatore; il pericolo per Rosaura è rappresentato dalla possibilità di innamorarsi. E innamorarsi di un amore – da cui il gesto sacrilego – che è rifiutato e impedito dalla società costituita: amore incestuoso per il proprio padre.

Come in *Calderón* la pittura diventa cinema, così il classico diventa contemporaneo: il '600 viene ribaltato in coincidenza del 1960-'65 e quindi il re e la regina – Filippo V e sua moglie – vengono rappresentati da Lupe regina e Basilio re, in una “proiezione” che entra in modo diretto nella scena, e non come in una storia evocata e rassicurante, ma come i regnanti di un mondo contemporaneo, appartenenti all'ufficialità in cui si rappresentano, mostrandosi cioè come i re Borboni ancora oggi regnanti in Spagna, vestiti con costumi non rassicuranti nella loro storicizzazione ma mutuati dalle fotografie di cronaca del re e della regina. E sempre in quest'ottica, il canto provocatorio del padre e della madre, è stato reso – grazie alla tecnica espressiva usata da splendidi attori come la Buonaiuto e Renzi – quasi, in termini brechtiani, o di *Singspiel*, mutuando sovente il riferimento pasoliniano al teatro spersonalizzato o al teatro di non coincidenza psicologica. D'altra parte invece, la musica utilizzata, il flamenco, è assolutamente pulsionale, con una ragione antropologica molto forte: è un tempo musicale di *bulerias* in grado di scatenare le forze; è il brano *Volar* di Paco de Lucia che invoca la libertà del personaggio Rosaura creando un dramma conflit-



tuale tra l'ordinamento aristocratico, la nobiltà e la ricchezza spesso invocata da Stella e la volontà di Rosaura di essere libera, di anelare alla povertà. Attaccamento pulsionale e terragno alla povertà da parte della protagonista che è poi il suo gesto sacrilego: quello di sentirsi una povera in una casa aristocratica.

Un dibattito, questo, che sembra coincidere con il conflitto che invade l'autore Pasolini e che, infatti, permea tutti i personaggi di *Calderón*. Una coincidenza che sussiste perché, proprio come Diego Velázquez entra e riflette su se stesso nel quadro, sovvertendo i criteri del teatro convenzionale a cui si era abituati, Pasolini entra da autore nel testo. È attraverso i suoi personaggi che Pasolini si autodefinisce, lo fa mettendosi *accanto* ai suoi personaggi e poi, improvvisamente, irrompendo in questi e dichiarandosi. Quindi la difficoltà, da un punto di vista interpretativo, di un testo come quello di *Calderón*, consiste nel passare senza soluzione di continuità dall'immediatezza e dall'incarnazione di cui il teatro ha bisogno – cioè da un sistema apparentemente psicologico-relazionale in cui entrano in contatto i personaggi – a un sistema che mutua invece la sua dimensione e i suoi codici piuttosto dal teatro greco, ovvero una forma di appropriazione degli accadimenti che è propria del coro della tragedia, più vicina ad una funzione di commento, ad un «mettersi a lato» dei personaggi. È a questa simultaneità vertiginosa che l'attore deve arrivare, lasciandosi abitare dall'autore, rimanendo in un duplice territorio di coerenza della persona scenica e di veicolo di qualcosa che non appartiene esattamente al personaggio ma pertenece all'autore che l'ha concepito. È quello che accade, ad esempio, nella scena del prete (interpretato da Francesco Cordella) che interviene catarticamente nella storia per liberare Rosaura, raccontandole chi è, che cosa ha fatto e cosa le è successo: solo attraverso questo racconto di espiazione, infatti, Rosaura potrà ambire a riconoscere se stessa attraverso uno specchio, che in quel caso è metaforicamente la forma della confessione-riconoscimento e, quindi, la Chiesa. È in questa Chiesa, che ha qui una valenza positiva, che Pasolini si identifica, allineandosi col personaggio che sta parlando – il prete appunto – il quale deve quindi aderire a ciò che Pasolini pensa degli ultimi e di una Chiesa che non guarda a Madrid controriformista, conservatrice e inquisitoria, bensì una Chiesa che guarda a Roma. Guardare a Roma e non a Madrid vuol dire, per Pasolini, guardare alla Roma di Giovanni XXIII, del Concilio, della Chiesa rinnovata, perché Pasolini anela a una chiesa degli ultimi (a cui infatti dedica un capolavoro: *Il Vangelo*

*secondo Matteo*, 1964): è la chiesa del Papa buono, di Angelo Roncalli (evocata da Pasolini nella sua parte del film *La Rabbia*), capace di rivolgersi agli esclusi, di parlare saggiamente, in maniera accorata, se non addirittura violenta, con un ardimento che ricorda quello di Don Pietro (interpretato da Aldo Fabrizi) in *Roma città aperta* (1945). Nel prete del *Calderón* si muove infatti una scossa che da una parte è di natura politica (la figura di prete affiancato ai rivoluzionari, agli ultimi o comunque a persone di sinistra, tipica del neorealismo), d'altra parte è molto carnale: è un prete che non ha paura di osare e di arrabbiarsi nei confronti di una persona che va salvata. Dietro il prete si muovono quindi le figure di Giovanni XXIII e di Don Milani, così come in un altro personaggio, il dottore (sempre interpretato da Cordella), si muove evidentemente il riferimento a Basaglia.

Questa proliferazione di riferimenti, questa vertiginosa capacità di Pasolini di passare senza soluzione di continuità da diversi registri estetici e interpretativi, questa eterogeneità e mancanza di ortodossia lineare, rende il *Calderón* un testo arduo da un punto di vista interpretativo, un'opera che obbliga ad una costante sollecitazione tra la pittura, il cinema, e il teatro, in tutte le sue vertigini: un teatro che sembra partire da una strutturazione più classica e arcaica per poi raggiungere, verso la fine del testo, addirittura temperature grottesche in cui il pianto e il riso si mischiano. Tutto il finale è concepito come un dibattito tra la maschera del riso e la maschera del pianto: se Rosaura piange, Carmen ride ed è in questa commistione, in questa costante dialettica tra il pianto e il riso che si trova la forza e l'intuizione straordinaria di Pasolini autore di teatro e Pasolini uomo di teatro.

Pasolini smentisce così l'idea che le cose importanti debbano essere sempre molto serie, fino a diventare serie e quindi a creare una distanza: lui mischia le carte entrando in un cortocircuito costante che è poi la forza della cultura italiana, quella del tragicomico; tanto che l'ultimo Pasolini, surreale, vertiginoso, provocatorio, è un Pasolini che non disdegna – ma anzi usa provocatoriamente – il grottesco, come nel film che stava preparando prima di essere ucciso, *Porno-Teo-Kolossal*.

Abbiamo quindi provato ad entrare in *Calderón* come si entra nel corpo anatomico di un autore e poiché l'autore di *Calderón* è Pasolini, siamo entrati nel corpo di *Calderón* un po' come se fossimo entrati nel corpo di Pier Paolo Pasolini. Stratificando il corpo dell'autore Pasolini con un'improntitudine scenica volutamente provocatoria, siamo approdati nell'ultima parte ad un registro che è quello di un varietà sgranato,

televisivo, “post-carosello”, in cui la festa della piccola borghesia capitanata da Andrea Renzi diventa una vertigine che avvicina la scena a un meta-linguaggio televisivo, in cui non si capisce più se il marito capofamiglia è un grande presentatore dalle virtuose abilità circensi, è un grande governatore di cose, è un grande manovratore come è il grande manovratore para-televisivo. Tutto un potere mediatico che Pasolini profeticamente, agli inizi degli anni '70, inizia ad identificare.

### *Gli ultimi come intercessori*

Al centro del corpo del poeta Pasolini e del dibattito dell'artista Pasolini c'è il rapporto tra il borghese e il sottoproletariato: al centro del sogno e dell'incubo di Rosaura protagonista c'è infatti la sua identificazione con la puttana di borgata. Pasolini si dibatte per tutta la sua vita come se volesse liberarsi dalla tortura o dalla colpa atavica, comunque dal senso di colpa di essere nato borghese, e cerca a tutti i costi di avvicinarsi agli ultimi, facendo del suo amore negato (che è evidentemente Ninetto con tutta la sua pulsionale simbologia) un amore anelato e, quindi, in questo senso identificandosi con Rosaura. Rosaura si fa specchio di Pasolini, di tutti i suoi amori che, per essere tali, sono amori negati, impossibili, finanche l'amore nei confronti della madre e di se stesso: Pasolini è sempre un figlio in fuga come Pablo (Luigi Bignone) è un figlio in fuga quando Rosaura diventa sua madre. Così l'amore ancestrale, primario, non si può compiere perché è soggiogato, è intrappolato dal potere che ammette un amore soltanto all'interno di un senso sociale, come dice Basilio all'inizio del suo episodio.

Il corpo centrale del testo – quello più lungo – è il corpo-sequenza della fogna, cioè del racconto di Rosaura diventata puttana, sottoproletaria, ultima tra gli ultimi, «esclusa tra gli esclusi», come dirà il suo giovanissimo avventore Pablo di cui lei s'innamora e che saprà, per bocca del prete, essere poi suo figlio. E quindi l'amore, che è già sacrilego di per sé, diventa maggiormente sacrilego in una società che non ammette l'incesto. E *Calderón* è tutto incentrato sull'incesto, sul recupero dell'amore incestuoso, sulla possibilità inverosimile e utopistica della coincidenza con l'amore più prezioso: quello tra un figlio e un padre, tra un figlio e una madre.

La scena della fogna diventa quindi l'imbuto, la caldera in cui compare un oggetto come il bacile, circostanza simbolica in cui Pasolini

può amalgamarsi con il barocco napoletano, con la lingua del Basile, attingendo a piene mani al bacile come simbolo antropologico per eccellenza, perché contenitore vulva-utero, un “vas” (come dantesca-mente e alchemicamente Pasolini voleva intitolare quello che sarà l’incompiuto *Petrolio*) contenitore di ogni umore, di tutte le scorie, di ogni pulsione vitale: il vaso campeggia quindi al centro della scena con un suo programmatico protagonismo grazie alle rifrazioni costanti di un gioco labirintico e ludico che Lino Fiorito crea sulla scena attraverso un moltiplicarsi prospettico di tutti i bacili, un rimbalzo allucinatorio di quest’oggetto protagonista.

### *La lingua*

In questa caldera, che assume un po’ le dimensioni di una caldera vulcanica, colma di magma pulsionale, era poi necessario trovare una lingua e un linguaggio scenico, attoriale, che fosse pertinente a quella verità tellurica, bassa e plebea, una verità tutta pulsioni, tutta viscere, tutta umori. Ed è qui che è scattato uno degli altri meccanismi vincenti dello spettacolo: quello della coincidenza pragmatica tra due idiomi (apparentemente) differenti come il napoletano e lo spagnolo. Ed il motivo per cui Laila Maria Fernandez è la protagonista di questo spettacolo è che è giovanissima, di grande talento e, poi, è di origine argentina, quindi non è un’attrice dichiaratamente spagnola, che parla un castigliano corretto, ma un’attrice di madrelingua spagnola che parla un castigliano spurio, perché l’argentino è un po’ deformato. Le prostitute che a Barcellona frequentano il Raval, infatti, sono quasi sempre andaluse, sudamericane, e parlano un linguaggio spurio, una *koinè* linguistica che in massima parte contiene il castigliano ma che si mischia e si frammenta, frantumandosi e fratturandosi, con tutte le incursioni idiomatiche a cui queste donne sono abituate nella consuetudine con i loro clienti.

L’altra condizione idiomatica che risolve e incarna perfettamente quell’espressività o quelle forze di quelle scene in cui si muove il barocco napoletano e Basile, è il dialetto napoletano, investigato – volutamente non in maniera dichiaratamente plebea – dall’attrice Clio Cipolletta. Ciò mostra come leggere il Pasolini del *Calderón* vuol dire rileggerlo attraverso la lente d’ingrandimento di due autori che io da regista ho attraversato: da una parte con le incursioni nel Raval di Bar-

cellona da parte di un drammaturgo come Pau Miro e dall'altra parte i vicoli ventrali della Napoli di Enzo Moscato. L'idioma napoletano riesce a scatenare una visceralità permettendo di mantenere una profonda coerenza scenica e permeando lo spettacolo di una dimensione popolare: la patina aristocratica che investe di sé l'inizio dello spettacolo, e che comincia a scuotersi con l'arrivo di Sigismondo, prima di risolversi in una verità scenica plebea, passa nella fogna con tutte le sue verminose problematiche, a Napoli come a Barcellona; attraversa lo spettacolo con la sua duplicità idiomatica che sembra apparentemente inverosimile ma che in realtà è una giustificazione: noi abbiamo parlato per secoli il nostro dialetto, la nostra lingua (il napoletano) e lo abbiamo parlato con gli spagnoli che ci capivano, quindi il fatto che due personaggi in scena possano parlarsi con idiomi diversi ed intendersi è del tutto plausibile, soprattutto perché ci sono delle radici semantiche molto simili nelle due lingue e anche una radice che diventa totale espressività e quasi totale coincidenza antropologica. A livello di coerenza scenica, infatti, quando le due attrici hanno cominciato a lavorare, si sono parlate liberando questa lingua materna che appartiene al loro passato ancestrale o alla loro origine, e lì hanno cominciato a dialogare in un altro modo compiendo, da attrici, un'agnizione: si sono riconosciute e hanno cominciato a parlarsi davvero.

Questa agnizione è fondamentale affinché si costruisca uno spettacolo che abbia una sua credibilità: in questo viaggio di avvicinamento o di dialogo con l'autore, il fatto di realizzare tre scene dello spettacolo in cui la localizzazione geografica – la Spagna franchista della fine degli anni '60 – irrompe con la sua lingua in scena, rappresenta una scelta registica necessaria per traghettare lo spettatore all'interno di una coerenza drammatica. Questa lingua, infatti, non è soltanto una lingua verbale ma è, soprattutto, una lingua segnica nel senso che l'incursione dello spagnolo è anche un'incursione estetica e visuale che rientra in quella complessa polisemia che va innestata in scena: le sollecitazioni oscure del flamenco, quelle profonde di alcuni dei costumi (disegnati da Ortensia de Francesco), quelle pittoriche-cinematografiche che realizza la mano di Lino Fiorito attraversando in maniera irruenta l'opera di Velázquez e facendo non una riproduzione fedele o simultanea del quadro di *Las Meninas*, ma una ripercussione di certi elementi fondativi dell'opera di Velázquez come, ad esempio, il quadro che ritrae la suora, un'opera straordinaria in cui quell'inquieta terribilità con cui la suora regge il crocifisso, racchiude tutto il tema della controriforma e

dell'inquisizione. Lo scenografo prende quest' elemento avulso da *Las meninas* scaraventandolo nel grande *tableaux* per costruire le intersezioni e i labirinti onirici di Rosaura, così come evidentemente Pasolini prende la suora di Velázquez facendola irrompere nella scena disgraziata di Rosaura tormentata e torturata nel manicomio (interpretata nello spettacolo dalla stessa attrice di che interpreta anche Carmen e Stella, Clio Cipolletta). E qui è interessante dire qualcosa sul lavoro con gli attori: l'attore è abituato a degli ingranaggi che sono di natura emotivo-psicologica perché il teatro che di solito si fa è un teatro che è impiantato su questo tipo di costruzione (tant'è che uno dei maggiori maestri è Stanislavskij da cui ancora mutuiamo delle notizie importanti perché il teatro del '900 è un teatro tendenzialmente inter-familiare, psicologico, relazionale, in cui c'è una verosimiglianza apparentemente omologata alla realtà), quindi i meccanismi che l'attore si crea sono simili a quelli che si creano quando c'è una sollecitazione reale in termini relazionali nella vita. Pasolini invece non fa questo, Pasolini se ne frega di tutto questo, Pasolini inventa un nuovo linguaggio teatrale che scompagina le regole e non ci dice quali sono le regole del suo teatro perché non è affatto vero che leggendo il suo manifesto e applicandolo noi possiamo trovarci bene: dobbiamo trovare un'altra adesione al suo testo.

# FORZA DEL TESTO E MESSA IN SCENA

NAUSICA TUCCI

## *Imparare ad imparare*

Si è concluso a febbraio, dopo due mesi di lavoro intenso, il laboratorio rivolto agli studenti del DAMS dell'Unical condotto dal regista Francesco Saponaro e finalizzato alla costruzione dello spettacolo *Calderón* che ha debuttato al TAU (Teatro Auditorium Unical) il 4 febbraio 2016. Con la necessaria distanza di qualche mese, la mia testimonianza sull'esperienza laboratoriale e sul mio supporto offerto alla regia, sul palco e sul set delle riprese<sup>1</sup>.

Partecipare al laboratorio di Saponaro ha significato per gli studenti godere dell'opportunità di assistere alle prove dello spettacolo, entrando nei ritmi serrati del lavoro di una compagnia teatrale, muovendosi in punta di piedi tra gli umori precari, spiando il *training*, ciascuno diverso, degli attori, origliando ciò che ascosamente il regista spiegava ogni giorno ai componenti della sua compagnia. Prendendo appunti, fotografando oppure offrendo un aiuto pratico nei cambi di scena, gli studenti si costruivano un posto silenzioso nel teatro, un osservatorio privilegiato da cui appariva nitida l'invisibilità, di tutti, di fronte a Pasolini e a un testo come *Calderón*.

Da quel posto nel mondo ho imparato ad imparare. Quando Saponaro amava ascoltare la sua voce ripetere che *Calderón* è "un'opera eminentemente *politica*" ed io imparavo, leggendola, che *Calderón* è un'opera, evidentemente, sul *potere*. Continuando a leggere capivo che a Pasolini non interessava analizzare l'effetto della politica su una

---

<sup>1</sup> Il laboratorio si è svolto nei mesi di dicembre 2015 - gennaio 2016. Le riprese video, poi inserite nello spettacolo, sono state effettuate nel centro storico di Rende (Cs) il 24 gennaio 2016.

classe sociale, ma le dinamiche di potere in atto contro l'individuo, mostrando come il potere, in ogni sua forma, porti alla degenerazione dell'individuo in ogni sua classe, aristocratico, proletario o medio borghese che sia. Leggevo e imparavo ancora: «si crede che il Potere sia un ottuso mostro...un pancione rincagnato...», invece «egli è estremamente elegante»<sup>2</sup> e in grado di nullificare le differenti condizioni di miseria umana nel loro appaiamento tanto di credi e ideologie – l'infelice destino di Sigismondo «cattolico comunque di religione, borghese di cultura» (*ivi*, p. 42) come quello di Pablito (Luigi Bignone), membro dei «membri normali» (*ivi*, p. 82) –, quanto di luoghi d'origine e stati d'identità, per cui la baracca dove vive la protagonista Rosaura (Maria Laila Fernandez) – una delle tante visto che «il villaggio delle baracche è grande: e in ogni baracca c'è una puttana» (*ivi*, p. 83) – diventa luogo di confino tra i tanti, territorio del potere dove «chi non ha niente» vive tra gli «esclusi e messi tutti insieme», proprio come in «un lager, un manicomio o una prigione» (*ivi*, p. 93).

Imparavo che è *la potenza del potere* in Calderón a schiacciare *la forza dell'individuo* nella sua singolarità emotiva lasciando che nella mente di «Rosaura la Matta» (*ivi*, p. 90) le cose riprendano «il loro posto e le loro qualità, poiché è sempre della Ragione l'ultima parola» (*ivi*, p. 138).

### *Il corpo come cosa*

Ciò che rende Rosaura unica, che le dà «diritto di essere diversa dalle altre puttane» (*ivi*, p. 89) – perché «anche tra gli esclusi ci sono gli esclusi» (*ivi*, p. 102) – è, prima di tutto, il suo corpo: «ridatemi il mio corpo! È mio, è mio! Non è una cosa che potete mettere dove volete! Il mio corpo è sacro, è con esso che vivo!» (*ivi*, p. 63), grida immobile Rosaura di fronte al potere (religioso) rappresentato nel V episodio dalla suora (Clio Cipolletta). Corpo nato «dal corpo della madre» (*ivi*, p. 69), Rosaura, «corpo, cosa», viene messa a tacere perché il potere, che «dialoga con chi gli appartiene» (*ivi*, p. 54), può agire anche su Ro-

---

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Calderón*, in *Id.*, *Teatro. Vol 1: Calderón-Affabulazione-Pilade*, Garzanti, Milano 2010, p. 135. Per le successive citazioni si indicherà nel testo il numero di pagina.



saura proprio perché anche lei ha un corpo che le è necessario perché «senza corpo non ci sarebbe vergogna, sofferenza e morte, e quindi non ci sarebbe espiazione» (*ivi*, p. 97).

Corpo tra tanti corpi interdetti e soggiogati dal potere, Rosaura trova «il modo di disobbedire senza essere disobbediente» (*ivi*, p. 138), rimanendo «estranea a tutti» (*ivi*, p. 31) e a se stessa – «tutto ciò non mi appartiene, perché io non conosco né la ricchezza né tutto ciò che è legato alla ricchezza» (*ivi*, p. 32) grida Rosaura al suo primo risveglio –, vivendo quindi da «disadattata», come «un vaso semivuoto» che non si è riempito del «Bene Borghese» (*ivi*, p. 134), e rifugiandosi nell'afasia che diventa «una scusa per non raccontare i suoi sogni. Finge di non distinguere i nomi delle cose, semplicemente perché le cose erano troppo cattive: vivere tra esse era come vivere in un lager» (*ivi*, p. 136), come spiega Manuel (Francesco Cordella) a Basilio (Andrea Renzi) nel tredicesimo episodio.

Così alla povera Rosaura che ha subito la violenza di un ragazzo senza odiarlo, che ha fatto un figlio e l'ha perduto senza protestare, che ha pianto, in silenzio, senza disturbare nessuno (*ivi*, p. 122), non rimane che restare «muta, in una gran confusione» (*ivi*, p. 119) di fronte alla sovversione che il potere attua dei suoi amori (per il padre e per il figlio) che non possono essere accettati perché non conciliabili con l'amore borghese, cioè «senza un senso sociale» (*ivi*, p. 51).

Ecco allora che la *vita estrinseca* di Rosaura, quella vita che precipita in questo personaggio che non ha coscienza perché è pura coincidenza, che *non ha* un corpo *perché* è un corpo, è amore, è ribellione, prova così a difendersi dalle illusioni borghesi che vorrebbero tenerla relegata in un mondo dove regnano l'ordine e l'unicità: «è l'unicità che ci dà la più grande delle consolazioni: quella di vivere realmente la vita» – le spiega Lupe Regina (Anna Bonaiuto) nel *cante jondo* iniziale: «riconosci la tua vita in quella degli altri, Rosaura, e vedrai che essa sarà vera. Abbi gli amori che hanno gli altri, e vedrai che essi non si distingueranno dalla vita» (*ivi*, p. 52). «Noi siamo tutto ciò che può essere: non hai altri interlocutori» (*ivi*, p. 53). Rosaura che spezza le catene ma che con le stesse viene legata al letto del manicomio e rinchiusa nel bordello e dimenticata nel salotto borghese. Rosaura vittima di un amore che *non può avere* (quello per il padre) e di ciò che un corpo, inconsapevolmente, *può essere* (unito incestuosamente al figlio). Rosaura sacrificata in un corpo svuotato e botulinizzato di cui, come nella profezia pasoliniana che Saponaro restituisce nel finale a

tinte grottesche, si approprierà la televisione in quanto strumento del potere e potere essa stessa.

### *I personaggi come funzioni*

Rosaura è Pasolini. Così come Pablito è Pasolini da piccolo e come ogni altro personaggio di *Calderón* è, in parte, parte di Pasolini, perché abitato dalle sue riflessioni: è come se in ogni personaggio ci fosse anche un po' d'autore. "Il tuo personaggio non esiste", spiegava Saponaro agli attori invitandoli a farsi intercessori, non "personaggi ma funzioni, identità rappresentative" del testo. "Gli attori prima di portare un personaggio portano un tema" – la *pietas* acerba di Pablo con i suoi 16 anni, la Chiesa degli ultimi anelata dal prete, poi "improvvisamente interviene l'autore", diceva il regista permettendomi di utilizzare i suoi suggerimenti per capire che, più che con repentine incursioni nel testo, Pasolini interviene nel *Calderón* con l'umiltà autoriale che gli appartiene, con la scelta morale della sua posizione artistica: mettendosi cioè proprio lì, accanto al personaggio, scartando il tentativo di aderirvi da dentro o di guardarlo, giudicandolo, da fuori. Un po' a lato, di fianco a Rosaura, di modo da guardare il mondo con la stessa altezza e dalla sua stessa prospettiva, quella degli ultimi, rendendo indistinguibile la direzione dei due sguardi.

Emergeva quindi nell'interpretazione testuale e nell'allestimento scenico che Saponaro provava a realizzare, quell'annullamento della distinzione classica tra oggettivo e soggettivo che nella modernità cinematografica si traduce nell'«essere insieme» – di cui parla Deleuze<sup>3</sup> – della macchina da presa con il personaggio. Si tratta dell'indiscernibilità e, quindi, dell'intreccio "senza soluzione di continuità" – come amava ripetere Saponaro – di due polarità, sguardo soggettivo del personaggio e punto di vista oggettivo dell'autore che Pasolini stesso teorizza in *Empirismo eretico* con la categoria di «soggettiva libera indiretta»<sup>4</sup> e che è funzionale, anche nel *Calderón*, a liberare la visione del mondo dell'autore.

Nel dovere dell'"immediatezza percettiva" del teatro, luogo in cui,

<sup>3</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1993, p. 92.

<sup>4</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, p. 177.

spiegava Saponaro, non c'è "il tempo di restituire la melodia della riflessione", compito degli attori era quindi quello di vivificare tratti emotivi ed intellettivi non necessariamente coincidenti con il personaggio ma più pertinenti alla visione dell'autore. Essere perciò "meno attori" e "più spontanei, più quotidiani", "sputando le battute" e puntando ad un "iper-realismo", al fine di essere più "concreti", mediante il ricorso a "lingue placentali" (il castigliano di Rosaura e il napoletano di Carmen), o alla costruzione semantica di sotto-testi come quando, nel II episodio, Rosaura dice a Sigismondo: «è stata e sarà una bella vita la sua, con tanti viaggi e tante belle amicizie» (*ivi*, p. 46), ma in realtà, spiegava Saponaro, Rosaura sta dicendo: "papà, come sei bello". Con le parole di dentro. Quelle che l'autore non dice e che il personaggio non sa. E che pur l'attore abita. E il pubblico indossa. Senza sapere come. Senza chiedersi perché. *Perché* a teatro è possibile.

### *La dinamica dell'incontro*

È possibile e accade nel *Calderón*, di stare fuori e dentro – la scena, il testo, i personaggi – anche grazie a quel "primo quadro cinestetico" – come nella bellissima definizione di Saponaro – che è *Las Meninas* di Velázquez di cui l'opera pasoliniana è impregnata e in cui l'autore «pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro» (p. 55). C'è in *Calderón* una coalescenza di sguardi che si traduce nello spettacolo di Saponaro in un incontro vettoriale di prospettive simboliche – le forze drammaturgiche che lavorano nel testo e che si intersecano nelle linee che Lino Fiorito disegna sulla scena – e di direzioni di senso concrete: i personaggi, cioè, si incontrano.

In un testo disarticolato, a tinte surreali e grottesche, in cui «le cose più strane sono vere e le cose più vere sono strane»<sup>5</sup> le cose, tuttavia, accadono e si intersecano sulla scena in maniera verosimile proprio perché alla dinamica d'azione si sostituisce quella, tutta neorealista, dell'incontro.

La possibilità che nell'imprevedibilità dell'incontro qualcosa accada e cambi le cose come non accada lasciandole immutate, diventa in

---

<sup>5</sup> Mary (Ann Harding) a Gary Cooper (Peter Ibbeston) in *Sogno di prigioniero* (Hathaway, 1935).

*Calderón* puro senso del possibile di qualcosa che non è sogno perché sta accadendo (sulla scena e nella storia di Rosaura) ma non è reale perché «questo è un sogno» (*ivi*, p. 33), come continua a ripetere la protagonista ad ogni risveglio. Abitando questa zona liminale tra veglia e sonno, tra sogno e realtà, ad ogni risveglio Rosaura incontra un personaggio e ad ogni incontro avviene qualcosa che modifica la situazione senza cambiarla fino alla degenerazione, irreversibile, del finale.

Ciò che rende nel *Calderón* un incontro occasione è l'opportunità di accorciare le distanze, di avvicinare ciò che è eterogeneo per lingua (Rosaura e Carmen che si capiscono pur parlando due lingue diverse), per atteggiamento disposizionale (la sfrontatezza e la mancanza di pudore con cui all'inizio dell'XI episodio Rosaura affronta la pacatezza del prete per poi confidarsi con lui) e, infine, per condizione: Rosaura negata tra i negati, Rosaura l'esclusa, priva di coscienza sociologica, che incontra Pablo, studente universitario «*drop out*» (*ivi*, p. 91) con «la nostalgia di chi non ha niente» (*ivi*, p. 93) e, nella contingenza di qualche pagina di testo, se ne innamora.

Lo scarto tra la diffidenza iniziale – Pablo che dice «sei stupida e volgare *come tutte le puttane*» (*ivi*, p. 101) – e il romanticismo finale – Rosaura che gli grida dietro: «amore! Mi fa male il cuore a lasciarti!» (*ivi*, p. 103) – viene risolto sul palco con “la sensazione in tutta la scena di due che fanno l'amore con le parole” come nel suggerimento del regista, come se i due personaggi “si incontrassero allo specchio”. E, *vedendosi vedere*, si riconoscessero. Rimanendo estranei ma prossimi nell'alterità.

E tuttavia quest'incontro che avvicina – l'attore al personaggio e il personaggio all'autore e l'autore allo spettatore – diventa nel testo e sulla scena trappola che ingabbia la possibilità d'esistenza e di felicità dell'individuo «perché amare troppo da bambini la propria madre, oppure nascere in Andalusia, oppure ancora far fare l'amore a un giovane che poi paga e se ne va, sono fatti che, una volta accaduti, non li puoi abolire» (*ivi*, p. 96).

Sono fatti e individui su cui agisce l'irrevocabilità del potere lasciando tutti soli con «le bandiere che penzolano come stracci» (*ivi*, p. 28). Con queste parole di Pasolini si apre il testo, con le bandiere rosse proiettate nel video sulla scena, si chiude lo spettacolo, sventolanti come Pasolini le avrebbe volute in quel finale di *Salò* (1975).

«Così almeno in quella nottata del 1967» (*ibidem*). Così in quel visionario *Calderón* di Saponaro.

# LA VISUALITÀ DEL CALDERÓN

BRUNO ROBERTI

1. Il Calderón di Pasolini è un testo percorso da una forte, dolce e violenta visualità, un teatro che nasce da una dinamica cinematografica, ma anche dalla natura pittorica del mondo pasoliniano (memore delle lezioni di Roberto Longhi), reimmaginando la *Vida es sueño* di Calderón de la Barca, in una Spagna irretita nella dittatura franchista, e che rimanda alla spinta di rivolta contro tutti i poteri alla vigilia del '68. Questa dinamica visuale, che si interseca con una straordinaria dinamica attoriale, è il punto di forza della messinscena di Teatri Uniti, con la regia di Francesco Saponaro, frutto di una residenza teatrale all'Università della Calabria, con cui lo spettacolo è coprodotto. Nel testo c'è il riferimento a un quadro "simbolo" della riflessione sulla rappresentazione del potere, *Las Meninas* di Velázquez (su cui Pasolini apre uno dei suoi film più emozionanti degli stessi anni, *Che cosa sono le nuvole* (1968), dove non a caso Totò dice a Ninetto: «siamo come un sogno dentro un sogno»). Lo scenografo dello spettacolo Lino Fiorito ha immaginato una scena-politico, una "camera ottica" in movimento, con porte, pareti, fori entro cui scorrono i disegni in movimento e appaiono filmati i simulacri del potere (le altere *Dona Lupe* e *Don Astrea* rese con tagliente lucidità da Anna Buonaiuto). È il Palazzo dei Sogni, ma anche il bordello-fogna, il salotto borghese, il lager, dove Rosaura si sveglia continuamente in un sogno diverso. Dice Fiorito:

Nel preparare la scena ho disposto tutti i disegni che scorrono nelle "finestre" sceniche su un unico foglio 50x70 come fosse il *luogo della mente* di Rosaura. I "quadri ciechi" della scena sono come buchi neri che si accendono di visioni dell'inconscio e i disegni a grafite sono ispirati, certo, a *Las Meninas*: le tre principesse, lo specchio, i ventagli etc... ma anche ad altre immagini di Velázquez come la suora, o di Picasso come la donna che si lava i piedi. Ho inventato anche figure animali: un coniglio che scappa, in associazione con Alice nel paese delle meraviglie, scimmie, cani, pecore, cervi...

Nel testo appunto si dice che ogni reietto della Storia è come «candido animale che dona la sua bontà in pasto alla voracità del nulla». Del resto Saponaro, nel lavorare con le due giovani attrici (Laila Fernandez e Clio Cipolletta, vibranti e sferzanti), ha pensato proprio alle “metamorfosi animali” che spesso ci visitano nei sogni. Regista e scenografo immaginano: «un intrico di linee entro cui si intessono le forze, i vettori, le interferenze, una ragnatela che è trappola, prigionia, ma anche nido, scrigno, torre di difesa, involucro generativo, in un continuo dibattito tra il sentirsi protetti e la fuga». Sensazione tipica della mente nel sogno, così come richiamata da Fiorito:

immagini che scorrono nella testa di Rosaura, e infatti ho disegnato anche degli occhi, che ripetono, come una panoramica continua, i punti di vista. Se scorriamo sul foglio dei disegni con l'occhio di una cinepresa si ha un piano sequenza, come un rullo che non finisce mai, come un grado zero dell'animazione. Non c'è mai un momento di cesura, è un flusso dinamico che fa precipitare un disegno in un altro, una trasformazione continua. La scena è un reticolo di prospettive.

E Saponaro conferma che, come altrettanti “fori ottici”: «la disposizione delle aperture, delle porte, delle finestre, degli specchi corrispondono esattamente a quelle del quadro barocco». Infatti ognuno dei molti personaggi del testo è un aspetto del corpo-anima di Pasolini. Non solo le figure femminili (l'“aura rosa” e la sorella-specchio), l'adolescente ribelle Pablito/Enrique (Luigi Bignone), il medico e il prete (Francesco Cordella), ma perfino Sigismondo e Basilio (il militante antifranchista e il grande/piccolo borghese, cui Andrea Renzi conferisce due registri recitativi diversi, l'uno accorato, l'altro ambiguo). Continua Saponaro:

La drammaturgia investe questa scatola-reticolo, la *tela del sogno* che si forma e si sprigiona dal quadro di Velázquez, come scriveva Maria Zambrano, laddove Pasolini entra nel corpo del quadro, noi entriamo nel corpo (e nell'anima) di Pasolini. L'autore che guarda fuori dal quadro essendo *dentro* il quadro.

È proprio una meditazione (sulla scorta del Velázquez di Foucault, filosofo a sua volta letto e amato da Pasolini), sui corpi assoggettati dai dispositivi di potere, e sulle vie di fuga e liberazione, ciò che prende

forma. Anche nel disegno finale del Lager, per cui, dice Fiorito «c'è un riferimento ai disastri della guerra di Goya: due montagne di corpi accatastati, una panoramica incorporata nel segno stesso», che poi si dischiude nel “sogno” più bello: lo sventolio di bandiere rosse (filmate come un pezzo di Angelopoulos), che invadono le stradine di Rende, paese in Calabria che sembra un luogo andaluso.

2. Fin da adolescente Pasolini frequenta la forma drammaturgica, e la composizione delle sei tragedie sembra essere il “precipitato” di un continuo ritorno, nelle pieghe del lavoro poetico o narrativo o filmico, al fatto teatrale che pare costituire da un lato il costante riferirsi alla suggestione “classica” di una specie di “rito perduto”, un ripensamento del mito alla luce della modernità (come del cristianesimo e della psicanalisi), e dall'altro, forse più segretamente, la “sinopia” di un affresco in divenire, quello della (sua) vita, quasi (come fu per lui il disegno e la pittura) un modo per farsi una “radiografia” in fieri, a ridosso del proprio corpo, di quel “gettarsi nella mischia” del proprio corpo dentro un mondo «che non lo vuole ma non lo sa»: tale la frase che Pasolini scrive in uno dei riquadri di un disegno ritrovato da Graziella Chiarocossi in una cartella del 1965 assieme a scritti che possono spingersi fino al 1968. È un disegno “polittico”, diviso in scomparti, definito da Zigaina «mandala in ordine quaternario», dove i tratti a matita grassa (neri su bianco) costituiscono un movimento astratto e che può semmai richiamare il trascorrere di una nuvola, un uccello in volo, lo scorrere rapido di un paesaggio come visto dai finestrini di un treno. Negli stessi anni del disegno Pasolini concepisce e scrive il Calderón, riferendo il “mitologema” della “vita è sogno” non solo a un'anacronica temporalità (che è la Spagna prima durante e dopo la guerra civile, ma è anche una trasposizione “scollata”, in-attuale, di quello che in quegli anni avveniva in Italia, la spinta di rivolta giovanile che si intersecava con i primi chiari segni di omologazione culturale, di mutazione antropologica sul corpo vivo dell'italiano, con il suo retaggio arcaico e la sua humanitas, travolto e stravolto dal consumo, cui è sempre più indotto e dall'assoggettamento a un potere che ritorna sotto varie maschere dissimulatrici), ma anche a una “compagine” scenica, a uno spazio immaginario, evocato dalle parole “fuori campo” che sembrano costituire una “scenografia verbale” di ascendenza shakespeariana, e che disegnano tanto nella mente di Rosaura sognante che in quella dello spettatore, la vertiginosa visualità del quadro epitome di quell'Âge

Classique che Foucault nomina come «età della Rappresentazione». Las Meninas di Velázquez è coacervo di un regime rappresentativo che mentre riassume i fili prospettici e scenici del grande teatro classico, con un solo, improvviso, gesto di irruzione nello spazio, come un brusco risveglio, li scompagina, li dissemina, li raddoppia, stabilendo un centro senza centro, una scena paradossale che sembra preludere al cinema, alla forma del piano sequenza, alla giustapposizione del campo-controcampo e all'ipostasi del fuoricampo. Dunque in quel lasso di tempo (1966-1968), intanto l'ossessione di Pasolini per il quadro di Velázquez: il cineasta lo pone, si è detto, come "manifesto cinematografico", ma insieme anche locandina di un teatro di "guarrattelle", nei titoli di testa di Che cosa sono le nuvole, girato nel 1967 (che è proprio un "apologo" in forma filmica della "continuità" tra teatro e vita, in cui i corpi delle marionette-filosofi sono fatti a pezzi, nelle loro apparenze di carne, come in un rituale dionisiaco, in uno sparagmòs sacrale che si ripete nei "bassifondi" di una "baracca e burattini"), poi probabilmente la suggestione della lettura di *Le mots et les choses* di Foucault che esce in Francia nel 1966 e l'anno dopo viene pubblicato in Italia, e dove si legge, nella celebre analisi di apertura dedicata alle «damigelle d'onore», che:

nell'istante in cui pongono lo spettatore nel campo del loro sguardo, gli occhi del pittore lo afferrano, lo costringono ad entrare nel suo quadro, gli assegnano un luogo privilegiato e insieme obbligatorio, prelevano per lui la sua luminosa e visibile essenza e la proiettano sulla superficie inaccessibile della tela voltata,<sup>1</sup>

e infine un disegno (ritrovato *postumo*) mandalico e anatomico di quegli stessi anni, dove il rapporto corpo-mondo viene *trascritto* e incastonato. La "quadrettatura" di quel disegno pasoliniano viene definita da Zigaina come un gioco, o meglio un "rito", assimilato ai disegni magico-propiziatori composti sulla sabbia dai Pigmei o dai Navaho, ai mandala orientali, e anche, significativamente, ai fotogrammi della pellicola cinematografica. Ma soprattutto ciò che Zigaina mette in campo, ipotizzando da parte di Pasolini una riflessione diretta (attraverso Eliade e Jung soprattutto), è un aspetto tecnico-magico riferito all'alchimia.

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it., Rizzoli, Milano 1998, p. 19.



Ma l'aspetto più intrigante di queste "tecniche miste" è l'aspetto, sì, magico, ma di una magia – se vogliamo accettare il termine – più simile a quella dell'antico laboratorio alchimistico. [...] Infatti gli interventi dell'Autore sull'immagine, che sono solo apparentemente di tecnica pittorica, assumono un aspetto esoterico che li sottrae alla nostra comune sensibilità di occidentali. La stessa divisione in scomparti, non attuata a caso lì per lì, ma parte di un progetto ben meditato, è anch'essa un elemento "esotico" che rimanda a certe immagini culturali del mondo orientale. Non a caso infatti la sequenza delle immagini pasoliniane ha un ritmo ternario o quaternario (due o quattro serie di tre o quattro rettangoli affiancati o sovrapposti) per molti aspetti simile a quello di antichissime raffigurazioni simboliche che nello yoga tantrico si chiamano *khilkor* o *mandala*.<sup>2</sup>

In questo senso *contemplare* un *mandala* significa anche *agire* una visione, assimilando il dentro al fuori. Nella struttura del *Calderón* questo movimento del *dentro nel fuori* presiede a una lucida "dis-illusione" rispetto a ogni «ordine del discorso», collocando il testo nel punto in cui il sogno che si riversa sempre in un altro sogno, illumina la decostruzione di ogni rappresentazione e insieme l'età della Storia come età del Fuori, in cui la "prigione" del sogno non richiede una "liberazione" quanto un *rovesciamento* di prospettive dato dalla *scrittura* immediata dei corpi, iscrizione nella vita, traduzione della lingua scritta in lingua del reale, del *verso* nell'*oralità*.

Si tratta dunque di scrivere la libertà, di far sì che nella scrittura sia la libertà stessa a scrivere o, detto in altri termini, che la scrittura sia un atto di libertà e di liberazione. E Foucault, parlando dell'esperienza del fuori, indica esattamente una possibilità di svolta per il soggetto e per la sua liberazione o soggettivizzazione. [...] Occorre sentire come il soggetto sia trascinato in un anonimato, in uno spazio senza astri nel quale la sensazione, appunto, del disastro è correlata alla possibilità di sentirsi liberi. [...] Si tratta, allora, di aprire le pratiche al loro fuori: un fuori che fa tutt'uno con il loro uso. Non è questione di uscire da esse [...] ma di abitarle, di trovare un nuovo *ethos*, un'attitudine che porti a uscire dalle regole codificate

---

<sup>2</sup> G. Zigaina, *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 50-51.

al fine di rinnovare *il lavoro indefinito della libertà*.<sup>3</sup>

Ciò che la *costruzione* dello spettacolo di Francesco Saponaro fa emergere è la *necessità* di porre il testo di Pasolini come *fuori* da se stesso, fare in modo che non sia tanto *rappresentato* (e forse nemmeno *rifratto* e *rispecchiato* in una dislocazione spaziale o in una successione temporale, come pur avveniva nel laboratorio ronconiano di Prato oppure nel film per la TV di Giorgio Pressburger), quanto agito come un *accadere*, dove lo spettatore venga *trascinato*, da una “implicazione” di sguardi (questa forse la ragione profonda dell’interpellazione di Velázquez nel testo pasoliniano, che ri-guarda appunto una interlocuzione tra autore e spettatore, l’ipostasi di un’*agorà*, di uno squadernamento della mente su cui gli sguardi degli spettatori, *in corpore*, possano affacciarsi).

«*Scena Reale* e *Scena della Visione* appaiono come concetti in grado di condensare, in una terminologia prettamente teatrale, un motivo antico e prematuro: appunto la forma espressiva drammaturgica». <sup>4</sup> Tale *intarsio* tra *Reale* e *Visione*, laddove il visionario (che per Pasolini risiede in un atto *rivelativo* del reale e non nell’equivoco di sovrapporre un «teatro della chiacchiera o dell’urlo», cioè una *rappresentazione* nelle cui maglie (s)regolative si muovono tanto il teatro borghese-ufficiale da un lato che quello d’avanguardia dall’altro) possa *scorrere* per necessità aderendo, apprendendosi, incarnandosi nella lingua corporeale di chi in scena agisce, ha presieduto alle ragioni di una *riattivazione*, obliqua e inassimilabile, del testo di Pasolini da parte di Teatri Uniti. In aggiunta al fatto che non di una messinscena “di routine” si è trattato ma di un *procedimento* (frutto di una residenza universitaria in Calabria, in cui sono stati coinvolti studenti di teatro e di cinema) che si è attuato *sotto gli occhi e nell’intreccio di sguardi* di chi vi ha partecipato, e che tale squadernamento, apertura, anatomia ha messo in luce come del *Corpus* di Pasolini si trattasse non in quanto caso biografico ma appunto come *Mysterium*, come “psicomachia”, dal momento che in ogni “scheggia” di personaggio si riflette una parte di quel corpo come in un “tutto”. E questo si ripercuote sotto gli occhi di chi, nell’assemblea del

---

<sup>3</sup> Cfr. F. Ferrari, *Non rappresento più, sono*, in M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1986.

<sup>4</sup> Cfr. G. D’Elia, *L’eresia di Pasolini*, Effigie, Milano 2005, p. 116.

teatro, assiste allo spettacolo, con la coscienza della necessità e insieme dell'impossibilità del *ripetersi del tragico*. Le ripetizioni del sogno di Rosaura scorrono su registri differenti, si amplificano su quei registri, mutano lingua (dall'italiano al castigliano al napoletano), per cui ogni "pezzo" sacrificale prende vita a sé, e nello stesso tempo tutti i sogni (insieme) riprendono vita, come se rinascessero da sé. Ciò è messo in atto dalla "quadrettatura" anatomica della scena di Fiorito (che richiama la "quadrettatura" mandalica del disegno di Pasolini che prima si ricordava): in quei "fori" di visione sono contenuti e insieme fuoriescono le visioni vive e mobili di un coacervo eterogeneo di segni, immagini, apparizioni, grafismi e prendono vita tanto le figure del potere quanto quelle dell'utopia liberatrice, entrambe intrecciate sul fondo inconscio e filogenetico di una stessa mente/corpo ipersognante, ribollente di immagini come in un crogiolo.

L'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto legge interna, reticolo segreto attraverso cui queste in qualche modo si guardano a vicenda e ciò che non esiste se non attraverso la griglia di uno sguardo, di un'attenzione, di un linguaggio: soltanto nelle caselle bianche di tale quadrettatura esso può manifestarsi in profondità come già presente, in silenziosa attesa del momento in cui verrà enunciato.<sup>5</sup>

Ciò non significa un caos immaginativo e proliferante, quanto un *ordo* sotteso alla stessa dinamica della scena che si smaglia e si tesse in tempo reale. La sottile logica, che era la contraddizione *vissuta* di Pasolini (e che è la sua irriducibilità e inattualità rispetto ai discorsi "dis-ordinati" dell'oggi, cui la parola pasoliniana oppone un ordine del discorso rovesciato e sempre irriducibile), viene attivata dalla dinamica dello spettacolo e rassomiglia allora al ruotare del mandala e a una amplificazione alchemica (l'araldica degli animali della psiche disegnati da Fiorito, i cerchi concentrici e le orbite oculari, la forma "ovulare" del bacile nella scena della Fogna/Bordello, la circolarità dell'anello magico, le iridescenze dello specchio). «Il metodo dell'alchimia è, psicologicamente parlando, il metodo della *sconfinata amplificazione*. *L'amplificatio* è sempre indicata quando si tratti di un'esperienza oscu-

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 10.

ra, i cui vaghi accenni devono essere dilatati e ampliati da un contesto psicologico per diventare comprensibili». <sup>6</sup> Tale logica pasoliniana (che lo porta ad agognare una eternità sacra e antica, trascorsa e rovinata nella purezza della luce che illumina il suo sfaldarsi e insieme ad essere irresistibilmente, in modo *veggente*, sospinto dal vento nel futuro, il cui destino è un vortice inconcepibile che fa turbinare in sé illusione e disillusione, come nell'immagine dell'*Angelus Novus* di Klee, dell'«Angelo della Storia» di Benjamin) è quella del *vivente* che assume senso solo in quanto destinato a risolversi, e dissolversi, nel mondo. Morire al mondo nel mondo è il *senso* del vivente: «È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un *caos* di possibilità». <sup>7</sup> Questo è precisamente il movimento, e l'*atto* del “montaggio” rispetto al *piano sequenza* della vita. E se nel cinema questo atto è come diceva Cocteau «mort au travail» in tale progetto “teatrale” Pasolini sembra attuare una “sequenza” di sogni che riversano nella morte-ritorno in vita sempre ripetuto (come “sogno/Maja”) di Rosaura, ogni volta uno “squarcio in più” nel Velo, e quindi un “senso in più” a ciò che avviene (senso che risiede sempre nella filogenesi delle agnizioni e degli incesti, da Elettra ad Edipo). Il “montaggio” tra azione, movimento scenico, filmato e disegnato, nello spettacolo sembra tener presente quella vicinanza tra teatro e cinema che lo stesso Pasolini arriva ad ammettere:

I miei studi semiologici mi hanno portato a considerare, teoricamente, teatro e cinema molto vicini l'uno all'altro. La differenza è che il teatro è una sorta di piano sequenza, ma presenta parecchi caratteri in comune col cinema: entrambi rappresentano la realtà con la realtà. [...] Quando scrivo una scena per il teatro, questa scena è anche una scena cinematografica, secondo il mio modo di concepire il teatro, poiché tutto quello che faccio consiste nel produrre una sequenza cinematografica formata da una ripresa molto lunga. <sup>8</sup>

<sup>6</sup> C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino 1981, pp. 299-300.

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 241.

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 2014, p. 133.

E questo stesso “taglio” anatomico incide sul corpo che muore e rinasce, che sogna e si risveglia instaurando una compagine temporale e spaziale che produce lancinanti cortocircuiti, come quando nella collocazione della scena che corrisponde allo “specchio” dove si *riflette* il potere (l'*Ancien Régime*, i Regnanti nel quadro di Velázquez), e alla vigilia della trasformazione del mondo in *lager* (così come prima dello schiudersi del sogno “anamnestico” delle bandiere rosse), appare nello spettacolo il filmato degli scontri di Valle Giulia (su cui “scandalosamente” Pasolini scrive la poesia *Il P.C.I. ai giovani*), e in scena monologa il Padre Borghese, Basilio, che “indottrina” ironicamente le due “damigelle”, l’una catatonica e impasticcata, e l’altra preda di una crisi isterica, prima che faccia il suo ingresso Enrique/Pablito, incarnando un “altro corpo” pasoliniano, che trascorre dalla “meglio gioventù” friulana al giovanotto borghese. In *Descrizioni di descrizioni* Pasolini stesso riflette sul proprio *Calderón* prendendo spunto dalla posizione di Adriano Sofri, cui la tragedia «dal punto di vista personale» lo interessa ma che *dal punto di vista politico* considera “nulla”, e non manca di scrivergli in risposta: «Sofri avrà forse potuto notare (“dal punto di vista personale”) con quanta leggerezza ed anche esattezza egli stesso entri nel testo, sotto forma idealizzata (cioè fisicamente modellata su altri suoi giovani compagni più innocenti) nella figura del secondo studente Pablo». Così facendo Pasolini enuclea quanto sulla “posizione” del (e nei confronti di ogni) Potere già in *Calderón* viene a delinarsi, ciò che l’impianto “scenico”, la scena frontale e insieme panottica del Potere, in *Salò* metterà in profondità di campo con atroce evidenza: una rimozione e un giudizio “a priori”. La rimozione di «quanto di *intimo* li legasse (quei giovani) al Potere» e «un aprioristico giudizio negativo sulla sua *stupidità*» (del Potere). Essere oscuramente intessuti e solidali col Potere e insieme credersi più furbi di esso. È la «crittografia di zone borghesi» di cui Pasolini, implicandovisi con tutto il corpo e l’anima scissi e insieme allacciati, parla in una conversazione con Sergio Arecco:

In quanto io, parlandovi in prima persona ero, insieme, l’autore e un vero e proprio personaggio monologante. Ciò mi ha portato al teatro, quasi ineluttabilmente [...]. In quanto, dunque, personaggio scrivente, potenzialmente parlante, io appartenevo a quel mondo *borghese* dell’area *Edipo Re-Teorema-Porcile-Medea*. Per ciò che riguarda l’*Edipo* esso è appunto un monologo in cui il solito perso-

naggio scrivente potenzialmente parlante, racconta-ora attraverso il cinema-un suo sogno (il sogno della sua vita).<sup>9</sup>

Un *Edipo all'alba* è il quasi inaugurale pezzo scritto da Pasolini per il teatro, nel 1942, a vent'anni, in cui l'incesto è agito tra Ismene ed Eteocle, e dove quella *sorella* cerca una punizione facendosi uccidere dal padre Edipo, mentre i Tebani, che ne hanno ascoltato la confessione, ne pronunciano ora la condanna *postuma*: «peccatrice/insensata a turbarci/con voce vergognosa» (già una Rosaura *la Loca* nel bordello di Barcellona). Edipo, Elettra, Rosaura... raccontano *il sogno della sua vita*: quel *sogno* di una *cosa* che si riverbera sul *Calderón* con una strana luce, luce di assoluto, assoluto del nulla e della nascita, che si incarna in ciascun *corpo* sulla scena, nel quadro, nel sogno, nello specchio, nella vita («Vèlazquez è in prigione perché ha un corpo»), laddove ogni volta il doppio corpo del poeta, il «corpo dentro un corpo», il *sogno* di Pasolini discende e risale, viene messo a morte per nascere ancora, perché, come dice Manuel, il medico rivoluzionario, «La nascita è tutto».

Il *Calderón* di Pasolini, coproduzione Teatri Uniti/Università della Calabria, regia di Francesco Saponaro, con Andrea Renzi, Laila Fernandez, Clio Cipolletta, Francesco Cordella, Luigi Bignone. Scene di Lino Fiorito, Costumi di Ortensia De Francesco, Luci di Cesare Accetta, è andato in scena in anteprima al Teatro Auditorium Unical nel Campus di Arcavacata il 4 febbraio e al Piccolo Teatro/Teatro Studio Melato di Milano fino al 21 febbraio 2016.

---

<sup>9</sup> S. Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma 1972, p. 68.

# LA “BONTÁ” DEL POTERE

ROBERTO DE GAETANO

Nell'intenso periodo di metà anni sessanta, in testi coevi alla stesura del *Calderón* (in particolare in *Il cinema di poesia*), Pasolini coniava la nozione-chiave di «libero indiretto» per comprendere da un punto di vista *stilistico* come funzionava, per esempio al cinema, la questione della poeticità dell'immagine, l'idea che lo sguardo dell'autore potesse emergere nella sua forza autoriflessiva senza disgiungersi del tutto dal carattere *empirico* dei personaggi. I quali rappresentando se stessi rappresentano anche l'autore, o meglio ne divengono *intercessori*, qualcosa di ben diverso dagli alter ego: questi ultimi sono dei “sommiglianti”, i primi sono invece “eterogenei” all'autore, pur prendendosi carico del suo punto di vista: possono incarnarne una posizione etica, politica, linguistica, pur rimanendo se stessi. Nel caso degli alter ego la rappresentazione tende a suturarsi, per gli intercessori no: quest'ultimi contano anche per lo *scarto* che li differenzia dal punto di vista dell'autore e per il *processo* che ha portato a costituirli.

La Rosaura del *Calderón* è uno dei grandi intercessori pasoliniani e incarna un tema centrale nella visione tragica del mondo: *la mancanza di riconoscimento* («Ma io ieri non ero qui, non ci sono mai stata, non riconosco niente di quello che c'è qui...»). Il riconoscimento di sé e del mondo è legato a quello degli altri, e non è segnato da istanze epistemologiche. Riconoscere non significa conoscere due volte, tutt'altro.

Il riconoscimento vero presuppone al fondo una impossibilità di conoscenza. Si tratta sempre di riconoscere la *singularità* dell'altro, ciò che si sottrae ad ogni conoscenza; dunque ciò che pretende di sfuggire al *controllo del potere*, sia esso il potere sovrano di Basilio (del Basileus) o quello disciplinare della medicina (Manuel) e della chiesa (il prete). Ma nel *Calderón* non sembra esserci via d'uscita, il potere non solo pervade ogni aspetto della vita del soggetto, ma lo costituisce in quanto *assoggettato*, gli assegna una identità, una posizione nel mondo, per questo il potere «spingerà a obbedire senza essere obbediente», perché «il potere PUO' essere buono, anzi DEVE esse-

re buono». Ed è per questo che Pasolini, intervenendo sul *Calderón*, evidenzia questo aspetto: «Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto con il Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna». La "bontà" del potere è dunque la sua positività (come Michel Foucault avrebbe scritto di lì a non molto), che significa non solo pervasività e controllo dei corpi (i luoghi della disciplina) e delle anime (le pratiche confessorie), ma in primis costituzione stessa della soggettività. È per questo che vivere significa sempre *ri-nascere*, sottrarsi alla prima nascita.

È possibile rinascere per Rosaura? Emanciparsi da quei dispositivi di potere che le hanno assegnato un *posto nel mondo*? Sottrarsi allo sguardo di Lupe Regina e Basilio Re? Di fatto sembra impossibile, perché la linea che percorre Rosaura non le permette alcuna emancipazione, semmai regressione. Ripete infatti costantemente di voler tornare da dove viene («Voglio tornare là da dove sono venuta»). Questa linea regressiva è il contrassegno di un amore che si imbatte sempre nella passione incestuosa: gli uomini che incontra e dice di amare, Sigismondo e Pablo, si rivelano essere suo padre e suo figlio. L'amore simbiotico non iscrive il soggetto nel mondo, lo porta a "regredire", ad uscire fuori da ogni limite fino alla follia. Non sembra dunque esserci spazio alcuno tra i dispositivi e i discorsi del potere da un lato e le precipitazioni nella follia, sia pur amorosa, dall'altro. Anzi, per molti versi il potere contempla nel suo esercizio un'unica fuga possibile: la follia (come ci ha fatto vedere *Vincere* di Bellocchio)

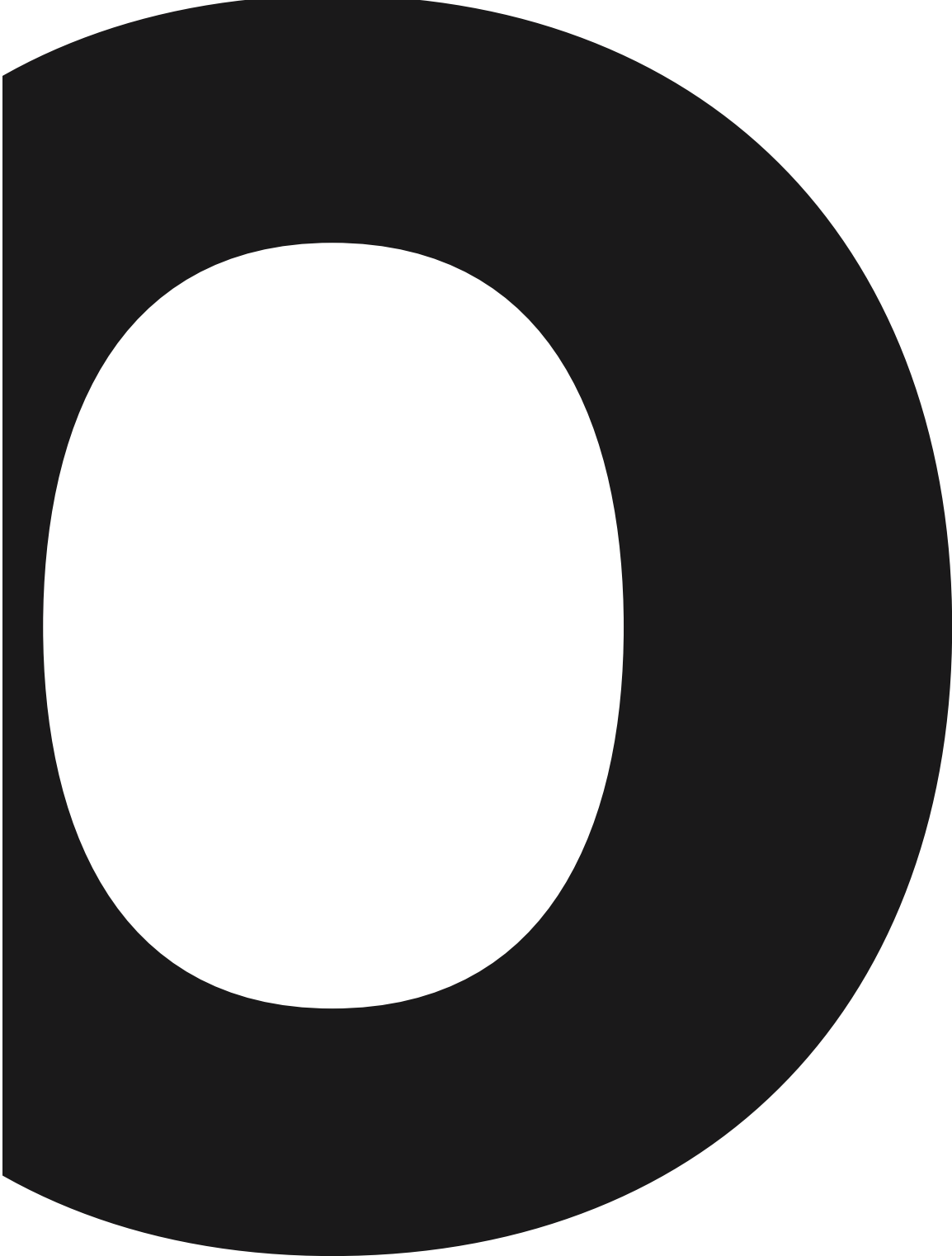
Il discorso del potere è allo stesso tempo pratica sui corpi e parola dell'anima, ed è capace – e qui Pasolini ce lo fa vedere nella carne dei personaggi e attraverso le loro parole – non tanto di assegnare la morte (prerogativa della sovranità assoluta), quanto di entrare nella singolarità delle vite, riportare l'unicità all'ordine, sottrarre la cronaca alla storia. Come dice Lupe Regina: «Dove regna l'ordine, regna l'unicità. E l'unicità è la più grande delle consolazioni: quella di vivere realmente la vita»; o come afferma Basilio: «Qui si vive la cronaca, che è però l'avventura fatta di nulla della vita». Il potere, giunto all'*unicum*, all'avventura fatta di nulla, è il potere che ha incorporato il suo *fuori*. Potere senza scarti, che culminerà in *Salò* nell'idea di inclusione nel potere di ciò che dovrebbe essere il suo fuori radicale, l'*an-arché*: «La sola vera anarchia è quella del potere».

Questo *potere senza fuori* è restituito con forza sulla scena dal *Calderón* di Francesco Saponaro, nella tela di ragno che compone la sce-



nografia; negli schermi che rimandano ad una extra-località interna alla scena stessa, dove figure e immagini suonano "fuori" in tanto in quanto sono anche "dentro"; nella lotta disperata, folle, necessaria ma in fondo vana, che corpi e personaggi (incarnati intensamente da tutti gli attori) fanno per sottrarvisi o nelle pratiche normalizzanti che attuano per aderirvi.





**officina**



# LO SGUARDO PIETRIFICANTE DELL'ARTE. FOUCAULT, OVVERO LE SPECULARI "IMMAGINI" DELL'INVISIBILE

MASSIMO DONÀ

*Divina mancanza di immagine con cui creiamo tutte le immagini.*

Andrea Emo

## *Prologo*

In un saggio giovanile dedicato al sogno – un saggio che avrebbe dovuto costituire la prefazione della traduzione francese di un classico di Binswanger – Michel Foucault ci ricorda come

classicamente l'immagine si definisse sempre per riferimento alla realtà; riferimento che ne segna l'origine e la verità positiva nella concezione tradizionale dell'immagine come residuo della percezione, o che ne definisce negativamente l'essenza come nella concezione sartriana della "coscienza immaginante" che pone il suo oggetto come irreali. In entrambe queste analisi, l'immagine porta in sé, per necessità naturale, un'allusione alla realtà o almeno all'eventualità di un contenuto percettivo<sup>1</sup>.

Ma subito dopo, l'autore di *Storia della follia* precisa che, dal suo punto di vista, le cose non stanno affatto in questi termini. Perché, a suo parere, «l'immaginario non si confonde con l'immanenza; e non si esaurisce neppure sulla trascendenza formale di ciò che si profila

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Il sogno*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 77.

come l'irreale. L'immaginario (*piuttosto*) è trascendente»<sup>2</sup>.

Ma di una "trascendenza" tutta particolare... va altresì precisato – in cui «io possa *davvero* "riconoscere" il mio destino»<sup>3</sup>.

Poi Foucault prova a precisare meglio il proprio assunto. *Immaginare*, ci dice infatti, significa «guardare se stessi come senso assoluto del proprio mondo, guardarsi come movimento di una libertà che si fa mondo e alla fine si radica in esso come nel proprio destino»<sup>4</sup>.

Insomma,

nel movimento dell'immaginazione è sempre me stesso che rendo irreale in quanto esserci particolare; e sperimento il mondo (non un altro, ma questo stesso) come totalmente nuovo per il mio esserci, attraversato da essa e appartenente solo a me e attraverso questo mondo che non è altro che la cosmogonia della mia esistenza, posso ritrovare la traiettoria totale della mia libertà, sovrastarne tutte le direzioni e totalizzarla come la curva di un destino<sup>5</sup>.

Perciò

non è certo possibile definire l'immaginario come la funzione inversa o come il segno di negazione della realtà. Indubbiamente si sviluppa con maggiore facilità sullo sfondo di un'assenza ed è soprattutto nelle sue lacune e nei dinieghi che oppone al mio desiderio che il mondo viene rinviato al suo fondamento. Ma è anche attraverso l'immaginario che si rivela il senso originario della realtà; non può dunque esserne per natura esclusivo<sup>6</sup>.

Piuttosto, «sa illuminare la potenza segreta e sorda che opera nelle forme più manifeste dell'esserci»<sup>7</sup>.

Chiarissimo, in questo senso, il filosofo francese. Per lui, insomma, l'immaginario si disegna con più facilità sullo sfondo di un'assenza –

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

ossia, in virtù di quel mancare di qualcosa o qualcuno, che, solo, sembra consentirmi di "immaginarlo".

Perché è proprio in quanto "assente", e per ciò stesso opponentesi al mio desiderio, che l'assente può costringermi a ritrovare quel fondamento del mondo che dice il senso originario di tutto il reale.

Eppure Foucault sa nello stesso tempo che un tale fondamento lo incontreremmo anche in presenza di un amico, là dove quest'ultimo si trovasse seduto davanti a noi in carne ed ossa... sempre che riuscissimo a trasformare la nostra percezione reale, che rimarrebbe comunque tale, in percezione "immaginaria". Senza renderla, peraltro, né falsa né illusoria.

Insomma, il nostro filosofo è convinto del fatto che «l'immaginario non sia un modo dell'irrealtà; ma piuttosto un modo dell'attualità, una maniera per cogliere in diagonale l'esserci, per farne sorgere le dimensioni primitive»<sup>8</sup>.

Subito dopo, comunque – sempre nel testo in questione –, vengono articolate ulteriori ed importantissime distinzioni a proposito della differenza tra "immagine" ed "immaginazione". E viene sottolineato anzitutto come «sembri proprio che l'immagine non sia fatta della stessa trama dell'immaginazione»<sup>9</sup>. In quanto forma cristallizzata, infatti, essa rivestirebbe un ruolo di semplice surrogato della realtà (quello stesso che troppo spesso viene impropriamente contestato all'*immaginazione*).

Dal movimento significativo dell'immaginazione si passerebbe quindi ad una vera e propria rinuncia ad immaginare. Ad un'immagine, cioè, assolutamente precaria, che prende il posto di quel movimento «che mi fa risalire all'origine del mondo costituito»<sup>10</sup>.

Da questo punto di vista, per Foucault, l'*immagine* non è altro che «uno stratagemma della coscienza per non immaginare più; è il momento di scoraggiamento durante il duro lavoro dell'immaginazione»<sup>11</sup>.

Ecco perché il nostro può anche rilevare che, se l'immaginazione circola comunque in un universo di immagini... non lo fa certo «nella misura in cui essa le incoraggia e le compone, ma nella misura in cui

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 87.

le frammenta, le distrugge e le consuma: è per essenza iconoclastica, dunque»<sup>12</sup>.

Solo per questo Foucault si convince che, a darsi, nell'immagine, sia un semplice *fantasma* – destinato a presentarsi quando «il soggetto trova il libero movimento della sua esistenza schiacciato nella presenza di una quasi-percezione che lo avvolge e l'immobilizza»<sup>13</sup>.

Ad ogni modo, se, a partire da questa impostazione del discorso, il nostro assegna solo alla psicoterapia il compito di «tendere a liberare l'immaginario dall'immagine che la racchiude»<sup>14</sup>, non dovremmo neppure dimenticare che, non più di dodici anni più tardi, in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, un'analoga funzione sarebbe stata riconosciuta da Foucault anche all'arte e alle sue *sempre enigmatiche* produzioni.

*Velázquez, il punto cieco e il vortice barocco. Una partita in due mosse.*

### 1) *L'arte oltre lo specchio*

Comincerei consigliando al lettore un bel libro dell'amico e collega Andrea Tagliapietra, interamente dedicato alla *metafora dello specchio*<sup>15</sup>; un volume che mostra molto bene quanto importante sia questa figura – quella dello *specchio*, appunto – per tutta la cultura occidentale.

Già Platone, d'altro canto, l'avrebbe utilizzata per articolare la propria radicale critica alla legittimità della *mimesi artistica* – paragonando l'artista ad un millantatore giramondo, dotato di uno specchio sulla cui superficie venga a riflettersi *meccanicamente* tutto quello che gli capiterà anche casualmente di incontrare.

Lo specchio, infatti, riflette “meccanicamente” tutto quel che viene catturato dalla sua superficie trasparente; lo specchio, cioè, non sceglie. Ma si limita a ritagliare il pezzo di mondo che la sua cornice gli

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.



consenta casualmente di abbracciare. E lo assolutizza. Lo isola, dunque; proprio come fa il volto di Medusa – sempre secondo quanto ci ricorda Tagliapietra nel volume citato poco sopra.

Perciò *pietrifica*, proprio come avrebbe fatto il volto di Medusa vendicandosi di chiunque avesse osato fissarlo senza “mediazioni” (Perseo infatti, non ne viene intaccato, solo perché si guarda bene dal fissarlo *direttamente* – se è vero che, nel momento in cui sta per tagliare la testa all'unica Gorgone di fatto mortale, proprio nell'atto di sferrare il colpo omicida, prende le misure rivolgendo il proprio sguardo ad una semplice immagine della vittima predestinata... quella catturata appunto dalla superficie riflettente dello scudo).

Cosa dice dunque il volto di Medusa (un volto, per alcuni bellissimo e per altri mostruoso, ma in ogni caso ricoperto di capelli trasformati in orribili serpenti)? Ci parla anzitutto di una specifica forma del “vedere”, vocata appunto alla *pietrificazione* del proprio oggetto. Ci parla di uno sguardo, cioè, destinato a *pietrificare* chiunque si rivolga al modello dalla medesima in qualche modo “incarnato”.

Guardare direttamente la Medusa significa insomma guardare il mondo in modo tale da venirne pietrificati... anzitutto per aver pietrificato il mondo stesso con uno sguardo rigido ed isolante, e in quanto tale “astratto”.

Ma, così come c'è uno sguardo che pietrifica (il cui archetipo è rinvenibile nella potenza pietrificante della Medusa), c'è anche uno sguardo che moltiplica e in qualche modo mette in moto; ossia, dinamizza il riguardato. Ci stiamo riferendo a quello di Dioniso; che, sulla propria superficie specchiante, non vede semplicemente quel che può essergli capitato di fissare – ossia, la parte di mondo valevole come suo “oggetto” – ma assiste piuttosto ad un'esplosione cosmica in virtù della quale gli verrà concesso di entrare in rapporto con l'infinità delle relazioni che quell'oggetto, così come ogni altro oggetto, di fatto chiama in causa e custodisce entro *limiti*... di fatto solo “immaginari”).

Ma ciò significa che c'è modo e modo di guardare al mondo.

Certo, si può guardare e dunque conoscere il mondo attraverso una sua immagine (come fa Perseo, se non altro per non venire messo fuori gioco dalla Gorgone, che in ogni caso rischierebbe di pietrificarlo), attraverso cioè *una sola* delle sue infinite “parti” – ma ciò significa ritrovarsi incatenati ad una semplice “parzialità”... da cui il mondo nella sua interezza non potrà che prendere congedo.

Ma sembra esserci anche un altro modo per guardare il reale; che

dovrebbe renderci capaci di riconoscere, finanche nella sua ineludibile parzialità (o determinatezza), un vero e proprio concentrato dell'infinità dell'universo – quello stesso che, in tale determinatezza, sarà comunque riuscito ad esporsi, sia pur rischiando di destabilizzare lo stesso riguardante. Che, in ogni caso, finirà per perdersi *naufragando* (in ogni caso “dolcemente”, per dirla con Leopardi), senza nemmeno più capire se, davanti ai propri occhi, si stia annunciando qualcosa di particolare oppure la semplice, nonché *impossibile*, totalità dell'essente.

E in ogni caso: si tratta davvero di una reale alternativa? Il che significa: possiamo davvero scegliere se osservare il mondo assumendo come modello Dioniso, oppure metterlo a fuoco seguendo le coordinate dettate dall'insostenibile *sguardo* di Medusa (solo esso, di fatto, fondamentalmente *erotico*)?

E se andasse piuttosto riconosciuto che il potersi rendere visibile *attraverso la propria immagine* (che sarà *immagine*, anche solo in quanto destinale parzializzazione della totalità che in essa vorrebbe comunque farsi riconoscere) dice in verità l'unico modo di rapportarsi realmente al mondo nella sua interezza? Stante che, di là dalla parzialità dell'essente, non vi sono altro che ulteriori ed ennesime “parzialità”.

Non è certo un caso che l'oltre-uomo, forgiato da Nietzsche proprio sul modello dionisiaco, profetizzi il superamento della figura della soggettività (e dunque di ogni sguardo oggettivante); sì che riuscire a farsi oltre-uomini significhi, per il filosofo dell'eterno ritorno, essere disposti a dismettere i panni del soggetto, e dunque a prendere definitivamente congedo da quella figura il cui rapporto con il mondo è sempre ed ineluttabilmente *parzializzante e de-terminante* (per dirla con Kant).

Perché, da “oggetti”, il mondo lo si può incontrare solo tramite quelle metafore di mondo che sono appunto gli “oggetti”, in quanto riconosciuti nella loro specifica particolarità e comunque sempre *diversi* da altri oggetti; nonché privi del mondo da cui rimarranno comunque e in ogni caso *de-terminati*.

D'altro canto, il mondo lo incontriamo sempre e solamente attraverso il riflesso parziale che esso lascia trasparire sulla superficie di un esistente che sembrerà sempre e necessariamente “isolato”. Ma soprattutto impossibilitato a dire cosa si presenti davvero, nel suo ineludibile presentarsi nella forma di un questo o di un quello. Appunto perché privo del mondo che, solo, potrebbe dirci cosa esso sia *veramente*.

A questo proposito, che il mondo si presenti comunque in forma rovesciata, in quanto riflesso sulla superficie di uno specchio, ce lo

dice con la massima chiarezza Velázquez – una chiarezza che comunque non gli impedisce di fare i conti con la vorticosa nonché barocca complessità delle prospettive di fatto chiamate in causa. E ce lo dice con un quadro che è ormai diventato una vera e propria "icona" della modernità: *Las Meninas* (realizzato nel 1656, nel pieno fulgore di quel barocco europeo che avrebbe definitivamente chiuso i conti con il sogno dell'aurea *simplicitas* coltivato a lungo dai grandi protagonisti dell'Umanesimo e del Rinascimento, soprattutto italiani).

Un quadro a cui avrebbe dedicato una particolare attenzione, appunto, il nostro Michel Foucault; il quale, proprio ragionando intorno ai suoi enigmi, ai suoi trabocchetti e alla sua solo apparente linearità, svolge l'*incipit* di una delle sue opere più importanti: *Le parole e le cose* (uscita in Francia, per le edizioni Gallimard, nel 1966).

Si tratta di pagine che sarebbero rimaste impresse nella memoria collettiva e che avrebbero profondamente influenzato buona parte del pensiero contemporaneo, suggerendo molte importanti indicazioni a quella che sarebbe potuta diventare una significativa, ma soprattutto urgente, *teoria dell'immagine*.

Foucault si sofferma innanzitutto sulla posizione e sulla postura del pittore rappresentato nel quadro in questione; rilevando come esso occupi una posizione "limite"; situata, cioè, nel *campo neutro di un'oscillazione* (precisa il filosofo francese) che sembra segnare «un vero e proprio spartiacque tra il visibile e l'invisibile»<sup>16</sup>.

Infatti, se si mettesse all'opera, avvicinandosi opportunamente alla tela, il pittore uscirebbe di scena. Quasi a dire che «il pittore non può ad un tempo essere veduto sul quadro in cui è rappresentato e vedere quello su cui si adopera a rappresentare qualcosa. Egli regna sul limitare di queste due visibilità incompatibili»<sup>17</sup>.

Insomma, o si lascia vedere da noi, ma si tiene a distanza dalla tela, o si avvicina al quadro per avviare o continuare l'opera, e rinuncia a farsi vedere da noi che lo guardiamo.

Ma non si tratta solo di questo: ché, ciò verso cui sembra rivolto lo sguardo del pittore, non appare proprio sulla scena del quadro che lo rappresenta, appunto, così riguardante; non appare, perché siamo noi

---

<sup>16</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1978, p. 17.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 18.

stessi che lo stiamo guardando – ci dice, ancora una volta, Foucault. Noi che siamo al di qua dello spazio incorniciato dal quadro.

Il pittore, quindi, sta osservando il nostro sguardo; sta cioè fissando il *punto cieco* costituito dal nostro stesso sguardo guardarlo e fissarlo mentre osserva e studia il proprio modello. Ma quel modello, ribadiamo, sta fuori della tela; appunto perché siamo ancora una volta noi. O meglio è il nostro a osservarlo e fissarlo mentre ci fissa.

Apparentemente, rileva, Foucault, si tratta di un semplice gioco di reciprocità – «guardiamo un quadro da cui un pittore a sua volta ci contempla. Null’altro che un faccia a faccia [...] sguardi dritti che incrociandosi si sovrappongono»<sup>18</sup>.

Ma solo apparentemente, appunto; perché, in verità, continua il nostro, «accolti sotto questo sguardo, noi siamo dal medesimo *nello stesso tempo* respinti, sostituiti *di fatto* da ciò che da sempre si è trovato là prima di noi: dal modello stesso»<sup>19</sup>.

Un “modello” che incontriamo riflesso sulla superficie di uno specchio appeso in fondo alla sala, vicino alla porta oltre la quale si intravede una scalinata.

Lo possiamo constatare tutti, d'altronde, che, nello spazio scenico, le cose stanno proprio così. Vediamo tutti, cioè, cosa viene realmente riflesso da quello specchio illuminato, situato ai bordi della rappresentazione; insomma, vediamo tutti di chi si tratta. Come riconosce la tradizione, infatti, quelli di cui Velázquez sta eseguendo il ritratto su una tela *per noi invisibile* sono i regnanti: Filippo IV e sua moglie Marianna. Che, piaccia o non piaccia, a noi vengono dati solo dal riflesso accolto da tale specchio-soglia.

Ma allora, va anche sottolineato il fatto che, fuori dalla tela, non ci siamo solo noi. Ci siamo noi e vi sono i due regnanti. Anzi, l'al di qua della tela è ancor più affollato. Perché ci siamo noi, ci sono i due regnanti, ma vi si trova anche colui il quale, di questo infinito gioco di specchi, è in verità l'unico vero autore: ossia, Velázquez medesimo... che non sta solo all'interno del quadro, a personificare “il pittore”, ma dall'interno del quadro osserva da ultimo il suo stesso operare. Quello stesso che, trasposto nella raffigurazione pittorica, si consegna ad *uno solo* dei tanti protagonisti della messa in scena. Ossia, diventa un “og-

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*

getto" del proprio stesso vedersi e ripetersi sulla superficie della tela.

Infatti, «il volto riflesso dallo specchio è al tempo stesso quello che lo contempla; e *dunque* ciò che guardano tutti i personaggi del quadro sono ancora i personaggi ai cui occhi essi vengono offerti come una scena da contemplare»<sup>20</sup>.

Perciò, potremmo anche azzardarci ad ipotizzare che, a venire messa a tema da questo capolavoro di Velázquez, sia innanzitutto la questione della *possibilità di rappresentare l'atto stesso della rappresentazione*. O anche, di far vedere gli scarti e le pieghe da cui sarebbe intimamente costituita, in verità, ogni visione, ossia ogni rappresentazione. E per ciò stesso ogni *immagine*.

Ed è sempre a questo proposito che ci sembra di poter finanche rilevare come la sfida fatta propria da Foucault sia innanzitutto quella di portare alla luce cosa accada davvero quando un'immagine viene a costituirsi *come immagine*; quando, cioè, il mondo si mostra, e, mostrandosi, si fa per l'appunto *immagine*... ovvero, si *parzializza*, e diventa "cosa". In modo tale da finire per mostrare sempre *altro* dal proprio stesso mostrarsi.

D'altro canto, qui è l'atto stesso del dipingere che viene messo in scena; con il proposito, appunto, di esibirne tutte le costitutive incongruità.

Cerchiamo, dunque, di comprendere l'articolazione del discorso foucaultiano, e proviamo a farlo seguendo pazientemente le raffinatissime analisi svolte in queste pagine introduttive di *Le parole e le cose*.

Già nella seconda pagina del primo paragrafo, tutto dedicato al prodigioso dipinto di Velázquez, Foucault ci mette sull'avviso: e ravvisa come l'enigma della visibilità qui chiamato in causa generi «tutta una trama complessa d'incertezze, di scambi, di finte»<sup>21</sup>.

Innanzitutto – continua a suggerirci il filosofo francese –, si tratta di capire come il pittore, per quanto sembri guardare verso di noi, ossia verso il punto vuoto dello spettatore, stia in realtà fissando il suo modello (ossia, la coppia di regnanti, riflessa sulla superficie dello specchio collocato sulla parete buia in fondo alla sala).

Già un primo inganno, dunque, si rende qui palese. Una *finta*, per dirla con Foucault.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 18.

L'officiante, ossia l'artista, sembra infatti chiamarci in causa, e coinvolgerci nella messa in scena, ma in realtà ci ha sin dall'inizio *estromessi* – sì che lo sguardo indagatore del pittore, che sembra rivolgersi al nostro stesso guardarlo, “non stia” affatto guardando verso di noi.

Perciò anche il nostro sentirci coinvolti da questa messa in scena si rivela puramente *illusorio*.

D'altro canto, chi più degli artisti barocchi ha saputo dimostrarsi maestro dell'*illusione*? Grandi facitori di effetti illusori sono stati infatti gli scultori, gli architetti e i pittori barocchi. Ma anche gli autori di teatro (Shakespeare, ad esempio, così come il suo *Prospero*, si sarebbe rivelato sommo maestro in questa specie di *téchne* illusionistica).

In ogni caso, il pittore rappresentato in questa scena non si scompone; il fatto che si sia noi o chiunque altro a contemplarne la postura e la disposizione poetica non sembra riguardarlo.

Egli, infatti, rileva Foucault, «accetta altrettanti modelli quanti sono gli spettatori che gli si offrono»<sup>22</sup>. E in ogni caso, nessuno sguardo è stabile, perché «soggetto e oggetto, spettatore e modello invertono le loro parti all'infinito»<sup>23</sup>. Non è possibile, in buona sostanza, distinguere chi sta guardando da chi si sente più propriamente osservato; se sia il pittore, cioè, che, in prossimità della *sua* tela, ci stia osservando, o se sia lo spettatore (noi, o chiunque altro), piuttosto, a scrutarne le movenze, e dunque ad agire davvero in questo infinito gioco di specchi.

Tutto appare radicalmente “mobile”; e dunque nessuno riveste un ruolo preciso e univocamente riconoscibile.

D'altronde, anche la tela collocata sul lato sinistro del quadro, che in qualche modo rappresenta lo stesso quadro che la ritrae e che stiamo contemplando, contribuisce, con la sua posizione (la vediamo infatti dal retro; sì che non si possa capire cosa il pittore stia veramente rappresentando o disegnando), a rendere indiscutibilmente *indecidibile* la determinazione di questo ambiguo gioco di sguardi. Magari sapessimo cosa sta per essere dipinto sulla tela che occupa la parte sinistra della rappresentazione!

Ma non lo sapremo mai; appunto perché *indecidibile* e costitutivamente *indeterminabile* è anzitutto di cosa il quadro – ogni quadro! – sia plausibilmente *immagine*.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 19.

Perciò la tela viene rappresentata da dietro; fissata per l'eternità al riparo da una sorta di originario pudore metafisico, che, solo, sembra consentire l'infinita mobilità dei giochi metamorfici generata da qualsivoglia forma immaginativa.

Perciò «non sappiamo chi siamo, né ciò che facciamo. Veduti o in atto di vedere?». <sup>24</sup>

Ma non lo sapremo mai anche per un altro fatto, sembra suggerirci Foucault. Ossia, perché, a dirla tutta, non è affatto vero che, in quanto chiamato in causa dal pittore che lo osserva (per finta o per davvero, non lo si può dire, in verità), lo spettatore *che ognuno di noi* è sia semplicemente estromesso dalla tela; infatti, nello stesso tempo, egli è anche invitato ad entrare nel quadro. Anzi, è stato fatto già da sempre entrare nello spazio scenico; gli occhi del pittore infatti «gli assegnano un luogo privilegiato e insieme obbligatorio» proiettando la sua luminosa e visibile essenza [...] sulla superficie inaccessibile della tela voltata» <sup>25</sup>.

Tutti noi siamo dunque presenti nel quadro, pur rimanendo perfettamente *invisibili*; perciò nello stesso tempo il quadro "ci dice" con il massimo della fedeltà mimetica. Se è vero che, a venire rappresentata, di noi, nel quadro, non è altro che la nostra strutturale *invisibilità*.

Ché, là dove fosse tradotto in protagonista *visibile* della scena, il soggetto "riguardante" che ognuno di noi è, si tramuterebbe immediatamente in uno degli oggetti dipinti sulla tela ed ospitati nella stanza-*atelier*.

Dunque, il pittore, ossia Velázquez, vuole dirci che un modo comunque c'è, per rappresentarsi sulla scena; e soprattutto per rappresentarsi senza venire trasformati in "mere oggettualità": quello di imitare, propriamente, nient'altro che la nostra costitutiva *invisibilità*.

Perciò il quadro che occupa la parte sinistra della rappresentazione è rivolto verso gli stessi protagonisti della scena, e soprattutto verso il pittore; che, guardando noi, in verità non sta guardando altro che l'*invisibile* propriamente custodito dalla propria tela. Che non a caso si fa vedere da retro. E che, mostrandosi di spalle, sancisce l'irrimediabile indeterminabilità del proprio *ubi consistam*.

Cosa vede, dunque, lo spettatore, di fronte al quadro di Velázquez?

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Nient'altro che «la propria invisibilità resa visibile al pittore e trasposta in un'immagine definitivamente invisibile per lui»<sup>26</sup>.

Siamo proprio noi, quindi, ad esserci di soppiatto fatti ospitare dalla scena della rappresentazione, al posto dei reali... essi sì, invece, relegati ai margini, sulla parete in fondo alla stanza – lontani fantasmi, riflessi sulla superficie di uno specchio sfocato ed ignorato da tutti i protagonisti di questo spumeggiante florilegio di piccole vanità. Tutti, infatti, ossia l'Infanta Margarita, le due damigelle, la nana e forse anche il suo mastino, appaiono intenti a fissare con lo sguardo la nostra semplice *assenza*, e quindi la nostra più profonda *invisibilità* – di cui il retro del quadro non è altro che la perfetta immagine.

Insomma, siamo noi, è la nostra invisibilità, a costituire il cuore di quest'opera; in cui, a riuscire a tradursi in immagine non è altro che l'*invisibile*. Nel luogo, per noi inaccessibile, «ove scintilla l'Immagine per eccellenza»<sup>27</sup>: ossia, la tela invisibile – di cui ci è dato vedere solo il rovescio. Talmente invisibile, che – annota sempre Foucault – neppure il pittore sembra poterle rivolgere lo sguardo.

Perciò la luce che entra dalla finestra, di cui il quadro di Velázquez lascia intravedere solo uno scorcio a destra della rappresentazione (dalla parte opposta rispetto all'angolo oscuro che trattiene l'«invisibile»), sembra mossa ad illuminare, oltre che la stanza con tutti coloro che la affollano (damigelle, Infanta, mastino, nana, suora...), il vero e proprio *lato oscuro* della rappresentazione. Quello che il pittore non può non impegnarsi a “rappresentare” sulla propria tela – avendo affidato in custodia i suoi im-probabili modelli alla superficie offuscata di uno specchio ignorato e solo, appeso sì sulla parete di fondo, ma non riconducibile a nessuna delle maschere che animano di fatto questa sorta di surreale *commedia degli errori*.

Certo la sua (di quello specchio) superficie offuscata risalta quanto basta rispetto all'omogenea oscurità che sembra avvolgere come in un intrascendibile abbraccio la parete sullo sfondo (eccola, un'altra zona buia; quasi a mo' di *controcanto* rispetto ad una tela di cui vediamo solamente il retro); affollata anch'essa, certamente, ma di quadri... dai quali, solamente, sarebbe potuto emergere qualcosa che *sembrasse* un quadro – ma che in verità doveva finire per restituirci l'immagine che

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 20.



lo stesso pittore *avrebbe forse potuto/voluto* cercare di fissare sulla propria tela.

"Avrebbe potuto/voluto"... abbiamo detto, però – utilizzando, e non a caso, il "verbo" al condizionale.

Perché – e lo abbiamo appena visto – il discorso foucaultiano ci invita a prendere sul serio la scelta di Velázquez di non farci vedere cosa stia dipingendo il pittore rappresentato nel quadro; sì che ogni nostra ipotesi a questo proposito rimanga necessariamente inverificabile.

D'altro canto, se il quadro viene esibito a rovescio, non può essere casuale; è infatti proprio questa invisibilità a sorprendere il pittore, finanche nella sua intimità (neppure quest'ultima, d'altro canto, vedremo mai). Se non altro in quanto destinata a custodire la semplice *invisibilità* di un vero e proprio *punto cieco*. Che può così chiamarci in causa – se non altro in qualità di spettatori di un vero e proprio, nonché, infinito gioco di specchi – solo per essersi liberato dal compito (che il gioco articolato da Velázquez sembra voler per l'appunto dissolvere, o quanto meno decostruire) di riprodurre il modello; costituito appunto dai due regnanti, Filippo IV e sua moglie Marianna. Non a caso le loro sgo-me sono state affidate da Velázquez ad una superficie anonima, che di norma viene utilizzata solo per "specchiare-e-specchiarsi"... ossia, per replicare, per imitare, per limitarsi a ripetere-*rovesciando* (come fa appunto ogni superficie specchiante) un modello.

Ossia, ad uno specchio.

Quasi a volerci ricordare che, a differenza degli specchi, l'arte non ha affatto il compito di imitare il mondo, ma solo quello di rappresentare il suo punto cieco, la sua *manque*.

Eppure... ci si faccia caso: quello specchio è singolare almeno per il seguente motivo; ché brilla di luce propria – di una luce che non sembra cioè provenire da alcuna fonte esterna (come la finestra che illumina le figure in primo piano – le damigelle, l'Infanta...).

Perciò Foucault può riferirsi, sempre a questo proposito, ad una «luce ardua da collocare»<sup>28</sup>. Il suo chiarore, infatti, «appartiene soltanto ad esso»<sup>29</sup>.

E d'altro canto si tratta anche dell'unica rappresentazione che mostri quel che si sarebbe in ogni caso dovuto mostrare, insiste Foucault.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Forse proprio per questo, ci riteniamo autorizzati ad aggiungere: «di tutte le rappresentazioni che il quadro rappresenta è la sola visibile; ma nessuno la guarda»<sup>30</sup>, appunto.

Sì, nessuno la guarda; perché essa sembra non custodire neanche un briciolo della potenza incantatoria che saremmo disposti a riconoscere al vero e proprio oggetto della rappresentazione artistica, e dunque delle sue *immagini*.

Essa si costituisce da sé; potremmo anche dire... quasi *meccanicamente* – per un rovesciamento che in ogni caso sembra rimanere perfettamente fedele al visibile (pur non riuscendo più a produrre l'incanto generato dal palesarsi dell'invisibilità dell'invisibile, come accade appunto in relazione alla tela vista da retro che occupa la parte sinistra del quadro), e che fa quello che il pittore – rappresentato in atteggiamento di sospensione a fianco della tela – non potrebbe mai fare (perciò il pittore affida a tale specchio un compito che non può essere "il suo").

E a chi volesse sostenere che anche il pittore, in verità, sta fissando con lo sguardo i due regnanti replicati e restituiti dallo specchio (e che li fissa proprio mentre fissa noi che contempliamo questo complicato gioco di rispecchiamenti), in verità potremmo replicare che, anche se le cose stessero così, ciò non ci impedirebbe di riconoscere che, in ogni caso, egli non si rivolge a ciò che, *dei medesimi*, risulta concretamente "visibile" (come accade a ciò che viene *meccanicamente catturato* dallo specchio); ma solo all'*invisibilità* del modello – la sola che gli consente di sovrapporsi ad un altro protagonista invisibile: ossia, allo spettatore che ognuno di noi anche è.

Che è quanto non può fare lo specchio, per l'appunto; destinato a cogliere e ripetere solo ciò che si dà a vedere, del visibile: ossia, la sua *visibilità*. E dunque perfettamente impotente a riflettere la misteriosa e intrigante *invisibilità* costituente in verità ogni "visibile". Quella che, insistiamo, consente ai regnanti di confondersi e sovrapporsi allo spettatore situato all'esterno al quadro.

Dunque, pur mettendo a fuoco *sempre anche* la visibilità del visibile (ed affidandola ad uno specchio ignorato da tutti – e *in primis* dal pittore), il quadro di Velázquez dipinge più propriamente la sua (sempre del mondo visibile) costitutiva *invisibilità* – non a caso, proprio a quest'ul-

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 21.

tima *sembrano tutti volgere lo sguardo*. Non solo il pittore; ma anche l'Infanta, una delle due damigelle, e forse anche la persona che sembra nell'atto di salire le scale, oltre la porta aperta in fondo alla sala, di fianco allo specchio).

In ogni caso, neppure le figure rappresentate di profilo, come la suora e una delle due damigelle (quella rivolta, come angelo dell'Annunciazione, all'infanta), riescono a vedere (non voltandosi a sufficienza) quello specchio abbandonato in mezzo ai quadri bui relegati sullo sfondo, anch'essi *non visibili*... proprio come il quadro rappresentato in primo piano da retro.

Nessuno sembra infatti rilevare la presenza di quello specchio; ecco perché la sua è una visibilità «priva di sguardi che possano farsene padroni, renderla attuale e godere del frutto all'improvviso maturo del suo spettacolo»<sup>31</sup>.

## 2) *La rivincita dello specchio*

Ma il gioco messo in opera da Velázquez – ci fa notare Foucault – è in verità assai più sottile.

Perché, mostrandoci quello specchio – uno specchio che sembra destinato a rappresentare il *meramente visibile*, ossia quei modelli che tutti stanno osservando e che ai loro occhi (agli occhi di tutti – o quasi – i protagonisti del quadro), solo, sembra darsi a vedere – il pittore, sempre secondo Foucault, ci starebbe mostrando in verità ben altro.

Ci starebbe mostrando cioè come neppure esso sia destinato a rendere visibile *solo quel che si vede*; e che non a caso ci vien fatto vedere dal quadro... ossia il pittore, l'Infanta, le damigelle, ecc.

Il filosofo francese ci dice infatti che anch'esso, in verità, fa cenno a ciò che, dal quadro, non poteva che venire aprioristicamente escluso. E tenuto ben nascosto. A ciò che il pittore si sarebbe ben guardato dal mettere in scena.

A ben vedere, insomma, in rapporto ai protagonisti della scena resa ben visibile dal quadro, quello specchio sembra destinato a restituirci tutt'altro che la *loro semplice visibilità*. Infatti, esso non replica nulla di quel che occupa di fatto la scena del quadro.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 21.

Come a dire che, ancora una volta, è solo l'*invisibilità*, la chiara invisibilità che orla la scena – che è poi la stessa invisibilità di noi spettatori, così come quella dei due regnanti (che non a caso occupano lo stesso spazio della nostra invisibilità) –, a trovare una sorta di perfetto riscontro; ritrovandosi riflessa, dunque, anche *sulla sua superficie*.

Lo rileva chiaramente Foucault, che quello specchio – e nessuno potrebbe negarlo – «non riflette nulla di ciò che si trova nello stesso suo spazio... e che, nella sua chiara profondità, non accoglie *neppure* esso il visibile»<sup>32</sup>.

Insomma, se da un lato ci viene ricordato che l'arte nasce sempre e solamente da un'attenta osservazione dell'invisibilità del visibile, dall'altro questo capolavoro di Velázquez ci dice che *la stessa neutrale meccanica dello specchio* finisce rendere visibile sempre e *in primis* quel che, del visibile, propriamente, non si vede. Anzi, *quel che nessuno vede*; neppure gli artisti! Ossia, coloro che proprio l'*invisibilità* sembrano voler mettere a fuoco (come il pittore qui rappresentato da Velázquez).

Insomma, se l'artista sembra affidare proprio allo specchio il compito di "disegnare" quello che solo i suoi occhi fisici potrebbero accontentarsi di vedere, ma non il suo "sguardo" – secondo quanto possiamo evincere da un lato dal suo (sempre dell'artista) mostrarsi del tutto *indifferente*, o meglio "disinteressato" a quel che sembra riconducibile ad una fin troppo evidente "visibilità"... al punto da voltargli consapevolmente le spalle (come la posizione dello specchio – la collocazione dello specchio in rapporto alla postura del pittore – ci lascia facilmente intuire), e dall'altro dal suo limitarsi a "fingere" di guardare ad una presenza di cui, in verità, spetterà solo allo specchio farsi carico –, sarà proprio lo specchio, più abilmente, a tirargli un gran brutto scherzo. Mostrando di prendersi cura, lui per primo, e davvero, dell'*invisibile*; quasi sfidando l'artista, quasi a voler confutare, con non poca e soprattutto sprezzante alterigia, le sue improprie e folli pretese. Ovvero, le pretese dell'arte in rapporto alla propria supposta indivisibile *specificità*.

E mostrandoci da ultimo l'irredimibile vanità del suo (dell'arte) presuntuoso distinguersi da quel che, nel lasciarsi riflettere dalla neutra superficie di uno specchio, sembrerebbe costituirsi come semplice effetto di una meccanica normata dalle leggi inflessibili della fisica.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Quel che Velázquez ci mostra, insomma, è che, da ultimo, la *poiesis* artistica è destinata a non mettere a fuoco *nulla di diverso* da quanto viene in ogni caso, e sempre correttamente, messo a fuoco da qualsivoglia "specchio": in quanto anche quest'ultimo destinato a riflettere sempre e *in primis* qualcosa che, della scena, non fa, e non potrà mai fare assolutamente parte. E che la scena non potrebbe mai farci in alcun modo vedere... *se non per il tramite di uno specchio*, appunto.

Che, anch'esso, dunque, innanzitutto di quel che *non si vede*, sembra non poter fare a meno di restituirci una qualche, sia pur sfocata<sup>33</sup>, immagine.

Sì, perché neppure lo specchio, sottolinea Foucault, «nella sua chiara profondità accoglie *in verità* il visibile»<sup>34</sup>, e dunque, a differenza di quanto accade nella pittura olandese, «neppure esso dice nulla di ciò che già è stato detto»<sup>35</sup> dal quadro, nel quadro.

Neppure il suo sguardo, dunque, come già quello dell'artista rappresentato da Velázquez,

fa vedere qualcosa di ciò che il quadro stesso rappresenta. Il suo sguardo immobile, cioè, mira piuttosto a cogliere, oltre il quadro, nella regione necessariamente invisibile che ne forma la facciata esterna, i personaggi che vi sono disposti... restituendo la visibilità a ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo<sup>36</sup>.

Di particolare interesse è poi il fatto che, come la luce dello specchio, autonoma e riverberante in se medesima in virtù di una potenza che non le viene certo infusa dall'esterno (come accade invece alla luce che avvolge i personaggi che occupano la scena della nostra rappresentazione – la quale, infatti, proviene dalla finestra aperta sull'esterno, sulla destra del quadro), anche quella che illumina la scena contenuta nel rettangolo chiaro che si apre, come lo specchio, sul muro di fondo, è una luce che non irraggia, e dunque non penetra

---

<sup>33</sup> A questo proposito, infatti, Foucault rileva che i due regnanti riflessi dallo specchio «sono la più pallida, la più compromessa di tutte le immagini: un movimento, un po' di luce basterebbero a farli svanire», *ivi*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

all'interno dello spazio della rappresentazione. Come a dire che, anche in quel rettangolo, aperto su un corridoio e su una scalinata esterni e comunque contigui alla stanza, «la luce, senza entrare, turbinata su se stessa e riposa»<sup>37</sup>.

Peraltro, della figura di profilo incorniciata dalla quella porta aperta, non si sa davvero nulla; e soprattutto non si sa bene cosa la medesima sia in procinto di fare (se entrare nella stanza, o limitarsi a spiare quel che in essa accade) – forse, come rileva Foucault, essa «entra ed esce a un tempo»<sup>38</sup>.

Insomma, tutto quel che si illumina di luce propria (tanto l'immagine riflessa dallo specchio quanto quella che si limita ad annunciare un al di là della porta) finisce per disegnare un'*immobilità* che sembra profeticamente annunciare quella con cui, qualche secolo più in là, ci avrebbe costretto a familiarizzare il sempre più diffuso utilizzo dello scatto fotografico. Vere e proprie *istantanee* sono infatti queste due immagini, non a caso situate sullo sfondo; alle quali nessuno dei protagonisti della messa in scena sembra fare caso. Perché parlano di un tempo radicalmente illusorio – quello che la luce mobile e sempre transitiva dell'esperienza mai potrebbe restituirci.

A cui, cioè, solo un artificio illusionistico (come sarebbe stato, poi, quello incarnatosi nella macchina fotografica) avrebbe potuto assegnare un volto; perché dice appunto *quel che mai propriamente si vede*. Indicando per ciò stesso una realtà autenticamente “metafisica” – come quella fantasticata da Leibniz con il concetto di «monade»; di cui ogni cosa – si sarebbe detto con forza già nel secolo di Velázquez – *sembra dover* essere fatta... se è vero che la complessità presuppone il semplice, in rapporto a cui la medesima viene pensata, quale effetto di un'operazione che potremmo definire di “moltiplicazione”. Allo stesso modo in cui qualsiasi numero diverso dall'uno risulta da una determinata moltiplicazione dell'unità.

D'altro canto, tanto la monade quanto l'attimo – che, moltiplicandosi, genera le infinite sequenze cronologiche di cui è fatta la vita degli umani – dicono un semplice *presupposto* dell'esperienza; ossia, quel che mai ci sarà dato come uno dei fenomeni dalla medesima resi in qualche modo presenti. Perché, di ogni fenomeno, esse indicheranno

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 25.

piuttosto l'elemento semplice, la sostanza invisibile, ossia, il cuore necessariamente "metafisico". Che "deve" esserci, ma mai potrà lasciarsi empiricamente esperire, né tanto meno tradurre *in immagine* dalla spazio-temporalità che costituisce l'architrave di qualsivoglia esperienza (definita, e non a caso, da Kant, «fenomenica»).

Ecco, dunque, anche il quadro di Velázquez ci parla, in ogni sua parte, di un vero e proprio presupposto *metafisico*: di qualcosa che rimane costitutivamente "invisibile", e che rimane tale in quanto valevole come semplice "fuori" rispetto alla scena cui tutti gli occhi, nello spazio scenico della rappresentazione, si rivolgono quasi incantati. Mostrandoci peraltro che nessuno di essi potrà mai vederlo, perché sta alle loro spalle (come l'immagine riflessa sullo specchio e quella circoscritta dalla porta aperta sullo sfondo); funzionando in questo senso, appunto, come loro incatturabile *presupposto*. Allo stesso modo in cui ogni scena e ogni paesaggio fenomenico presuppongono un Io in grado di riconoscerne la determinatezza; e di riconoscere soprattutto, nello stesso tempo, di non poter mai entrare a far parte della scena, se non di soppiatto, furtivamente... non visto da alcuno dei protagonisti della scena medesima – come accade appunto ai due regnanti e al misterioso personaggio sospeso sugli scalini oltre la porta, sul fondo.

Quel che va a questo punto rilevato è dunque il fatto che Velázquez sembra non poter fare a meno di assegnare a questi furtivi e non riconosciuti ospiti del quadro *il medesimo statuto di irreale fissità* prodotta dallo sguardo pietrificante della Gorgone. Ché essi non fanno parte della vita, del suo incessante movimento, e dunque neppure della rete relazionale che talvolta rende finanche ragione di un'incantata attitudine contemplativa; e dunque non dicono altro che la vacuità di ogni loro concreto interesse (destinato a *mancare* continuamente – perché sempre e comunque rivolto ad un *manque* – i propri obiettivi). Non a caso tutti gli attori della *pièce* allestita da Velázquez guardano noi che, rivolti al mondo, fissiamo in verità la nostra stessa stupefacente *irrapresentabilità*.

Argutamente, dunque, ci suggerisce Foucault:

il volto riflesso dallo specchio è al tempo stesso quello che lo contempla; ciò che guardano tutti i personaggi del quadro sono ancora i personaggi ai cui occhi essi vengono offerti come una scena da contemplare. *Insomma*, il quadro nella sua totalità guarda una sce-

na per la quale esso a sua volta è una scena.<sup>39</sup>

I loro occhi, infatti, fissano colui il quale solo ad essi rivolge il proprio sguardo, illudendosi peraltro di mettere a fuoco il mondo; da cui lo stesso *sguardo incantato* degli attori che occupano la scena – quello che, per quanto rivolto anch'esso al mondo, sembra destinato a vedere solo quel che il mondo propriamente *non-è*. E a incontrare, di fatto, nient'altro che una realtà *metafisica* – la nostra – realmente traducibile in immagine solo a condizione di lasciarsi risolvere nel corpo estraneo di una natura che dovrà riconoscersi in ogni caso, e necessariamente, “morta”.

Corpo morto, insomma, che, visibile nella forma «più fragile e più lontana da ogni realtà»<sup>40</sup>, riesce comunque ad «ordinare a sé tutta la rappresentazione»<sup>41</sup> – allo stesso modo in cui la morte ordina a sé tutta la variegata e fluente molteplicità di cui è fatta la vita. Ne sapeva qualcosa lo Heidegger di *Sein und Zeit*.

È al suo cospetto che viene infatti presentata, in tutto il suo fulgore, la piccola Infanta – vero centro geometrico del quadro... di una centralità ancora una volta, però, solo apparente, ingannevole, che il quadro di Velázquez certo “ritrae”, e ritrae *in senso proprio*... eleggendola finanche a centro focale della rappresentazione, ma solo in qualità di ingannevole occasione per poter indicare in verità tutt'altro. Ossia, tutto quello che abbiamo detto.

Insomma, nella luminosa innocenza dell'Infanta, a venire centrato è in verità quel cuore della rappresentazione da cui si dipana una complessa rete di reciproci rispecchiamenti ed ingannevoli corrispondenze destinata invero a destituire questa stessa centralità; e a mostrare il suo immediato frangersi. Il suo risolversi immediatamente in una fluttuazione a spirale in virtù della quale nulla riuscirà mai ad esser quel che è.

In questo modo, dunque, è proprio il cuore della rappresentazione a dirci cosa sia in verità “immagine”; dicendocelo con uno sguardo esso medesimo rivolto appunto, e senza tentennamenti, verso quel punto esterno al quadro che il quadro può certo ospitare, ma solo *sub specie*

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>41</sup> *Ibidem*.



*mortis...* e cioè nella forma di un corpo morto, fittizio ed irreale, che fungerà da *pendant* della vivissima giovinezza dell'infanta. Ma rimarrà, nello stesso tempo, rigorosamente sottratto al suo sguardo; anzi, non visto da alcuno, abbandonato a se stesso, inghiottito dal fondo buio della scena.

E nello stesso tempo affidato a tre incongrue e comunque inquietanti presenze; che nel quadro di Velázquez diventano i tre enigmi da cui l'opera è resa tanto intrigante e rivelatrice: 1) il pittore con la tavolozza in mano (anche questa figura è infatti riconosciuta da Foucault come effetto di una ingannevole pietrificazione, che costringe il pittore, motore invisibile di tutto questo complesso gioco di rispecchiamenti e scivolose linee di fuga, ad irrigidirsi in un atteggiamento innaturale e decisamente statuario che non potrà fare a meno di espungerlo dalla propria reale e indeterminabile centralità), 2) il visitatore misterioso fuori della porta, "sospeso" anche lui sulla scalinata, ed estraneo, di fatto, al tempo della storia (nonché affidato ad un precarissimo equilibrio), e rispecchiantesi in un atteggiamento innaturale che non riesce a neppure farci capire se stia entrando o stia uscendo, e, da ultimo, 3) «il riflesso del re e della regina, addobbati, immobili, nell'atteggiamento di modelli pazienti»<sup>42</sup>.

Tanto intriganti e rivelatori, dunque, questi spazi e l'immagine che li disegna, in quanto capaci di parlarci dell'essenza stessa di ogni rappresentazione – sembra volerci ammonire lo stesso Foucault –; la medesima che rimanda all'*invisibilità profonda di quel che è veduto*; quella «che partecipa dell'invisibilità di colui che vede – nonostante gli specchi, i riflessi, le imitazioni, i ritratti»<sup>43</sup>. E dunque partecipa del *vuoto*, che attraversa, impietoso, ogni vera "immagine";

un vuoto essenziale che viene imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce – di colui cui essa assomiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto – che è il medesimo – è *dunque* stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p.30.

Un *vuoto* che nessuna immagine artistica potrà fare a meno di risolvere nel miracolo che si ripete ovunque prendano forma delle incongrue presenze “invisibili” e di fatto *non viste da alcuno* (e dunque *apparentemente inessenziali*) – e determinantisi quali vere e proprie irruzioni spettrali, destinate a rimanere ingiustificate... sino a quando non si saranno lasciate inscrivere nel gioco dialogico vocato a disegnare e a sostanziare di sé ogni determinazione dell’esperienza.

Corpi morti che lo sguardo di Medusa sembra aver confinato in uno spazio “inesperibile”, che sempre continua ad interrogarci, pur non offrendoci mai risposte – quale è appunto quello dell’arte. Che ci inquieta con ogni sua rappresentazione, di là da quello che la medesima può proporsi ogni volta di rappresentare.

E al cui destino solo il cinema sembra non volersi arrendere; come possiamo evincere dal monito, apparentemente inessenziale e semplicemente tecnico, rivolto ad ogni attore durante il suo apprendistato. Ossia, la banalissima avvertenza che lo invita a non fissare mai con lo sguardo l’occhio anonimo della macchina da presa; forse appunto per evitare, almeno allo spettatore della proiezione cinematografica, il destino pietrificante e spettrale riservato da sempre agli inconsapevoli e gabbati fruitori di quel volto di Medusa che è sempre stata l’opera d’arte nel nostro Occidente.

# IL POSTO DEL RE. LO STATUTO EPISTEMOLOGICO DELLE IMMAGINI NEL PENSIERO DI FOUCAULT

PAOLO GODANI

1. In questo intervento mi propongo di considerare lo statuto delle immagini nel pensiero di Foucault in funzione delle partizioni storico-epistemologiche che possiamo trovare in *Le parole e le cose*. Cercherò cioè di mostrare come di immagini propriamente dette non vi sia traccia, nonostante le apparenze contrarie, né nell'epoca classica, né in quella moderna (e ancor meno nell'età rinascimentale). E questo non perché Foucault ignori le immagini, ma perché le immagini possono apparire come elemento caratteristico di un'epoca storica, ovvero come elemento dominante di un'episteme, solo a determinate condizioni – ovvero, per anticipare quella che sarà la mia conclusione, alle condizioni che costituiscono la fine dell'età moderna come età dell'uomo.

Seguendo Foucault, prenderò dunque in considerazione tre momenti, l'età classica, l'età moderna e l'età contemporanea, attraverso tre autori esemplari: Velázquez per l'età classica, Manet per l'età moderna, Fromanger per l'età contemporanea. Ad ognuno di questi autori esemplari corrisponde un modo specifico di produzione visuale, cioè (schematicamente): il *quadro* per Velázquez, l'*opera* per Manet, l'*immagine* per Fromanger.

2. Ma partiamo da quanto precede l'inizio. Il Rinascimento è per Foucault un'età delle segnature, dei simboli, dei contrassegni da decifrare, delle figure in cui il microcosmo e il macrocosmo, l'uomo e le costellazioni, non smettono di rimandare misteriosamente gli uni agli altri il segreto del cosmo. È, potremmo dire, l'età di una sorta di ermetica magica. Qui, propriamente parlando, non ci sono immagini, perché qualunque figura disegnata, dipinta, immaginata o sognata, è sovraccarica di senso. Nessuna figura è mai semplicemente sé stessa, ma ognuna rimanda sempre alle segrete corrispondenze che legano

tra loro le cose dell'universo. Nessuna immagine è semplicemente sé stessa, come nessun segno è mai semplicemente un segno: il piano semiotico e quello reale non si fronteggiano ancora, come invece accadrà nell'età della rappresentazione, in quanto piani reciprocamente esteriori, l'uno dei quali è in grado di rappresentare l'altro, di seguirne i complessi meandri proprio perché non è in alcun modo invischiato in essi. Diversamente, nel mondo magico del Rinascimento, ogni immagine è simbolo e ogni segno è già, in sé, una realtà effettiva e piena. Per Campanella, ad esempio, i «caratteri» del libro della natura sono «geroglifici, facies, segni magici, immagini astrologiche, simboli di divinità e divini essi stessi. E proprio perché dotati di una loro realtà, reali essi e non le cose, e reali in una loro occulta intimità, in un loro interno segreto, sono operativi in sé – non segni, ma cause»<sup>1</sup>. Qui, l'oggetto della visione è fin dall'inizio anche oggetto di interpretazione, perché l'immagine addensa in sé una molteplicità di significati e rimandi che costituiscono il segreto e la potenza effettiva di ciò che è reale. Non ci sono propriamente immagini, perché ogni figura vive e agisce più come una forza della natura che come l'oggetto di una visione pura.

3. L'età classica è, per Foucault, l'età della classificazione esauritiva degli esseri attraverso i segni che li distinguono. L'età classica è l'età della rappresentazione non solo perché il piano dei caratteri che distinguono le cose è pienamente autonomo, ontologicamente ed epistemologicamente, dal piano della realtà, ma anche perché i segni si dispongono in un quadro, in un «reticolo incolore», cioè in sé insignificante, a partire dal quale gli esseri si manifestano e le rappresentazioni si ordinano. L'età classica è l'età del quadro, della rappresentazione, della classificazione e dei suoi caratteri, non dell'immagine.

Anche nell'età della rappresentazione i segni rimandano l'uno all'altro, ma il rimando è costitutivo solo perché i segni sono vuoti. I segni classici sono i luoghi di un sistema interamente fondato su una logica della differenza: «l'identità e ciò che la contraddistingue si definiscono tramite il residuo delle differenze. Un animale o una pianta non è ciò che viene indicato – o rivelato – dal marchio con cui lo si vede contrassegnato: è ciò che gli altri non sono; in sé, esso esiste solo al limite di ciò che si

---

<sup>1</sup> E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1961, p. 460.

differenza da lui»<sup>2</sup>. Non ci troviamo più di fronte ad un'ermeneutica magica, ma ad un'epistemologia nella quale il *parallelismo* tra il piano dei segni e quello delle cose trova la propria condizione nello spazio vuoto che è venuto a costituirsi *tra* le parole e le cose: una sorta di membrana invisibile che raccorda e, al contempo, separa il semiotico e il reale.

L'opera classica di Velázquez, *Las Meninas* è, per Foucault, la rappresentazione della rappresentazione, il quadro del quadro. Il titolo del mio intervento rimanda chiaramente all'analisi delle *Meninas* con cui si apre *Le parole e le cose*. In quest'opera, il posto del re è il fuori-quadro, il luogo a partire da cui la rappresentazione del quadro diviene possibile. Il posto del re è, insieme: 1. il luogo fittizio verso cui convergono tutti gli sguardi dei personaggi dipinti; 2. il posto del modello che il pittore rappresentato nel quadro sta dipingendo, quello stesso modello che compare nello specchio posto al centro del quadro; 3. il posto di Velázquez stesso che sta dipingendo; e infine 4. il posto dello spettatore che guarda la tela di Velázquez.

Il posto del re – ci dice Foucault – è il posto che la rappresentazione classica doveva lasciare vuoto, perché su di esso si fondava la possibilità della corrispondenza tra le parole e le cose, tra le cose e la loro rappresentazione. Quando il luogo di questa corrispondenza perfetta, il posto che doveva restare perfettamente vuoto affinché la rappresentazione si dispiegasse nella sua purezza, verrà occupato, il declino delle fredde classificazioni sistematiche lascerà riemergere (sebbene diversamente da quanto accadeva nel Rinascimento) un regime di segni pieni, in sé significanti, densi di mistero: tutto un nuovo simbolismo romantico.

4. Veniamo così all'età che si apre con la fine del XVIII secolo. Per Foucault il posto del re è anche quello che sarà, appunto in età moderna, il posto dell'uomo:

come se, nello spazio vacante verso cui era rivolto l'intero quadro di Velázquez, ma che questo tuttavia non rifletteva se non attraverso il caso di uno specchio come per effrazione, tutte le figure di cui venivano sospettate l'alternanza, l'esclusione reciproca, l'intreccio e l'instabilità (il modello, il pittore, il re, lo spettatore) cessassero a un

---

<sup>2</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it., Rizzoli, Milano 1988, p. 162.

tratto la loro impercettibile danza, si rapprendessero in una figura piena, ed esigessero che venisse infine riferito a uno sguardo di carne l'intero spazio della rappresentazione<sup>3</sup>.

Si potrà contare sull'avvento dell'uomo per entrare in un'età delle immagini? Niente è meno sicuro.

Contrariamente a quanto possiamo leggere in Heidegger, l'epoca dell'immagine del mondo non coincide affatto, per Foucault, con quella del «soggettivismo moderno». Non coincide, dunque, né con l'età della rappresentazione, in cui il soggetto resta rigorosamente fuori dal quadro, né con l'età in cui l'uomo fa la sua comparsa come figura piena e opaca nella quale si incarnano contemporaneamente il soggetto del sapere e il suo oggetto. L'uomo e le immagini si direbbe che per Foucault siano come impossibili. Il soggetto moderno, con il suo Cogito, non è affatto il produttore di un mondo ridotto a immagine; il suo corrispettivo, ciò che sta di fronte a lui, ma al contempo lo circonda e lo attraversa costituendone tanto l'ambiente quanto le profondità interne, non ha i tratti espliciti e superficiali dell'immagine, ma quelli impliciti e profondi dell'inconscio, di ciò che Foucault chiama l'impensato.

Nonostante quanto si dica nelle ultime parti di *Le parole e le cose*, in cui Foucault crede ancora che la presenza dell'essere del linguaggio, nella letteratura e nella riflessione contemporanea, annunci la fine dell'età dell'uomo, potremmo dire invece che proprio l'età moderna è l'età del *linguaggio*, e che non il predominio del linguaggio ma forse quello delle immagini annunci la morte dell'uomo. Che la passione per il linguaggio sia propriamente moderna è quanto Foucault stesso ammetterà qualche anno più tardi, proprio nel testo dedicato a Fromanger in cui fa la sua comparsa una vera e propria storia epistemologica dell'immagine:

dei discorsi tetri ci hanno spiegato che al girotondo delle somiglianze dovevamo preferire il taglio del segno, alla corsa dei simulacri l'ordine dei sintagmi, alla folle fuga dell'immaginario il regime grigio del simbolico<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>4</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, in *Id.*, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1975, p. 1578.

Del resto, che l'età dell'uomo sia anche l'età della linguistica, lo testimonia senza equivoci la stessa lettura che Foucault stesso dà, nel 1968, dell'opera di Magritte.

5. Ma proseguiamo. La figura piena dell'uomo che si insedia nel posto del re, cioè nel posto che Velázquez non poteva non lasciare vacante, è l'essenza della pittura di Manet.

Per Foucault Manet non è il precursore dell'impressionismo, né l'impressionismo è il movimento che ha realmente prodotto una cesura nella pittura moderna. L'impressionismo ha certo rinnovato il modo di dipingere, ma non ha modificato in nulla lo statuto del quadro come rappresentazione. Diversamente dall'impressionismo, Manet

per la prima volta nell'arte occidentale, almeno a partire dal Rinascimento, si è permesso di utilizzare, di far giocare, proprio all'interno dei suoi quadri, proprio all'interno di ciò che rappresentava, le proprietà materiali dello spazio su cui dipingeva<sup>5</sup>.

In questa rivoluzione, ci interessa in particolare quello che era il posto de re, quello che è il posto dell'uomo.

Prendiamo in considerazione una delle ultime opere di Manet, *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-82), che secondo Daniel Defert Foucault considerava come una sorta di *inverso* delle *Damigelle d'onore* di Velázquez.

In quest'opera Foucault nota come il riflesso dello specchio sia infedele, come ci sia una specie di distorsione tra ciò che è rappresentato nello specchio e ciò che dovrebbe esservi. E soprattutto, come sia impossibile *tanto* sapere dove si sia posizionato il pittore per vedere e dipingere quella scena, *quanto* sapere dove posizionare noi stessi come spettatori. È su questo punto in particolare che, come dice esplicitamente Foucault, si situa la rottura con la pittura classica che fissa un luogo preciso per il pittore e per lo spettatore. È indubbio che *Le damigelle d'onore* di Velázquez sono, in questo senso, l'esempio di pittura classica che Foucault ha in mente. Ed è altrettanto indubbio che ha ragione Defert a dire che il *Bar* di Manet è l'inverso delle *Damigelle* di Velázquez.

Velázquez costruisce un *quadro*, cioè una superficie bidimensionale

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, tr. it., Abscondita, Milano 2005, p. 20.

che è anche uno spazio logico e normativo capace di comandare il punto di vista da cui osservarlo. Manet costruisce un'*opera*, cioè un solido (che in questo non è dunque differente dall'*opera* di scultura), rispetto a cui si può, anzi si è costretti a modificare la propria posizione. Lo spettatore di Manet è necessariamente mobile di fronte al quadro, anzi, è obbligato a essere in diversi luoghi al contempo. È come obbligato a girare intorno all'*opera* e a vederla per scorci, secondo una molteplicità di prospettive incongruenti.

In questo senso, il posto del re, il posto che è anche quello del pittore e dello spettatore non solo si disloca, ma si moltiplica, diventando il *correlativo* dell'*opera*. Che il posto del re si dislochi e si moltiplichi non significa affatto che esso scompaia, al contrario. Mentre nella pittura classica era l'invisibile per eccellenza, qui diventa il luogo denso e opaco che ogni visione non può non presentare.

Un quadro di Manet è un quadro che non solo consente, ma obbliga lo spettatore ad osservarlo da diverse prospettive. Proprio per questo, per lo spettatore c'è sempre un lato nascosto, qualcosa del tutto che non si riesce a vedere, che non si riesce a totalizzare nell'unità di uno sguardo – come accade per esempio in *Le chemin de fer*. Il nascosto, l'invisibile, che è implicato nella visione moderna, è l'analogo di ciò che l'impensato è per il Cogito; è un inconscio ottico che, per la sua stessa presenza, fa dell'oggetto della visione qualcosa di diverso da un'immagine.

Non è forse questo lo *sguardo di carne* a cui si riferisce Foucault quando dice che esso occupa il posto vuoto del re e che ad esso, nell'età dell'uomo, viene riferito l'intero spazio della rappresentazione? Lo sguardo di carne che prende il posto del re è, precisamente, il luogo del soggetto moderno, del soggetto trascendentale la cui visione implica sempre un invisibile, come il suo *cogito* implica sempre un impensato. Lo sguardo di carne è lo sguardo di un soggetto che deve girare attorno agli oggetti per tentare di unificare in sé le diverse *Abschattungen* e che trasmette all'essere stesso (come accade in Merleau-Ponty) l'opacità del suo essere carnale.

Ebbene, ho l'impressione che l'immagine stia fuori da questa palude dell'umano; che l'età dell'immagine sia oltre l'uomo.

6. Vorrei dunque azzardare l'ipotesi che l'età delle immagini sorga esattamente con la morte dell'uomo, cioè con la dissoluzione dello sguardo di carne che governa la composizione di Manet e, dopo di lui, gran parte dell'arte otto-novecentesca.



Uno dei pochi momenti in cui sembra che Foucault voglia identificare l'età contemporanea come età dell'immagine – un'età che nulla ha a che vedere con la cosiddetta società dello spettacolo – è nel testo dedicato a Gérard Fromanger.

È chiaro che Foucault non si abbandona tanto facilmente all'immagine. La sua, in fondo, resta una cultura del discorso e del libro. Ce lo testimonia, fra l'altro, un aneddoto che racconta Fromanger in un'intervista<sup>6</sup>. Il pittore ricorda di come l'avesse colpito la differenza tra i modi di lavorare di Deleuze e Foucault. Mentre Deleuze, per scrivere il suo saggio su di lui, è andato più volte al suo atelier, soprattutto per discutere delle opere con il loro autore, domandando cose del tipo «perché quel verde sta lì?», Foucault non ha mai messo piede nell'atelier, ma ha visto una sola volta la mostra *Le désir est partout*, per poi chiudersi due settimane alla Bibliothèque nationale per fare ricerche sulla storia della fotografia.

Comunque, Foucault trova in Fromanger un autore attuale, in quanto è capace di far esplodere lo specchio del *Bar* di Manet.

Nelle opere di Fromanger troviamo spesso l'immagine dell'autore, come accade nelle *Meninas*, ma si tratta di un pittore che non dipinge. Il pittore diventa un personaggio qualunque, di passaggio, anonimo, monocromo: è solo un'immagine tra le altre.

L'elemento decisivo è che il pittore e la sua opera si presentano come elementi di un *piano generale dell'immagine* che li attraversa.

Quello che era il posto del re, il luogo invisibile che consentiva il dispiegarsi della rappresentazione, il luogo che l'uomo ha occupato facendo dipendere da sé e dall'opacità delle proprie pratiche l'intero orizzonte rappresentativo, è ora letteralmente cancellato in quanto luogo costituente. Ciò che conta non è né sulla superficie del quadro, né nelle profondità dell'opera, ma, fuori dall'uno e dall'altro, nella diffusione dell'immagine. L'imporsi dell'immagine è insomma l'emergere di un piano univoco, com'è quello che apre *Materia e memoria* di Bergson e che servirà giustamente a Deleuze per delineare il mondo dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo<sup>7</sup>: l'immagine ha occupato l'inte-

---

<sup>6</sup> Vedi *Entretien avec Gérard Fromanger*, Ville d'Orsay, le 30 novembre 2011: [http://www.dailymotion.com/video/xna9x1\\_un-jour-une-oeuvre-entretien-avec-gerard-fromanger\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xna9x1_un-jour-une-oeuvre-entretien-avec-gerard-fromanger_creation).

<sup>7</sup> Cfr. G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1993; e

ro campo, tanto dell'essere quanto del sapere. Tutte le cose, dunque, si dicono in un solo senso.

Diversamente dalle segnature dell'epoca rinascimentale, le immagini che sono ora in questione non hanno alcun significato recondito, non sono realtà simboliche, bensì letterali: sono come appaiono; diversamente dal piano semiotico dell'età classica, il piano delle immagini non ha, fuori di sé, un piano del reale a cui corrispondere, ma è esso stesso l'unica realtà; diversamente dall'opera moderna, l'immagine contemporanea non dipende da uno sguardo opaco, molteplice e dislocato, che si pone come condizione trascendentale, ma è essa stessa un campo trascendentale a partire dal quale soltanto un soggetto può essere generato.

Nel testo dedicato a Fromanger, Foucault mostra con forza come la modernità, sia in pittura sia nella teoria, abbia tentato di scongiurare l'immagine. Di fronte all'ambiguità e alla fluidità delle immagini che ormai costituivano il mondo contemporaneo, si è preferito ritrarsi nel tranquillo paesaggio dell'opera e del linguaggio – con la conseguenza di lasciarci impotenti di fronte al dilagare dell'uso politico e commerciale delle immagini.

È solo di recente – nota Foucault – che si è ricominciato a «giocare» con e contro il potere delle immagini: «La pop art e l'iperrealismo sono tornati ad insegnarci l'amore per le immagini. E non certo attraverso un ritorno alla figurazione, non grazie ad una presunta riscoperta dell'oggetto con la sua densità reale, ma attraverso una presa diretta sulla circolazione indefinita dell'immagine»<sup>8</sup>. C'è stato un tempo, ad esempio all'epoca di Delacroix, in cui le immagini venivano utilizzate dai pittori in senso meramente strumentale, come mezzo per analizzare più precisamente l'oggetto da rappresentare. In questo senso, ciò che i pittori ponevano nelle loro opere erano gli oggetti, non le immagini. Ma con la pop art e con l'iperrealismo l'oggetto dell'artista diventa l'immagine stessa. Ciò che appare nelle immagini prodotte dagli artisti sono proprio e solo le immagini stesse. Così, l'opera d'arte non si limita ad integrare in sé, nel proprio essere autonomo, l'immagine come elemento eterogeneo, ma diviene della stessa natura delle immagini che la circondano. Ciò che appare nell'opera non è altro che

---

Id., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1993.

<sup>8</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, cit., p. 1579.

un'immagine captata nel brulicare continuo e comune delle immagini: «immagini prelevate come una pellicola sul movimento anonimo di ciò che accade»<sup>9</sup>.

Fromanger – spiega Foucault – fa ancora un passo oltre in questa stessa direzione, perché non si limita più neppure a captare le immagini, ma le fa passare, ne accelera il movimento accorciando i tempi dei loro incontri, gioca con le immagini come fanno tutti «gli amanti, gli artificieri, i manipolatori, i contrabbandieri, i ladri, i predatori d'immagini»<sup>10</sup>. Sta al gioco delle immagini, facendo il suo proprio gioco.

I quadri di Fromanger non captano le immagini, né le fissano, ma le fanno passare [...]. Nel *Boulevard des Italiens*, in *Le peintre et le Modèle*, in *Annoncez la couleur*, dipingeva le strade – luogo di nascita delle immagini e immagini loro stesse. In *Le désir est partout*, le immagini sono state prese anche qui dalla strada, e talvolta chiamate con il nome di una strada. Ma la strada stessa non è nell'immagine. Non che sia assente. Ma è integrata, in qualche modo, alla tecnica del pittore [...]. I quadri non hanno più bisogno di rappresentare la strada; sono delle strade, delle vie, dei percorsi attraverso i continenti<sup>11</sup>.

Se il pittore usa ora la pittura come una fionda che lancia e colpisce con le sue immagini, è perché vuole stare al gioco, vuole intervenire nella lotta delle immagini. E lo fa sottraendo l'immagine alla fissazione atemporale a cui la sottopone l'uso dominante, dunque tornando ad iniettare nell'immagine il movimento e il tempo che le sono propri. L'epoca delle immagini, la nostra, è anche l'epoca del conflitto delle immagini.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 1583.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1581.



# GLI ENIGMI DI VELÁZQUEZ: LE PROSPETTIVE DI MICHEL FOUCAULT E JACQUES LACAN

FABRIZIO PALOMBI

*Lo specchio non dice nulla di ciò che è già stato detto.  
Eppure la sua posizione è quasi centrale [...] dovrebbe pertanto  
essere attraversato dalle stesse linee prospettiche del quadro  
stesso; ci si potrebbe aspettare che uno stesso studio [...],  
una stessa tela si disponessero in esso. Invece [...]  
il suo sguardo immobile mira a cogliere oltre il quadro.*

Michel Foucault

*Cosa può voler dire che ciò che si porta al centro della teoria di  
questo quadro quando si pretende che quello che è là in primo  
piano, al nostro posto [...] sono il re e la regina che sono riflessi in  
questo specchio che dovrebbe apparirvi qui e che è sullo sfondo?*

Jacques Lacan

Gli enigmi di Diego Velázquez (1599-1660) sono contenuti nel suo capolavoro noto come *Las Meninas* (1656) e possono essere grossolanamente sintetizzati in tre domande: cosa sta dipingendo il maestro spagnolo sulla grande tela della quale possiamo cogliere solo il rovescio? Quale punto di vista lo sottende? Qual è il senso complessivo di questo straordinario quadro che è stato definito come «la teologia della pittura»?<sup>1</sup>

Proveremo a rispondere nella prospettiva di due grandi studiosi del

---

<sup>1</sup> La definizione è attribuita al pittore napoletano Luca Giordano (1632-1705); cfr. T. Montanari, *Velázquez e il ritratto*, E-ducation, Firenze 2007, p. 284.

secolo scorso che hanno dedicato a quest'opera d'arte due importanti contributi: Michel Foucault e Jacques Lacan (1901-1981).

La parola "prospettiva" possiede un'accezione tecnica, propria della geometria descrittiva,<sup>2</sup> e una serie di significati, lati e metaforici, che alludono a una peculiare interpretazione soggettiva. Anticipiamo subito che, nella prima accezione del termine, entrambi gli studiosi forniscono una risposta scorretta alla prima domanda; Foucault, in particolare, assume un punto di vista erroneo la cui origine può essere rintracciata, come vedremo, nel primo brano in esergo che individua ambigualmente la posizione di uno specchio. L'interpretazione foucaultiana ha confuso le idee stimolando, tra le tante, anche le riflessioni geometricamente equivoche di Lacan. Lo psicoanalista francese individua il corretto punto di fuga del quadro ma, inseguendo i propri interessi clinici, ipotizza un'interpretazione dell'immagine nascosta, che l'autoritratto di Velázquez sta dipingendo, insostenibile sul piano prospettico. Un'ipotesi analoga alla sua verrà sostenuta, quattordici anni dopo, dal filosofo statunitense John Searle in un articolo nel quale esamina le tesi foucaultiane.

Il filosofo Ted Cohen (1939-2014) e lo storico dell'arte Joel Snyder hanno contribuito a ricondurre il confronto alla sua corretta interpretazione geometrica scrivendo un'interessante e puntuale critica alle tesi di Foucault e Searle. Il titolo del loro articolo è una risposta diretta a un precedente contributo del filosofo statunitense comparso sulla stessa rivista mentre i due studiosi, al pari di Searle, non menzionano le tesi di Lacan.<sup>3</sup> Il fatto non stupisce, prescindendo dalle loro opinioni sullo psicoanalista francese, perché il seminario che si occupa di *Las Meninas* era inedito sebbene alcune sue trascrizioni circolassero già negli ambienti lacaniani.

È un problema tuttora irrisolto che abbiamo dovuto affrontare ricor-

---

<sup>2</sup> E. Dalai Emiliani, *La questione della prospettiva*, in E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, tr. it., Abscondita, Milano 2013, pp. 151-152. In merito al dibattito sui modelli prospettici alternativi e sulla funzione simbolica e stilistica della prospettiva rinviamo a E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, cit. e M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, tr. it., Giunti, Firenze 2005.

<sup>3</sup> Il testo di Searle intitolato *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation* comparve sulla rivista "Critical Inquiry", vol. VI, n. 3. La replica di Cohen e Snyder intitolata *Reflections on Las Meninas: Paradox Lost* comparve sul Vol VII, n. 2. Entrambi sono stati tradotti in italiano nell'antologia *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, a cura di A. Nova, il Saggiatore, Milano 1997.

rendo, come altri studiosi prima di noi,<sup>4</sup> ad alcune versioni del tredicesimo seminario, redatte da associazioni di psicoanalisi ispirate dall'insegnamento di Lacan. Questo materiale è pubblicato in forma non ufficiale ed è basato sugli appunti del pubblico che seguiva l'insegnamento seminariale di Lacan.<sup>5</sup>

La lettura foucaultiana costituisce, nonostante i suoi limiti "geometrici", una straordinaria provocazione intellettuale che ha contribuito ad attirare l'attenzione di filosofi e psicoanalisti sul quadro di Velázquez generando un interessante dibattito interdisciplinare. I principali contributi di questo importante confronto sono stati raccolti nel 1997 in un'antologia italiana curata da Alessandro Nova alla quale rinviamo il lettore interessato a una panoramica più ampia.

Le prospettive foucaultiana e lacaniana assumono un grande valore se le assumiamo in senso lato in relazione alla terza domanda che sottende gli enigmi di Velázquez perché *Las Meninas* consente ai due studiosi di sviluppare delle interessanti ricerche sullo statuto del soggetto tra modernità e contemporaneità che meritano d'essere esaminate in maggior dettaglio.

### *Una dubbia generosità*

Il pittore si tiene leggermente discosto dal quadro. Dà un'occhiata al modello; si tratta forse di aggiungere un ultimo tocco, ma può anche darsi che non sia stata ancora stesa la prima pennellata [...]. Per lo spettatore [...] si trova [...] a destra del suo quadro che, invece, occupa tutta l'estrema sinistra. Al medesimo spettatore il quadro volge il retro; non ne è percepibile che il rovescio.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. B. Moroncini, *Lacan politico*, Cronopio, Napoli 2014, p. 49, n. 44.

<sup>5</sup> Useremo soprattutto la raccolta intitolata *Les séminaires (1952-1978)* e curata dall'Association Lacanienne Internationale nella edizione del 2005. Le citazioni faranno riferimento alle sedute del seminario trascritte nel suddetto materiale e saranno tradotte a cura nostra e di Deborah De Rosa. Terremo inoltre conto di altre versioni pubblicate nel sito <http://gaogoa.free.fr>.

<sup>6</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., BUR, Milano 2010, p. 17.

Si tratta del celeberrimo esordio del primo capitolo de *Le parole e le cose* (1966) che, con la sua prosa romanzesca, seduce il lettore per invitarlo a inoltrarsi in un libro voluminoso e filosoficamente impegnativo adombrando l'enigma di Velázquez in senso ottico e geometrico. Questa parte del libro, dedicata all'analisi di *Las Meninas*, fu inizialmente pubblicata nel 1966 sul periodico "Le Mercure de France" e successivamente riproposta nel *best seller* foucaultiano.<sup>7</sup>

Rammentiamo brevemente che *Las Meninas* è un'opera dove Velázquez si ritrae nell'atto di dipingere un quadro il cui soggetto non è *direttamente* visibile allo spettatore. Questa celeberrima opera, ostenta il lato posteriore della tela, sulla quale l'autoritratto dell'artista spagnolo sta lavorando, che produce uno straordinario effetto di disorientamento. Nel dipinto

l'ampia luce dorata trascina lo spettatore verso il quadro e insieme il modello verso la tela [...] e fa brillare [...] agli occhi del modello il quadro della tela *enigmatica* ove la sua immagine, trasportatavi si troverà rinchiusa.<sup>8</sup>

Questo enigma di Velázquez s'articola nello specchio, posto sullo sfondo, che riflettendo l'immagine dei reali di Spagna, dovrebbe permettere d'identificare il soggetto del quadro. Il problema prospettico viene ingarbugliato dalla prosa letteraria di Foucault che confonde la geometria descrittiva con la sua tesi filosofica. Lo dimostrano le pagine nelle quali individua lo specchio tra le cornici di «una serie di quadri» che viene descritta collocandola «*esattamente* dirimpetto agli spettatori»<sup>9</sup>. A tal proposito egli richiama anche la tradizione della pittura olandese che usava gli specchi per duplicare la scena principale ricomponendo le sue parti «secondo un'altra legge»<sup>10</sup>. Infine, individua la diversa funzione dello specchio di *Las Meninas* che aggiunge alla composizione pittorica

---

<sup>7</sup> Per un'analisi filosofica del complesso dell'opera di Foucault rimandiamo a D. De Rosa, *L'ordine discontinuo. Una genealogia foucaultiana*, Mimesis, Milano 2016.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 20, corsivo nostro.

<sup>9</sup> *Ibidem*, corsivo nostro.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 21.



degli elementi inediti nella «sua posizione [...] *quasi* centrale».<sup>11</sup> Riteniamo che l'uso degli avverbi «esattamente» e «quasi» sia cruciale per comprendere potenzialità e limiti dell'interpretazione foucaultiana di *Las Meninas*. L'interferenza dei due avverbi nella prosa del filosofo francese colloca implicitamente il punto di vista usato da Velázquez per realizzare il suo quadro nello specchio. Le ambiguità di questa scelta, surrettiziamente introdotta senza mai essere esplicitamente dichiarata,<sup>12</sup> vengono chiarite dall'articolo di Cohen e Snyder. I due studiosi sviluppano la loro analisi denunciando, con un'argomentazione insieme severa e ironica,

l'incapacità di Foucault di chiamare punto un punto [...]; Foucault è [...] *generoso* non richiedendo neppure che il punto sia di fronte allo specchio ma concedendo che sia "*dirimpetto*" all'intera parete di fondo.<sup>13</sup>

In questo modo Foucault può sostenere che lo specchio rifletterebbe *direttamente* i soggetti del quadro, ovvero la coppia reale spagnola, che Velázquez sta dipingendo sul dritto della tela totalmente invisibile allo spettatore. In seguito Foucault espone più chiaramente questa tesi affermando che la

*generosità* dello specchio è forse *finta*; esso forse nasconde [...] più di quanto manifesti. Il posto in cui troneggia il re con sua moglie è anche quello dello spettatore; in fondo allo specchio potrebbero [...] – dovrebbero apparire – il volto anonimo del passante e quello di Velázquez.<sup>14</sup>

Questa scelta prospettica dovrebbe permettere a uno spettatore qualunque di prendere il posto dei modelli del quadro, mentre lo spec-

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, corsivo nostro.

<sup>12</sup> M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 70.

<sup>13</sup> T. Cohen, J. Snyder, *Riflessioni su Las Meninas: il paradosso perduto. Risposta critica*, tr. it. in *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, a cura di A. Nova, cit., p. 58, corsivi nostri.

<sup>14</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 29, corsivi nostri.

chio, che dovrebbe fronteggiarlo nella ricostruzione foucaultiana, non riprodurrebbe la sua immagine trasformando il suo punto di vista in un luogo impossibile da occupare.

Malgrado questo paradosso prospettico costruito, è il caso di dirlo, ad arte, Foucault fornisce una risposta corretta alla prima parte dell'enigma sostenendo che Velázquez stia ritraendo sulla grande tela nascosta la coppia reale. Si tratta di una tesi in sostanziale accordo con le testimonianze storiche che iniziano con Antonio Palomino (1655-1726), uno dei più importanti biografi di Velázquez, e proseguono sino alla critica artistica contemporanea. Questa risposta di Foucault deve essere opposta a quella di Searle e di Lacan che, seppure con intenti diversi, sostengono che il soggetto della tela rovesciata sia l'intero *Las Meninas*.<sup>15</sup> Mentre ci occuperemo, nel prosieguo del nostro articolo, delle tesi dello psicoanalista francese non entreremo nei dettagli di quelle del filosofo statunitense e, per questo, ci limitiamo a sottolineare che Searle concepisce il capolavoro barocco come una sorta di messa in abisso.<sup>16</sup> Si tratta di un'ipotesi tanto affascinante sul piano filosofico quanto difficilmente sostenibile su quello storico-artistico e, soprattutto, su quello prospettiva geometrica.

La risposta di Foucault all'enigma di Velázquez diverge, invece, dalla tradizione consolidata in merito all'individuazione del punto di vista che sosterebbe *Las Meninas* e che ci mostrerebbe i reali del quadro per mezzo di una riflessione diretta. Infatti, uno dei più importanti resoconti storici è costituito dalla parte della grande opera di Palomino dedicata a Velázquez e pubblicata nel 1724. Il biografo spagnolo, descrivendo la tela rovesciata di *Las Meninas*, scrive:

Velázquez mostrò il suo indiscutibile talento rivelando, attraverso una trovata ingegnosa, cosa vi stesse dipingendo: egli si servì della chiara luce di uno specchio, che dipinse sulla parete di fondo della stanza e quindi di fronte alla tela, nel quale è riflessa l'immagine del nostro re cattolico Filippo e della nostra regina Marianna.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> J. Searle, *Las Meninas e i paradossi della rappresentazione pittorica*, in *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, a cura di A. Nova, cit., p. 43.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> A. Palomino, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, tr. it. del brano in T. Montanari, *Velázquez e il ritratto*, cit., p. 84, corsivi nostri.

Il saggio di Foucault contrasta palesemente con questa autorevole testimonianza come Cohen e Snyder dimostrano puntigliosamente sostenendo che il filosofo francese non porta «alcuna argomentazione a favore della sua localizzazione del punto di vista». <sup>18</sup> I due studiosi dimostrano, per mezzo di una rigorosa ricostruzione geometrica, <sup>19</sup> che Palomino aveva ragione e che il Velázquez del quadro stesse effettivamente ritraendo la coppia reale spagnola. Lo specchio in discussione riflette il lato nascosto della tela e, più precisamente, si può ragionevolmente sostenere che «l'immagine riflessa deve avere origine grosso modo dalla regione centrale della tela alla quale il Velázquez rappresentato nel quadro sta lavorando». <sup>20</sup>

Il quadro nel suo complesso è ordinato da un punto di fuga che, precisamente collocato «sul gomito della figura che si staglia nel vano della porta aperta», <sup>21</sup> elimina ogni pretesa paradossalità prospettica. Il punto di vista che fonda *Las Meninas*, per quanto originalissimo, è assolutamente coerente e compatibile con la geometria descrittiva.

### *La rappresentazione nel mondo classico*

Queste scoperte hanno alimentato una discussione sulla tendenziosità di Foucault e indotto a mettere in dubbio il valore complessivo del suo testo. Siamo, al contrario, convinti che si debba evitare di compenetrare e confondere geometria e filosofia, riproponendo lo stesso vizio foucaultiano seppure in forma rovesciata. Per questo riteniamo che le argomentazioni di Foucault debbano essere lette attraverso il filtro del suo stile e dei suoi interessi filosofici. La scrittura foucaultiana, in questo caso, sostenuta dagli avverbi prima evidenziati, disorienta il lettore seducendolo con la sua prosa letteraria che tradisce, a nostro avviso, un gusto affine a quello bachelardiano. Non dobbiamo dimenticare che Gaston Bachelard (1884-1962) fu il maestro di Georges Canguilhem (1904-1995), che a sua volta è stato mentore di Foucault.

---

<sup>18</sup> T. Cohen, J. Snyder, *Riflessioni su Las Meninas: il paradosso perduto. Risposta critica*, cit., p. 54.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 55, fig. 2.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 55.

Quest'ultimo è, dunque, uno dei più illustri rappresentanti della terza generazione di filosofi francesi sostenitori di quel tipo di ricerca bachelardiana felicemente definita come «epistemologia storica».<sup>22</sup> Foucault eredita le peculiarità dei suoi predecessori reinterpretando e attualizzando, sotto alcuni punti di vista, anche la prosa di Bachelard. Nei suoi scritti ragionamenti filosofici, storici, economici, giuridici e artistici si sovrappongono manifestando, talvolta, una certa disinvoltura per fonti, riferimenti bibliografici e dati scientifici, insieme a innovativi spunti di riflessione. Nelle sue analisi riteniamo sia possibile ritrovare potenzialità e difetti degli studi epistemologici bachelardiani e la passione per le scienze umane di Canguilhem.

Ricordiamo che Foucault non ha la pretesa d'intestarsi delle scoperte storico-artistiche e reputa la tela di Velázquez alla stregua di un modello della rappresentazione nell'epoca classica. Quello che renderebbe possibile quest'ultima sarebbe costitutivamente invisibile per la mancanza di un soggetto ordinatore in grado di riconoscerla come propria. Nel mondo classico della rappresentazione sarebbe proprio la rappresentazione a essere irrepresentabile.<sup>23</sup>

Riteniamo che queste riflessioni mantengano il proprio valore teorico malgrado gli errori di valutazione ottica e storica. *Las Meninas* si presta a essere indagato dalla ricerca archeologica sul soggetto moderno che viene organizzato dalle epistemi e potrebbe adombrare anche quelle che saranno le ricerche sul rapporto tra sapere e potere che caratterizzeranno l'attività foucaultiana negli anni settanta del secolo scorso e, in particolare, il suo testo intitolato *Sorvegliare e punire* del 1975. Infatti, non si deve dimenticare che un ordinamento politico monarchico, un regime discorsivo, un ordine di visibilità sono altrettanti livelli sui quali si gioca la produzione e la riproduzione del soggetto. Il capolavoro di Velázquez si presta, dunque, a sintetizzare la riflessione di Foucault e, a dispetto del suo errore geometrico, ben sintetizza il percorso che viene sviluppato ne *Le parole e le cose*.

Il gruppo ritratto da *Las Meninas* è tanto importante quanto eterogeneo e scoordinato: giovani e vecchi, padroni e servi, belli e brutti, persino un cane sonnacchioso, esplorano un vasto spazio con i loro

---

<sup>22</sup> D. Lecourt, *L'epistemologia storica di Gaston Bachelard*, in G. Canguilhem, D. Lecourt, *L'epistemologia di Gaston Bachelard*, tr. it., Jaca Book, Milano 1997.

<sup>23</sup> Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 30.

sguardi obliqui incontrando quello dei tre osservatori invisibili: la coppia reale e lo spettatore casuale.

Il capolavoro di Velázquez individuerebbe, secondo Foucault, una discontinuità che sarebbe all'origine del nostro presente in quanto fornisce una «definizione degli elementi innovativi del proprio tempo rispetto alla sua stessa contemporaneità».<sup>24</sup>

Anche per questi motivi il quadro di Velázquez si presta a diventare una sorta di modello argomentativo che ci consente, in questa sede, di confrontare aspetti della riflessione filosofica di Foucault con quella psicoanalitica di Lacan.

### *Variazioni lacaniane sul tema.*

Il commento foucaultiano a *Las Meninas* ha sicuramente contribuito al successo editoriale de *Le parole e le cose* ma, come abbiamo visto, ha avuto anche una vita autonoma rilanciando la tradizione di studi dedicati al capolavoro di Velázquez e generando un vasto e duraturo dibattito impossibile da trattare approfonditamente in questa sede. Per questo abbiamo deciso di confrontare l'analisi foucaultiana di *Las Meninas* con quella lacaniana contenuta in alcune sedute del tredicesimo seminario, intitolato *L'oggetto della psicoanalisi*, tenutosi tra il 1965 e il 1966. Il contributo di Lacan ci sembra particolarmente interessante perché è coevo a *Le parole e le cose* e appartiene al medesimo contesto storico e culturale influenzato dallo strutturalismo. Inoltre i due studiosi condividevano la stessa passione per l'arte che li ha indotti a trasformare alcuni capolavori in pretesti teorici per sviluppare le proprie specifiche ricerche.

Il tredicesimo seminario di Lacan è focalizzato sull'oggetto *a* della psicoanalisi che, irrimediabilmente irrappresentabile, allude e indica indirettamente quella mancanza originaria e costitutiva che caratterizza la soggettività. Il tredicesimo seminario si sofferma su una delle forme dell'oggetto *a* correlata alla pulsione scopica e al «suo oggetto immanente» costituito dallo «sguardo».<sup>25</sup> Lacan dedica all'analisi del

---

<sup>24</sup> M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, cit., pp. 54-55. In proposito cfr. anche F. Palombi, *Immagini foucaultiane*, in D. De Rosa, *L'ordine discontinuo. Una genealogia foucaultiana*, cit.

<sup>25</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), inedito, seduta del 25

capolavoro di Velázquez ben cinque sedute tenutesi in successione tra il 27 aprile e il 1 giugno del 1966: tra queste dedicheremo particolare attenzione a quella dell'11 maggio. Ricordiamo che *Le parole e le cose* viene pubblicato nell'aprile dello stesso anno e che tra il pubblico che segue il seminario il 18 maggio ritroviamo, come vedremo, lo stesso Foucault.

Questa coincidenza di date dimostra il grande interesse di Lacan per l'interpretazione foucaultiana sebbene questo potrebbe essere stato anche influenzato dalle numerose tele dipinte, come variazioni sul tema di *Las Meninas*, da Pablo Picasso, amico dello psicoanalista francese, attorno al 1957.

La risposta di Lacan all'enigma di Velázquez è originale e differisce sia da quella di Foucault sia da quella tradizionale, che trova il suo antesignano in Palomino, sebbene sia in grado d'individuare con precisione lo stesso punto di fuga prospettico di *Las Meninas* di Cohen e Snyder.<sup>26</sup>

Lo psicoanalista ritiene che il maestro spagnolo avrebbe raffigurato se stesso mentre realizza l'intero *Las Meninas* sulla tela nascosta alla vista che costituirebbe una sorta di riproduzione occulta del quadro visibile. Secondo Lacan, la tela che il Velázquez del quadro sta dipingendo, della quale possiamo vedere solo la parte posteriore, sarebbe fuori scala se rapportata alle dimensioni dell'intero *Las Meninas*.<sup>27</sup> Inoltre lo psicoanalista osserva che le dimensioni dell'uomo che sta uscendo dalla stanza sono all'incirca uguali a quelle delle immagini riflesse dall'ipotetico specchio che affianca la porta. I busti dei reali sarebbero, a suo parere, troppo grandi per costituire il riflesso d'un uomo e d'una donna teoricamente collocati nel prolungamento del salone rappresentato nel quadro. La tradizionale interpretazione prospettica del quadro, a parere di Lacan, imporrebbe che le immagini del Re e della Regina riflesse nello specchio dovrebbero essere due volte più piccole.<sup>28</sup>

---

maggio 1966.

<sup>26</sup> *Ivi*, seduta del 11 maggio 1966.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Segnaliamo, seppure senza entrare nel merito d'un confronto che esula dagli specifici interessi di questo articolo, che considerazioni analoghe saranno riproposte anni dopo anche da J. Searle in *Las Meninas e i paradossi della rappresentazione pittorica*, cit., p. 43.

<sup>28</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), cit., seduta dell'11 maggio.

Lacan, anche in questo caso, non perde l'occasione di distinguersi formulando, quasi di sfuggita, un'ipotesi alternativa sulla raffigurazione dei due regnanti presenti nella tela di Velázquez. A suo parere, l'immagine del Re e della Regina in fondo al salone non sarebbe né uno specchio né un dipinto ma un vetro dietro al quale i monarchi in carne e ossa sbircerebbero la scena del dipinto in controcampo.<sup>29</sup>

Lacan si dimostra scettico anche rispetto alle ipotesi che individuano in un ulteriore specchio lo strumento usato da Velázquez per realizzare *Las Meninas* sebbene riconosca la loro seduttività per il suo personale percorso teorico. A suo parere la presenza della coppia Reale di fronte al pittore sarebbe «incompatibile» con quella di una superficie speculare perché dovrebbero occupare lo stesso spazio fisico. Non comprendiamo questa obiezione che, tra l'altro, sembrerebbe riproporre surrettiziamente il punto di vista di Foucault. Al contrario, riteniamo che la presenza d'un secondo specchio non si possa escludere di principio; crediamo che Velázquez avrebbe potuto aiutarsi a realizzare la parte dell'opera contenente il proprio autoritratto collocando opportunamente uno specchio di grande formato a lato della coppia Reale. Si tratta di un'ipotesi che non possa essere esclusa, almeno sulla base delle obiezioni di Lacan riguardanti le mutue posizioni di Velázquez, del secondo specchio e della coppia Reale.

Tuttavia Lacan avanza anche un'altra obiezione in merito: nessuna testimonianza storica attesta che Velázquez fosse mancino. Infatti,

è proprio così che dovremmo vederlo apparire se prendessimo sul serio il fatto che, in una pittura che si presume realizzata con l'aiuto di uno specchio, egli si rappresenta proprio com'era in effetti, cioè tenendo il suo pennello nella mano destra.<sup>30</sup>

Lacan in questo modo tiene conto dell'inversione speculare ma non del carattere «visionario» che lui stesso egli attribuisce all'artista verso la conclusione della seduta del seminario. Infatti, la sua argomentazione non impedisce che Velázquez avrebbe potuto usare uno specchio come un semplice ausilio della propria capacità immaginativa e pittorica e non come un vincolo che la contemporaneità definirebbe fotografico.

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

## *Il soggetto di Velázquez e quello di Lacan*

Non siamo convinti della validità geometrica delle ipotesi lacaniane che si sembrano incompatibili con la ricostruzione prospettica di Cohen e Snyder. Comunque sia, da queste consegue che le immagini del Re e della Regina sullo sfondo di *Las Meninas* non siano, al contrario di quello che sostiene Foucault, il riflesso speculare diretto dei due modelli di Velázquez.

Gli argomenti degli scritti e dei seminari di Lacan sono, come sempre, dichiarati pretesti per sviluppare con altri mezzi la ricerca psicoanalitica che gli stava a cuore. In questo caso Lacan il riconoscimento del corretto nella figura dell'uomo che sta uscendo dalla scena è funzionale all'individuazione di una sorta di "doppio" dell'artista spagnolo. Infatti Lacan non manca di notare che

Questo personaggio non è uno qualunque. Si chiama anche lui Velázquez. Nieto invece di [...] Diego-Rodriguez. Questo Nieto è colui che ha avuto voce in capitolo, al voto che ha fatto accedere Velázquez alla posizione di *Aposentador* [...]. È una sorta, insomma, di personaggio che lo duplica.<sup>31</sup>

Lacan, avvalendosi anche di questa considerazione, ritiene che la composizione pittorica indurrebbe lo spettatore a intraprendere una sorta di viaggio «d'andata e ritorno dal soggetto al soggetto» nel quale il percorso del ritorno non sarebbe identico a quello dell'andata.<sup>32</sup> Lacan intende così richiamare uno dei suoi più celebri modelli argomentativi costituito dal nastro di Möbius e dalle sue proprietà topologiche.<sup>33</sup> In questo modo il soggetto del quadro «si allaccia a se stesso dopo aver completato il suo mezzo giro» e bisogna compiere «due giri pulsionali perché qualcosa sia compiuto»<sup>34</sup>. Avremmo, di conse-

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), cit., seduta dell'11 maggio 1966.

<sup>33</sup> Cfr. J. Lacan, *Libro X. L'angoscia* (1962-1963), tr. it., Einaudi, Torino 2007, pp. 106-148 e F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2009, pp. 106-110.

<sup>34</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), cit., seduta dell'11 maggio.



guenza, due sguardi, relativi a un solo soggetto che, sebbene scisso, riesce a sostenersi grazie all'inafferrabile oggetto *a*.

Grazie a questa, e altre considerazioni proposte nelle rimanenti sedute, *Las Meninas* consente allo psicoanalista francese di ricapitolare gran parte delle sue teorie. In questo modo il quadro di Velázquez sembrerebbe assumere una sorta di funzione intermedia tra il grafo del desiderio discusso in numerose occasioni<sup>35</sup> quella del quadro degli ambasciatori di Holbein esaminato nell'undicesimo dei suoi seminari.<sup>36</sup>

L'attenzione di Lacan è stata probabilmente attratta dal dibattito intorno a una situazione prospettica che consentirebbe di visualizzare un'immagine solo per mezzo di un riflesso speculare. Sebbene, come abbiamo visto, egli non condivida tale interpretazione tale contesto gli fornisce la ghiotta occasione di riproporre il suo itinerario teorico che parte dalla fase dello specchio e passa attraverso le elucubrazioni sul dispositivo di Bouasse che propone nella seduta del 25 maggio. In questa occasione lo specchio, rifiutato come semplice artificio che riflette i Reali o la loro immagine, viene riproposto in un contesto assai più complicato. Esso diventa parte del suo noto schema ottico, che ne impiega uno piano e uno sferico, i cui tre elementi principali sono associati ad altrettanti piani nei quali *Las Meninas* può essere articolato.<sup>37</sup> Queste modellizzazioni vengono, infine, ulteriormente sofisticate con la riflessione topologica che, a partire almeno dal decimo seminario, viene integrata nello schema ottico.<sup>38</sup>

Non si deve trascurare la funzione morfogena dello specchio che trova la sua origine nell'omonima fase ma accompagna tutta la vita dell'individuo riproponendosi in alcune situazioni fondamentali. Non a caso i protagonisti del dibattito intorno a *Las Meninas* esaminano il complesso processo di riconoscimento che deve condurre l'osservatore a distinguere tra i quadri appesi alle pareti un'immagine prodotta da un supposto riflesso speculare riproponendo, in qualche modo, l'odis-

---

<sup>35</sup> Cfr. J. Lacan, *Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, pp. 807-820.

<sup>36</sup> J. Lacan, *Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>37</sup> B. Nominé, *Perspectivas de Las Meninas*, FFCLE, San Sebastian 2009, pp. 53-67.

<sup>38</sup> D. De Rosa, *L'ordine discontinuo. Una genealogia foucaultiana*, cit., pp. 45-59 e F. Palombi, *Jacques Lacan*, cit., pp. 88-102.

sea infantile che costituisce una delle cifre della teoria lacaniana.

Infatti, Lacan non manca di ricordare, all'inizio di una seduta del tredicesimo seminario,

un problema preparato da lungo tempo [...], da quando ho proposto le mie prime riflessioni in merito a ciò che ci ricorda il fondamentale dell'analisi e che è centrato attorno alla funzione del narcisismo o dello stadio dello specchio.<sup>39</sup>

Una vicenda che caratterizza il fenomeno del riconoscimento e i suoi equivoci anche nella vita adulta: infatti, in particolari condizioni, può accadere di scambiare un riflesso speculare con una persona in carne e ossa oppure il contrario. Sono tutte situazioni che sembrano riproporsi in alcuni momenti del dibattito artistico e filosofico intorno a *Las Meninas*.

Insomma Lacan nelle cinque sedute del suo tredicesimo seminario propone una dettagliata interpretazione di *Las Meninas* alternativa a quella proposta ne *Le parole e le cose*. In conclusione è interessante osservare che Foucault interpellato direttamente da Lacan, nel corso della seduta del 18 maggio, concesse che la lettura lacaniana di *Las Meninas* potesse essere considerata come una riforma (piuttosto che una deformazione) delle sue tesi esposte.<sup>40</sup> Probabilmente fu una risposta diplomatica motivata dagli attestati di stima che Lacan gli aveva dimostrato in altre occasioni<sup>41</sup> e da un atteggiamento di cauta diffidenza nei confronti della psicoanalisi che non aveva ancora assunto i tratti ostili che manifesterà in seguito. Abbiamo già avuto modo di toccare il rapporto asimmetrico tra i due studiosi<sup>42</sup> tuttavia crediamo sia opportuno concludere ribadendo, in questa sede, l'importanza di *Las Meninas* come una delle poche occasioni attestate di confronto pubblico tra loro.<sup>43</sup> Infatti, prescindendo dalla validità geometrica e storico-

---

<sup>39</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse (1965-1966)*, cit., seduta dell'11 maggio.

<sup>40</sup> *Ibidem*, seduta del 18 maggio.

<sup>41</sup> Cfr. J. Lacan, *Scritti*, cit., pp. 61, n. 3, 318, n. 1.

<sup>42</sup> Cfr. *Foucault*, a cura di F. Palombi, Rizzoli - Corriere della Sera, Milano 2014, pp. 113-114, 136.

<sup>43</sup> J. Lacan, *Livre XIII. L'objet de la psychanalyse (1965-1966)*, cit., seduta del 18 maggio 1966.

artistica delle argomentazioni di Foucault e di Lacan, questo capolavoro costituisce una sorta di catalizzatore, che ha consentito a entrambi d'articolare e d' esporre efficacemente le rispettive teorie. A loro volta il loro confronto ha contribuito ad alimentare un dibattito che, sebbene a varie fasi alterne, è proseguito sino a oggi.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> La profondità dell'influsso foucaultiano, diretto e indiretto, sulla cultura contemporanea viene misurata in M. Cometa, *Modi dell'ekphrasis* in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di M. Cometa, S. Vaccaro, Meltemi, Roma 2007, pp. 37-60.



# L'ALTRO E LA SUA IMMAGINE. A PARTIRE DA STORIA DELLA FOLLIA

DEBORAH DE ROSA

*Che posto può avere nel divenire l'esistenza della follia?  
Quale traccia essa lascia? Molto sottile, senza dubbio;  
qualche increspatura che inquieta poco e che non altera  
la grande calma razionale della storia.*

Michel Foucault

## *Il limbo*

*Storia della follia nell'età classica* (1961), celebre opera di Michel Foucault e, prima ancora, sua tesi di dottorato, è un lavoro che nasce dall'esigenza di riflettere sulla problematica questione dell'«Altro». L'autore lo spiega bene retrospettivamente qualche anno più tardi, nella *Prefazione a Le parole e le cose* (1966): egli guarda a questi suoi volumi come a due facce di una stessa ricerca volta a individuare una struttura fondamentale con cui le società organizzerebbero la conoscenza che esse hanno di loro stesse e delle cose. Oltre al bisogno umano di mettere ordine e classificare oggetti e concetti in base ad affinità e somiglianze – ciò che Foucault sintetizza con il nome di «Medesimo» – esisterebbe una necessità di collocare in una categoria a parte tutto ciò che in quest'ordine non trova posto. Può trattarsi di qualcosa che risponde a una razionalità diversa, incomprensibile per il suo tempo o considerata «errata»: tutto ciò che non riesce a essere serenamente assimilato o paragonato e dunque conosciuto, può essere relegato nel conturbante spazio dell'«Altro». Per Foucault, al sapere positivamente e storicamente organizzato corrisponderebbe, si direbbe immancabilmente, l'istituzione di una sorta di limbo, un non-luogo che ogni età

ritaglia allo scopo di confinarvi ciò che non comprende e per questo teme, che preferirebbe eliminare ma con cui sa di dover, in qualche modo, convivere.

Il luogo in cui l'Altro abita è contraddistinto da una condizione particolare, forse persino controintuitiva: si tratta di una porzione di spazio che non è propriamente dentro né fuori rispetto a quella del Medesimo: «è interno e, nello stesso tempo, estraneo, e perciò da escludere (al fine di scongiurare il pericolo interno) ma includendolo (al fine di ridurne l'estraneità)». <sup>1</sup> L'istituzione di questo spazio avviene a seguito di una «partizione»: un gesto mediante il quale una cultura traccia una linea di confine al suo stesso interno e, così facendo, protegge se stessa secondo la propria idea di identità e verità.

Nell'età classica la partizione coincide con il confine tra Ragione e Sragione, e questa necessaria porzione di alterità interna ed esterna al mondo del Medesimo s'incarna nelle sembianze del folle. Personificazione dell'Altro, spaventoso e incomprensibile eppure umano tanto quanto gli altri umani; la sua stessa esistenza pone la necessità di ingegnarsi per trovare a lui e ai suoi "simili" una collocazione, una «soglia» in cui poter abitare, non troppo vicini al mondo dei "normali", ma neanche del tutto lontani.

A questo proposito, risulta interessante e utile la definizione, proposta da Rocco Ronchi, di soglia come elemento «negentropico»: essa andrebbe a servire un meccanismo di entropia negativa, ovvero una tendenza a creare ordine e a generare informazione, «determinando [...] un orientamento in uno spazio che "prima" di quella soglia non aveva la disposizione che poi, proprio grazie a essa, avrà». <sup>2</sup>

Luoghi fisici, dai confini visibili, vengono deputati a fungere da "soglia"; essi saranno differenti in base alla cultura e all'«episteme» propria del tempo che li istituisce. Foucault dedica diverse pagine alla descrizione dei casi in cui il meccanismo partitivo ha assunto le sembianze di un'immagine, a partire dalla *Stultifera navis*: vascello ospitante un «carico insensato» ed errante «da una città all'altra». <sup>3</sup> La «Nave dei folli» è, dapprima, immagine letteraria con il poema di Sebastian Brant *Das Narrenschiff* (1494), probabilmente attraverso la ripresa di

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it., BUR, Milano 2010, p. 14.

<sup>2</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze: credere nel reale*, Feltrinelli, Milano 2015, ebook.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, tr. it., BUR, Milano 2012, p. 67.

un tema che affonda le sue radici nel ciclo degli Argonauti.<sup>4</sup> Lo scritto, alle cui illustrazioni avrebbe contribuito anche Albrecht Dürer, costituisce una testimonianza dell'estensione che all'epoca veniva attribuita all'insieme "follia": questa costituiva un'etichetta decisamente ampia, «ritrovata anche in vizi innocui come il collezionare libri, il credere negli astri o l'eccessiva speranza nella bontà divina».<sup>5</sup>

Ma la nave a cui il filosofo dedica grande attenzione è quella dipinta da Hieronymus Bosch e datata allo stesso anno dell'omonimo poema. Realmente esistita tra i mari del Nord Europa – stando alla ricostruzione proposta nel testo<sup>6</sup> –, in essa «sventola la bandiera dei lunatici, cioè dei figli fannulloni di Saturno, mentre a prora un pazzo-giullare, perfettamente rispondente allo stereotipo iconografico del melanconico, sta raggomitolato in un isolamento anomalo».<sup>7</sup> Il vascello costituisce il simbolo, tangibile e visibile, della soglia: uno spazio che, mentre appartiene a tutti gli effetti a una città in quanto sua proprietà, basa il suo funzionamento sulla regola di non soggiornare troppo a lungo nello spazio condiviso dalla comunità. La funzione della nave è quella di navigare perennemente: se ormeggia, non è mai per troppo tempo; se si ferma a lungo in un porto, essa smette di servire il suo senso principale. Al di là del suo contatto con l'acqua, elemento dotato di un valore simbolico legato alla purificazione,<sup>8</sup> è il peregrinare stesso che fa della nave un'immagine della follia: «è per l'altro mondo che parte il folle a bordo della sua folle navicella; è dall'altro mondo che arriva quando sbarca», e affinché il suo essere "alieno" non risulti minaccioso, «lo si trattiene sul luogo di passaggio».<sup>9</sup>

### *Immagini della follia*

In un articolo sul film di René Féréz *Histoire de Paul* (1975), racconto del processo d'internamento di un giovane di nome Paul in un

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>5</sup> F. Anzelewsky, *Dürer*, tr. it., Giunti, Firenze 1987, p. 10.

<sup>6</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 67.

<sup>7</sup> A. Mancini, "Un dì si venne a me malinconia...". *L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, FrancoAngeli, Milano 1998, p. 128, n. 23.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 70.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

ospedale psichiatrico, Foucault spiega che «il folle del Medioevo si riconosceva dalle sue campanelle e dai suoi stracci», mentre «quello del XIX dai suoi deliri e dalle sue crisi».<sup>10</sup> Questa descrizione sintetica e diacronica riguarda l'esperienza che i non-folli fanno della follia, ossia l'osservazione che i membri "normodotati" della comunità conducono, con più o meno consapevolezza, sugli "anormali". Le dinamiche sociali descritte da Foucault sembrano permettere di trarre, tra le altre conclusioni, quella per cui si darebbe, attraverso i secoli, una tendenza a cercare segni capaci di identificare il diverso. Il meccanismo sembra rispondere all'esigenza umana di costruire un ordine: in questo caso provando ad appiattire l'enorme eterogeneità, l'imprevedibile e sconfinata casistica del comportamento dei folli. Una tendenza volta, come si legge nel nostro esergo, a conservare l'illusione della «grande calma razionale della storia» e a far sì che l'Altro sia ridotto, nelle sue manifestazioni, solo a una «qualche increspatura che inquieta poco».<sup>11</sup>

Le campanelle e gli stracci, da una parte, i deliri e le crisi, dall'altra, coinvolgono rispettivamente le dimensioni del visibile e del dicibile. Da un lato, un'immagine che traduce una condizione, dall'altro, un comportamento espresso attraverso un'esperienza "anomala" di linguaggio: le due situazioni rappresentano altrettanti segni, diversi tra loro, identificativi della follia.

Durante parte del Rinascimento l'immagine e la parola, in quanto mezzi espressivi e descrittivi, seguono un cammino concordante, venendo utilizzate per esprimere i medesimi contenuti. Ne è un esempio il tema della *Narrentanz*, già citato; un'altra occasione di concordanza tra letteratura e pittura su cui Foucault si concentra riguarda le figure ritratte nelle *Tentazioni* (1501) di Lisbona, anch'esse dipinte da Bosch. Sembra che alcune di queste figure, infatti, siano state riprese dal *Malleus maleficarum* (1487), trattato scritto dai frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer come "manuale" d'ausilio per il riconoscimento e la persecuzione dell'eresia e della stregoneria.<sup>12</sup> Tuttavia, il canale visivo e quello verbale non continueranno a lungo a descrivere la follia secondo termini simili: il filosofo francese nota come

---

<sup>10</sup> M. Foucault, *Faire les fous*, in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Parigi 1975, vol. II, p. 803, traduzione nostra.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 45.

<sup>12</sup> Cfr *ivi*, p. 78.



già prima dell'età classica vada preparandosi tra esse una separazione. Mentre la filosofia e la letteratura cominciano un'azione di razionalizzazione, lavorando per mitigare progressivamente la sensazione di pericolo scatenata dalla radicale alterità di cui il folle è espressione, le immagini funzioneranno ancora per qualche decennio come specchio dell'inquietudine, specificamente allo scopo di conferire visibilità a questo sentimento. Ne nascono personaggi angosianti e terrificanti, figli di un processo che Foucault definisce «un dilatarsi di significato» e «un automoltiplicarsi del senso»,<sup>13</sup> anche attraverso «figure simboliche» che «si tramutano facilmente in profili d'incubo».<sup>14</sup> Queste strane bestie, infatti, spesso appaiono costruite come surreali montaggi di caratteri, secondo un meccanismo paragonabile, per certi versi, a quello su cui si basa la produzione dell'immagine onirica.<sup>15</sup> Una di queste è il *grylle*, temibile animale che Bosch utilizza nelle sue *Tentazioni* collocandolo accanto a Sant'Antonio. Il filosofo ripercorre brevemente la sua storia simbolica: se nel Medioevo il *grylle* connotava la follia con una dimensione di animalità, nel XV secolo esso la connette con la sfera del peccato e della colpa. Nel dipinto di Bosch il *grylle* è la tentazione stessa e, pertanto, esso non solo spaventa ma principalmente attira; infatti solo ciò che affascina è capace di tentare.<sup>16</sup> Un simile accostamento di sentimenti contrastanti, quali sono la repulsione e la fascinazione, racchiude lo spirito con cui l'uomo del Rinascimento si relaziona alla follia.

Inquietanti creature immaginarie popolano i dipinti dell'epoca: tra le opere ricordate da Foucault vi è l'*Enfer* (1450), in cui Thierry Bouts raffigura degli spaventosi ibridi di barbagianni e rospi tra i dannati; vi è anche l'orrenda bestia che tormenta Sant'Antonio nella *Tentazione* (1480) di Matthias Grünewald.<sup>17</sup> Queste visioni di «animali impossibili»<sup>18</sup> sembrano rispondere all'esigenza di dare plasticità a un'alterità radicale, qual è quella della follia, insieme al peculiare miscuglio di repulsione

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>15</sup> Per approfondimenti sulla questione, si veda F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2009, e specificamente il par. 3.2 *Metafora e metonimia*.

<sup>16</sup> Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, cit., pp. 80-81.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 82.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

e attrattività che essa è capace di ingenerare tra i cosiddetti normali. È per questo motivo che in questa fase della cultura umana, ovvero prima dell'età classica, la voce del folle non è stata ancora ridotta al silenzio e la sua presenza permane visibile. La soglia in cui egli abita possiede delle mura non troppo spesse: l'esclusione non si è ancora trasformata in internamento. Ciò testimonia che nella società dell'epoca la proporzione tra paura e fascinazione, nel caso della follia, non risultava ancora sbilanciata in favore del primo termine.

Nella *Storia della follia nell'età classica* le immagini costituiscono una componente molto importante della ricostruzione archeologica; tuttavia notiamo che quelle raccolte e citate da Foucault in prevalenza non appartengono all'età classica medesima. Fatto salvo qualche breve riferimento a Georges de La Tour, considerato per le sue contrapposizioni tra luce e ombra come figure della legge oppositiva tra Ragione e Sragione, il Seicento non si contraddistingue per un desiderio di dare visibilità alla follia; tutt'altro. Per quanto la soglia sia ora «solidamente ormeggiata in mezzo alle cose e alle genti», essa riesce ancor meglio a nascondere i folli; «non più barca ma ospedale»: la potenziata visibilità e stabilità della soglia le dona la capacità di rendere invisibile il suo contenuto. Rinchiusi e isolati come lo furono i lebbrosi, i folli vengono messi a tacere e il rapporto sociale con la loro "alterità", che prima era dettato da un meccanismo paragonabile a quello della reazione istintiva, viene progressivamente esorcizzato, sublimando l'inquietudine, che non smette di essere suscitata, attraverso il testo scritto come mezzo principale.

Nell'epoca seguente l'espressione immaginifica della follia comincerà con la pittura di Francisco Goya, che Foucault intreccia con l'immaginario precedente all'età classica. Attraverso un secolo, l'internamento non aveva distrutto ma conservato «una prodigiosa riserva di fantastico, un mondo addormentato di mostri inghiottiti nella notte di Bosch, che un giorno li aveva proferiti».<sup>19</sup> Lavori come *Préau des Fous à Saragosse* (1793), *Los Disparates* (1816-1823), *Due vecchi uomini* (1821-1823), i lavori nella "Quinta del Sordo" (1820-1823) o *Il sonno della ragione genera mostri* (1797), sarebbero il frutto di una trasmissione tacita di un universo di figure e significati, restituendo «una potenza immaginaria che si poteva credere esorcizzata».<sup>20</sup> Nell'età di

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 518.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Goya la follia si raffigura in maniera simile all'età di Bosch: lo sgomento, forzosamente distratto mediante la pratica dell'internamento, torna a chiedere di essere espresso. Ma con una differenza: nel Rinascimento la follia è connessa alla colpa di aver ceduto a una tentazione; nell'età classica, essa riguarda l'appartenenza al lato della ragione o a quello della sragione; nell'età moderna, infine, essa dipende da fattori patologici, con i trattamenti e i nuovi diversi modelli d'internamento con cui la malattia viene affrontata. La linea di separazione tra normali e anormali si rafforza, pertanto anche l'idea plastica di follia volge verso una rappresentazione della solitudine:

Il deserto del *Sant'Antonio* di Bosch era infinitamente popolato; e, anche se era uscito dalla sua immaginazione, il paesaggio attraversato da *Margot la Pazza* era solcato da tutto un linguaggio umano. Il *Monaco* di Goya, con quella bestia calda sulla schiena, le zampe sulle sue spalle, e quel muso che alita al suo orecchio, resta solo: nessun segreto viene rivelato.<sup>21</sup>

Con il passare dei decenni e l'avvicinarsi delle scoperte in campo psichiatrico, ci si avvicina sempre più a una concezione della follia che è quella patita da Nietzsche, Van Gogh e Artaud, «assenza di opera».<sup>22</sup> Essa viene progressivamente privata della componente affascinante che le aveva permesso di ispirare la creatività degli artisti e confinata al ruolo di un monologo per il quale non è prevista interazione di sorta né risposta. È quanto accade al giovane Paul, protagonista del già citato film di Féret: la migliore possibilità prevista dalla società per lui è il ruolo del «buon malato». Un nuovo tipo di soglia emerge: si tratta dell'ospedale psichiatrico concepito non più come bolgia in cui rinchiodere ma come spazio in cui curare, pur sempre isolando dal resto della società. Le regole dell'internamento moderno sono sintetizzate da Foucault come segue: «tutto, nell'asilo, gira infine attorno all'ingestione. Bisogna ingerire il nutrimento e le medicine; il buon malato, è quello che mangia»;<sup>23</sup> e ancora: «la gente dell'asilo oggi non è più affamata

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 729.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 760-770.

<sup>23</sup> M. Foucault, *Sur Histoire de Paul* (intervista con René Féret), in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Parigi 1994, vol. III, p. 61, traduzione nostra.

dietro le sbarre: è destinata all'ingestione».<sup>24</sup> L'immagine della follia a cui Foucault si dedica è in questo caso cinematografica, attraverso il racconto di un rapporto sociale che tende a farsi carico della condizione di vita del folle, ponendosi l'obiettivo di guarirlo o, perlomeno, di rendere la sua condizione sopportabile. Su questo sfondo etico dai risvolti che Foucault discuterà più avanti, agli albori della biopolitica, la condizione degli alienati non smette d'incutere timore a causa del suo essere, appunto, "aliena", radicalmente "Altra".

### *La morte dell'Altro*

Nell'ambito della riflessione foucaultiana sul limite e sui gesti partitivi esercitati dalle comunità per far fronte a quanto queste percepiscono come minaccia per la propria integrità e salute, è interessante guardare al corso tenuto da Foucault al Collège de France tra il 1975 e il 1976, intitolato *Bisogna difendere la società*. Nella lezione del 17 marzo 1976 viene affrontata la questione razzista in quanto meccanismo di eliminazione, teso alla protezione della vita comune:

Il razzismo [...] permetterà di stabilire tra la mia vita e la morte dell'altro una relazione che non è di scontro militare o guerriero, ma [...] di tipo biologico. Esso consentirà di dire: "Più le specie inferiori tenderanno a scomparire, più gli individui anormali saranno eliminati, meno degenerati ci saranno nella specie, e più io – non in quanto individuo, ma in quanto specie – vivrò, sarò forte, vigoroso e potrò proliferare". [...] La morte dell'altro, [...] della cattiva razza, della razza inferiore (del degenerato o dell'inferiore), è ciò che renderà la vita più sana e più pura.<sup>25</sup>

Nonostante la questione affondi le sue radici in una sovrainterpretazione della teoria darwiniana, per la quale l'evoluzionismo andrebbe a legittimare azioni tese a direzionare un'eugenetica sociale, il discorso foucaultiano non si limita all'ambito biologico ma si estende a tutto ciò che rientra nella categoria del diverso in quanto anormale. La legge

---

<sup>24</sup> M. Foucault, *Faire les fous*, cit., p. 804.

<sup>25</sup> M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, tr. it., Ponte alle Grazie, Firenze 1990, p. 166.

dell'evoluzione, infatti, oltre ad aver funzionato in un determinato periodo storico come «copertura scientifica» per «un discorso politico», può essere un punto d'avvio utile per tentare di comprendere «i rapporti di colonizzazione, la necessità delle guerre, la criminalità, *i fenomeni della follia e della malattia mentale*, la storia delle società con le differenti classi».<sup>26</sup>

In queste pagine di lezione al Collège de France troviamo elementi importanti che collegano la riflessione sul rapporto sociale con la follia alla questione del limite. Il razzismo, ideologia volta all'eliminazione dell'altro, comporta, come il filosofo specifica, una «messa a morte» che non è soltanto «uccisione diretta, ma anche tutto ciò che può essere morte indiretta: il fatto di esporre alla morte o di moltiplicare per certuni il rischio di morte, o più semplicemente la morte politica, l'espulsione, il rigetto».<sup>27</sup>

Sebbene Foucault sviluppi queste considerazioni all'interno del tema del bio-potere, e dunque in un orizzonte caratteristico della modernità, ci sembra di poter considerare che, al netto della componente evolucionista e biologica, il meccanismo di difesa della società basato sul gesto di partizione dell'Altro risulti trasversale alle epoche. La questione meriterebbe di essere affrontata in maniera più approfondita di quanto non si possa fare nello spazio a nostra disposizione; tuttavia, riteniamo utile proporre un ulteriore spunto preso in prestito da uno studioso che ha fatto di Foucault uno dei propri riferimenti teoretici: Roberto Esposito.

Nel suo *Immunitas: protezione e negazione della vita* (2002), il filosofo italiano evidenzia come esista un certo tipo di «minaccia [...] costitutivamente inerente ad ogni forma di vita individuale così come ad ogni tipo di aggregazione umana»:<sup>28</sup> essa riguarda il pericolo del «contagio». Le comunità sono dotate di una sorta di spirito di autoconservazione e temono, esattamente come le singole persone, i fattori che possono portarle verso stati di "malattia". La minaccia non arriva sempre dall'esterno poiché, come già Carl Schmitt intuì,<sup>29</sup> il nemico

---

<sup>26</sup> *Ivi*, corsivo nostro; cfr. anche p. 168.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>28</sup> R. Esposito, *Immunitas: protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, ebook.

<sup>29</sup> Cfr. C. Schmitt, *Il concetto del politico*, in Id., *Le categorie del "Politico"*, tr. it., il Mulino, Bologna 1998.

può anche essere interno: è il caso, come prima si osservava, delle figure dell'anormalità, tra cui vi è quella del folle. La sua pericolosità costituisce una minaccia sia sul piano individuale che su quello comunitario: se lasciato in libertà egli potrebbe compiere qualsiasi gesto violento, essendo per definizione incapace di intendere e di volere. L'alienato potrebbe riprodursi lasciando in eredità i suoi geni, riducendo in tal modo la percentuale di individui sani all'interno della comunità.

Tuttavia, dall'analisi foucaultiana sul rapporto sociale nelle varie epoche con la follia, emerge che il livello di separazione a cui questa è soggetta risulterebbe variabile ma non diverrebbe mai nulla, né tantomeno totale. Per provare a comprendere la questione ci avvaliamo ancora della riflessione di Esposito sul tema della pericolosità: «per sfuggire al rischio estremo dell'annientamento [...] la vita deve assumere al proprio interno un frammento di quel niente che la minaccia dall'esterno. Incorporare in maniera preventiva e parziale qualcosa di ciò che la nega».<sup>30</sup> La soglia è, dunque, la soluzione che i gruppi sociali adoperano: uno spazio peculiare, né interno né esterno, in cui confinare le espressioni di anormalità per non rischiare che la società ne subisca un "contagio". Questo peculiare non-luogo, e la condizione che ne deriva per quanti vi sono relegati, è l'elemento che accomuna le immagini foucaultiane della follia. Esse tutte, infatti, ne costituiscono a vario titolo un ritratto, il tentativo di dare plasticità a un'esigenza che, come mostra Esposito, pare resistere ai secoli. Come spiega il filosofo italiano, «quello di "immunità", oltre che privativo, è un concetto essenzialmente comparativo: è la diversità rispetto alla condizione altrui – più che l'essenzone in se stessa – il suo fuoco semantico. Al punto che si potrebbe ipotizzare che il vero antonimo di *immunitas* non sia il *munus* assente, bensì la *communitas* di coloro che, viceversa, se ne fanno portatori».<sup>31</sup>

L'istituzione dello spazio dedicato agli esclusi sembra avere anche una funzione consolidativa per l'identità comunitaria, permettendole di definirsi in opposizione a quello che è Altro da sé. Senz'altro, i risvolti etici ai quali questa tendenza darebbe luogo, ancora oggi, sono non poco problematici: a essi Foucault ha dedicato molte energie, nelle sue ricerche, nelle lezioni e con impegno personale, particolarmente nel suo operato durante gli anni settanta.

---

<sup>30</sup> R. Esposito, *Immunitas: protezione e negazione della vita*, cit.

<sup>31</sup> *Ivi*.

# IL CORPO E LA MATERIA. NOTE SULL'ARTE IN FOUCAULT

PIERANDREA AMATO

*Non si può rimanere fedeli al marxismo e alla rivoluzione  
senza considerare l'insurrezione come un'arte.*

Lenin

## *Prologo*

Il problema dell'estetica in Foucault ci consegna alla più classica delle situazioni della filosofia: un micidiale smarrimento di fronte al compito delicato di cercare ciò che non si vede in ciò che vediamo. Non è difficile, infatti, riconoscere che in Foucault manca sia una vera e propria teoria della sensibilità sia un pensiero specifico rivolto all'esperienza dell'arte. D'altronde, non troviamo neanche un esame archeologico della storia dell'arte moderna, dal momento che Foucault non si preoccupa di questioni disciplinari legate all'estetica. Manca, in altre parole, qualsiasi interesse per una scienza teoretica del bello sia in relazione alla sensazione sia alla percezione<sup>1</sup>.

Tuttavia ciò non significa che Foucault non abbia, anche in snodi cruciali della propria ricerca, concepito un uso intenso delle immagini. Il caso più famoso, probabilmente, è la lettura orchestrata in *Le parole*

---

<sup>1</sup> Insistono giustamente, senza, a dire il vero, incontrare troppe difficoltà, sull'assenza di uno specifico interesse di Foucault per la sfera estetica in senso stretto, sia Stefano Catucci sia Bruno Moroncini nell'ambito di un forum su *Letteratura e arte* in Foucault curato da Miriam Iacomini per la rivista "Materiali foucaultiani": <http://www.materiali-foucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/164-materiali-foucaultiani-letteratura-e-arte-in-foucault.html>.

e le cose (1966) de *Las Meninas* (1656) di Velázquez: il quadro raffigurerebbe la codificazione visiva dell'*episteme* moderna considerata la sfera dell'egemonia della rappresentazione in grado d'incarnare il modello di un sapere privo di un centro unico d'irradiazione. Nella tela di Velázquez, più precisamente, in un raffinato gioco tra l'invisibilità del veduto e gli sguardi di chi vede, l'oggetto della rappresentazione e la rappresentazione si fondono completamente. *Las Meninas*, per Foucault, mette in scena una raffigurazione dello sguardo molteplice, di visioni diverse e plurimi punti di fuga<sup>2</sup>.

C'è da dire, peraltro, che tutta la fase archeologica della ricerca foucaultiana, che coincide sostanzialmente con i suoi lavori degli anni sessanta, è caratterizzata da una tensione scopica che diffonde una vera e propria teoria dello sguardo; a questo proposito, come non citare il memorabile attacco della prefazione di *La nascita della clinica* (1963): «In questo libro si parla dello spazio, del linguaggio e della morte; si parla dello sguardo»<sup>3</sup>.

Nel caso di Velázquez, o, ad esempio, dei dipinti di Bosch, altra tessera preziosa nell'attività teorica di Foucault nei primi anni sessanta<sup>4</sup>, l'arte contribuisce – non solo la pittura ma, più in generale, anche i numerosi saggi letterari<sup>5</sup> – a definire una costellazione epistemica che permette d'illustrare la fisionomia complessiva di specifiche epoche storiche attraverso la determinazione di un nesso tra il sapere e il potere<sup>6</sup>. Negli anni sessanta l'esegesi di alcuni dipinti della tradizione moderna, generalmente concepita in parallelo a un commento di un testo letterario (per Velázquez, ad esempio, abbiamo *Don Chischiote*), possiederebbe in Foucault un peso epistemico-documentale che si potrebbe paragonare, solo per intenderci, pur rischiando forse di sem-

---

<sup>2</sup> Cfr. E. Harlizius-Klück, *Der Platz der König. Las Meniñas als Tableau des klassischen Wissen bei Michel Foucault*, Passagen Verlag, Wien 1995.

<sup>3</sup> M. Foucault, *La nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, tr. it., Einaudi, Torino 1969, p. 3.

<sup>4</sup> I lavori di Bosch, in particolare la *Nef des Fous*, mostrerebbero una follia non ancora internata; libera, cioè, dall'ipoteca cartesiana. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, tr. it., Rizzoli, Milano 1973.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Scritti letterari*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1971.

<sup>6</sup> Su questi temi, cfr. innanzitutto M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Foucault*, Quodlibet, Macerata 2008 (vedi, in particolare, un paragrafo, il primo del primo capitolo: «Uso delle immagini nella prospettiva teorica di Foucault», pp. 17-22).



plificare un po' troppo le cose, all'impiego platonico della narrazione mitica come strumento per orientarsi in una delicata trama concettuale. Non sarebbe allora sbagliato supporre che almeno nella prima fase delle ricerche foucaultiane, quella che va sotto il nome di archeologia, la dimensione propriamente estetica, per quanto diffusa e tutt'altro che occasionale, gioca un ruolo sostanzialmente di supporto alle intenzioni e agli obiettivi più squisitamente speculativi di Foucault<sup>7</sup>.

La consolidata interpretazione in senso epistemologico del problema dell'arte in Foucault potrebbe essere, però, messa in discussione operando una digressione fuori i suoi sforzi teorici dedicati propriamente all'arte. L'ipotesi è che la correlazione tra l'arte e le immagini, nel filosofo dello sguardo, non emergerebbe nella sua autonomia perché, come spesso accade con le cose troppo grandi, il problema è talmente esteso che tende a coincidere con l'opera stessa di Foucault; come se per eccesso di ampiezza, dilatazione, non potesse che scivolarci dalle mani. In effetti, se ci spingiamo oltre la fase propriamente archeologica, legando insieme le letture foucaultiane di Manet e Magritte dei primi anni settanta e la fase dell'estetica dell'esistenza degli anni ottanta, le cose, almeno da un punto di vista ermeneutico, potrebbero cambiare e la prospettiva sull'estetica in Foucault arricchirsi notevolmente.

Lo dico subito e un po' brutalmente: la spia di questa rotazione teorica è la rilevanza che il tema del corpo assume nel pensiero genealogico di Foucault nei primi anni settanta.

Per quanto non sia una traiettoria lineare, pensiamo anche soltanto all'anticipazione della questione nelle conferenze radiofoniche sullo spazio e le eterotopie degli anni sessanta<sup>8</sup>, tuttavia è indubbio che le ricerche foucaultiane, con il passaggio dall'archeologia alla genealogia, elegga senza mezzi termini un nuovo baricentro definito dal problema del corpo (a bruciapelo: passare al metodo genealogico significa in Foucault concretamente contaminare, con una massiccia ed esplicita

---

<sup>7</sup> Che il problema estetico non sia esplicitamente tematizzato in Foucault lo conferma indirettamente il riserbo sulla questione mantenuto in due utili materiali da lavoro: J. Revel, *Le vocabulaire de Foucault*, Ellipses, Paris 2002; A. Brossat, *Abécédaire Foucault*, Demopolis, Paris 2014.

<sup>8</sup> «Il mio corpo è il contrario di un'utopia, è ciò che non sarà mai sotto un altro cielo, è il luogo assoluto, il piccolo frammento di spazio col quale letteralmente faccio corpo. Il mio corpo, spietata topia», M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, tr. it., Cronopio, Napoli 2006, p. 31.

dose di intenzioni politiche, la sua inchiesta sul nesso tra il sapere e il potere nella modernità). La torsione genealogica della filosofia foucaultiana implica anche una rivalutazione della componente estetica che, però, lo dico subito, è possibile cogliere in pieno soltanto generando una virata concettuale capace di verificare il peso delle tesi estetiche del giovane Nietzsche nel tentativo dell'ultimo Foucault di rintracciare forme di soggettivazione distanti dalle dinamiche dell'assoggettamento moderno<sup>9</sup>. È in questa costellazione teorica che andrebbero, infatti, collaudati alcuni dei gesti più significativi di Foucault sulla pittura, gli interventi su Manet (1971) e Magritte (1973), ma senza dimenticare due contributi meno conosciuti; il primo, per una mostra di Gerard Fromanger del 1975, e il secondo, per un'esposizione di Duane Michals nel 1982. Esercizi speculativi che coincidono con la tensione genealogica e, più nello specifico, sono collegati all'irruzione del tema nietzscheano per antonomasia nelle indagini foucaultiane, il corpo, bilanciando, in questa maniera, il problema del discorso nella stagione archeologica.

Non potremmo orientarci nella trama dell'estetica e delle immagini, nella relazione tra il visibile e il dicibile in Foucault, senza un riferimento, che non si può peraltro articolare adesso come pure si dovrebbe, alla carica concettuale de *La nascita della tragedia*; o meglio: allo spirito delle sue suggestioni estetiche. Foucault, infatti, con un colpo di teatro tutto sommato sconcertante, ci lascia vedere che le sue intenzioni etico-politiche, consegnate a una serie di ricerche nei primi anni ottanta del Novecento, celano una singolare carica estetica. Il programma di «un'estetica dell'esistenza» è il tentativo d'individuare, in alcuni aspetti particolari della cultura antica, modelli di formazione della soggettività in grado di schivare la cattura del potere. La mia tesi è che la logica della struttura della cura di sé, come rovesciamento anti-platonico e anti-cartesiano della filosofia, celi una tensione estetica che Foucault lega direttamente alla formazione di una *vita bella* (la cui referenza di

---

<sup>9</sup> La presenza di Nietzsche in Foucault è un elemento costante: già in *Storia della follia* (1961), ad esempio, insieme a Mallarmé, Van Gogh, Artaud, è uno dei nomi cui Foucault attribuisce la *chance* di eludere la cattura dell'ordine cartesiano che separa ragione e follia. L'impresa genealogica foucaultiana, a sua volta, è esplicitamente un'eredità della svolta filosofica nietzscheana. Paradossalmente, proprio laddove si tratta d'insistere qui, ossia sul nesso tra l'estetica filosofica del giovane Nietzsche e l'ultimo Foucault, le cose si complicano e le tensioni sembrano affiorare come delle vere e proprie prese di distanza (forse la più clamorosa si consuma sulla figura di Socrate).

matrice nietzscheana – filosofo è chi adotta una determinata forma di vita – risale in particolare alla terza inattuale del 1874, *Schopenhauer come educatore*). Ma non è tutto: la conclusione provvisoria delle ricerche foucaultiane sull'etica antica – la brusca interruzione è determinata dalla morte di Foucault nel giugno '84 – rivela, come potremo verificare, che il progetto dell'estetica dell'esistenza si collega al nodo più sensibile e meditato degli scritti sull'arte degli anni settanta; in particolare, l'indagine su Manet.

Nell'ultimo paragrafo del primo capitolo de *L'uso dei piaceri* (1984) leggiamo un brano adatto per inquadrare agevolmente e rapidamente nel suo complesso le intenzioni di Foucault: con l'estetica dell'esistenza

bisogna intendere un modo di vivere il cui valore morale non sta né nella sua conformità a un codice di comportamento, né in un lavoro di purificazione, ma in determinate forme o piuttosto in determinati principi formali generali nell'uso dei piaceri, nel loro dosaggio, nei limiti che si osservano, nella gerarchia che si rispetta<sup>10</sup>.

L'estetica dell'esistenza definisce le condizioni per la formazione di un'*altra* sensibilità in grado di alterare la natura del potere che ci governa:

La pratica del regime come arte di vita è ben altro che un insieme di precauzioni destinate a evitare le malattie o a completarne la guarigione. È tutto un modo di costituirsi come soggetto che ha, del proprio corpo, la preoccupazione giusta, necessaria e sufficiente. Una preoccupazione che attraversa la vita quotidiana; che fa delle sue attività più importanti o più banali una posta al tempo stesso igienica e morale; che definisce fra il corpo e gli elementi che lo circondano una strategia circostanziale<sup>11</sup>.

L'ambizione dell'ultimo Foucault è di definire le condizioni per una vita filosofica che non abbia, come dire, nulla di squisitamente filosofico. Nella cultura classica, in questo senso, emergono i materiali per conce-

---

<sup>10</sup> M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità* 2, tr. it., Feltrinelli, Milano 1991, pp. 93-94.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 112.

pire una vera e propria arte di vivere: sulla scia dell'anti-platonismo di Nietzsche, si pone il problema di come si diventa ciò che si è mediante una pratica di sé in grado di rifiutare ciò che si è criticando apertamente ciò che siamo diventati. L'estetica dell'esistenza, «è il corpo vivo della filosofia, se questa è ancor oggi ciò che era un tempo, vale a dire un'“a-scesi”, un esercizio di sé, nel pensiero»<sup>12</sup>. Forse in pochi altri momenti il lavoro di Foucault rievoca qui l'esperienza nietzscheana, quando negli anni di Basilea, messo a dura prova anche fisicamente dal sistema del insegnamento universitario, Nietzsche immagina una rigenerazione della filosofica fondata sul rifiuto della separazione tra il pensiero/la vita e la conoscenza. Il contrasto della divaricazione tra sapere e conoscenza, tra prassi e teoria nella cultura moderna, è ciò che lega Nietzsche e Foucault quando iniziano a gestire, forse addirittura a profanare, il patrimonio della nostra cultura classica. Entrambi, in particolare, attribuiscono un valore speciale al carattere esemplare che sprigiona il *bios* filosofico: è lo stile di vita a testimoniare della validità delle teorie. Per il filosofo, in altre parole, non è accettabile separare il pensiero dall'azione.

Foucault lo spiega chiaramente in un'intervista, concessa un mese prima di morire, in cui, facendo i conti con la propria storia di ricercatore, indugiando forse come mai su aspetti auto-biografici, che la questione del rapporto con se stessi ha una rilevanza cruciale nella cultura antica<sup>13</sup>. L'etica per i Greci non avrebbe nulla a che fare con la razionalità della morale cristiana – la determinazione di una serie di norme cui corrispondere; e quindi con un indice di esteriorità particolarmente accentuato – ma evoca un carattere della libertà nel quale a fare la differenza non sono i principi e le intenzioni, ma il modo di comportarsi:

I Greci problematizzavano la loro libertà, e la libertà dell'individuo, come un problema etico. Ma etico nel senso in cui potevano intenderlo i Greci: *ethos* era il modo di essere e di comportarsi. Era un modo di essere del soggetto e un certo modo di fare, visibile per gli altri. L'*ethos* di qualcuno si deduce dal suo modo di vestirsi, dal suo modo di fare, da come cammina, dalla calma con cui reagisce agli avvenimenti, ecc. Per loro è questa la forma concreta di liber-

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Il ritorno della morale*, in *Archivio 3. Estetica dell'esistenza, etica, politica, 1978-1988*, a cura di A. Fontana, tr. it., Feltrinelli, Milano 1998, p. 263.

tà; è così che problematizzavano la loro libertà. L'uomo che ha un bell'ethos, che può essere ammirato e portato a esempio, pratica la libertà in un certo modo [...]. Ma, affinché questa pratica della libertà prenda forma in un ethos buono, bello, onorevole, stimabile, memorabile e in grado di servire da esempio, è necessario tutto un lavoro di sé su di sé<sup>14</sup>.

Il problema etico nell'ultimo Foucault si concentra sul dato concreto dell'azione; sulle pratiche di sé. Allude a una forma di ascetismo che, però, non impone forme di sacrificio, ma, al contrario, nella cura di sé immagina una trasformazione in grado di scagionare il sé dalle sue abitudini, forme di soggezione, paure. In quest'ottica, contro la filosofia del cristianesimo, l'*ethos* greco, proprio perché radicato nel carattere ogni volta singolare della condotta di vita, non aspira ad alcuna forma di totalizzazione e universalizzazione.

### *La genealogia: potere e libertà*

Prima d'insistere sul nesso arte e vita nell'ultimo Foucault, è indispensabile mettere a fuoco i presupposti della sua prestazione teorica intorno a una serie di materiali della cultura antica. Partirei da un interrogativo: perché Foucault, dopo che per tutta la sua vita di ricercatore studia la modernità, produce una sterzata e nel 1980, in un corso al Collège de France, *Del governo dei viventi*, inizia un cammino che lo conduce a occuparsi sistematicamente della cultura classica dall'Atene del V secolo sino all'età ellenistico-romano/cristiana (ciò non significa che Foucault non imposti un rapporto continuo con la cultura antica; lo testimonia, ad esempio, il primo corso al *Collège de France*, cominciato nel dicembre del 1970, dove si inizia con Aristotele e si termina con diversi riferimenti all'*Edipo re* di Sofocle<sup>15</sup>)? Si potrebbe organizzare una prima risposta di ordine generale: la motivazione proviene dai risultati raggiunti da Foucault nella sua analitica del potere

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà*, in *Archivio 3. Estetica dell'esistenza, etica, politica, 1978-1988*, cit., p. 278.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France (1970-1971)*, tr. it., a cura di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2015.

degli anni settanta, quando scopre l'impraticabilità di condotte di vita effettivamente collocate fuori le compatibilità determinate dall'arte di governo neo-liberale. L'intenzione foucaultiana, a questo punto, è di mettere a fuoco un profilo di vita filosofica che stabilisca un atteggiamento capace di fornire una serie d'indizi per immaginare una condotta della singolarità in grado di desiderare altrimenti da come la trama del potere contemporaneo – il potere che governa senza governare (incita alla libertà per proiettare il controllo ovunque); il più insidioso quindi secondo Foucault – ci costringe a fare.

Se considerata da questa prospettiva, un'indagine inattuale sull'attualità (siamo ancora, dunque, nei pressi del giovane Nietzsche), la sterzata foucaultiana dei primi anni ottanta, in realtà, si rivela non tanto una forma di rottura con le ipotesi extra-giuridiche sulla natura del potere moderno di *La volontà di sapere* (1976), ma un loro approfondimento alla ricerca del principio di soggettivazione in grado di determinare inedite forme di resistenza politica.

L'esplicita attribuzione politica al tema dell'etica del sé non è un'ipotesi ermeneutica, ma un elemento che emerge esplicitamente, ad esempio, nella lezione del 17 febbraio 1982 al Collège de France:

Nella serie di tentativi e di sforzi, più o meno bloccati, e chiusi su se stessi, per restaurare un'etica del sé, così come nel movimento che, ai giorni nostri, fa sì che ci riferiamo continuamente a tale etica del sé, ma senza però mai conferirle alcun contenuto, penso vi sia forse da sospettare qualcosa come una sorte di impossibilità, e precisamente l'impossibilità di costituire un'etica, oggi, un'etica del sé. Eppure, proprio la costituzione di una tale etica è un compito urgente, fondamentale, politicamente indispensabile, se è vero che, dopotutto, non esiste un altro punto, originario e finale, di resistenza al potere politico, che non stia nel rapporto di sé a sé<sup>16</sup>.

Non si potrebbe comprendere perché Foucault avvii un'indagine sul soggetto etico nel mondo classico, se non si tiene presente il punto in cui giunge la sua analitica del potere: la critica della sovranità lascia emergere un tipo di potere, di natura essenzialmente bio-politica, il cui fonda-

---

<sup>16</sup> M. Foucault *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2003, p. 222.

mento è un impiego della libertà come dispositivo di governo della vita. La funzione della libertà, in altri termini, si rivela strutturalmente compromessa con chi ne irretisce, come accade nel piano della governamentalità neo-liberale, il carattere imprevedibile e incondizionato mediante, paradossalmente, la sua dissipazione apparentemente illimitata. Nel corso al Collège de France del 1979, *La nascita della biopolitica*, è questo il risultato più importante ottenuto da Foucault: la crisi della sovranità moderna lascia affiorare un tipo di governo della vita che elabora dispositivi di controllo in grado di amministrare i desideri della popolazione non considerando la libertà un oggetto da reprimere, ma, al contrario, come ciò che va provocato per gestire le tensioni e le differenze sociali (Foucault, in questo senso, parla di un vero e proprio *consumo* della libertà)<sup>17</sup>.

Tutto ciò evidentemente comporta un problema di straordinaria rilevanza nelle strategie critiche nei confronti del potere: l'inchiesta foucaultiana dei dispositivi di governo moderni sostiene che non bisogna considerare il potere un mostro, come avviene, invece, nella classica dialettica potere/contro-potere, ma, al contrario, grazie alla sua natura fluida, molecolare, in movimento, il potere essenzialmente ritrae il sintomo di una relazione libera, perché non è il nome di un'entità fissa ma è ciò che passa di mano in mano. Quando, però, come accade nel governo neo-liberale della vita, anche la libertà è integrata nei dispositivi di potere, quando il disordine diventa la logica del governo, allora non sembra più esserci spazio per la formazione di un soggetto effettivamente libero. Vale a dire, in grado di costituire il proprio sé, il proprio rapporto con la verità, non soltanto attraverso forme di assoggettamento più o meno rigide. È a questo punto che emerge in Foucault l'urgenza di verificare la razionalità di forme di resistenza fondate su soggetto estraneo sia alle dinamiche della sovranità hobbesiana (la coscienza e il diritto) sia all'impiego della libertà come estremo dispositivo di cattura della popolazione. Nasce, più precisamente, l'esigenza di definire un'estetica dell'esistenza; ossia, di un'etica della cura di sé per concepire una costituzione del soggetto alternativa sia alle procedure del conoscere stesso socratico sia alla logica del *cogito* cartesiano<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> M. Foucault, *La nascita della biopolitica. Corso al Collège de France 1978-1979*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2005.

<sup>18</sup> Naturalmente l'affresco storico-filosofico allestito da Foucault è tutt'altro che pacifi-

Se è giusto pensare che il movente e la necessità del progetto di un'etica dell'esistenza fiorisce nelle invenzioni e ostruzioni implicate con l'analitica del potere – si tratta di una scoperta non da poco: la libertà diventa un mezzo di controllo socio-individuale nella civiltà neo-liberale –, in realtà, un altro movente, squisitamente concettuale, può essere rintracciato già nelle pieghe del progetto genealogico foucaultiano.

Le pratiche del sé, come forme di resistenza singolari, incentrate sullo stile di vita, sui gesti dei corpi, in effetti, hanno nella declinazione genealogica della filosofia foucaultiana un preciso punto di riferimento teorico, perché è qui che Foucault mette a punto l'idea che il corpo in carne e ossa – proprio perché soggetto delle sue attenzioni sistematiche – è un possibile indice di ritrazione *singolare* nei confronti del potere. È in particolare in un saggio del 1971, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, sulla scia della lezione inaugurale del 1970 al Collège de France, *L'ordine del discorso*, che Foucault definisce lo statuto extra-discorsivo della genealogia, lacerando i filamenti che ancora la tengono invischiata nell'opera storico-trascendentale dell'archeologia.

*L'ordine del discorso* fa da apripista: Foucault vi presenta il proprio programma di ricerca come una «filosofia dell'evento»; un contraccollo del pensiero annodato a una serie di fatti, al contempo, contingenti e fondamentali. Una filosofia dell'evento la cui logica interna Foucault definisce con la formula «materialismo dell'incorporeo (*matérialism de l'incorporel*)»<sup>19</sup>. Materialismo dell'incorporeo, ma si potrebbe anche dire, “materialismo immateriale” o, meglio ancora, delle immagini, per-

---

co. Mario Vegetti, ad esempio, rimprovera all'impostazione foucaultiana sull'antico sia l'assenza di qualsiasi attenzione nei confronti di Aristotele, rimozione che permetterebbe di addebitare solo alla modernità la scissione tra etica e verità, sia una visione eccessivamente omogenea della storia del pensiero tra Platone e Agostino. Ma soprattutto si denuncia una sorta di auto-tradimento metodologico: «Avevamo imparato da Foucault a diffidare del livello “autorale” della storia del pensiero, a ritenere che i testi fossero da considerare come nodi o elementi di un tessuto enunciativo-epistemico relativamente anonimo, “oggettivante” rispetto alle intenzioni soggettive degli autori dell'enunciazione. In questa sua rivisitazione dell'antico ci troviamo invece di fronte quasi solo a testi di autore di alto statuto soggettivo-intenzionale». M. Vegetti, *L'ermeneutica del soggetto. Foucault, gli antichi e noi*, in *Foucault, oggi*, a cura di M. Galzigna, Feltrinelli, Milano 2008, p. 153.

<sup>19</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, tr. it., in *Il discorso, la storia, la verità*, a cura di M. Bertani, Einaudi, Torino 2001, p. 32.



ché, secondo la genealogia foucaultiana, l'evento non è ciò con cui si stabilisce un contatto fisico tangibile. Piuttosto, è la piega di una dispersione che affiora nell'incontro tra due o più scosse tra elementi la cui ripercussione epidermica è, appunto, l'evento. Ciò non vuol dire che non accada in un tempo e in uno spazio specifico; la sua immaterialità, cioè, non evoca un carattere spirituale, ma la mescolanza e la tensione tra i corpi genera l'evento incorporeo dell'evento.

Nel 1971 la genealogia, con *Nietzsche, la genealogia, la storia*, si presenta senza più vincoli: è un vettore storico di svelamento della storia che, rinunciando a qualsiasi presupposto (anche di natura provvisoria), non si occupa soltanto delle condizioni di possibilità del sapere, ma anche dei suoi risultati pratici. La condensazione relazionale dei fenomeni, in questo modo, diventa in tutto e per tutto una filosofia dell'evento in cui si prendono in considerazione singolarità frammentarie senza più tollerare che un operatore storico esprima un criterio durevolmente efficace come fonte di regolazione delle relazioni tra le cose. Nel saggio del '71 reperire «la singolarità degli eventi al di fuori di ogni finalità monotona»<sup>20</sup>, significa eludere l'opposizione tra la logica dell'evento e il divenire storico. Si fanno, cioè, definitivamente i conti con le rigidità logiche della filosofia classica e, in particolare, con l'idea di un'origine statica delle cose (*Ursprung*: secondo il lessico nietzscheano che Foucault increspa per concepire il proprio disegno genealogico). Foucault non si limita però, esaminando minuziosamente le occorrenze nietzscheane collegate alla definizione del valore dell'origine in un senso genealogico, a vagliare la responsabilità archeologica di demolizione della storia tradizionale. Fa un vero e proprio passo in avanti: lavora a una specificazione della genealogia che ne stabilisce i lineamenti in un modo tale che, come si diceva, non dovrebbe più comportare una complicità teorica con l'archeologia. Assorbendo senza riserve il discorso di Nietzsche nel proprio spazio analitico, Foucault sviluppa un'idea di origine che ha a che fare con l'emergenza (*Entstehung*) e la provenienza (*Herkunft*) dei fenomeni.

L'*Entstehung* riguarda la logica dell'apparizione storica singolare non legata ad alcuna manifestazione teleologica. Studia i giochi di forza che sprigionano un evento: è «l'entrata in scena delle forze; è la loro

---

<sup>20</sup> M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità*, cit., p. 43.

irruzione, il balzo con il quale dalle quinte saltano sul teatro, ciascuna col vigore, la giovinezza che le è propria»<sup>21</sup>. Scandaglia lo spazio in cui affiorano i conflitti; esplora le zone in cui l'imprevedibile rinviene il proprio territorio d'emersione. La genealogia decifra la preminenza assoluta del caos in quanto riferimento epistemologico essenziale, senza elaborare una scala di dispositivi in grado di fornire una *ragione* a ciò che non presenta *una* ragione determinata.

Più che la tensione genealogica dell'*Entstehung*, è la logica della *Herkunft* – la destituzione di qualsiasi principio di identità/sovranità – a qualificare la genealogia foucaultiana: «La ricerca della provenienza non fonda, al contrario: inquieta quel che si percepiva immobile, frammenta quel che si pensava unito»<sup>22</sup>. La «provenienza» vanifica l'ordine della continuità e definisce la capacità di individuare la diffusione di eventi che diffondono una carica puramente storica. È un'indicazione metodologica che giudica il presente una temporalità effimera e costantemente frammentata da ciò che è stato.

La logica della «provenienza» destabilizza la concretizzazione di qualsiasi figura che ambisca a una forma di purezza concettuale. Ma ciò che più di ogni altro carattere distingue la genealogia foucaultiana nel senso della provenienza, alla luce di una concezione della filosofia tipicamente nietzscheana, è la sua capacità di esibire il legame tra la storia e il corpo; tra i concetti e la *fisica*: «Il corpo [...] è il luogo della *Herkunft*»<sup>23</sup>. La *Herkunft* costituisce una negazione sistematica della scissione tra la mente e il corpo perché considera il pensiero un evento fisico: un esito dell'incontro tra il corpo e il divenire. Il corpo che il genealogista indaga non è una concentrazione spirituale di tensioni, non ha, in altre parole, alcuna parentela con il corpo fenomenologico, che ancora preserva uno spazio per il *logos*, ma, al contrario, presenta i caratteri di una miserabile concretezza. La sua realtà chiama in causa ciò che si riferisce alla sua ineffabile carnalità: la respirazione, l'alimentazione, gli istinti, il clima.

L'istanza del corpo segnala in modo macroscopico lo slittamento di interesse preminente in Foucault dal problema del sapere (l'archeologia) a quello legato alla fisionomia del potere (la genealogia). Un cor-

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 50.

po, infatti, e il soggetto disincarnato di Hobbes, secondo l'angolazione genealogica, è il vero s-oggetto dell'esercizio del potere; sul corpo si rinvencono le sue tracce; si reperiscono gli effetti materiali delle sue parole.

La genealogia lavora su ciò che materialmente si può, come dire, toccare: «La storia effettiva [...] porta il suo sguardo su ciò che è più vicino, – il corpo, il sistema nervoso, gli alimenti e la digestione, le energie»<sup>24</sup>. La genealogia è un sapere dichiaratamente parziale (come è parziale qualsiasi singolarità), che assume coscientemente un'angolazione particolare, che seleziona e separa, rigettando l'allestimento di un'inchiesta teorica in cui si dovrebbero ottenere risultati generalizzabili oltre il proprio campo di intervento specifico.

Per questo tipo di lavoro la genealogia considera il corpo il suo centro di gravità: prende le distanze, in questo modo, da qualsiasi doppiezza fenomenologica tra la percezione interiore del mondo e gli oggetti che compongono la realtà. Ma, al contempo, non cede alla tentazione, tipica della tradizione dell'empirismo positivista di considerare la propria esperienza del mondo una legalità estrema dei propri vissuti: «La storia, genealogicamente diretta, non ha per fine di ritrovare le radici della nostra identità, ma d'accanirsi al contrario a dissiparla»<sup>25</sup>. Studiare la frizione tra *le* storie e i corpi, vuol dire valutare la disseminazione eterogenea delle forze che contribuiscono a determinare la fisionomia dell'esistenza individuale e collettiva. Significa riconoscere lo spessore dell'esistenza caratterizzata da un multiforme e incalcolabile genere di forze che ne compongono e stravolgono i lineamenti (fisici) del mondo senza tregua.

La genealogia disconosce i quesiti filosofici che ruotano intorno al principio di unità e all'origine delle cose. Abbandona le coordinate del pensiero cartesiano-husserliano e delle sue fonti di legittimazione. Non presta fede ad alcuna regolarità, neppure di natura storica e linguistica, che promuova la liceità dei sottintesi del pensiero. Fa a meno di qualsiasi presupposto e ciò spiega la sua estraneità sia dalla saga fenomenologica presa nel suo complesso sia a qualsiasi attitudine del sapere determinata secondo norme in grado di individuare strutture ricorsive di riferimento.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

## *L'assenza e la pittura: Manet e Magritte*

Una ricognizione dell'inclinazione genealogica nelle ricerche di Foucault, il cui esito principale è la regalità del corpo come segnalatore di eventi storico-concettuali, si rivela indispensabile per cogliere la natura non episodica dei suoi scritti sull'arte negli anni settanta. Che sprigionano, se inserite nello spazio della genealogia, una compattezza estetica più intensa rispetto a quelli concepiti, pur numerosi e importanti, nel progetto archeologico.

Generalmente le letture foucaultiane di Manet (1971) e Magritte (1973) sono collocate, insieme agli scritti sulla letteratura degli anni sessanta, nella fase propriamente epistemologica e servirebbero a Foucault per determinare ciò che, per natura, l'archeologia, se non vuole cedere a un modo di fare storia trascendentale (storia delle idee la chiama Foucault), non può fare: stabilire i motivi dei salti d'epoca. L'arte plastica, a questo punto, sarebbe chiamata a spingere più in là un metodo destinato, per non tradire se stesso, dal momento che si trova ancorato ai discorsi positivi, a lavorare in una dimensione esclusivamente sincronica della storia.

Non è scorretto, sia chiaro, attribuire una funzione epistemologica al modo in cui Foucault maneggia la pittura, ma forse questo ruolo subordinato, ancillare, potrebbe non esaurire del tutto la questione. Si potrebbe pensare che i lavori sull'arte degli anni settanta non siano del tutto riconducibili alla dimensione epistemologica. In questo modo, peraltro, si troverebbe una soluzione a un enigma ermeneutico non da poco: il sostanziale disinteresse di Foucault negli anni settanta, dopo la fecondità del periodo archeologico, per la letteratura. Se fosse plausibile la tesi che guida la composizione di queste pagine, che attribuisce ai commenti foucaultiani di Manet e Magritte una consistenza principalmente genealogica, ossia, consegna un primato alla concretezza delle cose, dei corpi, della materia, si potrebbe capire perché, invece, lo spazio della letteratura, effettivamente collocato in Foucault in un ambito per lo più epistemologico, con gli anni settanta va definitivamente in secondo piano.

Nello stesso anno in cui esplicita la filiazione nietzscheana del proprio lavoro, Foucault si impegna, in una conferenza tenuta a Tunisi il 20 maggio del 1971, in un esame dell'opera di Manet nella quale emerge una concezione dell'arte indissociabile dall'idea che le immagini possiedono un corpo e, più precisamente, secondo il programma de *L'or-*

dine del discorso, sembra emergere una sorta d'applicazione pratica di una delle nozioni chiave della lezione inaugurale del Collège, il materialismo dell'incorporeo, qui chiaramente elaborato come un materialismo delle immagini. Perché se le immagini hanno un corpo, come sembra pensare Foucault, legato alla loro imprevedibile emergenza, questo corpo è, appunto, incorporeo ed evenemenziale.

La posizione di Foucault è perentoria: «Manet ha reso possibile tutta la pittura seguente, tutta la pittura del XX secolo, la pittura all'interno della quale ancora attualmente si sviluppa l'arte contemporanea»<sup>26</sup>. Manet determina una rottura nella storia dell'arte perché lascerebbe emergere le condizioni plastiche per la nascita dell'astrattismo; per intenderci, nelle linee di fuga dei suoi quadri si anniderebbero i tracciati di Mondrian e la ripetizione senza alcun referente esterno di Warhol. Ciò avviene perché la tela in Manet diventa ciò che essa materialmente è: un oggetto. Si infrange, in questa maniera, l'equilibrio formale e la distribuzione spaziale della pittura classica: gli alberi come linee e incroci; a scacchiera e verticali, distribuiscono le geometrie della tela nella sua basilare, geometrica consistenza.

L'analisi foucaultiana si preoccupa dei ferri del mestiere: la pittura di Manet non dimentica il cavalletto, le larghezze, le altezze, la superficie, la posizione dello spettatore, la tela, la luce reale che proviene dall'esterno. Maneggia la concretezza dello spazio pittorico; il suo indice materiale e corporeo. Questa attenzione microscopica nasconde un punto di rilevanza estetica fondamentale: Manet metterebbe in discussione il valore della rappresentazione nell'arte. Foucault, più precisamente, riscontra nel suo lavoro la separazione rivoluzionaria tra la logica della rappresentazione e l'immagine. Rompendo con la centralità del punto di vista dell'arte classica, Manet sarebbe in grado di eliminare qualsiasi referenza esterna alla tela, donando alla sua materialità un'immanenza materica speciale. Vale a dire, come farà Klee, che spinge questo discorso sino al grado zero degli elementi fondamentali, sino a una riflessione lancinante della pittura sulle proprie condizioni di possibilità, Manet logora dall'interno la funzione mimetica e rappresentativa della pittura (Klee, per Foucault, è chi si sottrae totalmente alla tenaglia della rappresentazione: dipingendo i fondamenti scarnificati della

---

<sup>26</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, a cura di F.P. Adorno, La città del sole, Napoli 1996, p. 19.

pittura, permette alla pittura di non avere altro oggetto che se stessa). Nasconde tra alberi e capelli – ad esempio, *La musique aux Tuileries* –, tracce, linee, curve. Manet, allora, sorprende Foucault perché la sua infrazione dei codici è un'operazione che si consuma su una soglia situata tra la tradizione e il germogliare di un altro paradigma senza che questa lacerazione si esibisca in maniera plateale ma corrodendo, come dall'interno, i vecchi schemi e i modelli consolidati: «Si è permesso di utilizzare e di far giocare all'interno dei suoi quadri, di ciò che rappresentava, le proprietà materiali dello spazio su cui dipingeva»<sup>27</sup>:

Manet non ha certamente inventato la pittura non rappresentativa poiché tutto in lui è rappresentativo. Ma ha fatto giocare nella rappresentazione gli elementi materiali fondamentali della tela. Stava dunque inventando la tela-oggetto, la pittura-oggetto. Era questa la condizione fondamentale affinché un giorno ci si sbarazzasse della rappresentazione per lasciare giocare lo spazio con le sue proprietà pure e semplici, le sue stesse proprietà materiali<sup>28</sup>.

Il quadro diventa, come d'improvviso, ciò che esso visibilmente è: un quadro. Materia che non ci dice niente se non se stessa nella sua mera consistenza fisica: una «superficie rettangolare, piatta, illuminata realmente da una certa luce e attorno alla quale, davanti alla quale ci si poteva spostare»<sup>29</sup>. Ciò che il sistema della rappresentazione nega, perché rimuove il quadro a favore di ciò che esso raffigura, adesso inizia a essere denunciato e, a suo modo, mostrato e testimoniato. E in questo gesto, letteralmente inaudito di Manet, si materializzerebbe, secondo Foucault, la profanazione dell'arte occidentale. Ad esempio, in *L'exécution de Maximilian*, Manet sarebbe in grado di liberarsi dell'egemonia della rappresentazione che dovrebbe riuscire, secondo i canoni classici, a riprodurre la realtà. Piuttosto, invece di rappresentare e lasciare percepire, ad esempio, una distanza (quella tra i fucilieri e i condannati), Manet elabora il suo riconoscimento intellettuale dipingendo le vittime più piccole: la distanza non risulta più percepibile perché non

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 20. Cfr. J.J. Tanke, *Foucault's Philosophy of art. A genealogy of modernity*, Continuum, London-New York 2009.

<sup>28</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 42.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 21.

è più rappresentata simulando la realtà. Al contrario, mettendo da parte qualsiasi simulazione prospettica, che dovrebbe rendere visibile una distanza che in realtà non esiste, comprendiamo questo intervallo solo grazie alla pittura e all'interno del gesto pittorico.

Manet rompe con la prospettiva e fa della pittura, dell'arte in generale, uno straordinario ordigno concettuale. Un dispositivo, ben inteso, che nasce non fuori ma dentro la tela: per vedere ciò che non si vede, è necessario pensare che ciò che si vede è il quadro nella sua concretezza materiale. Un gesto che comporta, secondo la lettura di Foucault, un'innovazione profonda della ricezione estetica da parte dello spettatore: il quadro concepisce uno spettatore in movimento che con il proprio movimento modifica la luce del e nel dipinto, rendendo potenzialmente invisibile ciò che si vede (*Le bar aux Folie-Bergère*). Il quadro oggetto, l'immagine fisica, è la scintilla per l'astrazione in pittura; ossia, per qualsiasi vero realismo: astratto o immateriale (il realismo effettivo, anti-rappresentativo, a questo punto, dovrebbe ritrarre il versante estetico del compito ontologico che Foucault affida al materialismo genealogico dell'incorporeo). Schivando la *mimesis* e la rappresentazione, nella tela emerge ciò che c'è da vedere: una tela; vediamo, cioè, ciò che c'è da vedere quando le immagini possiedono un corpo e assorbono la realtà.

Se associare la lettura foucaultiana di Manet alla torsione genealogiche delle ricerche di Foucault probabilmente non è, a ben vedere, problematico, qualche asperità in più potrebbe presentare lo stesso obiettivo ermeneutico, se riferito all'altro rilevante intervento di Foucault dedicato all'arte moderna negli anni settanta, la sua celebre lettura di Magritte. L'intervento foucaultiano è una risposta alle sollecitazioni suscitate dallo stesso Magritte che, dopo la lettura di *Le parole e le cose*, scrive a Foucault, e sorvolando sulle demarcazioni storiche del discorso foucaultiano, critica l'assenza nel testo del 1966 di un'adeguata differenziazione tra la somiglianza e la tensione concettuale espressa nella similitudine. In quest'occasione, allegata alla lettera, Magritte fa dono a Foucault di una riproduzione di *Ceci n'est pas une pipe*; aggiungendo una didascalia: «Il titolo non contraddice il disegno; dice un'altra cosa»<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Cfr. R. Triki, *De la ressemblance: un dialogue Foucault-Magritte*, in *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, éd. Th. Lenain, Vrin, Paris 1997, pp. 95-125.

Il calligramma *Ceci n'est pas une pipe* lacera una serie di dualismi dell'estetica classica: mostrare-nominare; raffigurare-dire; imitare-significare; guardare-leggere; e lo fa eludendo la logica di qualsiasi rappresentazione, perché l'immagine, l'immagine testo, è del tutto autonoma rispetto a ciò che nomina: l'immagine costituisce racchiude, in modo immanente, ciò che vediamo.

Foucault, anche nel caso di Magritte, non tralascia di citare gli attrezzi pittorici che si vedono in una delle due versioni: cavalletto, cornice, tela, legno. Magritte allora è chi, nelle mani di Foucault, portando al massimo livello di elaborazione teorica il punto di contatto tra la realtà e l'immagine, bandendo la rappresentazione, rompe con qualsiasi didascalica referenza alle cose. La pittura sprigiona la sua piena consistenza materiale: scrivere "questo non è una pipa"; ossia, la pipa che vediamo non è una pipa, significa elaborare una forma di realismo che insiste sulla realtà concreta e materiale dell'immagine. Insomma, ciò che Foucault mette in luce in Magritte, è un gesto di dissoluzione di qualsiasi identità disciplinare in grado lasciare co-implicare il dicibile e il visibile in nome della pura materialità e indipendenza del corpo delle immagini: «Il calligramma non *dice* e non *rappresenta* mai nello stesso momento; quella stessa cosa che si vede e che si legge è taciuta nella visione, nascosta nella lettura»<sup>31</sup>. Se è indubbiamente vero che l'incontro tra Foucault e Magritte fiorisce nella trama epistemologica schiusa dalle questioni poste da *Le parole e le cose*, Foucault sembra spingere il nucleo concettuale del confronto più in là e condurlo in quella che, potremmo definire, terra di nessuno epistemica, o post-antropologica, dove, considerando l'infrazione magrittiana del nesso automatico tra le parole e le cose, domina un'anarchia dei principi genealogici che ha nel corpo, nella carne del corpo, il suo punto esclusivo di raccordo.

Esaltando la rottura delle partizioni platoniche dell'estetica classica, che la sostanza anti-dialettica del calligramma (un testo poetico che va guardato) provoca, Foucault amministra Magritte in un ambito di tensioni teoriche dove più che il dicibile, come forma positiva di sapere, è la materialità incalcolabile dei corpi la questione fondamentale. *Ceci n'est pas un pipe* di Magritte, in questo modo, diventa il nome della rottura di qualsiasi nesso pacifico e meccanico tra le parole e le cose: sperimenta la fusione e confusione tra ciò che vediamo ma dovremmo

---

<sup>31</sup> M. Foucault, *Questo non è una pipa*, tr. it., SE, Milano 1988, p. 32.



forse dire e ciò che diciamo ma forse dovremmo semplicemente osservare. L'opera di Magritte incarna la frattura del significato perché seppellisce il suo ordine egemonico sulla pura materialità dell'incisione pittorica allestendo uno spazio in cui immagini e parole irrompono le une nelle altre. Ma in Magritte, più ancora di come avverrà in Klee, questo gesto appare dirompente e sinistro perché, simulando un collegamento ancora percepibile alla figura classica, in realtà, crea una condizione sconcertante e apparentemente indecidibile che possiamo riassumere in un interrogativo elementare: che cosa leggere e che cosa vedere in *Ceci n'est pas un pipe?*

Per rinsaldare l'ipotesi di una tensione estetica in Foucault che, almeno in parte, trascende la dimensione epistemologica, bisogna ricordare, per quanto molto rapidamente, due interventi minori dedicati all'arte contemporanea, ma in grado, in ogni modo, di confermare le tesi sul legame tra il corpo e l'immagine come punto di riferimento estetico fondamentale alla base dei due lavori maggiori su Manet e Magritte<sup>32</sup>. Introducendo nel 1975 il catalogo per un'esposizione dell'artista francese Fromanger, *Le désir est partout* (Galerie Jeanne Bucher, Paris), pur mostrando una certa diffidenza verso la maniera narrativa della fotografia, Foucault riconosce negli scatti quasi alla cieca, senza un centro e un oggetto privilegiato, quasi defraudati alla strada, l'idea di un gesto privo d'esteriorità: «Immagini prelevate come una pellicola su un movimento anonimo di ciò che passa»<sup>33</sup>. Ciò che interessa Foucault, evidentemente, è l'assenza in Fromanger di qualsiasi forma di trascendenza della rappresentazione; piuttosto, abbiamo a che fare con un evento dell'immagine che sorge come immagine di un evento permanente che essa stessa propaga. Tutto ciò si ottiene, concretamente, mediante un processo d'ibridazione tra il quadro, la pittura e lo sguardo meccanico dell'evento fotografico. Questa connessione permette a Foucault di notare nei lavori di Fromanger la capacità di non fissare le immagini una volta e per tutte ma di lasciarle fluttuare come transiti corporei aperti a ciò che nel mondo può avvenire: «Una pittu-

---

<sup>32</sup> Sulla relazione tra il corpo e le immagini, vedi almeno R. Panattoni, G. Solla, *Il corpo delle immagini. Per una filosofia del visibile e del sensibile*, Marietti 1820, Genova-Milano 2008; J.-L. Nancy, *Il corpo dell'arte*, a cura di D. Calabrò e D. Giuliano, Mimesis, Milano 2014.

<sup>33</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, in *Dits et écrits. 1970-1975*, vol. II, Gallimard, Paris 1994, p. 711.

ra popolata da mille esteriorità presenti e future»<sup>34</sup>. Foucault definisce quest'operazione di passaggi permanenti una «transumanza» legata al movimento dell'immagine del quadro che si decompone nella fotografia in un spazio di circolazione che aprendo l'immagine ad altro da sé preclude, però, qualsiasi tentazione di portare l'immagine oltre se stessa (in una metafisica della rappresentazione)<sup>35</sup>. Vediamo, in questo modo, ciò che di più elementare ci lascia vedere: il movimento della vita come motilità di corpi. Fromanger diventa un'occasione per tastare la lacerazione estetica dell'immagine attraverso un gesto di trasgressione visiva che materialmente incarna questa profanazione iconografica dei campi d'azione consolidati.

Il tipo di attraversamento dei *collage* di Fromanger riemerge nel 1982, quando Foucault, preparando l'introduzione per una mostra del fotografo americano Duane Michals (*Photographier de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville), si confronta con un gesto che programmaticamente esercita l'arte dell'occultamento materico, insistendo, nelle fotografie, con inserti narrativi e interventi pittorici. In quest'intreccio Foucault scorge l'inabissamento dell'egemonia dell'opera e l'affiorare di un'esperienza. L'esperienza dell'artista che, però, tende a slittare sino alla pelle di chi guarda:

Non sono capace di parlare delle foto di Duane Michals, del loro modo di essere, della loro plasticità. Mi attirano come esperienze. Esperienze che non sono fatte che da lui; ma che, non so bene come, slittano verso di me – e, penso, verso chiunque le guarda –, suscitando un piacere, un'inquietudine, dei modi di vedere, delle sensazioni che ho già avuto o che presumo di dover provare un giorno, e di cui mi domando sempre se appartengono a lui o a me<sup>36</sup>.

Foucault è attirato dalla coesistenza del visibile e del dicibile in grado di mettere in moto le immagini; come se le parole le scuotessero e le facessero interagire, senza preavviso, con il mondo: contaminata dalle parole, l'immagine si apre all'evento, all'immateriale dei corpi; si

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 713.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 714.

<sup>36</sup> M. Foucault, *La pensée, l'emotion*, in *Dits et écrits. 1980-1988*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994, p. 244.

schiede al pensiero. Foucault in Michals intravede l'attitudine in grado di definire un'immagine che rigetta se stessa perché abolisce i propri confini; li confonde, deprime, schiude alla propria differenza: i corpi.

Le cose che non si possono vedere o che si vedono con difficoltà e che si vedono con lentezza, sono probabilmente le visioni più dense cui siamo consegnati. Il ritrarsi dell'immagine nell'immagine, in altre parole, è l'occasione filosofica propizia per iniziare a pensare. In fondo, un pensiero, qualsiasi pensiero, non inizia platonicamente dove non vediamo ciò che pure vediamo, per cui vogliamo iniziare a vedere/ pensare diversamente?

### *Parresia estetica: un'arte destituente*

Il proposito di Foucault di concepire un materialismo dell'incorporeo, nel quale giocherebbe un ruolo non secondario una componente estetica inscindibile da una certa idea della filosofia completamente risolta nella prassi, impone di ritornare alla sua indagine rivolta alla definizione di una forma di soggettivazione nella quale la libertà prevede un coinvolgimento etico irriducibile a istanze meramente teoriche. È in quest'ottica che Foucault dedica ampio spazio, nei suoi corsi degli anni ottanta al Collège de France, a una nozione che nell'economia del nostro discorso possiede una rilevanza speciale: la *parresia*. La *parresia* è un'etica del linguaggio in cui il nesso verità e libertà è provocato sino all'estremo: si tratta di dire la verità al potere rinunciando a qualsiasi protezione particolare.

Nella *parresia* una decisione individuale, dire la verità, sprigiona una consistenza politica che si rivela una forma d'infrazione, una lacerazione, una piega nel discorso del potere: «In rapporto all'attività politica propriamente detta, la *parresia* è, in qualche modo, funzione di rottura [...] e al tempo stesso obbligo di mettere in gioco la verità all'interno del campo politico»<sup>37</sup>. Non tirarsi indietro e dire pubblicamente le cose come stanno, suscita uno scarto, una differenza politica, all'interno della *polis*. Una verità, sia ben chiaro, che non è fondata su principi ideali; su modelli teorici, ma su pratiche dell'esistenza.

---

<sup>37</sup> M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2009, p. 309.

L'attenzione di Foucault nei confronti della *parresia*, in particolare, è rivolta alla metamorfosi del soggetto che dice la verità; la cui controprova, il suo indice etico, è lo stile di vita che si adotta per testimoniare la verità di ciò che si dice; nella *parresia*, infatti, ciò che giudica la fondatezza di quanto viene detto, è la vita. Più precisamente, è il corpo: la sua condotta, le sue esigenze e le sue scelte. La verità diviene un *ethos*: non si riduce all'elencazione di principi, cui il soggetto deve sottostare, ma è l'esito di una serie di condotte. Il soggetto, in questo modo, non è più il prodotto di forze che lo modulano, seducono, violentano; piuttosto, si costituisce da sé nel momento in cui afferma e pratica la verità.

Non è adesso il caso di insistere in termini complessivi sull'impiego etico-politico della *parresia*. Ci interessa qui, invece, una questione più delimitata, legata a una serie di nodi concettuali che emergono nell'ultimo corso al Collège de France tenuto da Foucault prima della sua morte nel 1984 (una serie di lezioni che rappresentano una sorta di testamento teorico e spirituale); ossia, quando la *parresia* è associata alla filosofia cinica. Ciò significa che essa sospende, almeno apparentemente, la sua consistenza innanzitutto politica, come accade in Platone, e assume un'inclinazione principalmente etica. L'estetica dell'esistenza incoraggia in Foucault una rigenerazione anti-intellettualistica della filosofia fondata sull'idea che il corpo – le sue condotte, forme di resistenza –, sia il testimone migliore della verità.

Se il tema della *parresia* attraversa buona parte del lavoro foucaultiano degli ottanta, tuttavia l'episodio storico-concettuale cruciale dell'intero programma di un'estetica dell'esistenza è indubbiamente occupato dalle tesi sulla *parresia* cinica. Per un motivo tutto sommato semplice che potrebbe essere sintetizzato in questa maniera: la versione cinica della *parresia* attribuisce un valore assoluto alla prassi. Foucault, in effetti, a differenza di quanto ritiene Pierre Hadot, considera il cinismo un'esperienza unica, rispetto, ad esempio, allo scetticismo e allo stoicismo, innanzitutto perché, per quanto i principi della sua dottrina siano rudimentali, finanche elementari, tuttavia, consegnando un valore assoluto alla prassi, è in grado di suscitare gesti di rifiuto radicali<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Cfr. L. Cremonesi, *Michel Foucault e il mondo antico. Spunti per una critica dell'attualità*, ETS, Pisa 2008, in part. pp. 171-188.

La teoria cinica notoriamente non presenta particolari ambizioni; non sarebbe sbagliato, se giudicata secondo l'articolazione delle sue dottrine, considerarla addirittura povera. Il corpo è l'arma speculativa del cinico; una forma di resistenza; una *differenza*: un cinico ha poco da dire ma molto da mostrare di sé, delle proprie condotte, delle proprie scelte. D'altronde, il cinico non fa altro che limitarsi ad applicare, in maniera rigorosa, i principi che elabora: la sua lezione non è una lezione, perché non filtra semplicemente una conoscenza acquisita e da trasmettere, ma è la manifestazione esemplare del (proprio) *bios*. Attenzione, però, nel cinico l'esempio non è l'indice di una presunzione perché si fonda su un rifiuto preventivo di qualsiasi ambizione all'universalizzazione e totalizzazione del gesto. Se le *téchne tou bíou* studiate da Foucault sono generalmente esercizi per il dominio di sé e il governo degli impulsi, nel cinismo si rovescia sistematicamente l'intenzione canonica della cura di sé: si rigetta qualsiasi tentazione aristocratica e universalizzante nella cultura dell'etica del sé<sup>39</sup>. La sua è una filosofia della contingenza; un'esperienza ascetica che si realizza nel rifiuto di qualsiasi forma di sovranità. Nel cinismo, in sostanza, la forma di vita è coinvolta concretamente con la verità: vita e pensiero, il corpo e le parole, si implicano simultaneamente. È per questa ragione che l'esperienza cinica, privilegiando un'inclinazione etica, rivela, in modo certamente diverso dal platonismo poliade, cioè, lontana dal problema del potere, un potenziale politico enorme.

Il cinismo fa della forma di esistenza una pratica che lascia spazio per la verità. Orchestra una forma dell'esistenza che renda visibile, nei gesti, nel corpo, nella maniera di vestirsi, nel *bios*, ciò che Foucault chiama un'*aleurgia*, una manifestazione della verità.

È nel contesto teorico delle lezioni consacrate al cinismo che assistiamo alla rivendicazione, nella lezione del 29 febbraio 1984, della piena consistenza estetica della *parresia* come co-implicazione tra la vita e la verità:

Ho voluto cogliere cercando, di mostrarlo a voi e a me stesso, in che modo nel pensiero greco attraverso l'emergenza e la fondazione della *parresia* socratica, l'esistenza (il *bios*) è stata costituita come oggetto estetico, come un oggetto di elaborazione e di percezione

---

<sup>39</sup> T. O'Leary, *Foucault and the Art of Ethics*, Continuum, London-New York 2002.

estetica: il *bios* come un'opera bella<sup>40</sup>.

Siamo arrivati al punto che più ci interessa: non è tanto la declinazione cinica della *parresia* in generale che deve attirare l'attenzione, ma, più precisamente, la sua particolare carica estetica che, secondo Foucault, tende a eccedere le epoche storiche.

Non si insiste generalmente mai abbastanza, lavorando sui corsi foucaultiani al Collège de France, che, appunto, sono soltanto dei corsi. Vale a dire, sono dei cantieri, laboratori, certo pieni di piste speculative promettenti, intuizioni, progetti straordinari, ma anche di strade chiuse, ostruzioni concettuali, sbandamenti, pause, abbozzi mai terminati. Se questo è vero in generale, tanto più è valido per quanto accade nella seconda parte della lezione del 29 febbraio 1984, quando Foucault, aprendo uno spiraglio sull'eredità moderna del cinismo antico, si limita, come dice lui stesso, a fare solo un gioco (aggiunge: «Non sono che annotazioni per un lavoro possibile»<sup>41</sup>). Allora giochiamo, anche perché, nell'economia di un discorso sull'estetica dell'esistenza in Foucault, questa digressione su alcune persistenze del cinismo appare, per quanto embrionale, illuminante, dal momento che Foucault, quasi sorpreso dalla sua rilevanza filosofica («in queste ultime settimane il tema del cinismo ha prodotto in me una certa eccitazione»<sup>42</sup>), descrive una traiettoria trans-storica del cinismo i cui tre pilastri sono di ordine religioso, politico e artistico<sup>43</sup>.

Tralasciando adesso i primi due campi d'applicazione, si tratta di esaminare le implicazioni del cinismo nell'arte moderna (anche perché, secondo Foucault, la sfera dell'arte è quella che meglio rappresenta le virtù del cinismo antico nel mondo moderno):

La sola idea che l'artista debba avere una vita speciale, irriducibile alle dimensioni e alle norme ordinarie, era già accettata. Per render-

---

<sup>40</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2011, p. 160.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>43</sup> Cfr. A. Mazzoni, *Foucault e l'arte moderna*, in *Pensare il presente, riaprire il futuro. Percorsi critici attraverso Foucault, Benjamin, Adorno, Bloch*, a cura di G. Gamba, G. Molinari, M. Settura, Mimesis, Milano 2014, pp. 139-144.

sene conto basterebbe leggere, ad esempio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori, architetti* del Vasari o l'autobiografia di Benvenuto Cellini. Vi trovate, molto chiaramente e largamente accettata, questa idea dell'artista che, proprio in quanto artista, non può avere una vita del tutto simile a quella degli altri [...]. Ma, verso la fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo, appare qualcosa di completamente nuovo e di diverso rispetto a ciò che potevamo trovare nel Rinascimento in Vasari. Credo che sia l'idea moderna che la vita dell'artista deve, nella sua forma stessa, rappresentare una certa testimonianza dell'arte nella sua verità<sup>44</sup>.

L'artista non soltanto deve vivere in un certo modo per dare vita alla sua opera, ma il suo stile di vita è chiamato a testimoniare ciò che di vero la sua arte può suscitare: «Del modo di vita come scandalo della verità»<sup>45</sup>. Il gesto dell'artista racchiude una forma di rivelazione, di denuncia di tutto ciò che è conforme nell'esistenza; in particolare, mettere in discussione quanto è culturalmente consolidato, canonico, riconosciuto. L'arte moderna è cinica, secondo Foucault, quando rompe ogni lusinga mimetica, indugio ornamentale, ma diventa un'opera «di messa a nudo, di smascheramento, di ripulitura, di scavo, di riduzione violenta della dimensione elementare dell'esistenza»<sup>46</sup>. Foucault, a questo punto, fa il nome di alcuni poeti e scrittori: Baudelaire, Flaubert; a noi, però, più di ogni altro interessa un altro nome pronunciato da Foucault in grado di fondere momenti diversi delle sue ricerche: Manet.

Manet rappresenta nel 1984 per Foucault chi interpreta una forma di anti-platonismo estetico che, in contrapposizione al dominio dell'*idea* nell'arte, in opposizione all'egemonia della *mimesis*, esalta l'«elementare»; ossia, il fondo tangibile del gesto artistico: «L'arte si costituisce come il luogo dell'irruzione di ciò che è inferiore, basso, di ciò che, in una cultura, non ha il diritto o almeno la possibilità di esprimersi»<sup>47</sup>. Manet sprigiona «il coraggio dell'arte nella sua barbara verità»<sup>48</sup>. L'arte moderna, che assume lo spirito della rivolta cinica, contro lo spirito del

---

<sup>44</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 184.

<sup>45</sup> *Ivi*, 183.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 185.

cinismo moderno, rivela una consistenza politica attraverso un'opera di destituzione della propria monumentalità e rifiutando il canone delle norme sociali<sup>49</sup>. In uno stile di vita *differente* si condensa una presa di distanza dalle convenzioni sociali e dalla logica di qualsiasi potere:

L'arte stabilisce un rapporto polemico di riduzione, di rifiuto o di aggressione con la cultura, con le norme sociali, con i valori e i canoni estetici [...]. Insomma, c'è in ogni forma d'arte una specie di cinismo permanente nei confronti di ogni arte acquisita<sup>50</sup>.

Il rapido riferimento a Manet, in una lezione del 1984, con l'idea che l'artista moderno, con la propria vita, simbolizza una manifestazione della verità, serve a concepire nientemeno che la condizione per la possibilità di una relazione tra l'arte e la verità; e aggiungiamo: Foucault immagina questa relazione nell'età in cui, la libertà, la libertà creativa, sembra ampiamente requisita dal consumo e dal mercato. Tutto ciò implica la sistematica capacità di fare dell'arte, di ciò che per natura dovrebbe essere improduttivo, incalcolabile, un vettore di consumo. In fondo, più in generale, il moderno non è proprio il nome di un'operazione in grado di rendere redditizia, la negatività, proficuo, l'inutile? Contro tutto ciò, questa è l'ipotesi foucaultiana, l'artista può resistere soltanto se diventa un *parresiate*; in questa maniera, il suo lavoro potrebbe diventare un esempio in grado di trascendere la sua dimensione squisitamente estetica. L'arte, allora, potrebbe diventare politica perché si rivela una forma d'insurrezione in grado di gestire una forma estetica di ritrazione quando, nell'età della bio-politica, non appare più ammissibile l'esistenza di un *fuori*.

Per quanto Foucault, al termine della lezione del 1984 in cui si riferisce a Manet, prometta al suo uditorio che la settimana successiva sarebbe tornato a fare sul serio, ossia, ad occuparsi del cinismo antico, riconsegnando al cinismo una storia, non è forse esagerato pensare che questa deviazione nella modernità, e in particolare nell'arte moderna, possa essere per noi una traccia teorica preziosa. Che potrebbe,

---

<sup>49</sup> La definizione di una netta divisione tra il cinico antico (*Kyniker*) e il cinico moderno (*Zyniker*) è alla base del lavoro che nei primi anni ottanta dà ampia fama a P. Sloterdijk, *Critica della ragione cinica*, tr. it. (parziale), Cortina, Milano 2013.

<sup>50</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 185.



in particolare, confermare l'idea che il Manet di Foucault, più che una questione epistemologica, sprigiona una consistenza di natura estetica, la cui rilevanza sotterranea è, come sempre in Foucault, quando il problema riguarda il corpo, di matrice etico-politica. Perché, a ben vedere, nel 1984 Foucault sta pensando una cosa molto semplice e dirompente al contempo: l'arte è tale, se è sovversiva; oppure, non è. Ma l'unica maniera per misurare la sua indocilità, è valutare la sua ostilità economica, politica, etica, estetica nei confronti del potere; i gradi della sua densità cinica<sup>51</sup>.

In effetti, oggi l'artista, un artista degno di questo nome, cioè, un artista che ha il coraggio di svanire come artista, non dovrebbe essere un *parresiaste* per eccellenza: chi dice la verità al potere; al potere dell'arte, del mercato, testimoniando la verità di ciò che dice con il proprio corpo, condotta, stile. L'artista-*parresiaste* dovrebbe essere silenzioso, invisibile, riluttante, persino inattivo. Lascia fare alle immagini: diventano corpo e parlano da sole.

---

<sup>51</sup> Non è questa l'occasione per discutere di una questione cruciale e decisiva nel pensiero foucaultiano, tuttavia non va dimenticato che proprio lo statuto della verità elaborato dall'ultimo Foucault, ossia, la verità non è un'idea, un numero, un'opera d'arte, ma la contingente espressione di una forma di vita, rimane probabilmente l'aspetto, insieme, teoreticamente più rilevante e problematico delle sue ricerche degli anni ottanta. Punto su cui, ad esempio, matura la sua separazione da Deleuze, che si consuma, come contraccolpo del problema della verità, precisamente sui compiti da attribuire alla filosofia.



# GIOCARE CON LE IMMAGINI: FORME IBRIDE E ARTI SOVRAPPOSTE

ALESSIA CERVINI

Si intitola *La peinture photogénique* il testo, breve e forse poco noto, nel quale Foucault si occupa dell'opera dell'artista, suo amico, Gérard Fromanger<sup>1</sup>: un saggio che presenta, almeno a una prima e non particolarmente attenta lettura, un carattere puramente occasionale. L'occasione è offerta dalla retrospettiva completa dell'opera di Fromanger, allestita a Parigi nel 1975, per il cui catalogo Foucault è chiamato a scrivere un pezzo<sup>2</sup> che, a ben vedere, offre proficuamente il fianco a letture che non solo vogliono reinserirlo all'interno del *corpus* più ampio delle riflessioni foucaultiane attorno alle immagini<sup>3</sup>, ma che, più in generale, siano interessate a mostrare la possibile connessione del pensiero di Foucault con quelle riflessioni che nell'immagine hanno visto un campo di battaglia eminentemente politico. Quest'ultima è la strada che intendo percorrere, sulla scorta di indicazioni inequivocabili che è il testo stesso di Foucault a suggerire.

Il percorso fatto di immagini che Foucault costruisce attorno all'o-

---

<sup>1</sup> Comincia nel maggio '68 l'attività artistica di Gerard Fromanger, con un'opera che consisteva nell'installazione, per le vie di Parigi, di grandi sfere di plastica. Nasce subito dopo l'amicizia intellettuale e politica con Foucault e Deleuze: entrambi, come si dirà, hanno dedicato all'opera di Fromanger due importanti testi critici, in occasione di due diverse personali del pittore.

<sup>2</sup> *La peinture photogénique* fu redatto da Foucault per il catalogo della mostra di Gerard Fromanger, *Le désire est partout*, allestita, nel 1975, dalla galleria Jeanne Bucher a Parigi. Lo scritto è contenuto ora in M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I, Gallimard, Paris 2001, pp. 705-715.

<sup>3</sup> Penso, nello specifico ad alcuni importanti contributi, italiani e stranieri: M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2007; M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata 2008; S. Catucci, *La pensée picturale*, in *Michel Foucault, la littérature et les arts*, éd. Philippe Artières, Kimé, Paris 2004; G. Shapiro, *Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, Chicago University Press, Chicago 2003.

pera di Fromanger procede linearmente attraverso l'individuazione di tappe storiche, succedutesi l'una all'altra. La prima di queste fasi – immediatamente successiva alla nascita della fotografia – è quella in cui pittura e fotografia si sarebbero naturalmente sovrapposte, a favore della centralità di un'immagine privata di ogni ulteriore specificazione, risultato di una pratica, più che di una riflessione teorica: «I fotografi realizzavano degli pseudo-quadri, i pittori utilizzavano le foto come schizzi. Si apriva un grande spazio di gioco, in cui tecnici e amatori, artisti e illusionisti, senza problemi di identità, avevano piacere a battersi»<sup>4</sup>. Più che l'identità dell'arte che essi praticavano, fotografi e pittori avevano a cuore «le immagini stesse, la loro migrazione e la loro perversione, il loro travestimento, la loro differenza mascherata»<sup>5</sup>.

«Una pratica comune dell'immagine, al confine fra pittura e fotografia»<sup>6</sup>, successivamente interrotta dal progressivo imporsi della separazione fra le due modalità d'uso e di produzione dell'immagine, a cui si è accompagnata una sempre più netta distinzione di competenze e professionalità diverse: da una parte la fotografia, dunque, dall'altra la pittura. È stato così che «i professionisti della fotografia si ripiegarono sull'austerità di un'arte le cui regole interne dovevano portare traccia del delitto della copiatura. La pittura dal canto suo intraprese il cammino della distruzione dell'immagine»<sup>7</sup>.

Tale separazione è il carattere che meglio identifica la seconda delle fasi di cui parla Foucault, a proposito della breve storia dei rapporti fra fotografia e pittura, tracciata nel saggio qui in discussione. Se da una parte, infatti, il cammino intrapreso dalla fotografia, condusse quest'ultima a una forma di austerità, per cui essa non poté che essere considerata, in seguito, altro che copia del reale; dall'altra parte la rinuncia della pittura a ogni forma di figuratività costrinse l'arte ad abdicare ad ogni commercio con il mondo: condizione che, solo sbagliando, si potrebbe pensare abbia garantito alle immagini la propria libertà. Foucault è molto chiaro a questo proposito: lo spazio lasciato vuoto dall'arte ha fatto sì che altre immagini lo riempissero, immagini

---

<sup>4</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, cit., p. 707. Sono mie questa e le altre traduzioni del testo dal francese.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 709.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 710.

che il filosofo definisce «politiche e commerciali». Le conseguenze teoriche di questo tipo di considerazioni non sono di poco conto. Forzo un po' la mano, ma essenzialmente questo sembra essere il senso ultimo della lettera foucaultiana. Alla ricerca di una propria autonomia – di un proprio, specifico sistema di regole – fotografia e pittura hanno di fatto consegnato le immagini *tout court* a una assoluta mancanza di libertà, assegnandole al dominio incontrastato della politica e dell'economia.

Privati della possibilità tecnica di fabbricare delle immagini, costretti all'estetica di un'arte senza immagini, piegati all'obbligo teorico di squalificare le immagini, obbligati a leggere le immagini solo come linguaggio, siamo stati consegnati, mani e piedi legati, alla forza di altre immagini – politiche e commerciali – rispetto alle quali non abbiamo alcun potere<sup>8</sup>.

Ciò che è in discussione, ben più che il destino di due forme d'arte, è infatti l'autonomia di quell'orizzonte che, genericamente, possiamo definire “estetico” e che, almeno da Schiller in poi, è l'orizzonte a cui ancorare la possibilità della libertà umana, prima ancora che ogni progetto politico sia soltanto pensabile<sup>9</sup>. Ma se tutto questo è vero, diventa ancor più significativo l'insistito accento posto da Foucault sul termine “gioco”: ne abbiamo, fin qui, ricordato almeno una ricorrenza, altre puntellano l'intero testo, fino alla sua significativa chiusura.

Altrettanto significativamente, si deve forse ricordare che proprio di “gioco” Kant aveva parlato nella *Critica della facoltà di giudizio*, per descrivere il lavoro compiuto da immaginazione e intelletto nella formulazione di un giudizio estetico: «libero gioco» aveva definito Kant quel tipo particolare di «schematizzazione senza concetto», con cui si ha a che fare quando si lavora con un oggetto complesso come quello artistico<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Mi riferisco qui a una delle più note opere filosofiche di F. Schiller, *L'educazione estetica dell'umanità*, tr. it., Aesthetica, Palermo 2009, in particolare, come si dirà, alla Lettera XXIV, in cui l'impulso al gioco è presentato da Schiller come condizione stessa dell'umanità dell'uomo.

<sup>10</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it., Einaudi, Torino 1999, in part. il notissimo par. 49.

Più tardi Schiller avrebbe definito questa tendenza al gioco come un vero e proprio impulso, *Spieltrieb*, capace di fungere da mediazione fra altri due impulsi umani, l'impulso sensibile e l'impulso alla forma. La manifestazione dello *Spieltrieb* – dice Schiller – avviene empiricamente nell'accadere storico delle arti (nel passaggio dal trascendentale alla storia sta, come noto, il contributo più originale di Schiller, rispetto alla filosofia kantiana). Ora, poiché sa fungere da equilibratore fra ragione e sensibilità, l'impulso al gioco è l'unico capace di restituire l'uomo moderno a se stesso e alla propria libertà, svincolandolo dagli impulsi primari e consegnandolo a un impulso più complesso, come quello che risulta dall'incrocio fra i primi due. Se decidessimo allora di seguire, incrociandole con quelle schilleriane, le indicazioni di Foucault, potremmo forse dire che la storia di questo "gioco" delle immagini, che ha preso storicamente forme via via diverse, si interrompe solo col sopraggiungere della fotografia – di un'immagine cioè per la prima volta riproducibile tecnicamente – e della sua successiva acquisizione di autonomia dall'immagine pittorica. C'è da ipotizzare, sulla scorta degli stessi suggerimenti foucaultiani, che sia stata proprio la possibilità della sua riproducibilità tecnica, insieme all'aspirazione a divenire copia fedele della realtà, a consegnare la fotografia alle leggi del mercato e a privarla così della sua libertà, sottraendole la possibilità di ogni apertura all'orizzonte del "gioco".

Dalla lezione schilleriana possiamo recuperare, dunque, almeno due elementi utili alla nostra discussione. In primo luogo, possiamo dire, con Schiller, che garantire all'uomo la possibilità di esprimere il proprio impulso al gioco, significa garantirgli la possibilità della propria libertà; secondariamente che parlare di arti, o più in generale di immagini, come fa Foucault, significa necessariamente allargare il discorso a un orizzonte che, includendo la libertà, sconfinava dall'estetico verso l'etico e poi anche al politico. Proporrei di interpretare alla luce di questi riferimenti teorici alcuni dei passaggi più significativi del testo di Foucault. E questo non per sostenere che, pur parlando di fotografia e di pittura, Foucault si stia in realtà riferendo ad altro, o che usi strumentalmente un oggetto come le immagini, a puro titolo esemplificativo di un discorso filosofico più complesso. Credo, al contrario, che Foucault vada a buon diritto inserito in quella prospettiva aperta dall'estetica moderna, in cui estetica-etica-politica costituiscono in molti casi un trionomio concettuale impossibile da scindere. In questa prospettiva, per esempio, l'insistenza, a cui si è già fatto riferimento, sul tema del gioco

è tratta fuori da ogni possibile lettura in senso ludico o postmodernista e riconsegnata (a meno di pure importanti distinzioni interne), come credo sia giusto fare, a una tradizione che, per l'appunto, ha origine con Kant e Schiller. Dentro questa tradizione e questa storia stanno, dice Foucault, le immagini per come le avevamo conosciute ancora fino alla nascita della fotografia, almeno fino al momento in cui essa ha smesso di contaminarsi con la pittura. Successivamente, lo si è detto, una frattura è intervenuta a interrompere un gioco che, in termini prima kantiani, poi schilleriani, era garanzia dell'autonomia inviolabile dell'arte e più in generale di una libertà, declinata in senso estetico e politico insieme. Di qui la preoccupazione cui Foucault dà voce attraverso una serie di domande che suonano come il presupposto per la fondazione di un nuovo paradigma estetico-politico, di cui andranno mostrati almeno i principi fondamentali: «come riapprendere non semplicemente a decifrare o a capovolgere le immagini che ci vengono imposte, ma a fabbricarne di tutti i tipi? [...] a mettere le immagini in circolazione, a farle transitare, a travestirle, a deformarle, a moltiplicarle?». È persino quasi ridondante precisare che la risposta di cui è alla ricerca Foucault non prevede in alcun modo la possibilità di ristabilire regressivamente un paradigma "classico" delle immagini, che, per esempio, torni a enfatizzarne il valore figurativo/rappresentativo. Lo dice chiaramente Foucault, non si può

congedare il formalismo della non-immagine, scongelare i contenuti e giocare con scienza e piacere, dentro, con, contro i poteri delle immagini [...] attraverso un ritorno alla figurazione, attraverso una riscoperta dell'oggetto, con la sua densità reale, ma attraverso la connessione a una circolazione indefinita delle immagini<sup>11</sup>.

Allo stesso modo, il progetto estetico-politico sotteso alle parole del filosofo sebbene possa essere considerato, come ho mostrato, in continuità almeno con una certa tradizione dell'estetica moderna, fa perno su principi ad essa, per forza di cose, estranei, la cui entità mi preoccuperò di mostrare più avanti.

Il lavoro di Fromanger funziona all'interno del discorso di Foucault come una prima parziale, sebbene significativa, esemplificazione di

---

<sup>11</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, cit., p. 710.

tutto questo. Esattamente come accadeva per le immagini fotografiche e pittoriche di fine Ottocento, il carattere ibrido delle opere di Fromanger è il risultato della sovrapposizione fra media e linguaggi differenti; per questa ragione si può vedere in esso la conferma di quell'impulso al gioco di cui abbiamo parlato e contemporaneamente l'applicazione del prototipo di quel principio insieme tecnico e teorico che è il montaggio, a partire dal quale è possibile immaginare la costruzione del nuovo paradigma estetico-politico a cui si è fatto accenno. Dietro l'esigenza di uno spazio possibile di ibridazione, moltiplicazione, travestimento dell'immagine, a cui il lavoro di Fromanger darebbe, a dire di Foucault, una risposta, si nasconde dunque l'esigenza di recuperare uno spazio di libertà per le immagini e per la loro circolazione: uno spazio in cui le immagini, sottratte a restrizioni politiche ed economiche, possano assecondare la loro più intima inclinazione<sup>12</sup>, diventare oblique e incrociarsi le une con le altre.

Foucault va ancora oltre e si spinge fino a descrivere il carattere di questo spazio che è, in virtù del suo stesso funzionamento, uno spazio di transizione. È noto il modo in cui Fromanger usava lavorare per arrivare alla realizzazione delle sue immagini ibride. Sappiamo, perché è proprio Foucault a raccontarlo, che Fromanger era solito partire, nella realizzazione delle sue serie, da una sequenza di scatti, sviluppati in diapositiva e proiettati su una tela. Il quadro è poi il risultato della fissazione su tela di quella stessa immagine, con pennelli e colori. Sulla rilevanza dell'uso dei colori e della materia pittorica nell'opera di Fromanger, anche Deleuze ha soffermato la sua attenzione, in un breve testo che accompagnava il catalogo in un'altra mostra del pittore: *Fromanger, le peintre et le modèle*, del 1973. Il testo di Deleuze, intitolato *Il freddo e il caldo*<sup>13</sup> individua, appunto, proprio nella dialettica fra colori caldi e freddi l'elemento capace di rendere dinamiche le immagini pittoriche, e dunque statiche, opera dell'artista. È nel circuito di scambio che i colori fra loro riescono a stabilire che risiede, secondo Deleuze, la modalità specifica di funzionamento dei lavori di Fromanger. Il sistema

---

<sup>12</sup> Per un'ampia trattazione di questo tema, in ambiti che non hanno a che fare solo con le immagini e il loro uso, si veda: A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica alla rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

<sup>13</sup> In traduzione italiana, il testo è compreso in G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, tr. it., Einaudi, Torino 2007, pp. 313-318.



di «connessioni», «disgiunzioni», «congiunzioni», «residui» (le macchie nere sempre presente nelle serie pittoriche di Fromanger) è ciò che garantisce alle opere la circolazione, dentro e attraverso di esse, di una «strana forza vitale», come elemento di reale commercio con il mondo e con le sue merci. A ben vedere, pur nella ovvia distanza delle loro analisi, Foucault e Deleuze sottolineano, nell'opera di Fromanger, lo stesso elemento dinamico e ludico della composizione pittorica, rintracciando proprio in essa l'elemento politicamente più rilevante e significativo, perché capace di proporsi come forma di risposta, libera e autonoma, alla staticità di ogni forma di potere, politico o economico che sia.

In Foucault è soprattutto la progressione foto-diapositiva-proiezione-pittura, che i lavori di Fromanger costruiscono, a esemplificare in maniera pregnante il carattere transitivo dello spazio (che a questo punto ha già iscritte in sé le caratteristiche di uno spazio politico) in cui le immagini si muovono, passando da una condizione all'altra, da un supporto all'altro: una nuova conferma, qualora ve ne fosse bisogno, di quella congiunzione fra estetica e politica, che pone la riflessione di Foucault in ideale continuità con la tradizione filosofica moderna, pur con delle radicali differenze. Lo spazio di transizione, che la serie di immagini di cui abbiamo parlato descrive, costruisce anche un ponte fra temporalità differenti, «mille esterni, passati e futuri», dice Foucault.

I quadri di Fromanger non catturano le immagini, non le fissano, le fanno passare [...] La serie foto-diapositiva-proiezione-pittura che è presente in ogni quadro, ha il compito di assicurare il transito di un'immagine. Ogni foto è un passaggio, un'istantanea che invece di essere prelavata per mezzo della fotografia dal movimento della cosa, anima concentra e intensifica il movimento dell'immagine attraverso i suoi supporti successivi<sup>14</sup>.

Sono proprio queste caratteristiche (la transitorietà e l'aleatorietà, la capacità di aprire orizzonti temporali altrimenti preclusi) a fare dell'immagine stessa, non di ciò che essa rappresenta, un fenomeno dialettico, in senso propriamente benjaminiano, perché istituisce una temporalità lontana dallo schema di una semplice processualità linea-

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *La peinture photogénique*, cit., p. 713.

re. Un'immagine così descritta, in virtù della sua capacità di far deflagrare, moltiplicandoli, orizzonti temporali diversi, assume, nelle parole stesse di Foucault il carattere di un evento. La loro ricomposizione in una sola immagine, l'opera pittorica che scaturisce solo al termine del processo compositivo che abbiamo descritto, sarà invece il risultato di una vera e propria operazione di montaggio, necessaria per dare un nuovo ordine agli elementi prodotti dalla moltiplicazione/frantumazione di cui abbiamo parlato. Cosa cerca dunque l'opera di Fromanger, di cosa è nome?

Non soltanto ciò che succedeva al momento in cui la foto è stata scattata, ma l'evento che ha luogo sull'immagine, l'immagine stessa. [...] Sempre, in tutti i casi, un evento unico che è quello dell'immagine e che la rende [...] assolutamente unica: riproducibile, insostituibile e aleatoria. È questo evento interno all'immagine che il lavoro di Fromanger fa esistere<sup>15</sup>.

Per il modo in cui esso è evocato da Foucault, il termine "evento" non può non rimandare, in questo caso, a un'intera tradizione filosofica novecentesca che da Martin Heidegger arriva fino ad Alain Badiou, pensatore per molti versi lontanissimo e inconciliabile con l'orizzonte teorico foucaultiano. Amore e arte sono, secondo Badiou<sup>16</sup>, due modalità di manifestazione dell'evento, condividendo – fra le altre cose, lo stesso carattere transitorio, la stessa capacità di interrompere flussi temporali dati per costruire nuove strutture della temporalità e, non ultima, la stessa facoltà di rielaborazione/riformulazione di un dato, sottratto alla sua condizione di necessità e assegnato all'orizzonte del possibile. Proprio a questa facoltà Foucault stesso sembra far riferimento in chiusura del suo saggio su Fromanger, quando la questione dell'immagine e dell'evento fin qui evocata recupera quella altrettanto importante del gioco. Del gioco, l'immagine/evento che ogni lavoro di Fromanger sa far esistere conserva infatti quel carattere di aleatorietà e non necessità che le consente di alimentare un «libero commercio con il mondo», anche quando esso ha, come spesso accade in Fro-

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 712.

<sup>16</sup> Si veda, in particolare, A. Badiou, *L'essere e l'evento*, tr. it., Il Melangolo, Genova 1995.

manger, il carattere sconveniente della merce, ovvero del mercato<sup>17</sup>. «Il mondo entra dentro il gioco delle immagini e si mette a giocare»<sup>18</sup>. E se il gioco altro non è – come è stato detto – espressione di libertà creativa, ciò che accade nelle immagini di cui stiamo parlando è proprio una rielaborazione del mondo, in vista di un ordine, mai definitivo, e in ogni caso diverso da quello già dato, che solo un'operazione di montaggio riesce a fornire.

In Badiou, lo spazio dell'evento coincide con quello del Politico (con la P maiuscola); in Foucault certamente si tratta di uno spazio capace di sottrarsi al dispiegarsi dei meccanismi di potere, che trova nell'estetico il terreno della propria manifestazione. Di uno spazio popolato di immagini infatti stiamo parlando – simili a quelle con cui lavora Fromanger, per esempio – capaci di istituirsi come vera e propria forma di contro-potere, nell'attimo stesso in cui diventano "evento" e sono in grado di rimettere in movimento (in gioco) tutte le immagini da cui siamo circondati, tirandole fuori dalla posizione e dal ruolo a cui il potere (politico ed economico) le ha assegnate.

Così letto, il contributo di Foucault suona come un invito a una pratica di produzione, ma anche di uso delle immagini, intesa come pratica di contro-potere. Il movimento che le immagini riescono a recuperare riassegna infatti, non solo a chi le produce, ma anche a chi le usa, un ruolo di decriptazione attiva delle immagini stesse. La pratica di cui stiamo parlando ha a che fare con ogni evidenza, lo si è già accennato, con quell'attività di montaggio e smontaggio delle immagini che il Novecento ha eletto a propria cifra, fino a teorizzarla come hanno fatto pensatori come Walter Benjamin, Aby Warburg, Sergej Eizenstejn e molti altri, ma che in effetti aveva avuto inizio già alla fine del XIX secolo quando, come mostra convincentemente Foucault all'inizio del suo intervento su Fromanger, le immagini fotografiche e quelle pittori-

---

<sup>17</sup> A questo proposito è utile ricordare quanto scrive Deleuze: «Fromanger conosce la nocività del suo modello, l'astuzia della merce, l'eventuale stupidità di un passante, l'odio che può circondare un pittore da quando inizia a fare attività politica, l'odio che lui stesso può provare. Ma di questa nocività, di questa astuzia, di questa bruttezza, di questo odio non fa uno specchio narcisistico per un'ipocrita riconciliazione generalizzata, immensa pietà verso se stesso e il mondo. Di ciò che è brutto, ripugnante, astioso e odioso sa estrarre i freddi e i caldi che costituiscono una vita per il futuro», in G. Deleuze, *Il freddo e il caldo*, cit., pp. 317-318.

<sup>18</sup> M. Foucault, *La peinture photographique*, p. 715.

che vivevano e si alimentavano ancora della loro reciproca ibridazione, contaminazione, sovrapposizione: tutte forme di montaggio ancora arcaiche e rudimentali, ma destinate via via a elaborarsi e raffinarsi. Una pratica che non si è chiusa col finire del secolo breve, ma che a esso è sopravvanzata, e anzi è destinata a moltiplicarsi, oggi che uno strumento come la rete rende ancora più facile quella circolazione e quel transito di immagini, a cui Foucault guarda con favore come a una pratica di contro-potere. Una pratica a cui non possiamo smettere di esercitarci, lavorando con quelle immagini che spesso arrivano proprio dalla rete a sollecitarci. In maniera non dissimile dal tipo di operazione che compie Fromanger, un uso politicamente avanzato delle immagini, che trovano nella rete un luogo almeno momentaneo di archiviazione, coincide oggi con la loro sottrazione da contenitori spesso generalisti e indistinti, al fine di una loro nuova immissione all'interno di orizzonti di senso pregnanti e inediti. Un tipo di lavoro che molto cinema contemporaneo già porta avanti, in alcuni casi con risultati importanti, le cui potenzialità sono ancora in gran parte da esplorare e sperimentare<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Rimando, per un approfondimento di questo tema, alle recenti riflessioni di P. Montani. Nello specifico penso al suo contributo contenuto in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 26 (2015), pp. 23-38, intitolato *Nuovi compiti per la teoria del cinema*.

# IL DOPPIO VOLTO DELLA MODERNITÀ. FOUCAULT INTERPRETE DI MANET

MIRIAM IACOMINI

Nel corso della sua lunga e articolata riflessione filosofica, ci sono alcuni temi sui quali Foucault non ha mai smesso di interrogarsi. È stato continuo, per esempio, il suo interesse per il soggetto; così come incessante e appassionata è stata la ricerca per tentare di far emergere la complessa trama dei rapporti tra potere e sapere e l'intricata rete che lega discorso, verità e forme di soggettivazione. In questo quadro, ovvero in riferimento proprio a tali urgenti temi che hanno costantemente sollecitato Foucault, c'è una nozione che può essere considerata come una sorta di cornice: un'intelaiatura che ha disegnato lo spazio all'interno del quale è possibile collocare l'approfondimento teorico. Si tratta della nozione di modernità, concetto intorno al quale il filosofo comincia a riflettere fin dai primi anni sessanta, e che, centrale in testi come *Nascita della Clinica*<sup>1</sup> e *Le Parole e le cose*<sup>2</sup>, interesserà il filosofo anche negli anni ottanta del secolo scorso, periodo durante il quale tale nozione si lega a quel ponderato studio intorno alle pratiche di costituzione del sé che, almeno in parte, segna gli interessi foucaultiani a partire dalla fine degli anni '70.

Ora, è noto come la nozione di modernità non sia stata elaborata dal filosofo francese in modo coerente e lineare. Foucault, infatti, ci ha restituito un'analisi del moderno che risente dell'interesse generale oggetto di volta in volta della sua ricerca. Quindi la modernità è declinata come «analitica della finitudine» nel momento in cui Foucault - durante gli anni sessanta - è impegnato a ricostruire le condizioni di possibilità del sapere; e come «ontologia del presente», quando tale ricerca cede di fronte all'urgenza da un lato di mostrare il doppio legame che unisce

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Nascita della clinica*, tr. it., Einaudi, Torino 1998.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1971.

i discorsi al potere e alla verità, e dall'altro di individuare forme di autotransformazione del sé.

L'analisi del passaggio dall'una all'altra restituzione del moderno sarà oggetto del presente saggio, attraverso il quale si vuole far emergere le ragioni del riferimento a Manet, autore che Foucault mette in relazione in modo esplicito con la modernità. Come si vedrà, l'argomentazione foucaultiana in proposito non è sempre articolata e approfondita. Ciononostante è opportuno indagare in merito, cercando di ricostruire l'interesse del filosofo per il pittore, poiché Manet compare come uno dei "nomi propri" che esemplificano l'elemento moderno sia nella prospettiva tipica dell'analitica della finitudine, sia nell'ottica caratterizzante l'ontologia del presente.

Il nesso che mette in relazione Manet con la modernità, così come questa viene teorizzata da Foucault negli anni sessanta, può essere colto e analizzato mettendo a confronto due scritti: *Le parole e le cose* e *La pittura di Manet*<sup>3</sup>. Si tratta di due testi molto diversi tra loro. *Le parole e le cose* è uno studio articolato e complesso, concepito come opera che, suscettibile di essere interpretata da angolature differenti, può essere considerata come il testo archeologico per antonomasia. È in esso, infatti, che Foucault tenta di ricostruire dal punto di vista dell'archeologia del sapere la storia del rapporto tra soggetto ed oggetto all'interno dei sistemi di pensiero che si sono dati nella cultura occidentale secondo un andamento discontinuo. Il secondo, invece, è un saggio che, ricavato dalla trascrizione di una conferenza tenuta a Tunisi nel 1971, riporta le riflessioni su alcune tele del pittore francese, autore sul quale il filosofo ha lavorato a lungo. Sappiamo, infatti, da Didier Eribon<sup>4</sup> che Foucault non solo si era impegnato con il direttore delle Editions de Minuit per la pubblicazione di una monografia dedi-

---

<sup>3</sup> Esistono due versioni della conferenza del tutto sovrapponibili tra loro ma differenti per alcune scelte editoriali. Nel testo farò riferimento in modo alternato ad entrambe, usando l'anno di pubblicazione per indicare l'edizione citata. M. Foucault, *La pittura di Manet*, conferenza tenuta a Tunisi il 20/05/197, trascrizione di M.me Rokhida Triki, tr. it., La città del Sole, Napoli 1996; Id., *La pittura di Manet*, tr. it., Abscondita, Milano 2005.

<sup>4</sup> <http://didiereribon.blogspot.it/2013/12/foucault-magritte-klée-manet.html>. È noto a tutti che l'opera, nonostante Foucault ci abbia lavorato a lungo, non venne mai pubblicata, lasciando un vuoto parzialmente colmato proprio dalla trascrizione della conferenza di Tunisi, che, restituendoci una parte di quelle riflessioni,

cata al pittore, ma conosceva anche molto bene il testo batailleano su Manet<sup>5</sup>, saggio nel quale viene più volte ribadito il carattere moderno delle opere del pittore in riferimento alla loro capacità dirompente e critica verso il declino del mondo borghese.

Anche Foucault apre il testo su Manet evidenziando gli elementi innovativi presenti nelle sue tele e sottolineando come le opere dell'artista francese non abbiano semplicemente aperto all'Impressionismo. Secondo il filosofo, infatti, il pittore ha reso possibile tutta l'arte del XX secolo, poiché è stato capace di emanciparsi dalle regole della rappresentazione classica. Egli, quindi, collocato lungo quella soglia che separa senza soluzione di continuità l'*âge classique* e la modernità, viene considerato il protagonista di quella profonda rottura avvenuta nella storia del pensiero proprio all'inizio del XIX secolo di cui Foucault parla anche in *Le parole e le cose*.

Ora, non credo di semplificare troppo affermando che l'argomentazione del filosofo a proposito di questa «profonda rottura» – «o rottura in profondità»<sup>6</sup> – insista su un'unica osservazione, secondo la quale la rivoluzione manetiana è legata all'assunzione della tela nella prassi pittorica in quanto semplice "oggetto": essa, non più luogo disponibile alla realizzazione della finzione tridimensionale, viene infatti assunta da Manet nelle sue peculiarità materiali, ovvero come superficie piana sulla quale costruire una rappresentazione. Sembrerebbe una considerazione banale, ma in realtà una rappresentazione che viene istituita proprio assumendo la bidimensionalità dello spazio pittorico, non solo è innovativa rispetto alle regole della geometria prospettica, ma è anche in grado di emancipare pittore e spettatore dall'obbligo di assumere uno specifico punto di vista nella loro attività. L'ipotesi di Foucault, quindi, è che pittore e osservatore posti innanzi alla tela-oggetto, possano accedere al piano dell'autonomia della visione, proprio perché prendono in carico i limiti dello spazio pittorico nell'esercizio della loro funzione; funzione che si esplica sostanzialmente nel saper percorrere in modo incessante lo spazio finito della tela-oggetto.

Per argomentare in merito, Foucault durante la conferenza analizza quattordici tele, tra le quali *La musique aux Tuileries* (1862) e l'*Olympia* (1863), due opere che ci offrono gli elementi necessari per riflettere

---

<sup>5</sup> G. Bataille, *Manet*, tr. it., Alinea Editori, Firenze 1995.

<sup>6</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet* (1996), cit., p. 19.

sul rapporto tra Manet e le modernità nella sua accezione tipicamente archeologica di «analitica della finitudine».

Foucault apre la riflessione su *La musique aux Tuileries*, osservando come il quadro pur essendo realizzato in conformità al criterio della verosimiglianza, già manifesti dei tratti stilistici innovativi. Manet, infatti, realizza la tela tradendo lo scopo principale della prospettiva, che è quello di «far dimenticare che la pittura riposa su una superficie più o meno rettangolare e a due dimensioni»<sup>7</sup>. È questo un effetto che si ottiene grazie all'uso della prospettiva centrale, il cui scopo è realizzare un'immagine tridimensionale della realtà all'interno di uno spazio bidimensionale organizzato intorno ad un preciso punto di vista: un riferimento a partire dal quale sistematizzare, organizzare, matematizzare lo spazio attraverso un complesso gioco di linee che restituiscono all'osservatore l'illusione della profondità.

Ora, rispetto a tale modello rappresentativo, Manet introduce dei tratti stilistici innovativi già in *La musique aux Tuileries*. In questa tela, infatti, il pittore, incurante delle regole della prospettiva, privilegia «le grandi linee verticali rappresentate degli alberi», mentre un marcato asse orizzontale - «l'ultima linea di teste dei personaggi» - impedisce che si dia spazio alla profondità. «I personaggi sul davanti», scrive Foucault, «nascondono quello che succede dietro»<sup>8</sup> formando una specie di frangia piatta che riduce la profondità. È infatti l'intersecarsi di linee verticali e orizzontali a rendere poco visibile ciò che succede dietro - ma se ci riferissimo alla materialità della tela potremmo dire “in alto” - alla scena raffigurata in primo piano - “in basso” - a cui l'autore dedica, incurante delle proporzioni prospettiche, quasi l'intero spazio pittorico. E Foucault non manca di osservare come Manet privilegiando tale uso delle linee sembri riproporre nella pittura non solo la trama della tela, ma anche gli assi della cornice che delimitano lo spazio interno del quadro, ottenendo così l'effetto di appiattare la rappresentazione diminuendone la profondità<sup>9</sup>.

Secondo Foucault, tale tecnica rende conto dell'innovazione com-

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>9</sup> Durante la conferenza su Manet, tale effetto viene evidenziato attraverso l'analisi di almeno altre tre tele: *Le bal à l'opera* (1871); *L'exécution de Maximilien* (1867); *Le port de Bordeaux* (1872). Cfr. M. Foucault, *La pittura di Manet*, (2005), cit., pp. 27-36.



piuta da Manet a proposito dell'uso dello spazio. Questo, non più considerato piano figurativo sul quale riportare un'immagine tridimensionale, diviene oggetto le cui caratteristiche fisiche non possono essere dissimulate. Al contrario. Il pittore (soggetto) utilizza nella pittura i limiti che gli impone la tela in quanto oggetto: privilegia le linee verticali e orizzontali e trasforma lo spazio del quadro da luogo della finzione prospettica a superficie infinitamente percorribile nella sua finitezza e funzionale a rappresentare il proprio punto di vista. Inevitabilmente, anche lo spettatore (soggetto) viene emancipato dalla necessità di assumere un preciso posto dinanzi al quadro (oggetto), potendo anch'egli collocarsi sul piano dell'autonomia della visione entro lo spazio finito del quadro.

Il modo in cui anche il ruolo dello spettatore viene ridefinito dalla rivoluzione pittorica compiuta da Manet, viene messo in risalto anche attraverso un'attenta riflessione sul modo in cui il pittore utilizza la luce. Egli, infatti, nelle sue opere sostituisce la tradizionale sorgente di luce «situata da qualche parte: all'interno del quadro o al suo esterno»<sup>10</sup>, con una luce che illumina realmente la tela-oggetto colpendola con una perpendicolare perfetta che limita il gioco del chiaro-scuro. Si tratta di una scelta stilistica che viene analizzata anche nell'*Olympia*.

A proposito di questa opera, Foucault osserva in primo luogo come tutta la nudità di *Olympia* è rivelata da una fonte luminosa esterna alla tela che investe senza riserve il suo corpo, rendendone manifesto immediatamente ogni minimo dettaglio. Nell'*Olympia* non c'è, come nella *Venere* del Tiziano, tra i riferimenti figurativi dell'opera di Manet, quel sottile gioco di luci che media l'apparizione della figura rappresentata. Nel quadro del Tiziano è una luce interna alla tela, proveniente dalla sinistra che dolcemente illumina «il viso, il seno, e la gamba della donna [...]. Se la *Venere* del Tiziano si offre allo sguardo è in virtù di questa specie di sorgente luminosa discreta, laterale e dorata che la svela quasi suo malgrado»<sup>11</sup>. Nell'*Olympia*, al contrario, la luce rivela quasi con brutalità il nudo femminile e rende manifesta finanche la bruttezza di quella donna, posta a soggetto di uno dei quadri che tanto ha fatto discutere l'opinione pubblica francese di metà Ottocento.

---

<sup>10</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, (1996), cit., p. 33. Molto interessante a tal proposito è anche l'analisi dell'opera *Le fiffre* (1866), pp. 32-34.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 36.

Secondo Foucault, però, il clamore suscitato dall'*Olympia*, non risiede nello scandalo estetico: l'opera, scuote gli animi, creando "sconcerto morale", perché la luce che la illumina così violentemente viene da davanti, dallo spazio in cui sosta l'osservatore. «Non ci sono», afferma Foucault, «tre elementi: la nudità, la luce e noi»<sup>12</sup>. C'è solo il quadro e lo sguardo dell'osservatore. Lo spettatore perciò diviene fatalmente responsabile della visibilità della rappresentazione, perché è da lui che proviene il cono di luce che illumina immediatamente il quadro. Ed è proprio questo inedito compito affidato allo spettatore che giustifica l'irritazione morale più che estetica procurata dall'*Olympia*, che crea scandalo in virtù del ruolo giocato dello spettatore. Quest'ultimo, infatti, da osservatore vincolato ad assumere durante la visione un posto preciso si fa spettatore attivo, autorizzato, dinanzi alla tela-oggetto, a scegliere un punto di vista.

Così non si sottrae semplicemente il soggetto all'oggettività del punto di vista, all'obbligo di occupare un luogo [...] ma più profondamente egli si istituisce come soggetto che illuminando la rappresentazione con il cono di luce che parte dal suo sguardo, ha il potere di dare vita e visibilità a quello che giace sulla superficie inerte del quadro<sup>13</sup>.

Eccoci quindi giunti al culmine dell'argomentazione foucaultiana: il quadro-oggetto si costituisce a partire dal soggetto. Dallo spettatore che, potendo porre liberamente il suo sguardo sulla tela, rende visibile l'opera; dal pittore che, muovendosi all'interno del limite materiale impostogli dalla tela-oggetto, percorre incessantemente lo spazio pittorico conquistando il piano dell'autonomia della visione.

Ora, nella lettura foucaultiana tale modalità, che rappresenta indubbiamente un'innovazione dal punto di vista pittorico, si caricherebbe di significato qualora venisse collocata all'interno del suo campo epi-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> P.F. Adorno, *Manet e il soggetto della modernità*, in M. Foucault, *La pittura di Manet* (1996), cit., p. 61. Ad un'attenta riflessione sulla motricità che viene restituita allo spettatore dall'inedito gioco di sguardi che Manet riesce a stabilire tra opera e spettatore, è dedicato il saggio di D. Marie, *Recto/verso ou le spectateur en mouvement*, in M. Foucault, *La peinture de Manet*, cit., pp. 81-93.

stemico di riferimento: la modernità, periodo interpretato in *Le parole e le cose* come epoca che fonda il rapporto tra parole e cose proprio alla luce dei limiti posti dall'oggetto al soggetto, ovvero all'interno di un discorso dominato dall'elemento trascendentale. Un elemento che Foucault definisce non in riferimento ad una corrente filosofica, ma come quell'apriori storico che introducendo una profondità nel campo epistemologico proprio della modernità, permea i rapporti tra soggetto e oggetto nelle pratiche del sapere, dando loro una specifica modalità d'essere.

Secondo Foucault, questa profondità oscura, questo retro mondo denso e articolato inventato dalla modernità che informa di sé il soggetto così come l'oggetto, si caratterizza per essere irriducibile rispetto alla conoscenza e al contempo ineludibile per l'apparire delle cose nell'ordine del sapere. Esso è il limite invalicabile che l'oggetto pone al soggetto, ma al tempo stesso l'elemento di cui il soggetto non può fare a meno per accedere alla conoscenza. Infatti, per giungere alla verità, archeologicamente intesa come adeguatezza del segno all'oggetto rappresentato, il soggetto dovrà collocarsi proprio nello spazio limitato ma infinitamente percorribile aperto dall'oscurità inaccessibile del trascendentale.

Le conseguenze della comparsa dell'elemento trascendentale nell'ordine del sapere, sono ovviamente notevoli.

Innanzitutto, si assiste ad una riduzione del potere rappresentativo della rappresentazione, che «non sarà più il luogo dove gli esseri manifestano la loro identità ma solo lo spazio in cui essi mostrano il rapporto esterno che stabiliscono con l'essere umano»<sup>14</sup>. In secondo luogo, si determina un nuovo modo di essere del soggetto, che rispetto agli oggetti del mondo ha una natura differente poiché, dice Foucault, egli è «allotropo empirico trascendentale». L'uomo, infatti, non solo è empirico, è cioè uno degli oggetti del mondo e in quanto tale ha una natura inaccessibile anche a se stesso; non solo è sottomesso dagli oggetti e dal limite che essi gli impongono; ma è anche "ricattato" nel rapporto di apparizione a se stesso dalla empiricità che fonda. L'uomo

in un certo senso è dominato dal lavoro, dalla vita dal linguaggio: la sua esistenza concreta trova in essi le proprie determinazioni; si può

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 337.

accedere all'uomo solo attraverso le sue parole, il suo organismo, gli oggetti che fabbrica [...]; e l'uomo medesimo non appena pensa, si svela ai suoi occhi soltanto nella forma di un essere che è già, in uno spessore necessariamente sottostante entro un'irriducibile anteriorità<sup>15</sup>.

L'uomo, infatti, nell'essere oggetto di sapere si rapporta a se stesso come essere vivente, parlante, produttivo; quindi, è solo nelle maglie della finitezza in cui lo costringe l'oggettività che egli istituisce la sua sovranità.

Anche Foucault, che come è noto in *Le parole e le cose* minimizza il ruolo giocato da Kant, non può non riconoscere nel filosofo tedesco l'interprete più autorevole e significativo di questa trasformazione avvenuta nell'ordine del sapere. È Kant, infatti, che pone la domanda sulla validità della conoscenza, così come è Kant a fondare nella finitezza dell'uomo una forma di conoscenza che, pur rinunciando dal punto di vista teoretico al piano ontologico, dà al sapere delle garanzie di oggettività e verità. «A partire da Kant avviene un mutamento di prospettiva, poiché l'infinito non è più dato e non rimane che la finitudine. L'uomo si costituisce come figura della finitudine all'interno di una cultura che pensa il finito a partire dal finito stesso»<sup>16</sup>. E in questo nuovo orizzonte, si apre quel movimento che Foucault definisce «analitica della finitudine» all'interno del quale si sviluppano gli assi fondamentali della filosofia occidentale del XIX secolo. È infatti proprio all'interno dei limiti posti alla conoscenza dall'elemento trascendentale che la finitudine incessantemente ripete se stessa; ed è quindi in questo spazio tenue e immenso che, scrive Foucault, «vedremo successivamente il trascendentale ripetere l'empirico, il cogito ripetere l'impensato, il ritorno dell'origine ripetere l'allontanamento»<sup>17</sup>.

Ma se la modernità può dirsi caratterizzata dall'analitica della finitudine, che conferisce sovranità al soggetto proprio in riferimento all'assunzione dei limiti che il trascendentale gli pone, allora la corrispondenza con l'opera di Manet appare chiara: anche il pittore, infatti, fa del limite impostogli dalla tela l'occasione per poter raggiungere il

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>16</sup> V. Sorrentino, *Il pensiero politico di Foucault*, Meltemi, Roma 2008 pp. 36-37.

<sup>17</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 340.

piano dell'autonomia della visione. Manet, quindi, può dirsi icona della modernità intesa nell'ottica propria dell'archeologia del sapere come analitica della finitudine.

Ora, come già anticipato, la questione del moderno, tutt'altro che risolta, assume in Foucault una nuova connotazione negli anni '80, periodo durante il quale la modernità è legata alla nozione di «ontologia del presente». Si tratta di una nuova interpretazione che tenterò di ricostruire poiché anche in riferimento al moderno inteso come «ontologia del presente» non manca un richiamo a Manet, sebbene il pittore venga citato in un'unica occasione nell'ambito del corso *Il coraggio della verità* tenuto nel 1982 presso il Collège de France.

Prima di affrontare la lettura delle poche righe in questione, conviene far riferimento a tre circostanze utilizzate da Foucault per riflettere sulla modernità a partire dalla fine degli anni '70: la conferenza *Illuminismo e critica* del 1978 e due importanti interventi pubblici del 1982.<sup>18</sup> Si tratta di tre episodi durante i quali Foucault rielabora la nozione di modernità, spostando il centro dei suoi interessi dalla ricostruzione archeologica dell'avvento delle scienze antropologiche, all'individuazione di una via che, a partire da una diagnosi attiva di sé, conduca ad un possibile superamento delle forme di assoggettamento in vista di un rinnovamento del soggetto. Evidentemente, Foucault in questo cambio di prospettiva approda ad una connotazione eminentemente etica della modernità non più intesa come epoca, ma come «atteggiamento», parola utilizzata dal filosofo francese per intendere «un modo di pensare e di sentire, anche un modo di agire e di comportarsi che sottolinea un'appartenenza e, al tempo stesso, si presenta come un compito. Un po' come quello che i Greci chiamavano *ethos*»<sup>19</sup>.

Per giungere a tale prospettiva Foucault ripensa la modernità accantonando sia la priorità che in *Le parole e le cose* era stata data all'elemento trascendentale, sia, almeno in parte, la sua contestualizzazione storica. Il moderno, infatti, negli anni '80 viene analizzato privilegiando il concetto di *Aufklärung*, nozione che viene intesa dall'ultimo Foucault in senso prettamente kantiano, ovvero come emancipazione

---

<sup>18</sup> Cfr. M. Foucault, *Illuminismo e critica*, tr. it., Donzelli, Roma, 1997; Id., *Che cos'è l'Illuminismo*, tr. it., in M. Foucault, *Archivio Foucault*, vol. 3, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 217-232; Id., *Che cos'è l'Illuminismo*, in Id., *Archivio Foucault*, vol. 3, cit., pp. 253-261.

<sup>19</sup> M. Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo*, cit., p. 223.

della ragione, che ormai «maggioresse» è capace da un lato di garantire al soggetto l'uscita dallo stato di minorità, e dall'altro di promuovere forme di governo di sé in quanto la critica si costituisce come un privilegiato strumento di analisi. Però, mentre con Kant, l'uso illuminato della ragione usufruisce di uno strumento critico inteso come analisi dei limiti della ragione, Foucault abbandona l'orizzonte trascendentale e inaugura un'analisi critica intesa come indagine sugli eventi che ci hanno reso ciò che siamo. Scrive Foucault:

La critica è proprio l'analisi dei limiti e la riflessione su di essi. Ma, se la questione kantiana era di sapere quali siano i limiti che la conoscenza deve rinunciare a superare, mi sembra che, oggi, la questione critica debba essere ribaltata in positivo: qual è la parte di ciò che è singolare, contingente e dovuto a costruzioni arbitrarie in quello che ci è dato come universale, necessario e obbligato? Si tratta, insomma, di trasformare la critica esercitata nella forma della limitazione necessaria, in una critica pratica nella forma del superamento possibile. Il che, come si vede, implica che la critica non venga più esercitata nella ricerca delle strutture formali che hanno valore universale, ma come indagine storica attraverso gli eventi che ci hanno condotto a costituirci e a riconoscerci come soggetti di ciò che facciamo, pensiamo e diciamo. In questo senso tale critica non è trascendentale e non si propone di rendere possibile una metafisica: è genealogica nella sua finalità e archeologica nel suo metodo<sup>20</sup>.

Si tratta quindi per Foucault di trasformare la critica in modo da rendere possibile, attraverso quella che egli stesso definisce una «ontologia di noi stessi», uno studio finalizzato principalmente all'individuazione dei rapporti tra meccanismi di conoscenza e tecnologie di potere al fine di individuare gli elementi determinanti il modo d'essere del soggetto. Secondo il filosofo francese, infatti, potere e sapere non possono essere considerati né come categorie interpretative, né come concetti astratti da applicare per una possibile lettura della soggettività: nell'ottica della prova di evenemenzializzazione cui Foucault sottopone la critica, potere e sapere costituiscono un binomio dedotto dalla ricerca empirica in quanto mezzo che permette di ricostruire le modali-

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 228.

tà di funzionamento di un discorso e di un dispositivo di potere, in relazione alle forme di assoggettamento cui è sottoposto l'uomo. È quindi proprio nello spazio aperto dall'incidenza, tipicamente moderna, tra Illuminismo (inteso come governo di sé) e critica (intesa come ontologia del presente e di noi stessi), che si apre lo spazio per una riflessione filosofica che sia eminentemente etica, ovvero capace di promuovere un costante autorinnovamento del soggetto, in vista di una vera e propria «estetica dell'esistenza».

La questione dell'estetica dell'esistenza, viene ripresa da Foucault in diverse occasioni e in *Il coraggio della verità*<sup>21</sup> il filosofo argomenta in merito riferendosi alla filosofia antica, costante termine di confronto nella sua riflessione sulle possibili pratiche di de-soggettivazione.

Come noto, *Il coraggio della verità*, trascrizione dell'ultimo corso tenuto da Michel Foucault al Collège de France, viene presentato come la prosecuzione del lavoro svolto durante l'anno precedente. Quindi il tema approfondito è quello del dire vero parresiasico, una modalità di prender la parola che implica sempre un rischio. A differenza di altri modi di veridizione, infatti, il parresiasista provoca l'altro, lo sollecita, lo ferisce, e corre sempre il pericolo di «irritarlo, di farlo andare in collera e di procurare certi suoi comportamenti che possono spingersi fino alla violenza più estrema»<sup>22</sup>.

Foucault durante le prime lezioni spiega come tale effetto sia determinato dalla natura stessa della *parrēsia*, che viene definita in riferimento ad altri modi fondamentali del dire-il-vero. Il filosofo infatti in questo testo presenta la *parrēsia* come forma alternativa alla profezia, alla saggezza, all'insegnamento e alla tecnica, e la assimila al parlar-franco di colui che si assume in prima persona la responsabilità del dire-il-vero<sup>23</sup>. Il parresiasista è quella persona capace di enunciare la verità senza rinviare né alla tradizione, né alla saggezza, né al destino: egli parla in prima persona, a proprio nome e con la massima chiarezza, situandosi così all'interno di quello che i Greci chiamano *ethos*.

---

<sup>21</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2011.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>23</sup> È opportuno ricordare che Foucault nel 1983 tiene un corso sul concetto di *parrēsia* a Berkeley. Cfr. M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, tr. it., Donzelli, Roma 1996. Interessante è l'analisi della nozione di *parrēsia* come parlar-franco presente nel saggio introduttivo di Bodei. cfr. R. Bodei, *Dire il vero*, introduzione a M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, cit., pp. VII / XIX.

Ed è plausibile pensare che Foucault in questo testo, come altrove<sup>24</sup>, abbia in mente una declinazione di *ethos* nel mondo greco inteso come lavoro di sé su se stessi e agganciato al principio della cura di sé, nozione che il filosofo pone al centro della sua riflessione a partire dalla fine degli anni '70, articolandola in riferimento a diverse piste di ricerca. In particolare in *Il coraggio della verità*, Foucault riflette sull'*epimeleia heautou* tenendo presenti due elementi che, intrecciandosi, ci restituiscono la trama dei rapporti tra cura di sé, vita e *parrēsia*<sup>25</sup>.

Innanzitutto, egli evidenzia come il tema della cura sé nella cultura greca abbia una doppia valenza. Da un lato esso rinvia ad un orizzonte metafisico, e cioè di cura dell'anima, della *psykhē* intesa come realtà ontologica distinta dal corpo; mentre dall'altro rimanda al benessere fisico, e quindi ad un'attenzione particolare verso il *bios*. Si tratta di un legame che viene colto attraverso l'analisi del contenuto specificatamente parresiastico del ragionamento etico intorno al principio della cura di sé. Secondo Foucault, infatti, il discorso di veridizione collegato alla pratica del parlar franco, non ha a che fare con la trasmissione di *technē*, di competenze utili e funzionali alla conoscenza pratica, ma si aggancia direttamente all'esistenza concreta, al modo della vita umana che appare quindi un correlato essenziale e fondamentale della pratica del dire il vero. Ed è proprio nella misura in cui la *parrēsia* si installa nella concretezza della vita ponendo al centro la «partizione etica tra bene e male nella sfera del bios»<sup>26</sup>, che emergere il legame con l'*epimeleia* e quindi con la continua ridefinizione di sé<sup>27</sup>.

Foucault argomenta in merito all'articolazione tra *parrēsia*, cura di sé e *bios*, analizzando in particolare il *Lachete*, dialogo platonico che il filosofo contrappone all'*Alcibiade*. Infatti, mentre in quest'ultimo testo il

---

<sup>24</sup> Foucault in *Che cos'è l'Illuminismo* caratterizza «l'*ethos* filosofico proprio dell'ontologia critica di noi stessi come una prova storico-pratica dei limiti che possiamo superare e quindi come un lavoro di noi stessi su noi stessi in quanto esseri liberi», cfr. M. Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo*, cit., pp. 228-229.

<sup>25</sup> Sul rapporto tra *parrēsia* e cura di sé, cfr. M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2009, pp. 48-65.

<sup>26</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 150.

<sup>27</sup> Sul tema della cura di sé e dei suoi rapporti con l'estetica dell'esistenza, cfr. M. Foucault, *La cura di sé*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1985, cap. II: *La cultura di sé*, pp. 41-72; Id., *L'etica della cura di sé come pratica della libertà*, tr. it., in *Archivio Foucault*, vol. 3, cit., pp. 273-294.



render conto di sé conduce ad un'analisi della *psykhē* e quindi ad una deriva metafisica del discorso etico, nel *Lachete* l'*epimeleia* è vincolata alla nozione di *bios*. Scrive Foucault:

Questa instaurazione di sé non più come *psykhē* ma come *bios*, non più come anima ma come vita e modo di vivere è legata ad una modalità di conoscenza di sé che di sicuro rinvia fondamentalmente al "conosci te stesso": un principio evocato così spesso per l'appunto nell'*Alcibiade*. Ma questo *gnōthi seauton* - che da una parte permette di scoprire l'anima e dall'altra svela la questione del *bios* - è naturalmente molto diverso quando il render conto di sé riguarda il problema del *bios* e non la scoperta dell'anima come realtà ontologicamente distinta.

È chiaro che nel primo caso l'imperativo «conosci te stesso» non rinvia ad un atto intellettuale di contemplazione ma, proprio perché ha per oggetto il *bios*, l'esistenza effettiva, prende la forma di un esercizio «che riguarda il modo di comportarsi. E determina un modo di dire il vero che non definisce il luogo di un possibile discorso metafisico; determina un modo di dire il vero che ha il ruolo e il fine di dare a questo *bios* una certa forma»<sup>28</sup>.

Questo passaggio è interessantissimo e cruciale per il ragionamento che Foucault cerca di portare avanti, perché apre all'estetica dell'esistenza, concetto che il filosofo delinea congiungendo i due imperativi socratici «conosci te stesso» e «abbi cura di te». Operando contestualmente, infatti, tali principi producono nel soggetto un duplice effetto rendendolo capace di riflettere su di sé in vista di un possibile rinnovamento. Infatti, in base allo *gnōthi seauton* il soggetto deve saper esaminare la propria vita, mentre l'*epimeleia eauton* lo sollecita per poter "imprimere" una certa forma alla sua esistenza concreta. È quindi a partire dalla *parrēsia* socratica, così strettamente connessa alla dimensione dell'*epimeleia* e del *bios*, che Foucault intravede la possibilità di aprire ad un'inedita «stilistica dell'esistenza», cioè ad una linea di riflessione, ancora non abbastanza indagata, che fa della vita una vera e propria opera d'arte in quanto oggetto continuo di elaborazione e di percezione estetica. Si tratta, evidentemente, di intendere

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

l'esercizio di riflessione su di sé come una pratica, un'autentica attività filosofica, di cui il cinismo è il principale esempio. Secondo Foucault, infatti, il cinismo incarna più di ogni altra filosofia il rapporto tra *bios*, *epimeleia* e veridizione, nella forma della *parrēsia*, articolandosi sulla base del principio «del dire-il-vero senza vergogna né timore, del dire-il-vero senza limiti e con coraggio, del dire-il-vero fino al punto in cui il coraggio e l'audacia si rovesciano in un'intollerante insolenza»<sup>29</sup>. Foucault, consapevole dell'assenza di una riflessione sul cinismo inteso in tal senso, prova a tracciare una possibile linea di ricerca che, semplicemente abbozzata nel corso delle lezioni al Collège de France, è interessante perché conduce ad una concezione del cinismo in quanto categoria storico-filosofica.

Per arrivare a tale definizione di cinismo, Foucault presenta rapidamente la figura del cinico in autori quali Diogene, Epitteto e Luciano, puntando l'attenzione sul modo in cui nei loro testi si connettono la *parrēsia* e il modo di vivere nei cinici. A tal proposito, il filosofo dichiara di considerare la vita del cinico come condizione di possibilità di un esercizio autentico del parlar franco parresiastico. È questa una posizione che fa riferimento alla tradizionale descrizione del cinico, che viene tipicamente rappresentato come l'uomo sporco, con la bisaccia e il bastone, l'«uomo che cammina con i sandali o a piedi nudi, l'uomo con la barba lunga, [...] l'uomo errante, privo di ogni legame, che non ha né casa, né famiglia, né focolare, né patria»<sup>30</sup>. Il cinico, quindi, assume l'immagine emblematica di colui che, libero da qualsiasi vincolo, può consacrare la propria esistenza alla verità con serenità e convinzione, assumendosi il rischio di risvegliare gli animi. L'uomo che vive in tali condizioni, infatti, svolge diverse azioni provocatorie. Innanzitutto, con il suo atteggiamento è in grado di compiere una riduzione di tutti gli obblighi, le convenzioni inutili e le opinioni ordinarie. Poi, proprio in virtù di questo processo di sottrazione del superfluo, riesce a smascherare le credenze comuni: ne mostra la mancanza di fondamento naturale o razionale e riesce in tal modo a far apparire la verità. Infine, con l'esempio concreto della propria scarna esistenza, arriva ad esprimere la consapevole intenzione di mostrare le priorità indispensabili per la vita umana, mettendo in crisi tutto un insieme codificato di regole e valori.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 168.

Secondo Foucault, tale comportamento determina una specifica modalità di stare nel mondo che, qualificando in termini generali un atteggiamento morale, si ripresenta sotto mutate forme nella «storia del pensiero, dell'esistenza e della soggettività occidentali»<sup>31</sup>. Foucault dedica un'intera lezione al concetto di cinismo come categoria transstorica di carattere morale, soffermandosi in particolare sulla modernità di tale concetto, il cui elemento caratterizzante viene colto nell'idea che la vita possa assumere una forma plasmandosi su quello che il filosofo chiama «lo scandalo della verità»; intendendo con tale espressione la capacità di saper destituire l'ovvia esistenza del mondo mostrando la possibilità concreta e il palese valore di un'altra vita. Foucault individua, poi, diverse possibili configurazioni del cinismo moderno. Egli, dapprima indica come forme ciniche le varie pratiche rivoluzionarie del XIX secolo<sup>32</sup>, e poi si sofferma a riflettere sull'arte che, in virtù della specifica relazione tra stile di vita e manifestazione della verità che essa incarna a partire dall'inizio del XIX secolo, costituisce un esempio emblematico di cinismo moderno. Nel discorso foucaultiano l'arte comincia ad interpretare un autentico atteggiamento cinico, dal momento in cui viene intesa come forma di vita significativamente provocatoria e saldamente ancorata alla verità; ovvero quando si afferma l'idea «che l'arte stessa, che si tratti di letteratura, di pittura e di musica, deve stabilire con la realtà un rapporto che non è più di ornamento, di imitazione, ma di messa a nudo, di smascheramento, di scavo, di ripulitura, di riduzione violenta dell'esistenza»<sup>33</sup>.

Ora, a questo modo di concepire l'arte corrisponde evidentemente una specifica modalità di vivere il mestiere da artista, e tra i vari autori Foucault accanto a Baudelaire e Flaubert, cita anche Manet. Tutti questi artisti appaiono al filosofo uniti da un atteggiamento nei confronti dell'arte al tempo stesso antiplatonico e antiaristotelico. Infatti, attraverso un lungo e intenso percorso che da Manet arriva a Bacon e da Baudelaire giunge fino a Beckett, gli artisti hanno polemizzato da un lato con l'idea dell'arte come possibile restituzione dell'idealità, e dall'altro con l'immagine dell'opera come adesione alla regola. Essi, quindi, stabilendo con coraggio un rapporto di rifiuto e di rigetto con

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, pp. 180-183.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 184.

la tradizione, sono stati capaci di mettere a nudo l'esistenza concreta assumendosi il pericolo di enunciare una verità scomoda che, nel momento stesso in cui viene manifestata, ferisce e colpisce l'interlocutore. Un interlocutore che può definirsi a più livelli, poiché l'autore moderno non sfida in modo radicale solo l'artista, il critico, il pubblico. Egli, con il suo modo di vivere piegato all'esigenza del dire-il-vero, entra in relazione prioritariamente con la cultura accettando il rischio dello scandalo. E in quel corpo a corpo che si sviluppa tra cultura e arte a partire dal XIX secolo, si assiste alla lacerazione del mondo in nome di un altro modo possibile di esistere, di un'altra possibile forma da assumere nella vita, di una nuova maniera di realizzare la propria esistenza. La vita, perciò, appare plasmabile anche attraverso l'esercizio dell'arte, che, definita da Foucault come «il cinismo della cultura che si rivolta contro se stessa»<sup>34</sup>, diventa un veicolo privilegiato per una estetica dell'esistenza, risultato inaspettato e sorprendente di quel coraggio di dire-il-vero capace di sollecitare e determinare un processo di ridefinizione di sé.

A questo punto, appare evidente come l'arte rientri a pieno titolo nell'ambito di quella preoccupazione etica che tanto impegna la riflessione filosofica foucaultiana degli anni '80 quando, come già ricordato, la modernità viene esplicitamente agganciata al tema dell'ontologia del presente in vista dell'elaborazione di pratiche di de-soggettivazione. Inoltre, è oramai chiaro pure il fatto che, nella misura in cui l'artista sollecita, interroga e provoca il mondo, l'arte moderna è assimilabile ad un atteggiamento e ad approccio cinico, tipicamente caratterizzato da quel consapevole parlar-franco che coraggiosamente vuole lacerare l'esistenza reale. È infine un dato che Foucault colloca Manet tra i possibili esempi di tale «cinismo moderno», essendo considerato come uno degli autori che incarna quel «rapporto polemico di riduzione, di rifiuto o di aggressione con la cultura, con le norme sociali e con i valori estetici»<sup>35</sup>, così fortemente caratterizzante l'arte dal XIX secolo. Mancando, però, nel testo delle lezioni del 1984 una benché minima argomentazione in merito a tale interpretazione di Manet, è molto difficile approfondire la questione relativa al rapporto tra il pittore e la complessa riflessione sulla modernità e dei suoi rapporti con il ci-

---

<sup>34</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 185.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

nismo. Quindi, per cercare indicazioni in merito è necessario rivolgere l'attenzione altrove.

Ora, io credo sia possibile trovare alcuni cenni della dimensione moderna e cinica dell'opera di Manet nella conferenza del 1971. In realtà, l'uso di questo testo per riflettere in tal senso, potrebbe smembrare un'operazione discutibile, poiché nell'economia dello sviluppo cronologico del pensiero foucaultiano gli inizi degli anni settanta rappresentano un momento di passaggio da un interesse prevalentemente archeologico e critico letterario, ad una fase di approfondimento dei rapporti del trinomio potere, sapere e verità in vista di una ricerca volta a svelare i meccanismi della microfisica del potere e della biopolitica. Perciò, il testo del 1971 è riconducibile all'interesse del filosofo per l'arte e la critica e facilmente collocabile all'interno della fase archeologica, periodo durante il quale i cosiddetti testi d'occasione funzionano spesso come sorprendenti approfondimenti o illuminanti fuori programmi rispetto alle tematiche presenti nelle opere principali.

Eppure se provassimo a interpretare a posteriori *La pittura di Manet*, credo sarebbe possibile trovare almeno un appiglio che ci possa aiutare a capire le ragioni dell'individuazione del pittore come uno degli autori che rappresenta quel tipico atteggiamento cinico della modernità di cui Foucault ci parla in *Il coraggio della verità*. Nel 1971, infatti, Manet viene presentato come un autore in grado di provocare la benevolenza dei critici, di scandalizzare l'opinione pubblica, di creare sconcerto morale. Si chiede Foucault a proposito dell'*Olympia*: «Che cos'ha dunque di così scandaloso questo quadro da renderlo intollerabile?»<sup>36</sup>. È stata già analizzata la risposta data da Foucault, sia evidenziando gli aspetti che rinviano alle questioni tecnico-pittoriche, sia riflettendo sul nuovo ruolo giocato dal soggetto all'interno dell'esperienza pittorica di Manet. Ruolo che, come si è cercato di dimostrare, è del tutto coerente con quanto il filosofo afferma a proposito dei rapporti che emergono nell'epoca moderna tra parole e cose e quindi tra soggetto e oggetto. Ma il filosofo, non si ferma solo su questi due aspetti, e non manca di sottolineare in più occasione lo scandalo morale rappresentato dall'*Olympia*, opera che sollecita il soggetto fino al punto di pretendere un nuovo sguardo. Scrive Foucault: «Noi siamo responsabili della visibilità dell'*Olympia*. È nuda solo per noi, perché siamo noi che la

---

<sup>36</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet* (2005), cit., p. 56.

rendiamo nuda e la rendiamo nuda perché, guardandola, la illuminiamo, perché il nostro sguardo e l'illuminazione non sono che una sola e medesima cosa»<sup>37</sup>. È questa una considerazione che, nella misura in cui ci parla della trasformazione procurata nel soggetto dall'osservazione della tela, è riconducibile all'atteggiamento del cinismo moderno almeno da due punti di vista.

Innanzitutto, Manet con la sua opera è in grado di provocare la fisicità della realtà culturale del suo tempo e di forzare la staticità dello sguardo dell'osservatore producendone una reazione e una trasformazione. Ed è questo un tratto tipico del cinismo inteso foucaultiano come categoria sovra-storica. In secondo luogo, io credo sia possibile ricondurre la sollecitazione di Manet nei confronti del soggetto ad una sua precisa opzione, che è quella di esercitare l'arte per essere provocatorio, per scandalizzare, per sovvertire la realtà effettiva. Si tratta di una scelta che rimanda ad un atteggiamento definibile come un autentico e radicale sforzo di adeguamento della propria esistenza personale rispetto all'esigenza di dire la verità. Manet, mettendosi in discussione in prima persona pur di affermare coraggiosamente le crepe di un sistema esistente, ha una reale portata critica nei confronti della propria cultura. E così facendo certamente rappresenta quel «principio cinico della vita come manifestazione di rottura scandalosa, attraverso la quale emerge, si manifesta e prende corpo la verità»<sup>38</sup>. Come dire che Manet incarnando esattamente l'etica tipica del cinismo moderno, può essere considerato uno di quei nomi propri che aiuta a disegnare i contorni della modernità. Una modernità che, intesa come ontologia del presente, ridefinisce l'idea del moderno ancorata alla «analitica della finitudine», ma senza contraddirla.

Non credo, infatti, che l'ulteriore riflessione sullo statuto della modernità elaborata da Foucault negli anni ttanta, abbia il senso di una confutazione dell'argomentazione contenuta in *Le parole e le cose*. Piuttosto, mi sembra che la nuova rielaborazione del significato del moderno abbia ragion d'essere sulla base di una rinnovata riflessione sul senso del lavoro filosofico che, per l'ultimo Foucault, non può non coincidere con un impegno serio e costante finalizzato alla ricostruzione di una soggettività libera. Si tratta evidentemente di intendere

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>38</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità*, cit, p. 184.

la modernità dentro un nuovo percorso che, pur non collocabile lungo la traiettoria archeologica, non per questo la smentisce. E da questo punto di vista l'uso di Manet come autore della modernità nella sua duplice connotazione, potrebbe rappresentare un punto fermo nella complessa trama della riflessione foucaultiana sul moderno, tema sul quale il filosofo non ha mai smesso di indagare per tutto l'arco della sua ricca riflessione.





# QUESTA NON È UNA FOTO. MICHALS E FOUCAULT VIA MAGRITTE

CATERINA MARTINO

*La finzione artistica non si oppone  
al discorso referenziale o realista,  
ma pone il referente tra parentesi.  
Non concerne la verità o la falsità di un enunciato,  
ma la nostra facoltà di credere, ossia,  
la nostra facoltà di aderire  
a proposizioni che consideriamo vere.*  
Joan Fontcuberta

Questo non è un saggio su Michel Foucault, ma su Duane Michals. L'opera del fotografo americano, noto per le sue sequenze narrative, è tra le esperienze artistiche che hanno interessato il filosofo francese. In queste pagine il lavoro di Michals sarà articolato in relazione a quanto scritto su di lui da Foucault e attraverso una terza figura legata a entrambi, il pittore René Magritte.

Considerando il corpus della sua ricerca, i testi in cui Foucault discute di fotografia sono pochi: *La Peinture photogénique* scritto nel 1975 per il catalogo della mostra *Le désir est partout* dell'artista francese Gérard Fromanger; la prefazione del 1975 al libro *Leurs prisons*, traduzione francese di *In the Life: Versions of the Criminal Experience* (1972), documentazione delle carceri americane realizzata dall'artista Bruce Jackson; e, infine, *La pensée, l'émotion*, scritto nel 1982 per il catalogo della mostra di Duane Michals tenuta quello stesso anno presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. La pubblicazione di questi testi coincide con l'ultima fase del pensiero foucaultiano caratterizzata da *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione* (1975) e

successivamente dalla *Storia della sessualità* (1976-1984).

Il filosofo francese conosce bene i tre artisti. È nota la sua amicizia con Fromanger, mentre Foucault incontra Jackson agli inizi degli anni settanta negli Stati Uniti dove per alcuni anni è professore presso il French Department dell'Università di Buffalo. Jackson lavora nella stessa università e ha l'occasione di fotografare Foucault oltre che di condividere con lui l'interesse scientifico per il sistema penitenziario. Proprio in quegli anni Foucault fonda insieme ad altri intellettuali il Groupe d'Information sur le Prisons<sup>1</sup> (GIP), mentre Jackson si prepara a pubblicare *In the Life*. Foucault ha dei contatti anche con Michals, che agli inizi degli anni ottanta è già piuttosto famoso. Su invito dell'amico, scrittore e fotografo, Hervé Guibert – grande estimatore del lavoro di Michals – il filosofo francese scrive *La pensée, l'émotion*. Appena un anno prima, Michals aveva pubblicato un libro con una serie di fotografie scattate a Magritte, del quale Foucault aveva già scritto nel 1968 nel famoso *Questo non è una pipa*.

Emerge un'affinità tra le tematiche affrontate dal filosofo e quelle dei fotografi; la continuità più evidente è il tema delle prigioni nel caso di Jackson, ma si può anche considerare il tema della sessualità<sup>2</sup> nel caso di Michals (che condivide col filosofo l'orientamento omosessuale). Ognuna di queste esperienze legate alla fotografia incarna per Foucault un aspetto interessante che merita di essere sondato: il legame tra fotografia e pittura in Fromanger, l'indagine di Jackson sulle condizioni delle carceri, l'influenza magrittiana nella fotografia di Michals.

### *Magritte visto da Michals: Ceci n'est pas une photo d'une pipe*

«Ogni cosa è dentro la mente», dice Michals, «Siamo la nostra mente. Tutto ciò che sperimentiamo, tutto ciò che vediamo, che sentia-

<sup>1</sup> Cfr. S. Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 92.

<sup>2</sup> In un articolo di qualche anno fa, Marco Melandra ha scritto che l'interesse di Foucault per la fotografia di Michals sarebbe legato alla nozione di «estetica dell'esistenza» che si trova nella *Storia della sessualità*. Il fatto che Michals sia uno sperimentatore e nelle sue fotografie metta in scena delle esperienze personali coinvolgendo lo spettatore, fa di lui un artista in grado di effettuare «un meticoloso lavoro su di sé e sui propri limiti, in contrasto con tutte le linee di condotta standardizzanti tipiche della società moderna», M. Melandra, *Michel Foucault e le immagini. Tre contributi per un'archeologia del figurativo*, in "Materiali Foucaultiani", n. 2 (2012), p. 221.

mo, sta nella mente. I miei eroi sono persone immaginarie. Amo Hieronymus Bosch. Amo William Blake. Amo Lewis Carroll. Amo chiunque apra e sviti la mia testa»<sup>3</sup>. E Michals ama René Magritte. Il fotografo americano conosce il pittore belga solo di fama e lo considera un personaggio quasi irrealista, come altri artisti che sono per lui un modello di ispirazione.

Michals e Magritte si incontrano un'unica volta nell'agosto del 1965 quando il fotografo va a trovare il pittore nella sua casa a Bruxelles. Molti anni dopo, nel 1981, con il titolo *A Visit with Magritte*<sup>4</sup> viene pubblicato per la prima volta un fotolibro dedicato a quell'incontro. Questa raccolta di fotografie è importante in un duplice senso: da un lato ha un valore quasi storico perché le foto sono state scattate due anni prima della morte di Magritte<sup>5</sup>; dall'altro, le fotografie segnano un punto di svolta nella carriera di Michals perché segnano il passaggio da uno stile vicino al documentarismo a una forma più concettuale di fotografia<sup>6</sup>.

In *A Visit with Magritte*, i ritratti fotografici del pittore, quasi tutti in bianco e nero, si alternano agli scatti dei luoghi in cui egli vive e lavora<sup>7</sup>, quasi tutti a colori. Magritte è presente in ogni foto; lo è fisicamente oppure attraverso gli strumenti che usa per dipingere, i quadri e le figure ricorrenti nella sua pittura.

Lasciando parlare il soggetto fotografato piuttosto che l'autore della foto, senza dover per forza attestare qualcosa o mostrare un volto – immortalando l'*aria*<sup>8</sup> piuttosto che la somiglianza fisica –, Michals

---

<sup>3</sup> D. Michals, *Dichiarazioni*, in "Camera Austria", n. 11-12 (1983), adesso in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 212.

<sup>4</sup> Nel 2011 è stata pubblicata una nuova edizione del libro con una diversa disposizione delle fotografie e una lettera che provano la corrispondenza tra il fotografo americano e il pittore belga. La versione del 2011 è quella presa in considerazione per la stesura di questo saggio.

<sup>5</sup> Michals non è l'unico ad aver ritratto Magritte, il pittore si è lasciato fotografare anche da Man Ray e altri fotografi.

<sup>6</sup> Sul percorso artistico di Michals si veda la recente autobiografia illustrata *ABCDuane: A Duane Michals Primer*, The Monacelli Press, New York 2014.

<sup>7</sup> Michals descrive lo studio del pittore come una stanza ordinata in cui solo la presenza del cavalletto e della tavolozza danno l'idea del luogo di creazione.

<sup>8</sup> Barthes definisce l'*aria* come ciò «che si trasmette dal corpo all'anima. [...] L'ombra luminosa che accompagna il corpo; e se la foto non riesce a palesare quest'aria, allora il corpo va avanti senz'ombra, e una volta che quest'ombra sia stata separata dal cor-

realizza i ritratti sempre nello stile della persona fotografata. In questo caso, nello stile di Magritte. Con la tecnica della doppia esposizione, il fotografo crea sovrapposizioni tra più immagini. Il ritratto di Magritte con la bombetta, ad esempio, è riprodotto (di profilo o frontale, in primo piano o in piano americano) su diversi sfondi, che sono a loro volta fotografie delle mura e dei cespugli del giardino di casa Magritte. La composizione delle foto rimanda a situazioni già viste nei quadri del pittore; *Portrait of Magritte in his garden double-exposed*, ad esempio, ricorda il dipinto *Alla ricerca del piacere* del 1962. La sovrapposizione delle figure è tipica della pittura di Magritte, in particolare in una serie di quadri realizzati tra il 1964 e il 1966. Tra questi vi è *La bella società* (1965-1966) in cui le sagome di due uomini con la bombetta sembrano essere dei ritagli nella tela che si aprono rispettivamente su un cespuglio di foglie (quelle fotografate da Michals?) e un paesaggio marino.

Nel fotolibro di Michals, la pittura di Magritte si concretizza. Il pittore e la bombetta diventano la personificazione dei personaggi dei suoi quadri. Nella fotografia che apre il libro, Magritte imita la locandina del film su Fantômas; in un'altra foto ha la bombetta capovolta sulla testa; in un'altra ancora copre il suo viso con la mano ricordando la colomba de *L'uomo con la bombetta* (1964) e la mela de *La grande guerra* (1964). Ma Michals ottiene un effetto ancora più singolare in due fotografie in cui la figura del pittore si sovrappone alla tela bianca posizionata sul cavalletto. In una di queste foto, Magritte si duplica: il pittore che indossa il cappello si sovrappone alla tela bianca, ma il suo volto non è chiaro, è solo un uomo con la bombetta, o meglio un fantasma seduto su una sedia davanti al cavalletto; contemporaneamente, l'immagine di Magritte è riflessa in uno specchio sul bordo sinistro della fotografia, facendo così credere che egli sia fisicamente presente nella stessa stanza del fantasma con la bombetta. Sfogliando *A Visit with Magritte* si ha anche la sensazione che il quadro diventi oggetto, come accade nella foto in cui il pittore, in piedi di profilo, regge in una mano a mo' di valigia un quadro su cui è dipinta una valigia incastrata in una racchetta.

Il valore di queste fotografie è notevole, non solo per la performan-

---

po [...] non resta altro che un corpo sterile», R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino 2003, pp. 108-109.

ce di Magritte nel ruolo di se stesso, ma anche per il surrealismo<sup>9</sup> e le tematiche che diventeranno peculiari nella fotografia di Michals: la sequenza – una è già nel fotolibro: quattro fotografie disposte verticalmente che rappresentano l'arrivo di Michals a casa Magritte, quindi una sorta di sguardo che va a zoomare sulla soglia della porta dove il pittore è fermo ad accogliere il fotografo –, lo sfocato, lo specchio, il doppio, la dimensione narrativa e onirica. Anche Magritte è coinvolto in questa dimensione onirica quando è fotografato disteso sul divano mentre sembra dormire (*Magritte asleep*) o in un primo piano con gli occhi chiusi. Il sogno – in francese *rêve*, parola che compare ne *L'arte della conversazione* del 1950 di Magritte e in *Rêve par Odilon Redon* del 1990 di Michals – «riduce al nulla l'antico ordine della rappresentazione facendo stupire lo spettatore che qualcuno possa mai avere creduto che l'immagine di una pipa sia la sua realtà»<sup>10</sup>.

Nell'introduzione al fotolibro, Michals parla di ciò che lo ha sempre colpito nel lavoro di Magritte:

What had so engaged me in Magritte's work was its ability to perplex. In his world, I could not be sure of anything. Giant roses filled entire rooms, the moon lit up a starry sky at midday and nightgowns could display real woman's breast. In his paintings he presented such amusing but serious ideas. I was freed from just looking<sup>11</sup>.

Nella pittura di Magritte prendono forma idee, pensieri. Gli oggetti dipinti sono banali, quotidiani, facilmente riconoscibili, ma inseriti in un contesto diverso, straniante, e di conseguenza caricati di nuovi signi-

---

<sup>9</sup> L'accostamento al surrealismo non è stabilito da Michals. Il fotografo americano afferma, infatti, di non potersi definire un surrealista; ne apprezza lo stile, ma preferisce non procedere secondo categorie o etichette. Quello che conta per Michals è l'ispirazione del momento.

<sup>10</sup> M. Paquet, *René Magritte. Il pensiero visibile*, tr. it., Taschen, Colonia 2001, p. 69.

<sup>11</sup> «Ciò che mi ha così coinvolto nel lavoro di Magritte è stata la sua capacità di lasciare perplessi. Nel suo mondo non potevo essere sicuro di niente. Rose giganti riempivano intere stanze, la luna illuminava un cielo stellato a mezzogiorno e camicie da notte potevano mostrare il vero seno di una donna. Nei suoi quadri ha esposto queste idee divertenti ma serie. Mi sono sentito libero solo guardando» (traduzione mia), D. Michals, *A Visit with Magritte by Duane Michals*, in Id., *A Visit with Magritte*, Steidl, Göttingen 2011, s.n.p.

ficati e possibilità<sup>12</sup>. La nostra percezione è messa a dura prova. Sovrapposizioni, proporzioni illogiche, decontestualizzazioni, stranezze, immagini enigmatiche e ambigue. Il fotografo americano replica tutto ciò liberando la fotografia da certe regole formali e accoppiandola al cinema (costruendo dal 1966 una sequenza di immagini che sembrano dei fotogrammi selezionati), poi alla scrittura (inserendo dei testi che saranno sempre presenti a partire dal 1974) e infine anche alla pittura (dipingendo direttamente sulle foto). Michals mette in crisi la funzione rappresentativa dell'immagine e del linguaggio.

Prima di Michals, anche Magritte ha usato la fotografia in modo innovativo<sup>13</sup>. Ha scattato foto per piacere personale, ma anche per realizzare «prove preparatorie per futuri dipinti, [...] quali verifiche d'appoggio per quell'assurdità che nei quadri poteva invece non convincere fino in fondo»<sup>14</sup>. È il caso di *La Mort des Fantômes* (1928) in cui Magritte, con cappotto e cappello, si fa ritrarre di spalle; la foto è stata poi utilizzata per la realizzazione del quadro *L'apparizione* (1928). Altro esempio è *Dieu le huitieme jour* del 1937 in cui Magritte anticipa *Il liberatore* (1947). Il pittore belga ha scattato fotografie anche per sperimentare il mezzo fotografico. Come molti surrealisti, negli anni venti si è divertito a utilizzare il photomaton (la cabina per fototessere) per realizzare i suoi *portraits manqués*, autoritratti che contestano le regole formali e le pose consuete. Nelle fototessere il pittore si mostra di nuca, nasconde il viso, lo maschera, gioca con le espressioni e i gesti, si sovrappone ad altre figure (ad esempio la moglie). La produzione fotografica di Magritte è originale e anticipa lo slancio concettuale che si verificherà tra anni sessanta e settanta nell'arte internazionale. Oltre a fotografare amici e artisti in atmosfere surreali simili ai suoi quadri – si pensi ad esempio al ritratto *Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris* del 1928 in cui Goemans è seduto a un tavolino davanti a una scarpa sospesa nell'aria –, Magritte utilizza la fotografia per ricreare

---

<sup>12</sup> Nella pittura di Magritte ci sono oggetti ricorrenti, come la pipa, il cappello, l'uovo, ecc., che costituiscono una vera e propria iconografia. «Magritte li presenta secondo una logica poetica, secondo un ordine capace di farli apparire in una luce inedita, dotati di una forza del tutto nuova», M. Paquet, *René Magritte. Il pensiero visibile*, cit., p. 23.

<sup>13</sup> Sulle fotografie scattate da Magritte cfr. P. Roegiers, *Magritte and Photography*, Lund Humphries Pub Ltd, Aldershot 2005.

<sup>14</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 111.

scene e situazioni paradossali. I suoi scatti sembrano dei «fotogrammi bloccati» perché «l'assurdità delle scene proposte fa decisamente leva sulla voglia di immaginare cosa potrebbe accadere oltre quel fermo immagine, [...] una storia interrotta, incomprensibile senza un "prima" e un "dopo"»<sup>15</sup>. Alcuni dei suoi quadri sono diventati anche materia di fotomontaggi. *La Femme Cachée*, ad esempio, è stato pubblicato nella rivista "La révolution surréaliste" nel 1929: il quadro di Magritte – che come un rebus combina immagine, un nudo femminile, e scrittura, «Je ne vois pas la [donna] cachée dans la forêt» – è incorniciato da una serie di fototessere di artisti surrealisti con gli occhi chiusi. L'automatismo della fotografia manca totalmente di immaginazione e Magritte vuole compromettere l'oggettività della rappresentazione fotografica separandola dal reale. «Ma questa separazione indica un potere surreale, magico, diverso; è la capacità di tradire la stessa realtà [...] di fare vedere la frattura che separa l'immagine da ciò di cui è l'immagine»<sup>16</sup>.

Le connessioni tra Michals e Magritte sono molteplici nei temi (*The human condition* del 1969 rimanda a *La condizione umana*, due quadri del 1933 e 1935), nei titoli (*The captive child* ricorda *La belle captive*), nei personaggi (nel 2001 Michals si fa fotografare da Abe Frajndlich con una maschera simile a quella di Fantômas), nelle situazioni surreali (*Things Are Queer* del 1973 è una sequenza di nove fotografie che mette in scena una costruzione irrazionale dello spazio e del tempo) e infine in veri e propri rifacimenti (*The illuminated man* del 1969 lo è de *Il principio del piacere. Ritratto di Edward James* del 1936).

Per omaggiare Magritte, nel 1978 Michals realizza *Ceci n'est pas une photo d'une pipe*. Nel celebre *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) del 1929, Magritte mette in discussione il rapporto tra l'immagine, il testo che l'accompagna e la cosa reale. L'oggetto dipinto è lo stesso oggetto che esiste nella realtà oppure il quadro diventa solo una rappresentazione segnica, un'astrazione? Michals, da parte sua, ripropone lo stesso quesito creando nell'immagine tre strati: la riproduzione della pipa di Magritte; la fotografia *Boy in Leningrad* scattata da Michals nel 1958<sup>17</sup>; uno strato di pittura rossa che copre la foto scattata in Rus-

---

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 112-113.

<sup>16</sup> M. Paquet, *René Magritte. Il pensiero visibile*, cit., p. 67.

<sup>17</sup> Michals scopre l'interesse per la fotografia nel 1958 durante un viaggio in Russia. Con una macchina fotografica presa in prestito, scatta foto alle persone che incontra.

sia ma non la pipa. L'elemento dominante è proprio la pipa posizionata al centro dell'immagine. La fotografia del ragazzino russo sostituisce la tela, ma il contenuto della foto non è più visibile per via dell'intervento pittorico. Nella fotografia originale, il ragazzo è al centro e guarda dritto verso l'obiettivo, mentre dietro di lui automobili e persone attraversano una piazza bagnata. Il colore rosso, aggiunto per coprirlo, ricorda le stesse pennellate de *Il ritorno di fiamma* (1943) in cui Magritte dipinge un Fantômas gigante che sovrasta Parigi. Le aggiunte pittoriche sulla carta fotografica compromettono il carattere documentaristico originale della fotografia e l'oggetto dipinto, che è solo una rappresentazione, finisce per prevalere sulla realtà fotografata. La frase *Ceci n'est pas une photo d'une pipe*, aggiunta a mano, fa riferimento al fatto che ciò che si vede è una riproduzione pittorica della pipa di Magritte (quindi, non tanto la riproduzione di una pipa vera ma piuttosto la riproduzione di una riproduzione) e non una fotografia della stessa. La frase mette anche in evidenza che ciò che prima era una fotografia ora non può più essere considerata tale.

### *Michals visto da Foucault: l'esperienza fotografica*

«Duane Michals a rencontré Magritte et l'a adoré», scrive Foucault nel 1982,

On trouve chez lui bien des procédés “magrittiens” – c'est-à-dire opposés exactement à ceux de Bacon: ils consistent, en effet, à polir, à parfaire une forme jusqu'à son plus haut point d'accomplissement, puis à la vider de toute réalité et à la soustraire à son champ de visibilité familière par des effets de contexte<sup>18</sup>.

---

Tornato negli USA decide di dedicarsi alla fotografia iniziando come freelance per alcune riviste famose.

<sup>18</sup> «Duane Michals ha incontrato Magritte e lo ha adorato. Troviamo in lui molti procedimenti “magrittiani” – vale a dire esattamente opposti a quelli di Bacon: essi consistono, infatti, nel raffinare, nel perfezionare una forma fino al suo punto più alto di realizzazione, e quindi nel privarla di ogni realtà e sottrarla al suo campo di visibilità familiare con effetti di contesto» (traduzione mia), M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, in *Michel Foucault. Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, p. 247.



A proposito delle influenze magrittiane nel lavoro di Michals, il filosofo francese cita alcune sequenze fotografiche in cui le proporzioni degli oggetti e la concatenazione dell'azione sono surreali. È il caso di *Alice's Mirror* (1974): ogni singola fotografia è il riflesso di uno specchio, o meglio si tratta di una successione di riflessi che rimbalzano da uno specchio all'altro; questa successione termina nell'ultima foto in cui un piccolo specchio, forse la matrice che ha innescato tutto il meccanismo, si rompe in tanti pezzi non più ricomponibili al contrarsi della mano che lo sorregge.

Oltre alla dimensione surreale delle cose e delle situazioni, Magritte e Michals condividono anche lo strano accostamento tra immagini e parole. In *Les Mots et les images*, pubblicato nel 1929 nella rivista "La révolution surréaliste", Magritte mette in discussione i legami convenzionali tra parole e immagini e attraverso diciotto esempi grafici mostra nuove forme di combinazione. L'oggetto disegnato è solo una rappresentazione della cosa reale. D'altra parte, le parole sono convenzionalmente legate alle cose che designano. Le parole che Michals scrive con la propria calligrafia direttamente sulla carta fotografica, sono segno distintivo per le immagini che diventano secondo il fotografo non facilmente duplicabili, ma anche traccia lasciata dall'autore. Queste parole non hanno una funzione didascalica tradizionale, anzi la loro provenienza, dice Foucault, è dubbia: sono pensieri venuti in mente a Michals prima della foto? Guardandola? Oppure molto tempo dopo, come in *Letter From my Father* (la fotografia della famiglia è stata scattata nel 1960 ma il testo è stato aggiunto nel 1975, anno della morte del padre)? E ancora, come considerare questi testi? Sono i pensieri dei personaggi nelle foto? Sono i pensieri di Michals? Il titolo e le didascalie depistano, non spiegano, sono fuorvianti, e in questo modo aprono le possibilità di significato. Messa in crisi la verosimiglianza fotografica e la funzione esplicativa del testo, non resta che uno scarto tra ciò che si vede e ciò che si legge. Magritte inserisce le parole nella pittura dipingendole sulla tela, Michals scrive o dipinge le parole sulla fotografia (si veda ad esempio il già citato *Rêve par Odilon Redon* o anche *By, Buy, Bye and To, Two, Too* del 1984).

Guardando alla continuità tra Magritte e Michals, si potrebbe affermare che il calligramma disfatto che Foucault<sup>19</sup> individua nelle opere

---

<sup>19</sup> Cfr. M. Foucault, *Questo non è una pipa*, tr. it., SE Studio Editoriale, Milano 1988.

di Magritte, quella forma di separazione tra gli elementi plastici della rappresentazione pittorica e la descrizione verbale, esiste anche nel lavoro di Michals. Entrambi mettono in crisi i meccanismi che consentono di riconoscere e identificare l'oggetto rappresentato e la sua relazione con una (falsa) didascalia. La differenza tra le due esperienze è probabilmente legata alla natura delle due arti dal momento che alla pittura mancherebbe l'automatismo che fa della fotografia qualcosa di autentico e veritiero<sup>20</sup>:

People believe photographs; they don't believe paintings, which gives to a photographer an enormous weapon [...] because if you do something in photography that it doesn't happen in real life, the fact that it is a photograph is very disturbing. So, I was always jealous of painters [...]. Magritte could have people raining from the sky and I simply couldn't do that<sup>21</sup>.

Se il quadro è una rappresentazione visiva dell'oggetto in una dimensione immaginaria concessa alla pittura, le foto di Michals sono invece la rappresentazione di oggetti esistenti in una dimensione ir-reale che, non essendo propria della fotografia, risulta inquietante. Il segno pittorico di Magritte non è la realtà e il testo che accompagna il dipinto non farebbe che confermare questa separazione, mentre nella fotografia l'effetto di realtà sembra essere assicurato anche se l'imma-

---

Si potrebbe azzardare anche un'altra ipotesi non contemplata da Foucault. L'idea di associare immagini e didascalia potrebbe provenire dal cinema, che Magritte frequentava da assiduo spettatore e non solo. Il vero riferimento di Magritte – probabilmente colto da Michals – potrebbe proprio essere il funzionamento del cinema muto: immagine seguita separatamente da una didascalia.

<sup>20</sup> Sulla fotografia come traccia del reale si rimanda a P. Dubois, *L'atto fotografico*, tr. it., QuattroVenti, Urbino 2009.

<sup>21</sup> «La gente crede alle fotografie, non crede ai quadri, e ciò è un'arma potente per un fotografo [...] perché se fai qualcosa in fotografia che non accade nella vita reale, il fatto che si tratti di una fotografia è molto inquietante. Quindi sono sempre stato invidioso dei pittori [...] Magritte ha potuto avere persone che piovono dal cielo e io semplicemente non ho potuto farlo» (traduzione mia). La frase è stata estrapolata da un'intervista rilasciata da Duane Michals alla trasmissione "Visions and Images: American Photographers on Photography" andata in onda il 1980 e il 1982 a cura di Barbralee Diamonstein e visibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=e0yoUWwI90M>. Probabilmente Foucault aveva visto la trasmissione su Michals perché l'inizio della frase è citato in M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, cit., p. 244.

gine rappresenta un'esperienza fittizia. In altre parole, nella pittura di Magritte il paradossale rimane all'interno di un'atmosfera immaginaria, mentre il paradossale diventa attendibile grazie alla capacità della fotografia di essere prova di qualcosa. Michals utilizza il testo proprio per mettere in discussione questo potere di autenticazione.

Il Magritte-fotografo ha trasformato quello che sembrava un limite della fotografia, cioè la staticità delle immagini, in un vantaggio, quello dell'anti-narrazione, anticipando, secondo Marra<sup>22</sup>, la Narrative Art, che è l'ambito concettuale in cui si muove Michals. Da parte sua il fotografo americano ha scavalcato lo storico divario tra pittura e fotografia – la prima destinata al sogno, la seconda alla realtà – perché «Il prête à la photo, à l'acte de photographier, à la scène soigneusement composée qu'il photographie, et au rite compliqué qui permet de photographier une telle scène, la puissance du rêve et l'invention de la pensée»<sup>23</sup>.

Foucault scrive di non essere in grado di parlare dell'aspetto tecnico, plastico, delle fotografie di Michals, ma discute comunque dei casi in cui il fotografo interviene con aggiunte pittoriche. In *Portrait of Roy Headwell* (1980), un ragazzo dorme appoggiando il volto su un tavolo; accanto alla sua testa sono stati disegnati alcuni dolciumi di marchi famosi. In *Portrait of John Shea with flowers* (1980), due angolazioni del volto di Shea (frontale e di profilo) si sovrappongono e su di loro Michals disegna un vaso di fiori sospeso, senza sostegno, in modo tale che le rose prendano il posto dell'orecchio di Shea. In *Portrait de Arthur Sanzari et chaussure* (1980) – altro riferimento al ritratto fotografico di Edward James realizzato da Magritte – il viso di Sanzari compare quasi all'improvviso nell'angolo sinistro superiore dell'immagine, mentre sulla destra è dipinta una scarpa (la stessa della foto di Magritte). Tutte queste immagini sono sconcertanti: da dove provengono gli oggetti disegnati? Gli oggetti dipinti sono quelli sognati, mentre quelli fotografati sono reali? In che modo livello fotografico e livello pittorico si legano nella stessa immagine? Sono queste le domande del filosofo francese.

Foucault apre *La pensée, l'émotion* affermando che una fotogra-

---

<sup>22</sup> Cfr. C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 114.

<sup>23</sup> «[Michals] ha prestato alla foto, all'atto di fotografare, alla scena attentamente composta che egli fotografa e al rito complicato che permette di fotografare una tale scena, il potere del sogno e l'invenzione del pensiero» (traduzione mia), M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, cit., p. 245.

fia non racconta, ma altera la storia, e semmai dovesse davvero raccontare qualcosa non avrebbe bisogno di altro per essere raccontata. Foucault riconosce però alle fotografie di Michals la capacità di narrare ciò che normalmente non si è in grado di raccontare, ad esempio un'emozione, una sensazione. Ecco perché le fotografie di Michals sono per Foucault delle *esperienze*, vissute dal fotografo americano, ma che Foucault sente vicino fino al punto di confonderle come proprie. Esperienza, dunque, e non realtà. La funzione rappresentativa della fotografia è per Michals un «falso dovere», scrive il filosofo francese, dovuto a una pesante «etica dello sguardo» che costringe a pensare la macchina fotografica come uno strumento che vede al posto del fotografo. Per Michals la fotografia non deve dare risposte ma fare domande; non deve far vedere ciò che già si conosce ma ciò che è ignoto; e tuttavia, non potendo catturare veramente queste esperienze, la fotografia può solo suggerire la loro «natura filosofica»<sup>24</sup>.

La fotografia è un'illusione e Michals lo dimostra realizzando scene in cui gli oggetti sono posizionati in modo inusuale rispetto alla loro classica funzione, e invitando lo «spettatore-lettore» a individuare queste stranezze (un po' come i giochi di enigmistica). È il caso di *There are Nine Mistakes in This Photograph, Can You Find Them?* (1989). Insistendo sui limiti della fotografia, Michals mostra anche come vi siano molte cose che sfuggono alla registrazione fotografica. In *There Are Things Here Not Seen in This Photograph* (1977), all'immagine del bancone di un bar Michals associa la descrizione di sensazioni, sapori, suoni che la macchina fotografica non è grado di riportare. La convinzione di cogliere la realtà delle cose è un fallimento. Michals lo afferma in *A Failed Attempt to Photograph Reality* (1976) quando decide di sostituire l'immagine sulla carta fotografica con la propria scrittura:

How foolish of me to believe it would be that easy. I had confused the appearances of trees and automobiles, and people with reality itself, and believed that a photograph of these appearances to be a photograph of it. It was a melancholy truth that I will never be able to photograph it and can only fail. I am a reflection photographing other

---

<sup>24</sup> Cfr. R. Camus, *The Shadow of a Double*, in *Duane Michals*, Thames & Hudson, London 2008.

reflections within a reflection. To photograph reality is to photograph nothing<sup>25</sup>.

L'obiettivo di Michals non va alla ricerca del visibile, ma lascia trapelare l'invisibile, lascia che la pellicola sia impressionata, scrive Foucault, da «evanescenza del visibile e comparsa dell'invisibile». L'invisibile è fatto di spettri, fantasmi, angeli, mostri, spiriti, ma anche di amore, piacere, sesso, morte, desiderio, sentimenti, stati d'animo, ecc. L'invisibile è tutto ciò che una fotografia non riesce a cogliere perché estraneo alla realtà (le presenze metafisiche) o non tangibile (il pensiero, le emozioni). L'invisibile si ottiene con sovrapposizioni, con la ripresa del movimento, con lo sfocato, con l'aggiunta della pittura, in altre parole con molte delle tecniche del pittorialismo<sup>26</sup>.

Le figure che «infestano» le sequenze di Michals, sono per Foucault figure ironiche che il fotografo usa contro l'«iperrealismo» associato alla fotografia. In particolare, Foucault rintraccia tre livelli di ironia<sup>27</sup>. «Ironie aussi de l'enchaînement»: le storie di Michals sono costruite in modo bizzarro e la concatenazione degli eventi non è lineare o realistica, ma ricca di interruzioni, svolte improvvise; le storie non vanno dritto al punto e il più delle volte non hanno una soluzione. Foucault cita a riguardo *The Pleasures of the Glove*<sup>28</sup> (1974) sequenza che racconta

---

<sup>25</sup> «Quanto è stato sciocco da parte mia credere che sarebbe stato facile. Ho confuso le apparenze di alberi, automobili e persone con la realtà stessa e ho creduto che una fotografia di queste apparenze fosse una fotografia della realtà. È stata una triste verità scoprire di non essere in grado di fotografarla e di poter solo fallire. Sono un riflesso che fotografa altri riflessi all'interno di una riflessione. Fotografare la realtà vuol dire fotografare niente» (traduzione mia).

<sup>26</sup> Da questo punto di vista, la fotografia di Michals ha una connessione con il lavoro di Fromanger. Tuttavia, il loro metodo di lavoro è inverso. Fromanger proietta la fotografia sulla tela e su di essa dà vita al quadro, ma la foto non lascia traccia perché scompare una volta terminata la proiezione (Cr. M. Foucault, *La Peinture photogénique*, in *Michel Foucault. Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, pp. 707-715). Il lavoro di Michals è invece prettamente fotografico, gli effetti pittorici sono aggiunti a posteriori e rimangono come elementi che caratterizzano l'immagine.

<sup>27</sup> Sull'ironia che caratterizza l'arte concettuale e la fotografia concettuale mi permetto di rimandare a C. Martino, *La svolta ironica. La fotografia concettuale in Italia*, in "L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 2 (2015), pp. 231-246.

<sup>28</sup> Il guanto è un oggetto ricorrente nel lavoro di Michals. Due guanti neri sono poggiati sulla tomba di Magritte nell'ultima fotografia di *A Visit with Magritte*. In *Portrait*

il piacere dell'indossare un guanto. «Ironie de l'à-côté»: le sequenze fotografiche non sono racconti compiuti; lo spettatore vede solo residui o indizi elusivi e difficili da interpretare. «Les ironies du temps»: alcune serie terminano all'improvviso, alcune non hanno una fine, perché il fotografo gioca con la temporalità sfidando in molte sequenze addirittura la morte. A questo punto Foucault cita *Changevements* del 1981 in cui il fotografo americano, utilizzando fotografie di famiglia e altre appositamente realizzate, ricostruisce il percorso della propria vita dalla nascita alla morte. In questo lavoro Michals anticipa il proprio invecchiamento.

La scelta di usare la serie<sup>29</sup>, ha, secondo Foucault, una finalità diversa rispetto a quella che è stata associata a questa forma nella storia della fotografia:

Depuis longtemps, les photographes ont pratiqué l'art de la série: soit pour raconter une histoire, comme Robinson racontait *Le Petit Chaperon rouge*, soit pour dérouler le temps de façon aussi serrée que possible, à la manière de Muybridge, soit encore pour épuiser tous les profils d'un objet jusqu'à l'anéantir<sup>30</sup>.

La serie in Michals non ha una funzione di chiusura, non serve a condensare l'evento o a portarlo a compimento. Foucault cita *The Woman is Frightened by the Door* (1966), sequenza che racconta lo spavento che prova una donna, seduta su un divano e impegnata nella lettura di un libro, per l'improvvisa apertura di una porta. Ma si potrebbero citare altre sequenze, ad esempio *Chance Meeting* (1969): due uomini stanno

---

of René Magritte and Giorgio de Chirico (1979) Michals dipinge accanto a Magritte un guanto rosso appeso a un chiodo, come se fosse stato estratto dal quadro *Canto d'amore* (1914) di De Chirico, altro pittore importante per Michals. Per approfondire sulle connessioni tra Michals e altri artisti surrealisti si veda C. Morel, *René Magritte et Duane Michals: une rencontre surréaliste*, in "Anthélie. Laboratoire de recherche en sciences humaines", <http://anthele.org/2015/02/05/duane-michals-et-rene-magritte-une-rencontre-surrealiste/>.

<sup>29</sup> Anche Magritte ha realizzato delle sequenze in pittura, ad esempio *L'uomo con il giornale* (1928).

<sup>30</sup> «Storicamente, i fotografi hanno praticato l'arte della serie: per raccontare una storia, come Robinson ha fatto con Cappuccetto Rosso, o per scomporre il tempo nel modo più preciso possibile, come Muybridge, o ancora per esaurire tutti i profili di un oggetto fino ad annientarlo» (traduzione mia), M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, cit., p. 249. All'ultima categoria si potrebbe aggiungere il lavoro dei coniugi Becher.

percorrendo un vicolo in direzioni opposte, si passano accanto e ognuno si volta a guardare l'altro, ma questo gesto non si verifica contemporaneamente. La sequenza non serve a creare una narrazione lineare, coerente, cronologica o logica, ma al contrario ad alterare il rapporto tra la temporalità dell'azione e l'evento rappresentato: se infatti da un lato il tempo può cambiare, subire dei salti, delle sospensioni, arrestarsi, dall'altro lato il «pensiero-emozione» messo in scena può rimanere impenetrabile e incomprensibile. Le fotografie che compongono le sequenze, ma anche le singole foto-storie di Michals, sono sempre immagini pensate, costruite in ogni dettaglio, una vera e propria organizzazione dell'azione<sup>31</sup> che comprende pose, costumi, oggetti di scena.

Foucault conclude il testo su Michals citando *The Old Man Photographs the Young Man* (1978), una delle tante fotografie in cui Michals prende parte alla narrazione. Nella foto, il giovane uomo è il soggetto che deve essere fotografato dal vecchio uomo (Michals). Entrambi sono di profilo ed entrambi sembrano non rispettare i propri ruoli: il fotografato si distrae guardando dalla finestra, forse annoiato, suggerisce Foucault; il fotografo anziché guardare nell'obiettivo per realizzare lo scatto, ha lo sguardo rivolto a terra. I due personaggi sembrano lontani e sono visivamente separati dalla macchina fotografica che occupa il centro della foto formando un rettangolo nero. Foucault non spiega il motivo esatto della scelta di questa foto. Forse perché è una metafotografia, quindi un altro elemento magrittiano (la metapittura e il metaquadro)? Forse perché è una situazione ambigua in cui i due corpi distanti fanno pensare all'addio di una coppia o al momento conclusivo di un incontro d'amore? *La pensée, l'émotion* si chiude all'improvviso, un po' come le sequenze di Michals.

### *Michals dopo Foucault*

Le esperienze artistiche che procedono come esperimenti e provocano delle fratture nell'*episteme* stuzzicano l'interesse di Foucault<sup>32</sup>. *La*

---

<sup>31</sup> Sullo stile narrativo delle sequenze fotografiche di Michals mi permetto di rimandare a C. Martino, *Le serie fotografiche di Duane Michals*, in "Fata Morgana", n. 23 (2014), pp. 155-159.

<sup>32</sup> «J'aime ces formes de travail qui ne s'avancent pas comme une oeuvre, mais qui

*pensée, l'émotion* è del 1982. Foucault muore due anni più tardi. Nelle decenni successive Michals ha continuato il proprio lavoro rimanendo fedele a un utilizzo ironico e anticonvenzionale della macchina fotografica. Le tematiche affrontate sono le stesse: desiderio, sessualità, religione (*Nature of Desire*, 1989), amore e morte (*Eros and Thanatos*, 1993), domande esistenziali su cosa siano il sogno, il tempo, l'universo, il linguaggio, la sorte, la vita (*Questions Without Answers*, 1994), fino alla presa in giro della fotografia contemporanea (Cindy Sherman, Andreas Gursky e altri in *Foto Follies: How Photography Lost Its Virginity on the Way to the Bank*, 2006).

Michals ha sempre esaltato le varie possibilità tecniche della macchina fotografica. Un fotografo dovrebbe utilizzare tutti gli strumenti che ha a disposizione, anche se la parte importante del processo creativo è il pensiero («mind»). Col passare del tempo, il lavoro di Michals sembra aver dimostrato che la tecnica fotografica da sola non è sufficiente, ma necessita di altre arti, come la letteratura, la poesia e soprattutto la pittura. Negli anni ottanta, all'epoca del saggio Foucault, la presenza della pittura è ancora moderata e rispecchia quanto descritto dal filosofo, ovvero l'introduzione di immaginazione e sogno. Negli ultimi anni, invece, il lavoro di Michals è caratterizzato da quelle che lui stesso definisce come «fotografie dipinte». *Famous French Writers* (2013) è un lavoro di appropriazione e alterazione di materiale fotografico recuperato. Michals si serve di fotografie dell'Ottocento, nessuna delle quali corrisponde veramente a uno scrittore francese. Si tratta di foto di persone comuni sulle quali Michals dipinge utilizzando colori ad olio. I ritratti anonimi diventano così dei ritratti immaginari dei suoi scrittori preferiti (Sartre, Proust, Voltaire e altri) con l'aggiunta di elementi estrapolati dalla lettura delle loro opere. *The Painted Photograph* (2011-2013) è un'altra serie di fotografie ritoccate con la pittura ad olio. Le fotografie sono di nuovo vecchie stampe dell'Ottocento (ferrotipi, stampe al collodio, ecc.). Anche in questo caso l'ef-

---

s'ouvrent parce qu'elles sont des expériences. Magritte, Bob Wilson, *Au-dessous du volcan, La Mort de Maria Malibran*, et, bien sûr, H. G [Hervé Guilbert]», M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, cit., p. 244. Forse proprio il legame con il realismo ha reso la fotografia un ambito meno importante da indagare per Foucault, il quale invece considera l'arte come una forma del dionisiaco. Per questa tesi cfr. S. Righetti, *Foucault, l'invisibile e la fotografia*, in "Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea", n. 1 (2014), pp. 360-379.



fetto ottenuto è un forte contrasto tra i colori accesi della pittura e il bianco e nero delle stampe. In questa serie, Michals non ha il ruolo di un fotografo, perché non è autore delle foto su cui interviene, ma opera nella veste di pittore emulando lo stile di artisti famosi. Michals si serve di *found footage*, ovvero materiale d'archivio, un *object trouvé* che fa parte della storia della fotografia. Ciò che colpisce in questi ultimi lavori è proprio il legame tra la registrazione fotografica e gli elementi pittorici che, esattamente come in *Ceci n'est pas une photo d'une pipe*, fa pensare "questa non è una foto".

Michals ha ripristinato il clima d'entusiasmo che ha caratterizzato l'avvento della fotografia e di cui Foucault parla in *La Peinture photographique*. Ritorna quel fermento artistico in cui i ruoli si confondono (i pittori diventano fotografi e viceversa), la pittura è trasportata in fotografia e a sua volta la fotografia diventa ausilio dei pittori, e infine la possibilità di modificare l'immagine rivela la plasticità della foto. Michals, dunque, come Oscar Gustave Rejlander, Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson, Peter Henry Emerson<sup>33</sup>. Ciò che manca alla fotografia è forse la pittura che, agli occhi di Michals, consente alla foto di diventare completa per raccontare le esperienze, i «pensieri-emozioni», per aprirsi all'immaginazione. Allo stesso tempo, Michals dimostra che la foto può andare oltre il suo ruolo di prova e documento, può diventare una tela sulla quale l'immagine è tutta da costruire. Esplorando il legame tra pittura e fotografia, Michals annienta una volta per tutte la loro separazione.

---

<sup>33</sup> Curioso notare come Foucault faccia riferimento soprattutto agli esponenti del pittorialismo inglese.



# FOUCAULT E L'ARTE MODERNA COME FORMA DI VERA VITA

GIULIA GUADAGNI

## *Introduzione*

Attraverso questo contributo si intende mostrare la connessione che sussiste tra la conferenza su Manet, nella sua versione del 1971, e l'ultimo corso al Collège de France del 1984. Considerato che la riflessione estetica, almeno nei suoi espliciti riferimenti alla pittura e alla letteratura, è stata tralasciata da Foucault a partire dall'inizio degli anni settanta, appare unica la lezione del 29 febbraio 1984, la cui ultima parte è dedicata proprio all'arte e nel corso della quale si ipotizza che l'arte moderna sia stata uno dei veicoli di trasmissione del cinismo alla contemporaneità. Esplicitando la connessione tra la conferenza su Manet e *Le courage de la vérité* si intende proporre una lettura retrospettiva della conferenza in particolare, e dei contributi di Foucault sull'arte in generale, alla luce di alcuni temi trattati negli ultimi anni al Collège de France. Attraverso tale lettura si avvalora l'ipotesi interpretativa secondo la quale non si danno, nel percorso filosofico foucaultiano, bruschi stacchi tematici, bensì una sostanziale continuità<sup>1</sup>.

I passi intermedi che connettono il testo su Manet e *Le courage de la vérité* si trovano disseminati in vari corsi e in alcuni scritti occasionali, e saranno esplicitati e approfonditi nelle pagine che seguono; li presentiamo qui solo in forma riassuntiva. Nell'ambito delle sue ricerche sulla *parrēsia* Foucault ha elaborato la distinzione tra due linee

---

<sup>1</sup> Se si intende, con Revel, la continuità come «discontinuité continue», «la forme même du changement», J. Revel, *Michel Foucault: discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu?*, in "Le Portique" (En ligne), n. 13-14 (2004), <http://leportique.revues.org/635>.

evolutive della filosofia: una metafisica dell'anima e un'estetica dell'esistenza. Durante il corso del 1984 ha individuato il tema della «vera vita» come centrale per la seconda di esse, e il cinismo come esempio di elaborazione filosofica e trasformazione del concetto di vera vita. La definizione di arte moderna come vettore di trasmissione della pratica cinica si inserisce in questo filo concettuale estetico dell'esistenza-vera vita-cinismo.

### *La peinture de Manet*

La maggior parte degli interventi di Foucault sulla pittura si concentrano negli anni sessanta. Oltre alle celeberrime pagine su *Las Meninas*, non bisogna dimenticare – come nota Daniel Defert – che «anche *Storia della follia* si apre con la descrizione della *Nave dei folli* di Hieronymus Bosch»<sup>2</sup>, cioè i riferimenti alla pittura sono presenti fin dall'inizio dell'opera foucaultiana. Negli anni successivi Foucault ha continuato a riferirsi a un eterogeneo insieme di pittori, a livello più approfondito in alcuni casi, più occasionale in altri: da Velasquez a Goya, da Cézanne a Degas, da Klee a Kandinskij. Gli scritti completamente incentrati sulla pittura tuttavia sono solo *Ceci n'est pas une pipe*, su Magritte, pubblicato nel 1968 e *La peinture de Manet*. Durante la seconda metà degli anni sessanta dunque, Foucault si è dedicato con frequenza all'arte in generale e alla pittura in particolare. A questo proposito, in un'intervista del 1975 dirà: «C'est l'une de rares choses sur laquelle j'écrive avec plaisir et sans me battre avec qui que ce soit. Je crois n'avoir aucun rapport tactique ou stratégique avec la peinture»<sup>3</sup>.

*La peinture de Manet* non è esattamente uno scritto, bensì la trascrizione di una conferenza tenuta a Tunisi nel maggio 1971<sup>4</sup>. Non ha

<sup>2</sup> D. Defert, *L'altra scena della pittura*, in "Aut Aut", n. 351 (2011), p. 17.

<sup>3</sup> M. Foucault, *À quoi rêvent les philosophes?*, intervista con E. Lossowsky, *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994, p. 706. Il filone artistico dell'opera foucaultiana (con l'eccezione dell'interpretazione di *Las Meninas*) occupa spesso i margini della letteratura critica. Tanto più importanti dunque sono stati i convegni organizzati sul tema negli ultimi anni: in particolare due su "Foucault e lo sguardo", svoltisi a Parigi nel 2001 e a Palermo nel 2005 e uno su "Foucault e le immagini" tenutosi presso l'Università della Calabria nel 2014.

<sup>4</sup> Della stessa conferenza, Foucault aveva tenuto altre tre repliche, nel 1967 a Milano

dunque lo stesso statuto teorico di un libro, nel quale sono esposti temi e ricerche compiute, preparate per la pubblicazione, ma nemmeno di un corso, che spesso propone metodi e temi a un stadio iniziale di elaborazione. Si può forse considerare la conferenza su Manet come testo con uno statuto particolare, non pensato per la pubblicazione come un libro, ma per una presentazione pubblica, in un'occasione però diversa da una lezione<sup>5</sup>. Precisare la natura del testo serve a indicare quale chiave di lettura è stata applicata nel leggerlo e ad evidenziare la prossimità che lo lega alla lezione del 29 febbraio 1984.

Nella conferenza, Foucault sostiene che Manet abbia operato una tale frattura con le tradizionali regole pittoriche da aprire la strada a tutta l'arte moderna e contemporanea, non solo all'impressionismo. A partire dal Quattrocento – esordisce – era stato uso degli artisti «cercare di fare dimenticare, di mascherare [...] il fatto che la pittura fosse posata o inscritta su un certo frammento di spazio [...] più o meno rettangolare e bidimensionale»<sup>6</sup>. Per fare ciò lo spazio materiale dell'opera era idealmente negato e messo in secondo piano rispetto alla rappresentazione. L'operazione nuova condotta da Manet è consistita nell'evidenziare nei propri quadri le proprietà e le qualità materiali della tela, nel mostrare che in effetti l'opera è “solo” un dipinto. Manet – secondo l'interpretazione di Foucault – ha reinventato «il quadro-oggetto, il quadro come materialità»<sup>7</sup>.

Nel corso della conferenza, proiettando una serie di dipinti, Foucault approfondisce tre elementi sui quali – a suo dire – si è giocata questa trasformazione: lo spazio, l'illuminazione e la posizione dello spettatore. Egli presuppone che la pittura dal Quattrocento fino a Manet abbia cercato di rappresentare le tre dimensioni su superfici bidimensionali, privilegiato le linee oblique per far dimenticare di essere iscritta all'in-

---

e nel 1970 a Tokyo e Firenze. Le sue ricerche su Manet – almeno quelle di cui siamo a conoscenza – risalgono però a qualche anno ancora prima: nel giugno del 1966 infatti aveva firmato un contratto con Les Éditions de Minuit per un libro sul pittore da titolo *Le noir et la couleur*.

<sup>5</sup> Per una discussione critica sui diversi registri dell'opera foucaultiana e sulla storia della pubblicazione dei corsi, rimandiamo a C. Del Vento, J.-L. Fournel, *L'édition des cours et les "pistes" de Michel Foucault. Entretiens avec Mauro Bertani, Alessandro Fontana et Michel Senellart*, in “Laboratoire italien”, n. 7 (2007), pp. 173-198.

<sup>6</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, tr. it., Abscondita, Milano 2005, p. 21.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 23.

terno di quadrati e rettangoli, tentato di rappresentare una fonte di luce interna ai quadri così da eludere la presenza della luce naturale e infine assegnato allo spettatore un posto specifico e ideale dal quale osservare le opere<sup>8</sup>. Punto per punto, secondo il suo stile didattico, Foucault mostra come Manet abbia messo in discussione queste consuetudini. Anzitutto – nelle opere analizzate durante la conferenza – lo spazio è organizzato in modo tale che la profondità sia estremamente limitata (*Dans la serre*, 1879), quasi annullata e in certi casi proprio murata (*Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-74 e *L'exécution de Maximilien*, 1868). Inoltre, per mostrare e richiamare sempre la geometria della tela e il fatto che la pittura sia inscritta in un rettangolo, Manet moltiplica all'interno della scena gli assi verticali e orizzontali. In *Le Port de Bordeaux* (1871) addirittura – mostra Foucault – i battelli e i loro alberi si intrecciano quasi a formare la trama di un tessuto, il materiale di cui è fatta la tela<sup>9</sup>. In *Argenteuil* (1874) lo stesso gioco di verticali e orizzontali è prodotto dai vestiti dei personaggi rappresentati<sup>10</sup>, in *Dans la serre*, dall'insieme dello schienale della panchina, delle pieghe del vestito della donna e dalle mani di entrambi i soggetti rappresentati<sup>11</sup>. Infine, per sottolineare il fatto che la pittura si trova chiusa in uno spazio limitato, Manet usa una particolare rappresentazione degli sguardi. Egli dipinge alcuni personaggi mentre guardano qualcosa che non è presente nel quadro e che noi quindi non possiamo vedere perché si trova oltre i suoi confini (*La Serveuse de Bocks*, 1879, *Le Chemin de fer*, 1872-73): «la pittura ci si offre – commenta Foucault – mostrandoci qualcosa di invisibile»<sup>12</sup>. Ciò comporta la rottura di un'ulteriore tradizione pittorica. Se prima era assegnato allo spettatore un posto ideale e preciso dal quale osservare le opere, alcune tele di Manet suscitano invece «il desiderio di girare intorno al quadro»<sup>13</sup>, proprio per vedere cosa succede al di qua e al di là, scoprire ciò che i personaggi guardano e a noi è nascosto. Non tutto è dato nel dipinto, che appare nel suo essere limitato nello spazio, e quindi aggirabile. L'esempio principale

---

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, pp. 39-40.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

in tal senso – secondo Foucault – è *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-82), nel quale la donna è dipinta esattamente di fronte, mentre il suo riflesso nello specchio retrostante è spostato a destra: «Dunque il pittore occupa – e lo spettatore è invitato a farlo con lui – successivamente, o piuttosto simultaneamente, due posizioni incompatibili»<sup>14</sup>. Non c'è un luogo predefinito per lo spettatore: davanti al quadro ci si può (e ci si deve) spostare<sup>15</sup>. Foucault conclude la conferenza affermando che «Manet non ha [...] inventato la pittura non rappresentativa [...] ma ha fatto giocare nella rappresentazione gli elementi materiali fondamentali della tela; era dunque in procinto di inventare il quadro-oggetto [...] la pittura oggetto»<sup>16</sup>, condizione del futuro abbandono della rappresentazione.

Nonostante la lettura foucaultiana di Manet sia parziale e il pittore si inserisca in un contesto più ampio che Foucault ha tralasciato, egli ha colto in modo sintetico ed efficace alcuni dei tratti che fanno dell'opera di Manet uno dei momenti rivoluzionari della pittura moderna<sup>17</sup>. Ciò che si intende sottolineare in questa sede tuttavia, più che il valore critico della conferenza, è la sua relazione con le ultime ricerche di Foucault sulla vera vita e dunque una particolare lettura foucaultiana dell'arte moderna.

### *La vera vita dei cinici*

Gli studi sul cinismo presentati in *Le courage de la vérité* sono effettivamente distanti dalla ricerca sulla pittura. Foucault considera il

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 70-71.

<sup>16</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 72.

<sup>17</sup> Per una collocazione di Manet tra i rappresentanti della rivoluzione artistica dell'Ottocento rimandiamo a E. H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, tr. it., Einaudi, Torino 1987, pp. 513-526. Gombrich indica Manet come rappresentante della terza rivoluzione in pittura nel XIX secolo, dove la prima è stata quella condotta da Delacroix, con la sua attenzione al colore più che alla forma, al movimento più che all'equilibrio, e la seconda quella operata da Courbet nella scelta dei soggetti. Riguardo a Manet, a differenza di Foucault, Gombrich pone di più l'attenzione sulla sua prossimità all'impressionismo, e quindi sulle scelte di illuminazione nelle tele e sui tentativi di rappresentare il movimento.

cinismo come esempio del legame filosofico tra «vera vita», concetto inaugurato proprio nel 1984, e *parrēsia*, tema elaborato a partire da *L'herméneutique du sujet*. L'orizzonte tematico degli ultimi corsi al Collège de France è la relazione tra soggetto e verità<sup>18</sup>, il periodo storico di riferimento è l'antichità greca e romana. All'interno della sua ricerca sulle forme aleturgiche, cioè gli atti, le pratiche di manifestazione della verità, Foucault, già nel 1982, aveva introdotto la nozione di *parrēsia*<sup>19</sup>. Nella sua definizione più generale la *parrēsia* è una modalità del dire-il-vero che consiste nel parlar-franco. Il parresiasta «mette in gioco il discorso vero [del]l'ēthos [...] parlando a proprio nome e con la massima chiarezza [...] dicendo ciò che è nella forma singolare degli individui e delle situazioni»<sup>20</sup>. Nel fare ciò corre dei rischi ed esercita una forma di coraggio. Più che una sola modalità discorsiva però, la *parrēsia* è soprattutto «un'attitudine, una maniera di fare, una maniera di essere»<sup>21</sup>.

Durante le prime lezioni del corso Foucault ripercorre lo spostamento della *parrēsia* dall'ambito politico della democrazia, nel quale è nata e al quale era dedicato il corso del 1983, all'ambito etico e individuale della cura di sé. Come figura cardine dello sviluppo della pratica parresiastica nell'ambito etico è indicato Socrate e nelle lezioni successive sono presentate dettagliate analisi dell'*Apologia*, del *Critone* e del *Fedone*. Nella lezione del 22 febbraio viene invece introdotto il *Lachete*, quale testo platonico che tematizza il coraggio ed esemplifica la *parrēsia* socratica. Secondo Foucault, nel confronto tra l'*Alcibiade* e il

---

<sup>18</sup> Rimandiamo a un'intervista del 1984 nella quale Foucault, come aveva già fatto in altre occasioni, esplicita il proprio interesse per questa tematica e descrive il modo in cui l'ha sviluppata; cfr. M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. Vol. 3 (1978-1985) Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 273-294.

<sup>19</sup> Per una ricostruzione del ruolo della *parrēsia* ne *L'herméneutique du sujet* rimandiamo a O. Irrera, *Parrēsia ed exemplum. La parrēsia e i regimi aleturgici dell'exemplum a partire da L'ermeneutica del soggetto di Michel Foucault*, in "Noema", n. 4-1 (2013), pp. 11-31.

<sup>20</sup> Cfr. M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France 1983-84*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2011, p. 26. [D'ora in poi CDV].

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 37. Per lo studio della nozione foucaultiana di *parrēsia* ricopre un ruolo rilevante la recente edizione critica delle lezioni tenute da Foucault a Berkeley nel 1983, pubblicata insieme a una conferenza tenuta nel 1982 all'Università di Grenoble; M. Foucault, *Discours et vérité. Précédé par La parrēsia*, Vrin, Paris 2016.



*Lachete* è possibile scorgere il punto di partenza di due linee evolutive distinte della filosofia:

una filosofia che incita e rende incline l'uomo a occuparsi di se stesso, guidandolo fino alla realtà metafisica dell'anima [l'*Alcibiade*], e una filosofia che funziona come una prova di vita, come una prova dell'esistenza, come l'elaborazione di una certa forma e di un certo modo di vita [il *Lachete*]<sup>22</sup>.

L'oggetto della cura (di sé) indicato nel primo dialogo è l'anima, nel secondo è la vita, la maniera di vivere. Foucault chiama questi due orientamenti filosofici, diversi ma non incompatibili, metafisica dell'anima e estetica dell'esistenza. Il pensiero greco – quando si è declinato come estetica dell'esistenza – ha costituito la vita «come un oggetto di elaborazione e di percezione estetica: il *bios* come un'opera bella»<sup>23</sup>. Egli intende cercare di capire come tale estetica dell'esistenza si sia combinata con la prescrizione di dire-il-vero su di sé, di rendere conto di se stessi. La sua ipotesi è che la convergenza tra le due si trovi nella questione della vera vita. Nel corso del 1984 allora la vera vita è il tema centrale, all'interno del quale Foucault sceglie i cinici come esempio, come «punto di applicazione»<sup>24</sup>. Il cinismo infatti pur nell'eterogeneità che lo caratterizza, ha «condotto a un'altra forma, a un'altra definizione dei rapporti tra la vera vita, la vita altra e la *parrēsia*»<sup>25</sup>. Cos'è dunque la vera vita nel pensiero greco e in che modo è stata sperimentata e trasformata dal cinismo? Come si può attribuire alla vita uno statuto di verità?

Nella lezione del 7 marzo Foucault elenca i significati attribuiti al termine *alētheia* nel pensiero greco classico: ciò che non è nascosto, ciò che non è soggetto ad aggiunte né modifiche, ciò che è dritto, retto, e ciò che è immutabile<sup>26</sup>. La vera vita, *alēthēs bios* è una vita che non na-

---

<sup>22</sup> CDV, p. 129. Dell'*Alcibiade* Foucault aveva già lungamente parlato nel corso del 1982; cfr. M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-82)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2003.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>26</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 212-13.

sconde le proprie intenzioni né i propri fini, non mescola elementi contraddittori come il bene e il male, il piacere e la sofferenza, è sempre conforme al *nomos*, ai propri principi, ed evita fattori di cambiamento e perturbazioni, assicurandosi la felicità intesa come padronanza su di sé<sup>27</sup>. Sembra dunque una vita impossibile, oggetto solo di esercizio e di tensione.

Il cinismo – sostiene Foucault – ha utilizzato e trasformato questa nozione di vera vita, alterandone i caratteri secondo il principio del «cambiare il valore della moneta». Tale principio, associato a Diogene nella letteratura sul cinismo, è stato oggetto di diverse interpretazioni riassunte nella lezione del 14 marzo. Foucault lo interpreta come ingiunzione a «rompere con la consuetudine, [...] cambiarla, [...] infrangere le regole, le abitudini, le convenzioni e le leggi»<sup>28</sup>. Applicandolo ai tratti caratteristici dell'*alēthēs bios*, i cinici avrebbero costituito la vera vita come vita *altra*. Se la filosofia si è sviluppata secondo due linee parallele, metafisica dell'anima ed estetica dell'esistenza, allora lungo la prima si incontra il platonismo e l'aspirazione all'altro mondo, lungo la seconda il cinismo, il tema della vita *altra* e la promessa di un mondo altro<sup>29</sup>.

Il cinismo dunque ha rovesciato i quattro aspetti della vera vita, fino a renderli scandalosi. Anzitutto la vita non dissimulata, esposta allo sguardo dell'altro (come lo sguardo di un amico, per Seneca o lo sguardo interiore per Epitteto<sup>30</sup>) si trasforma coi cinici in una vita posta effettivamente, materialmente, fisicamente sotto lo sguardo di chiunque: una vita pubblica e completamente visibile. I cinici non hanno casa, stanno seminudi, mangiano e fanno l'amore in pubblico: applicando alla lettera il principio di non dissimulazione, fanno «saltare il codice del pudore a cui questo principio [...] implicitamente o esplicitamente, veniva associato»<sup>31</sup>. In secondo luogo la vita indipendente e autosufficiente significa per i cinici povertà assoluta, effettiva e reale (e non «distacco virtuale nei confronti della ricchezza»<sup>32</sup>), ma soprattutto

---

<sup>27</sup> Cfr. *Ivi* pp. 215-18.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 237. Foucault torna sul rapporto tra vera vita, vita *altra*, altro mondo e mondo altro nella lezione del 28 marzo, cfr. *ivi*, pp. 299-302.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 242.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 247.

to povertà scandalosa, perché diventa abbruttimento, dipendenza, fino all'umiliazione, al disonore e alla cattiva reputazione<sup>33</sup>. In terzo luogo, la vita retta non viene interpretata come conforme al *nomos*, bensì a quelli che i cinici consideravano principi naturali, soli parametri validi per misurare la rettitudine (perciò il rifiuto del matrimonio o delle convenzioni alimentari). Infine la vita sovrana, intesa come padronanza di sé e dedizione all'altro, diviene col cinismo vita militante. Il cinico è re nel senso che fa a meno di tutto, è un re della derisione e della miseria e si cura degli altri attraverso il combattimento, la polemica, l'aggressione: «Il cinico [...] si rende utile in modo ben diverso rispetto a chi mette a disposizione degli altri i suoi consigli o l'esempio della sua vita. È utile perché si batte, perché morde, perché attacca»<sup>34</sup>.

### *Cos'è la «vera vita»?*

Abbiamo indicato le modalità ciniche di trasformazione della vera vita in vita altra. Cosa si intende però per vera vita? Foucault pone il problema esplicitamente: il nostro modo di pensare ci permette di «concepire, non senza qualche problema, in che modo un enunciato possa essere vero o falso e in che modo possa ricevere un valore di verità»<sup>35</sup>, ma la vita non è un enunciato, dunque «Quando si tratta della vita [...] in che modo è possibile utilizzare la qualifica di vero?»<sup>36</sup>. Il tema della vera vita viene presentato dopo anni di riflessioni sulla verità, pone problemi nuovi e permette di rileggere alcuni passaggi dei corsi precedenti. In particolare si ritorna su *Le pouvoir psychiatrique* e *L'herméneutique du sujet* per vedere come alcune distinzioni e definizioni proposte da Foucault negli anni precedenti siano confluite in *Le courage de la vérité* e nello studio del cinismo.

Da un lato, nel 1984, Foucault sembra contrapporre filosofia e scienza: la filosofia è correlata a un'esistenza filosofica, fare filosofia è anche «una sorta di esercizio di vita»<sup>37</sup>, non così la scienza, la quale

---

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, pp. 247-51.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, p. 267.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 226

non è necessariamente legata a un modo di vita (neanche la filosofia in effetti lo è *necessariamente*, ma può esserlo e lo è stata). In questa prospettiva Foucault sostiene che, nel tempo, la filosofia abbia marginalizzato la questione del rapporto tra la vita e le pratiche del dir-vero, cioè la vera vita. Ciò anche a causa dell'attribuzione alla scienza di un primato nel campo del dir-vero: «Se la pratica scientifica, l'istituzione scientifica e l'integrazione al consenso della comunità scientifica bastano, di per sé, ad assicurare l'accesso alla verità, [...] scompare il problema della vera vita come fondamento necessario alla pratica del dire-il-vero»<sup>38</sup>.

Da un altro lato nella stessa lezione sono contrapposti, invece di filosofia e scienza, diversi tipi di filosofia: uno che «tende sempre di più a porre la questione del dir-vero nei termini delle condizioni che permettono di riconoscere un enunciato come vero»<sup>39</sup> (dunque una filosofia che prende a modello il parametro scientifico) e un altro, esemplificato dal cinismo, che «non smette di porre la domanda: quale può essere la forma di vita adeguata alla pratica del dir-vero?»<sup>40</sup>.

Filosofia e scienza in un caso, filosofie diverse in un altro: Foucault sta riprendendo un tema già affrontato nel corso del 1973-74, cioè la differenza tra la verità-dimostrazione e la verità-evento. Sulla prima si fonda il sapere scientifico, il quale presuppone che la verità comunque ci sia, sia sempre presente anche se sconosciuta, e che non sia detenuta esclusivamente da qualcuno, bensì ciascuno, purché possieda gli strumenti e il linguaggio adeguati, possa accedervi ed eventualmente scoprirla. A fronte di questa idea di una verità che «percorre il mondo intero, [e] non si interrompe mai»<sup>41</sup>, Foucault aveva descritto un'altra verità, «dispersa, discontinua, interrotta, destinata a parlare o a verificarsi solo di tanto in tanto [...] e solo in certi luoghi»<sup>42</sup>. La verità-

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> M. Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-74)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2010, p. 210.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Della verità-evento come modello nietzschiano di verità Foucault tratta nel corso del 1970-71; cfr. M. Foucault, *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France (1970-1971)*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2015. Rimandiamo sullo stesso tema a D. Defert, *Vedere o sapere*, in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di M. Cometa, S. Vaccaro, Meltemi, Roma 2007.

evento, a differenza dell'altra, ha una sua geografia, un suo calendario, «ma anche dei suoi messaggeri o dei suoi operatori privilegiati ed esclusivi»<sup>43</sup>, come i profeti, gli indovini, i folli e – si può aggiungere alla luce del corso dell'84 – i cinici. Considerando la verità come dimostrazione si presuppone un rapporto di conoscenza tra soggetto e oggetto, la verità-evento invece istituisce un rapporto polemico, «contrassegnato dallo scontro, dall'urto [...] rischioso, reversibile, bellicoso»<sup>44</sup>, non un rapporto di conoscenza ma di potere. C'è allora una corrispondenza tra ciò che nel 1974 era chiamato verità-evento e la declinazione cinica della vera vita in una vita scandalosa, rischiosa e aggressivamente altra.

Ne *L'herméneutique du sujet* invece Foucault aveva proposto di definire

“filosofia” quella forma di pensiero che si interroga non tanto su quel che è vero e quel che è falso, bensì su ciò che fa sì che vi sia e vi possa essere del vero e del falso [...] che cerca di determinare le condizioni e i limiti entro cui può avvenire l'accesso del soggetto alla verità [e] “spiritualità” la ricerca, la pratica e l'esperienza per mezzo delle quali il soggetto opera su se stesso le trasformazioni necessarie per avere accesso alla verità<sup>45</sup>.

Mentre la prima presuppone una possibilità di accesso alla verità del soggetto in quanto tale, così com'è, la seconda postula la necessità che il soggetto si modifichi, si trasformi, per accedere alla verità. La filosofia cui si riferisce Foucault è quella successiva al cosiddetto momento cartesiano, in cui si è iniziato a sostenere «che è la conoscenza, e la conoscenza solamente, a consentire l'accesso alla verità»<sup>46</sup>.

La pratica cinica dunque è un esempio di vera vita nel senso di una vita che manifesta la verità nella forma dell'evento, una verità che è rischio e lotta, che richiede una trasformazione del soggetto, una verità etica, altra e diversa rispetto alla verità in senso epistemologico<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>45</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 17.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>47</sup> Cfr. D. Lorenzini, *Foucault, il cinismo e la “vera vita”*, in *Michel Foucault, gli antichi*

## *Lezione del 29 febbraio: l'arte moderna cambia il valore della moneta*

Alla fine della lezione del 29 febbraio 1984 Foucault ipotizza che l'arte sia uno dei veicoli di trasmissione del cinismo dall'antichità alla contemporaneità, insieme all'ascetismo cristiano e ai movimenti rivoluzionari del XIX e XX secolo<sup>48</sup>.

Il cinismo ha interpretato il concetto di vera vita alterandone i caratteri fino a farne scandalo, e l'ha fatto proprio mettendo in partica i principi che lo costituivano. La vita non dissimulata diventa vita impudicamente pubblica, l'autosufficienza morale diventa povertà, la conformità al *nomos* è interpretata come rifiuto delle convenzioni in nome di un'aderenza a principi considerati naturali, la padronanza di sé si trasforma in vita militante, in azioni di disturbo e di aggressione. Foucault insiste sul fatto che i cinici hanno operato questa trasformazione applicando i principi di una vera vita teorica alla vita effettiva, incarnandoli nell'esistenza<sup>49</sup>. Seguendo il percorso descritto attraverso i corsi al Collège de France dunque, il cinismo si inserisce in quel filone della filosofia che si configura come esercizio di vita, o nella pratica che Foucault aveva definito spiritualità, che richiede una trasformazione del soggetto come condizione per l'accesso alla verità. Dal punto di vista della verità poi, il cinismo ha a che fare con la particolare forma della verità-evento.

Gli artisti – suggerisce Foucault – dalla seconda metà dell'Ottocento hanno operato in modo simile ai cinici. Riprende così, anche se molto brevemente, quel tema abbandonato all'inizio degli anni settanta. Continuando a prendere come esempio la conferenza su Manet si osserva che, mentre quest'ultima si concentrava sull'aspetto formale della pittura, nella lezione del 29 febbraio il riferimento principale è la vita dell'artista. In entrambi i casi agisce il principio dell'alterazione del valore della moneta, lo stesso applicato dai cinici ai caratteri della vera vita. Nella lezione del 29 febbraio Foucault dice che l'arte moderna

---

*e i moderni, Parrhesia, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, a cura di L. Bernini, ETS, Pisa 2011, pp. 75-99.

<sup>48</sup> Cfr. CDV, pp. 177-80 per l'ascetismo e pp. 180-83 per il militantismo rivoluzionario.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, pp. 235-36.

Deve stabilire con la realtà un rapporto che non è più di ornamento, di imitazione, ma di messa a nudo, di smascheramento, di ripulitura, di scavo, di riduzione violenta alla dimensione elementare dell'esistenza<sup>50</sup>.

Essa «stabilisce un rapporto polemico [...] di rifiuto o di aggressione con la cultura, con le norme sociali, con i valori e con i canoni estetici»<sup>51</sup>, ha la necessità di respingere «ogni regola posta, dedotta, indotta, inferita da ciascuno degli atti [artistici] precedenti»<sup>52</sup>. In effetti la necessità di mettere sempre in discussione e di trasformare il precedente non è emersa esclusivamente nella modernità e non è neanche propria solo dell'arte. Dalla seconda metà dell'Ottocento però, anche a partire da Manet se si considera la pittura, questa necessità polemica si esaspera, diventa permanente, diventa un carattere proprio dell'esperienza artistica e viene tematizzato.

Nota Gombrich che dell'arte "ufficiale" del XIX secolo ricordiamo poco, ci ricordiamo quasi solo «di un gruppetto di uomini isolati che ebbero il coraggio e la tenacia di essere anticonformisti e di vagliare criticamente e senza timore le convenzioni allora predominanti, creando nuove possibilità alla loro arte»<sup>53</sup>. Con la fine dell'Ottocento è diventato sempre più importante per gli artisti testimoniare, anche attraverso una condotta di vita particolare, attraverso un atteggiamento, la verità stessa dell'arte. Nelle esposizioni e negli studi – scrive ancora Gombrich – non si andava più solo per ammirare un'abilità ma per entrare in contatto con gli artisti, «uomini la cui opera testimoniassero di una sincerità incorruttibile»<sup>54</sup>. Foucault descrive la diffusione dell'idea secondo la quale «l'arte è capace di dare all'esistenza una forma particolare, diversa da tutte le altre, una forma che è quella della vera vita»<sup>55</sup>. Anche la biografia di Manet può essere letta in questo modo, come esempio di vita d'artista tipica della modernità. Oltre ad avere introdotto le novità formali descritte da Foucault (spazio chiuso, illuminazione reale e mo-

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> E.H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, cit., p. 513.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 512.

<sup>55</sup> CDV, p. 184.

bilità dello spettatore), egli ha condotto la propria vita in modo isolato dal punto di vista artistico (nonostante la prossimità all'impressionismo) e in un certo senso è stato "cinico", lontano sia dall'arte accademica sia in parte dal realismo di Courbet. Anche una volta raggiunta la fama, appariva come un ribelle, animato dalla «spinta inesorabile di una necessità interiore»<sup>56</sup>. Scrive Venturi che le immagini create da Manet «non agiscono, non comunicano emozioni o passioni specifiche [...] il loro valore consiste nella loro esistenza, in quanto vita estetica»<sup>57</sup>. Le caratteristiche delle opere in questo caso diventano indissociabili dalla vita di Manet in quanto pittore. Egli, violando le regole della pittura, appariva come «un barbaro e non un uomo civilizzato, un rivoluzionario violento, un ragazzaccio che rompeva i vetri, un *gavroche*»<sup>58</sup>: una descrizione simile a quella che si potrebbe fare di un cinico. La vita degli artisti come quella dei cinici è indisciplinata, rischiosa e scandalosa, e testimonia un particolare tipo di coraggio della verità.

Istituire questo legame tra la conferenza del 1971 e il corso del 1984 comporta senza dubbio una forzatura. Da una parte Foucault non aveva presente il cinismo quando descriveva la rivoluzione pittorica operata da Manet, d'altra parte i riferimenti all'arte moderna nella lezione del 29 febbraio sono soltanto un accenno, un'ipotesi, e non coinvolgono alcuna disamina specifica di un artista o di un'opera in particolare. La lettura in contemporanea di entrambe però, insieme all'integrazione di alcuni elementi della vita di Manet che Foucault non aveva considerato e a una sua collocazione nel più ampio panorama della pittura di fine Ottocento, permettono di fare emergere una singolare visione foucaultiana dell'arte. L'arte moderna elabora l'antico tema dell'estetica dell'esistenza, ed è parente prossima del cinismo filosofico, attraverso il quale Foucault avrebbe infine trovato nel passato «non un sistema etico, ma un'attitudine del pensiero possibile anche oggi»<sup>59</sup>. Se

---

<sup>56</sup> L. Venturi, *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Einaudi, Torino 1970, p. 147.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>59</sup> L. Bernini, *Pesci rossi, filosofi e acrobazie. L'impossibile morale di Michel Foucault*, in "Thaumàzein", n. 1 (2013), pp. 291-304, in particolare p. 302.



è soprattutto nell'arte, anche se non solo in essa, che si concentrano, nel mondo moderno, nel nostro mondo, le forme più intense di un dire-il-vero che accetta il coraggio e il rischio di ferire<sup>60</sup>

si può guardare all'arte moderna e contemporanea come a un esercizio cinico di coraggio della verità. Il coraggio dei cinici consisteva nel «dire [...] quello che dicono tutti [i filosofi] e rendere inammissibile il fatto stesso di dirlo»<sup>61</sup>. Il cinico, e così in un certo senso l'artista, ha coraggio perché si mette nella posizione di suscitare la collera degli altri incarnando dei principi che diventano scandalosi se applicati alla vita. Il cinico rischia non solo per dire la verità, ma soprattutto per il modo in cui vive. La vita degli artisti è diventata sempre più determinante per definire e riconoscere l'arte, «deve, nella sua forma stessa, rappresentare una certa testimonianza dell'arte nella sua verità»<sup>62</sup>. Come il cinico incarna principi filosofici nella vita quotidiana, così l'artista tende a fare della propria stessa vita un'opera d'arte. Il cinismo come filosofia esiste solo se praticato, allo stesso modo la vita dell'artista «è la garanzia per cui ogni opera radicata in essa [...] appartiene veramente [...] al campo dell'arte»<sup>63</sup>. Infine, la vita cinica e quella artistica condividono alcuni elementi di contenuto: il rovesciamento dei canoni secondo il principio del cambiare il valore della moneta, l'isolamento, una forma di individualismo, il rischio e il coraggio. È dunque possibile rileggere gli scritti foucaultiani sull'arte, su Velázquez, Manet, Magritte, ma anche Roussel, Baudelaire, Flaubert, alla luce del cinico coraggio della verità.

---

<sup>60</sup> CDV, p. 185.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>63</sup> *Ibidem*.



# UN PENSIERO DELLA SOMIGLIANZA: FOUCAULT INTERPRETE DI MAGRITTE

DARIO CECCHI

## *Introduzione*

Il saggio che Michel Foucault dedica nel 1973 all'opera di René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, va riconsiderato per l'importanza che ha all'interno della riflessione foucaultiana<sup>1</sup>. A essere chiamate indirettamente in causa dal breve e denso saggio sono in particolare la nozione di *episteme* e il relativo progetto di ripensare criticamente l'epistemologia sottesa al metodo scientifico moderno. Come fa notare Georges Canguilhem nell'articolo in cui discute le principali tesi de *Le parole e le cose*, il testo con cui Foucault inaugura la sua «archeologia del sapere», nell'impresa foucaultiana ne va niente di meno che del tentativo di mettere radicalmente in questione lo statuto del *cogito* cartesiano, che costituisce la base del soggettivismo moderno. Il tentativo de *Le parole e le cose* è quello di mostrare come le forme del sapere presuppongano precisi paradigmi teorici, che Foucault nomina con il termine greco di *epistemi*, saperi certi non suscettibili di falsificazione. Si potrebbe dire che tale critica all'epistemologia si colloca a metà strada tra Thomas Kuhn e Karl Popper<sup>2</sup>. È innegabile che l'*episteme* abbia diversi elementi in comune con il paradigma kuhniano: entrambi pensano i criteri che rendono una determinata forma di scienza incompatibile con un'altra – ciò che distingue, ad esempio, la fisica classica dalla fisica aristotelica – spiegando così rivoluzioni scientifiche.

---

<sup>1</sup> Per una ricognizione del pensiero di Foucault rimando all'agile saggio introduttivo di S. Catucci, *Introduzione a Michel Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2000.

<sup>2</sup> Cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, tr. it., Einaudi, Torino 2009; K. Popper, *Logica della scoperta scientifica*, tr. it., Einaudi, Torino 2010.

Foucault non rinuncia a porre la questione dello statuto di verità delle diverse *epistemi*. Esse rimandano a determinate condizioni di possibilità che non possono essere né verificate né falsificate. Si tratta di una “metafisica” che oltrepassa i limiti del sapere scientifico e tuttavia non può essere accantonata, perché rende concretamente possibile l’istituirsi di una prassi scientifica. Nell’epistemologia critica di Foucault sopravvive una pretesa ontologica che non sapremmo ritrovare nella filosofia della scienza di Popper.

La tesi che vorrei difendere è che il saggio *Ceci n’est pas une pipe* si colloca nel cuore dell’impresa epistemologica foucaultiana, valorizzandone in particolare l’elemento critico, il quale non lavora più solo in direzione della sua *pars destruens*, ma mette mano alla *pars construens*. Non si tratta più, infatti, di portare alla luce la metafisica implicita in ogni forma del sapere: bisogna individuare le condizioni di possibilità, che non saranno in senso stretto “trascendentali”, ma saranno piuttosto *a priori storici* o *pragmatici*, i quali costituiscono l’esperienza come evento di significativa interazione tra soggetto e mondo. Il saggio su Magritte non costituisce pertanto il nucleo germinale di un’estetica, se per estetica dobbiamo intendere una “filosofia dell’arte”. Esso non apre nemmeno la strada a una “filosofia dell’immagine”, perché questa presumerebbe un soggetto precostituito, per il quale le immagini lavorerebbero come rappresentazioni mentali. Non è a una simile teoria del soggetto e della rappresentazione che va riferita la “critica d’arte” foucaultiana. *Ceci n’est pas une pipe* è il saggio in cui va cercata l’estetica di Michel Foucault solo a condizione di concepire l’estetico come fa Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*<sup>3</sup>, vale a dire come *l’insieme delle condizioni non conoscitive che rendono tuttavia possibile la conoscenza e in genere l’esperienza*.

Per argomentare la mia tesi procederò nel modo seguente: in primo luogo esaminerò la tesi centrale su cui si regge l’interpretazione che Foucault dà della pittura di Magritte; in secondo luogo evidenzierò i legami tra tale interpretazione e il quadro teorico-filosofico che Foucault le fa precedere; infine collegherò questa “estetica *in nuce*” con l’archeologia del sapere che lo stesso Foucault elabora in particolare ne *Le parole e le cose*. Se l’argomentazione risulterà convincente, da tale ricognizione emergerà un’alternativa tra due possibili modi di fare filosofia, non

---

<sup>3</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it., Einaudi, Torino 1999.

del tutto riconducibile alla distinzione, che Foucault propone nel saggio sull'Illuminismo<sup>4</sup>, tra "teorie della verità" e "ontologie dell'attualità". Questa distinzione descrive lo stato della filosofia moderna e costituisce l'eredità che Foucault interpreta. Il lascito che Foucault ci lascerebbe, e che andrebbe valorizzato attraverso un'attenzione particolare alla sua estetica, sarebbe quello di un'alternativa tra due possibili critiche dei discorsi che connotano lo statuto della verità: da una parte ci sarebbero le filosofie che mirano solo a mettere in luce la metafisica implicita a ogni teoria del soggetto; dall'altra le filosofie che prenderebbero in carico il compito di pensare le condizioni per cui soggetto e mondo sono collegati in un'esperienza non riducibile a una cornice metafisica e che rimanda piuttosto a fattori costitutivi dell'interazione del soggetto con il mondo.

### *Magritte: la linea sintetica dell'arte moderna*

L'aderenza di Foucault all'opera e al pensiero dell'artista di cui si occupa, il pittore belga René Magritte, sembra essere fortissima. Essa è così netta, che potremmo ridurla alle testimonianze dirette dell'artista, nelle quali l'interpretazione di Foucault si rispecchia pienamente. L'interpretazione che Foucault dà della pittura di Magritte si concentra sulle due versioni del quadro *Ceci n'est pas une pipe*, ma poi ripercorre a grandi linee tutta la produzione dell'artista. La prima e più nota di queste versioni risale, come ci ricorda Foucault, al 1926 ed è quella che si intitola *Ceci n'est pas une pipe*. Essa rappresenta, «minuziosamente» scrive il filosofo, una pipa con sotto l'iscrizione, «scritta a mano con una calligrafia regolare, diligente, artificiosa, con una calligrafia da amanuense, quale si può trovare, a titolo di esempio, sul frontespizio dei quaderni di scuola, o su una lavagna dopo una lezione di cose»<sup>5</sup>. L'iscrizione reca la frase *ceci n'est pas une pipe*. La seconda versione del quadro – essa porta un altro titolo: *I due misteri* – inserisce la rappresentazione della pipa e dell'iscrizione, che non hanno più come supporto un foglio, ma una lavagna posata su un cavalletto, in un interno, dove è sovrastata da un'altra pipa di maggiori dimensioni, la quale

---

<sup>4</sup> Cfr. M. Foucault, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985: *estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano.

<sup>5</sup> M. Foucault, *Questo non è una pipa*, tr. it., SE, Milano 1988, p. 13.

si staglia sullo sfondo senza avere alcun punto d'appoggio, quasi galleggiasse nell'atmosfera della stanza.

L'interpretazione che Foucault dà dei due quadri di Magritte si concentra sulla diversa natura dell'*immagine* e del *segno*: la prima istituisce il suo rapporto con la cosa rappresentata attraverso la *somiglianza*, mentre il secondo *designa* la cosa tramite una relazione di *arbitrarietà*, come insegna la linguistica a partire da Saussure, che Foucault tuttavia non cita. Magritte porterebbe alle estreme conseguenze una relazione tra segno e immagine che sarebbe all'origine di tutta l'arte moderna. Entrambi, segno e immagine, sono forme della rappresentazione che si presuppongono e si integrano a vicenda. Foucault elenca le modalità rappresentative che vedono segno e immagine differenziarsi e completarsi a vicenda: «mostrare e nominare; raffigurare e dire; riprodurre e articolare; imitare e significare; guardare e leggere». Esse risalgono ben più indietro dell'epoca moderna: esse costituiscono, scrive il filosofo, «le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica»<sup>6</sup>.

Foucault vuole far vedere come la pittura di Magritte non assicuri l'identità della cosa, ma come essa collochi nel cuore della rappresentazione, e dunque del modo in cui l'uomo moderno rende significativa la sua esperienza, un paradosso: *il referente di un'immagine non corrisponde al referente del segno equivalente*. Il quadro di Magritte funzionerebbe come un "calligramma": esso

si serve della proprietà delle lettere di valere contemporaneamente come elementi lineari che si possono disporre nello spazio e come segni che devono succedersi secondo la sola concatenazione della sostanza sonora. In quanto segno, la lettera permette di fissare le parole; in quanto linea, essa permette di cancellare la cosa.

Il calligramma avrebbe la proprietà di «cancellare ludicamente» le opposizioni appena ricordate della «civiltà alfabetica»<sup>7</sup>.

Immagine e segno tentano sempre di affermare la propria egemonia una sull'altra: o la parola è trattata come commento dell'immagine, come nella tradizione dell'*ekphrasis*, o l'immagine è ridotta a mera esemplificazione del contenuto delle parole, come nel caso delle illu-

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

strazioni. All'inizio del terzo capitolo di *Ceci n'est pas une pipe*, in cui sviluppa un confronto tra Magritte, Klee e Kandinskij, Foucault scrive:

Due principî hanno dominato, credo, la pittura occidentale dal quindicesimo al ventesimo secolo. Il primo afferma la separazione tra rappresentazione plastica (che implica la somiglianza) e referenza linguistica (che la esclude). Si fa vedere mediante la somiglianza, si parla attraverso la differenza. Così che i due sistemi non possono intersecarsi né fondersi. Bisogna che ci sia in un modo o nell'altro subordinazione: o il testo è stabilito dall'immagine (come nei quadri in cui sono rappresentati un libro, una scritta, una lettera, il nome di un personaggio); oppure l'immagine è stabilita dal testo (come nei libri in cui il disegno completa, quasi seguisse soltanto una vita più breve, ciò che le parole sono incaricate di rappresentare)<sup>8</sup>.

Sotto il profilo delle relazioni tra segno e immagine la civiltà moderna si contrappone in realtà a quella premoderna. Nella seconda le immagini sono trattate come "segnature" che emergono direttamente dalle cose; il termine "segnatura" viene da *Le parole e le cose*, dove serve a caratterizzare la concezione premoderna del segno. La segnatura appartiene alla cosa come sua qualità intrinseca: di fronte alla coappartenenza del simbolo con la cosa, la parola scritta si limita a estrapolare singoli aspetti dall'inesauribile ricchezza dell'immagine. Al polo opposto l'età moderna concepisce il segno come pura designazione convenzionale, che serve a tradurre l'esperienza della cosa in una rappresentazione chiara e distinta. L'immagine serve solo a illustrare vividamente ciò di cui il linguaggio ha già stabilito l'ordine di realtà. È a questa seconda concezione del segno che si connette l'opera di Magritte. L'immagine, che rappresenta la cosa per somiglianza, resta sempre in debito con il linguaggio del mondo esemplarmente dispiegato dalla scienza moderna. Foucault scrive: «La somiglianza ha un "padrone": un elemento originario che ordina e gerarchizza partendo da se stesso tutte le copie sempre più sbiadite che è possibile trarne. Somigliare presuppone un referente primario che prescrive e classifica»<sup>9</sup>.

La pittura di Magritte si colloca nel circolo moderno tra segno e im-

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 64.

magine, non per riprodurne i meccanismi, ma per mostrarne criticamente le implicazioni. Foucault scrive: «Il secondo principio che ha regolato a lungo la pittura stabilisce l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo»<sup>10</sup>. Magritte si muove nella direzione opposta: egli esibisce l'impossibilità di tale equivalenza.

La pittura moderna si regge dunque attorno a due principi, che possiamo riformulare nel modo seguente. Il primo afferma l'*irriducibile eterogeneità di segno e immagine*: il segno rappresenta la cosa istituendo una *differenza* tra sé e la cosa, mentre l'immagine rappresenta la cosa attraverso la *somiglianza* con essa. Il secondo principio vuole che la concordanza tra segno e immagine sia trovata nel *comune riferimento* alla cosa rappresentata. Questo secondo principio può essere inteso in senso "metafisico", come hanno fatto l'arte e la scienza nella prima modernità: va allora ricercato un "referente primario", o per meglio dire una modalità referenziale primaria, sotto cui ordinare l'intero sistema della rappresentazione. Oppure può essere inteso in senso "critico", come fa Magritte con la sua pittura. Ho detto all'inizio che la critica foucaultiana dell'arte di Magritte si articola in stretta correlazione con la riflessione condotta dallo stesso artista sulla sua opera. L'effetto della pittura di Magritte è esposto perfettamente nelle parole del suo autore, citate da Foucault: «I titoli sono scelti in modo da impedire che i miei quadri vengano situati in una regione familiare, che l'automatismo del pensiero non mancherebbe di evocare per sottrarsi all'inquietudine»<sup>11</sup>. In altre parole, l'arte di Magritte – in linea con buona parte dell'arte e della letteratura moderne – sostituisce agli automatismi della percezione, in cui le diverse modalità della rappresentazione (segno e immagine) sono ordinate in modo da stabilizzare il riferimento alla cosa, con un'attitudine creativa<sup>12</sup>. Si badi bene: creatività non significa qui assenza di regole, genio o fantasia. *Creatività significa capacità di elaborare il riferimento, sospendendo la presunzione dell'identità della cosa con la sua rappresentazione.*

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>12</sup> Su questo tema la bibliografia è sterminata. Mi limito a rimandare al classico saggio di V. Sklovskij *L'arte come procedimento* in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, tr. it., Einaudi, Torino 2003.



In un saggio ormai classico Filiberto Menna parla di una «linea analitica dell'arte moderna»<sup>13</sup>, avendo in mente naturalmente non tutta l'arte prodotta in età moderna, «dal quindicesimo al ventesimo secolo» come scrive Foucault, ma solo l'arte sorta a cavallo tra XIX e XX secolo, attraversata dai primi sintomi delle avanguardie. Riprendendo la felice formula di Menna, si potrebbe dire che per Foucault Kandinskij, Klee e Magritte sono i rappresentanti rispettivamente di una linea *analitica*, una linea *associativa* e una linea  *sintetica* dell'arte moderna. Essi rappresentano tre diverse reazioni alla crescente opacizzazione della cosa rappresentata<sup>14</sup>.

Di Kandinskij Foucault scrive:

L'essenziale è che non si può dissociare somiglianza e affermazione. La rottura di questo principio è collocabile sotto il segno di Kandinskij: duplica cancellazione simultanea della somiglianza e del legame rappresentativo mediante l'affermazione via via più insistente di quelle linee, di quei colori di cui Kandinskij diceva che erano "cose", né più né meno che l'oggetto chiesa, l'oggetto ponte o l'uomo-cavaliere con il suo arco; nuda affermazione che non poggia su alcuna somiglianza, e che, quando le si domanda "che cos'è", può rispondere soltanto riferendosi al gesto che l'ha formata<sup>15</sup>.

La pittura di Kandinskij reifica il gesto pittorico e lo considera come tale, per esplorare le grammatiche dell'immagine, prescindendo da qualsiasi riferimento preliminare alla cosa o al segno scritto. In questo senso Kandinskij si colloca a tutti gli effetti in una linea analitica dell'arte moderna: l'elemento visivo è isolato e analizzato *iuxta propria principia*.

Klee inaugura invece una linea "associativa" dell'arte moderna: l'artista svizzero tenta infatti di superare il primo principio dell'arte (in senso ampio) moderna individuato da Foucault: l'eterogeneità di principio di segno e immagine. «È il principio, scrive Foucault, di cui Klee ha

---

<sup>13</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 2001.

<sup>14</sup> Sul concetto di opacità in pittura, si vedano i lavori di Louis Marin, in particolare *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001; e *Opacità della pittura. Sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, Casa Usher 2012.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 47.

abolito la sovranità facendo risaltare in uno spazio incerto, reversibile, fluttuante (al tempo stesso foglio e tela, coltre e volume, quadrettatura di quaderno e catasto della terra, storia e mappa) la giustapposizione delle figure e la sintassi dei segni»<sup>16</sup>. La pittura riapre la negoziazione tra l'immagine, il segno e perfino la segnaletica. Tale condizione aperta assume l'opacizzazione della rappresentazione non come una perdita, ma come un'opportunità creativa: la cosa non è già data, essa emerge nel gioco stesso di libera associazione tra segni e figure.

Di Magritte Foucault scrive: «Nessuno più di Magritte, in apparenza, è lontano da Kandinskij e da Klee. La sua pittura sembra più di ogni altra legata all'esattezza delle somiglianze, al punto che le moltiplica volontariamente come per confermarle»<sup>17</sup>. Ma conclude alla fine del capitolo dedicato al confronto tra i tre artisti: «E tuttavia la pittura di Magritte non è estranea all'impresa di Klee e di Kandinskij; essa costituisce piuttosto, di fronte a quella, e a partire da un sistema che è loro comune, una figura opposta e al tempo stesso complementare»<sup>18</sup>. Il «sistema comune» è quello della rappresentazione, di cui abbiamo ripercorso i tratti essenziali. La specificità del contributo di Magritte, ciò che permette di creare una «figura opposta e complementare» a Klee e Kandinskij, consiste nel fatto che egli non abbandona il piano della somiglianza dell'immagine con la cosa. Ma proprio per questa ragione egli può assumere l'opacizzazione della cosa rappresentata non come un evento inevitabile per l'arte moderna, ma come la sua più grande opportunità creativa. Proprio per questa ragione egli può far interagire segno e immagine in modo da vedere il destino dell'*episteme* moderna, fondata sulla rappresentazione esatta della cosa, non nella graduale ma inesorabile perdita della cosa nei segni, bensì nell'emergere di una creatività referenziale e intermedialità. Foucault scrive:

I segni linguistici, che parevano esclusi, che si aggiravano lontano intorno all'immagine, e che l'arbitrarietà del titolo sembrava avere scartato per sempre, si sono riavvicinati furtivamente; hanno introdotto nella solidità dell'immagine, nella sua meticolosa somiglianza, un disordine – un ordine che appartiene soltanto ad essi. Hanno

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 48.

fatto fuggire l'oggetto, che rivela la sua fragilità di pellicola<sup>19</sup>.

La pittura di Magritte pone in essere l'opacità della cosa nella sua rappresentazione. Il gesto pittorico assume un'attitudine riflessiva verso i suoi linguaggi: immagine e segno. Ciò non ha però come effetto, come accade per Klee e Kandinskij, il ripiegamento autoreferenziale dell'arte su se stessa. Immagine e segno nella pittura di Magritte non abbandonano il campo del riferimento alla cosa in quanto essa si è ormai opacizzata nella rappresentazione artistica. La pittura di Magritte fa di tutto per mostrarci la cosa attraverso immagini e segni *in quanto essa fugge da qualsiasi rapporto referenziale stabilizzato*. Klee e Kandinskij mostrano l'opacità della rappresentazione, Magritte l'opacità della cosa.

### *Un pensiero della somiglianza*

Magritte non avverte alcun bisogno di abbandonare il campo del più schietto mimetismo: nella sua pittura l'immagine è sempre la meticolosa riproduzione di un oggetto, in cui egli inserisce elementi di estraneazione, senza che con ciò venga meno il patto mimetico tra l'immagine e la cosa. Dobbiamo tornare alle testimonianze dirette del pittore, riprese come citazioni dal filosofo all'interno del suo saggio, oppure affidate a due lettere, indirizzate nel 1966 da Magritte a Foucault, e riportate in appendice nell'edizione italiana del saggio *Ceci n'est pas une pipe*. Le due lettere ci dicono dell'ammirazione di Magritte per l'autore di *Le parole e le cose*, testo in cui il pittore vede la più grande consonanza con il suo lavoro artistico. Nelle due lettere al filosofo il pittore manifesta il suo disaccordo con le tendenze dominanti nell'arte a lui coeva:

Da qualche tempo viene accordato un curioso primato all'"invisibile" a causa di una letteratura confusa, il cui interesse scompare se si ritiene che il visibile può essere nascosto, ma che ciò che è invisibile non nasconde nulla: può essere conosciuto o ignorato, nient'altro. Non c'è motivo di attribuire all'invisibile più importanza che al visibile, né il contrario<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 90.

Abbiamo già visto che la pittura di Magritte, pur senza abbandonare il campo dell'avanguardia e la postura autoriflessiva del gesto artistico modernista, abbraccia il più schietto realismo. Il realismo di Magritte è qualcosa di più di una scelta autoriale, come quelle descritte da Roman Jakobson<sup>21</sup>: il realismo concerne un'opinione a favore della realtà delle cose, assumendo i tratti di una quasi teoria filosofica. Magritte scrive ancora nelle lettere a Foucault: «Le "cose" non hanno somiglianze tra loro, hanno o non hanno similitudini»<sup>22</sup>. Lo sguardo dell'artista non smette, come qualsiasi altro individuo, di riconoscere l'universo di similitudini che anima il mondo naturale, il gioco di rimandi tra le cose su cui si costituisce l'esperienza. La pittura non si occupa però delle similitudini ma della somiglianza, che non riguarda i rapporti tra le cose e ha perciò un altro statuto teorico. Dell'arte di Magritte Foucault scrive che è «Pittura del "Medesimo" liberata dal "come se". Siamo alla massima distanza dal trompe-l'œil»<sup>23</sup>.

Sono di nuovo le parole di Magritte a suggerire a Foucault la chiave di lettura per comprendere nella sua portata filosofica la pittura dell'artista belga: «Spetta soltanto al pensiero, dice Magritte, di essere somigliante. Esso somiglia essendo ciò che vede, intende o conosce, esso diventa ciò che il mondo gli offre»<sup>24</sup>. La pittura di Magritte non si limita, come fa nel Novecento buona parte dell'arte e della letteratura sperimentali, a disattivare gli automatismi della percezione, con il complesso di schemi mentali che l'accompagnano. L'estraneazione nella pittura di Magritte non resta fine a se stessa, né si prefigge genericamente la rigenerazione delle capacità percettive dello spettatore. Lo scopo di Magritte è di ispezionare le *condizioni a partire dalle quali il pensiero può pensare le cose o, come scrive l'artista, diventare somigliante al mondo*.

Avendo come premessa una simile posta in gioco filosofica, la pittura di Magritte non può non incontrare i due elementi a partire dai quali la filosofia del Novecento ragionerà sulla natura del pensiero: il linguaggio e l'immagine<sup>25</sup>. Il pensiero è concepibile solo come pensiero

---

<sup>21</sup> Cfr. R. Jakobson, *Che cos'è il realismo?*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, cit.

<sup>22</sup> In M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 89.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>25</sup> L'assunto resta implicito nel saggio foucaultiano. La filosofia del Novecento abbon-

di qualcosa: esso ha un rapporto costitutivo con le cose. Resta tuttavia da mostrare la natura di tale rapporto, che può essere afferrata solo a partire dall'interazione tra immagine e linguaggio presi come forme della rappresentazione eterogenee, eppure collegate. Immagine e linguaggio mettono in opera il riferimento del pensiero al mondo. Senza tale riferimento non si dà propriamente pensiero; inversamente senza il termine medio del pensiero la relazione tra linguaggio e immagine resta qualcosa di estrinseco. Questo è quanto Magritte definisce come "somiglianza": la sua pittura si muove a questo livello, eminentemente filosofico, di realismo, smontando e rimontando le forme del realismo (artistico) per porre la questione della somiglianza del pensiero al mondo. Foucault scrive:

Magritte lega i segni verbali e gli elementi plastici, ma senza fornirsi di un'isotopia preliminare; evita la base di discorso affermativo su cui poggiava tranquillamente la somiglianza; e fa agire similitudini pure ed enunciati verbali non affermativi nell'instabilità di un volume senza riferimento e di uno spazio senza piano<sup>26</sup>.

Foucault si riferisce in particolare alla seconda versione di *Ceci n'est pas une pipe*, quella il cui titolo è effettivamente *I due misteri*. In questa versione non solo «similitudini pure» (l'immagine di una pipa minuziosamente riprodotta) ed «enunciati verbali non affermativi» (l'iscrizione *ceci n'est pas une pipe*) convivono nel quadro, mettendone in crisi la natura di rappresentazione di qualcosa. In essa l'immagine con l'iscrizione è collocata in un interno, in cui "aleggia" una grande pipa che non poggia su alcun sostegno. Essa si limita a riprodurre nell'immaginario spazio del quadro il carattere di «figura di manuale di botanica»<sup>27</sup> dell'immagine con l'iscrizione. Ma non siamo entrati nella

---

da di pensatori che hanno posto al centro della loro riflessione il linguaggio (Wittgenstein, Heidegger, Gadamer) o l'immagine, e in generale l'elemento visivo e sensibile (Merleau-Ponty), come forme di vita specificamente umane. Per una concezione più comprensiva, che non esprime una preferenza per il linguaggio o per l'immagine, ma ragiona a partire dal loro costitutivo intreccio, ci si deve rivolgere alla filosofia di Emilio Garroni, in particolare al suo ultimo libro *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.

<sup>26</sup> M. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit., p. 83.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 24.

fantasia del pittore: siamo dentro il “laboratorio” dove il pensiero, mettendo insieme immagine e parola, costruisce il riferimento alla cosa. Appena abbandona il terreno delle mere similitudini tra le cose – che è d'altronde l'orizzonte metafisico in cui si costituisce, secondo il Foucault de *Le parole e le cose*, l'*episteme* della scienza premoderna – il pensiero lavora con immagini e parole per creare un tale riferimento: con le parole di Magritte, il pensiero *elabora la sua somiglianza con il mondo*, che non è qualcosa di dato, ma è al contrario il risultato di questa negoziazione con le cose mediata da immagini e parole. L'arte non fa altro che mostrare la condizione paradossale, in cui il pensiero è tenuto a stare se vuole assolvere alla sua funzione apparentemente più banale: pensare le cose che ci sono nel mondo, osservarle, estrarne profili di senso, individuare nessi tra cose diverse. Si capisce bene allora perché Magritte ritiene che la sua pittura non sia un'arte del puro invisibile, per quanto si voglia pensare l'invisibile nel suo collegamento con il visibile: essa è semmai messa in opera dell'opacità del reale. Vedendo evidentemente in Magritte un'anticipazione (non necessariamente concorde) dell'opera di Andy Warhol, Foucault afferma: «Verrà un giorno in cui l'immagine stessa, con il nome che porta, sarà disidentificata dalla similitudine indefinitamente trasferita lungo una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell»<sup>28</sup>. Compito della pittura non è riprodurre *ad libitum* gli oggetti, bensì ricreare le condizioni di “somiglianza” tra il pensiero e la cosa. Per fare ciò essa rimette in questione i rapporti tra immagine e linguaggio, attivando così una dinamica intermediale. Non è detto perciò che il destino della pittura, secondo la linea aperta da Magritte, debba compiersi all'interno dell'arte. Esso potrebbe realizzarsi anche in altri campi di sperimentazione delle possibilità intermediali dell'immagine: il cinema, il fumetto, i nuovi media<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>29</sup> Per una ricognizione dei rapporti tra immagine e intermedialità, con particolare riferimento a cinema e nuovi media, vedi P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

## *Epistémê aïsthetikê*

Concludo le mie brevi riflessioni sull'interpretazione che Foucault dà della pittura di Magritte, e in particolare delle due versioni di *Ceci n'est pas une pipe*, tentando di dare una collocazione a questa interpretazione nel vasto orizzonte della riflessione foucaultiana. È lo stesso Magritte nelle lettere a suggerirci una forte vicinanza tra la sua opera e l'archeologia del sapere inaugurata da Foucault con *Le parole e le cose*. Non è un gioco di infinite similitudini che ci aiuta a capire la pittura di Magritte: essa non si colloca in un'*episteme* premoderna, ma nell'*episteme* moderna della rappresentazione. Non si tratta di una pura e semplice iscrizione a un capitolo del pensiero foucaultiano: l'opera di Magritte e l'interpretazione che ne dà il filosofo aggiungono elementi di originalità al progetto di un'archeologia della scientificità in epoca moderna.

Ne *Le parole e le cose* il linguaggio gioca un ruolo fondamentale nella costruzione della nuova *episteme* scientifica: il linguaggio fornisce infatti lo strumento di articolazione descrittiva e ricostruttiva necessario per vedere nella natura non un sistema di rimandi infiniti da una cosa all'altra secondo la regola della similitudine, ma un sistema di leggi sotto cui sussumere fenomeni secondo la regola di una crescente universalizzazione dei principi. Affinché il linguaggio giochi un simile ruolo, è stato necessario secondo Foucault che le teorie del linguaggio moderne, tra cui spicca la Grammatica di Port Royal, intravedessero la natura arbitraria del segno linguistico, compiutamente teorizzata nel Novecento dalla linguistica di Saussure, come dominante rispetto ai cosiddetti "segni naturali", o "signature" delle cose. Anche il pensiero premoderno ha riconosciuto la possibilità di segni convenzionali o arbitrari; solo che esso ha attribuito un'importanza di gran lunga maggiore nella definizione del sapere ai segni che emergevano come tratti intrinseci dalle cose.

Foucault non è interessato a studiare lo statuto del segno: non si comporta da linguista, bensì da epistemologo, più precisamente da "archeologo del sapere". Egli è piuttosto interessato a indagare come una sorta di protolinguistica abbia contribuito all'edificazione della scienza moderna. In questa prospettiva, più che un approccio analitico ai diversi linguaggi, diventa centrale un approccio "sintetico", interessato a verificare cosa può il linguaggio nelle sue diverse prestazioni, quali limiti e condizioni sperimenta nella sua relazione di scambio con

l'esperienza, e soprattutto quali altre forme di configurazione del reale, come l'immagine, integrano la rappresentazione del mondo.

Nel saggio su Magritte, con un'analisi che potrebbe essere accostata agli studi di Émile Benveniste sulla natura autoreferenziale dei pronomi<sup>30</sup>, Foucault mostra come la posta in gioco nei due quadri del pittore belga sia quella di mettere in risalto il carattere indecidibile del riferimento del pronome dimostrativo *ceci*, che potrebbe essere riferito tanto all'immagine, quanto all'iscrizione o alla cosa stessa. *Ceci n'est pas une pipe* è senza dubbio una *mise en abyme* della rappresentazione. Questa definizione è però sufficiente solo se esplicitiamo il fatto che la rappresentazione è così portata a produrre una sequela di paradossi. Non è più la rappresentazione ordinata del mondo, messa in opera da un occhio capace sempre di risalire a un punto di vista assoluto, da cui le cose appaiono in perfetto accordo con le loro idee chiare e distinte e mostrano pertanto la loro verità. Non è più la rappresentazione de *Las Meninas* di Velázquez, il dipinto che ne *Le parole e le cose* diviene l'emblema dell'atteggiamento scientifico moderno.

In cosa si differenzia l'interpretazione di *Ceci n'est pas une pipe* da quella de *Las Meninas* che apre *Le parole e le cose*? Rispondere a questa domanda significa chiedersi che posto hanno un'estetica e una riflessione sull'immagine nell'archeologia del sapere di Foucault. Credo che si possa tentare di dare una risposta a tali questioni a patto di porre un'alternativa. L'archeologo del sapere immaginato da Foucault scava nelle stratificazioni di una civiltà alla ricerca di un'*episteme* specifica, che distingue le forme della conoscenza di quella civiltà dalle forme di un'altra. Ciò significa che dobbiamo rinunciare a qualsiasi pretesa di verità? Che a ogni *episteme* corrisponde un ordine del discorso incommensurabile a qualsiasi altra *episteme*? O si deve vedere al contrario nell'archeologia foucaultiana un partito preso a favore del reale, la cui questione continua a porsi, pur passando da un'*episteme* a un'altra? L'archeologo foucaultiano è uno storico che si accontenta di allineare i reperti che estrae dai diversi strati del passato, oppure è interessato a portare alla luce l'irriducibile presenza del reale nelle diverse rappresentazioni del mondo? Mi sembra che l'interpretazione di Magritte faccia prevalere il secondo modo di intendere l'archeologia del sapere.

---

<sup>30</sup> Cfr. É. Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano 2009.



L'opera di Magritte si iscrive nell'*episteme* moderna della rappresentazione: l'interpretazione di Foucault non lascia ombra di dubbio su questo punto. La rappresentazione, che il metodo scientifico moderno eleva a forma eminente di conoscenza delle cose, si serve preferibilmente del linguaggio. Il linguaggio letteralmente esaurisce la verità della cosa: come detto all'inizio, la cosa rischia di scomparire nel linguaggio che la comprende. L'immagine nel discorso scientifico moderno è ridotta a *figura*, a mera illustrazione: è la seconda pipa de *I due misteri*, che aleggia irrealisticamente nello spazio del dipinto, suggerisce Foucault, come la figura di un «manuale di botanica». La «civiltà alfabetica», specie quella moderna, ha sempre tentato di addomesticare al linguaggio l'immagine<sup>31</sup>.

La pittura di Magritte scardina la gerarchia esistente nella modernità tra linguaggio e immagine, non perché tenti di rovesciarla, addomesticando all'immagine il linguaggio, ma perché nel cuore stesso della rappresentazione, così come la intende la modernità, assegna all'immagine un compito diverso dalla semplice funzione illustrativa. L'immagine torna ad attestare la presenza del reale nella rappresentazione, nella forma non di un referente assicurato dal segno linguistico, ma di un referente che si manifesta sempre mediante il suo scarto dal segno<sup>32</sup>. Nella relazione creativa che l'arte istituisce tra essa e il linguaggio, l'immagine *sta per* la cosa reale. La cosa non è però lo statico oggetto di una rappresentazione che ordina e riduce a dati isolabili la cosa. La cosa è tanto più reale quanto più si manifesta nella sua opacità.

---

<sup>31</sup> Cfr. F. Antinucci, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Laterza, Roma-Bari 2011.

<sup>32</sup> Questo esito metterebbe l'"estetica *in nuce*" di Foucault in dialogo diretto con l'estetica critica kantiana. Oltre alla terza *Critica*, di cui andrebbe ricordata almeno la formulazione delle "idee estetiche" in relazione chiasmatica con le idee della ragione, vanno menzionati, tra i contributi più recenti, il già citato ultimo saggio di Emilio Garroni, che affronta in una prospettiva critica le relazioni tra immaginazione e linguaggio, e il recente saggio di Pietro Montani sul ruolo giocato dalle protesi tecniche nei processi d'esperienza: cfr. P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014.



# PER UN PENSIERO-CINEMA. FOUCAULT E LE FORME DELLE IMMAGINI

DANIELE DOTTORINI

Partiamo subito da una domanda: come si configura un rapporto tra Foucault e il cinema? La domanda può avere diverse risposte, ma per prima cosa va stabilito cosa intendiamo quando usiamo questi termini (“Foucault” e “Cinema”); andrebbe cioè chiarito se ci riferiamo alle particolarità del rapporto che Foucault ha intrattenuto in modo non sistematico con le immagini cinematografiche o all’influenza che il pensiero di Foucault ha avuto nei confronti del cinema e della sua teoria. O forse ancora andrebbe chiarito il senso del rapporto a partire dalle pratiche cinematografiche stesse, a partire cioè dal problema di come le immagini possano riprendere, proseguire, riflettere le istanze del pensiero foucaultiano.

Andrebbe fatto questo. O forse no. Non necessariamente. Forse sarebbe invece più interessante affrontare questo nodo problematico incrociando le varie prospettive, facendo circolare i vari significati dei termini del rapporto per mostrare, così facendo, quali relazioni si creano o si svelano, quali percorsi si aprono e in quali direzioni. In questo modo potremmo avvicinarci maggiormente a ciò che costituisce uno degli snodi di questo insieme di relazioni, vale a dire il rapporto tra l’immagine e il corpo. Come farlo senza ripetere cose già dette, senza ripercorrere strade che non porterebbero poi molto lontano? Ad esempio immaginando (e mettendo in pratica) una sorta di rovesciamento, di *detour*, di scarto nella classica lettura del rapporto di cui sopra. Ecco la sfida: pensare cinematograficamente Foucault, pensare cioè attraverso le forme, i concetti che il cinema crea, un pensiero radicale e non facilmente irreggimentabile come quello del filosofo francese, mostrandone così in un certo senso, attraverso un ulteriore movimento, un movimento di ritorno, la *potenza* cinematografica.

L’immagine e il corpo. Ecco allora uno spostamento, uno scarto del discorso. Parlare di immagine e di corpo significa aprire quello spazio di esplorazione della serie di relazioni tra Foucault e il cinema di cui ci

stiamo occupando. Perché questi due termini sono ovviamente centrali sia per le pratiche cinematografiche (e per ogni discorso che abbia al suo centro l'immagine cinematografica) sia naturalmente all'interno del pensiero di Foucault.

Ma non qualunque corpo, né qualunque immagine: ciò che ci interessa qui, ciò di cui vogliamo parlare è il corpo "anormale", per riprendere il titolo di un famoso corso di Foucault<sup>1</sup>, il corpo degli individui su cui si concentra, ad esempio, l'analisi del primo libro di Foucault, la *Storia della follia nell'età classica*.

*Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*: così recita il sottotitolo dell'edizione italiana del libro. Figure, queste, sottratte speso alla visibilità, figure dell'esclusione. Figure che interessano il cinema, lo mettono in gioco per così dire, lo sfidano proprio sul campo della visibilità e delle pratiche che il cinema stesso mette in gioco per spingere al limite la visibilità di un corpo.

Si tratta allora di incrociare la prospettiva foucaultiana – in cui l'immagine è oggetto, per lo più, di uno sguardo strategico più che estetico, capace di far emergere alla visibilità le coordinate epistemiche di un'epoca<sup>2</sup> – con gli interrogativi che da sempre il cinema pone alle forme di rappresentazione dei corpi soggetti ad esclusione. Mantenendo sullo sfondo, certo, l'altra grande direzione di ricerca interna al rapporto tra Foucault e il cinema, quello del cinema come una delle «eterotopie», cioè uno di «quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano»<sup>3</sup>. È celebre la distinzione tra utopie ed eterotopie nelle pagine iniziali de *Le parole e le cose*:

Le utopie consolano: se infatti non hanno un luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro acces-

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Gli anormali. Corso al College de France (1974-1975)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2002.

<sup>2</sup> Cfr. l'analisi particolareggiata del rapporto tra Foucault e le immagini, in particolare pittoriche, che svolge M. Iacomini, in *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata 2008.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, tr. it., Cronopio, Napoli 2011.

so è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella, meno manifesta che fa "tenere insieme" le parole e le cose.<sup>4</sup>

Il cinema è una eterotopia, ribadisce Foucault: lo è come totalità, come luogo fisico – la sala anzitutto come spazio fisico, spazio di proiezione, il luogo dei tanti riti di uno spettacolo che si configura come reale e sospeso al tempo stesso: uno spazio eterotopico che sviluppa delle particolari «eterocronie», cioè dei tempi altri, sospesi (e l'intreccio tra spazio e tempo è fondamentale in Foucault)<sup>5</sup>. Quello che interessa sottolineare qui è il fatto che pensare il cinema come eterotopia, implica ancora una volta mettere in gioco, per Foucault, la centralità dello "spazio" come categoria centrale del suo pensiero, sia come categoria funzionale alla definizione del rapporto sapere/potere, sia come "luogo" da sottoporre a disamina volta per volta, in ogni contingenza storica.

Ecco allora che i termini vengono dispiegati: il corpo soggetto ad esclusione, l'immagine e lo spazio (che in Foucault non è mai scisso, ripetiamolo, dal concetto di tempo): termini che sempre più si rivelano come termini cinematografici e che consentono quel gioco di rimandi e relazioni interne al rapporto tra Foucault e il cinema. Perché il cinema può essere già come forma stessa, il luogo dove le immagini configurano una serie di relazioni possibili tra lo spazio e i corpi – ecco che il cinema si può configurare come uno spazio eterotopico ed eterocronico che a sua volta mette in gioco e in forma altri spazi e altri tempi – ed è proprio questo rapporto in un certo senso circolare su cui ora è necessario soffermarsi. E lo faremo prendendo in esame anzitutto due film su cui Foucault stesso ha riflettuto (perché indirettamente o direttamente mettevano in gioco elementi importanti del suo percorso,

---

<sup>4</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1988, pp. 7-8

<sup>5</sup> Questo implicherebbe tra l'altro una serie di considerazioni riguardanti il cinema e le altre eterotopie (giardini, musei, luoghi pubblici, ecc.), o riguardanti il rapporto tra Utopia ed Eterotopia, tra la fabula, la narrazione "liscia" della prima e l'interdizione, l'inquietudine della seconda: cfr. su questi argomenti, gli scritti raccolti in M. Foucault, *Eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, Mimesis, Milano 2010.

personale e di ricerca) e rilanciando ulteriormente il discorso con altri due esempi filmici, al fine di portare avanti quel gioco di relazioni e rimandi che costituisce il senso di un rapporto possibile.

### *Lo spazio determinante*

Il primo esempio viene da un film di René Féret del 1975, *Histoire de Paul*. Si tratta, come è noto, di un film particolare, esordio alla regia per Féret, in cui il regista riscrive, in un certo senso, un episodio autobiografico, la reclusione in un istituto psichiatrico a vent'anni, dopo la morte del padre<sup>6</sup>.

Foucault si interessa al film, molto. Rimane particolarmente colpito dal lavoro di Féret – «mi sono stropicciato gli occhi», afferma ammirato di fronte al regista, con cui conversa per la rivista “Cahiers du Cinéma”. Durante la conversazione, Foucault, dopo aver espresso la sua ammirazione per il lavoro («non era *come* un ospedale psichiatrico, era *un* ospedale psichiatrico»), chiede al regista delucidazioni sul suo metodo di lavoro, commentando così la risposta di Féret:

Avete preso degli attori, li avete messi in uno spazio, nel mezzo di un sistema di coesistenza, con abiti che sono quelli dell'ospedale e gli avete lasciato seguire i loro fili [...]. C'è in questo un effetto proprio dello spazio ospedaliero, dei muri, della coesistenza, della gerarchia ospedaliera. [...] Quello che abbiamo è allora una esperienza sorprendente sulla forza e gli effetti plastici del potere ospedaliero<sup>7</sup>.

Colpiscono i termini impiegati da Foucault. Nella conversazione con Féret, Foucault riconosce al film il potere o la potenza di ricreare, nel vero senso della parola, l'esperienza della «forza e degli effetti plastici

---

<sup>6</sup> In effetti, Féret è stato spesso un regista fortemente autobiografico, che ha riscritto la sua esistenza sotto forma di cinema: da *La Communion solennelle* dove rilegge una storia della sua famiglia, a *Baptême*, film sulla figura del padre, passando naturalmente per *Histoire de Paul*: «Nel mio primo film ho ricreato il mio passaggio in una istituzione psichiatrica a vent'anni, dopo la morte di mio padre. Filmare, per questo è rifare, rivivere, riguardare, ricreare, far vedere», R. Féret in *Pourquoi filmez-vous? 700 cinéastes du monde entier répondent*, in “Libération”, hors-série (mai 1987).

<sup>7</sup> Id., R. Féret, *Sur Histoire de Paul*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 262-263 (1976), p. 63.

del potere ospedaliero». Ciò che il film lavora è di fatto la possibilità di mostrare i rapporti di coesistenza, di trasformazione e ordinamento dei corpi all'interno del sistema; ma, più precisamente, specifica Foucault, dei muri, delle strutture, degli oggetti e dei discorsi che in questi spazi si attivano<sup>8</sup>.

Di fatto, il primo libro di Foucault, la *Storia della follia* si apre proprio su dei luoghi, su spazi e costruzioni – i lebbrosari – che avevano caratterizzato l'Europa delle grandi epidemie. Luoghi che, alla fine del periodo di diffusione della lebbra in Europa si presentano come spazi comunque dotati di forza espressiva, carichi di un senso tragico, luoghi cinematografici:

La lebbra si ritira, lasciando senza occupazione quei luoghi miserabili e quei riti che non erano affatto destinati a sopprimerla, ma a mantenerla in una distanza consacrata, a fissarla in un'esaltazione inversa. Ciò che resterà certo più a lungo della lebbra e che si manterrà ancora in un'epoca in cui, già da molti anni, i lebbrosari saranno vuoti, sono i valori e le immagini che si erano legati al personaggio del lebbroso; è il significato di quella esclusione, l'importanza di quell'immagine insistente e temibile che non viene allontanata senza aver tracciato un cerchio sacro intorno ad essa<sup>9</sup>.

I luoghi e gli spazi dei lebbrosari, che diventeranno il modello degli spazi di reclusione e di esclusione che saranno i manicomi nell'età classica, vengono qui descritti in tutta la loro potenza reale di luoghi carichi di memoria e di immagini, che si mantiene anche quando «i lebbrosari saranno vuoti». Il luogo diventa immagine carica di una potenza politica, come le mura, gli spazi, gli abiti ospedalieri di *Histoire de Paul*. Ciò che Foucault coglie chiaramente nel film di Féret è la forza dinamica e trasformativa dello spazio-set, in cui gli attori, seguendo i loro

---

<sup>8</sup> Il lavoro del film sui luoghi è particolare: essi risaltano come il vero soggetto del film, soggetto motore, dinamico, produttore di «oscenità» come sottolinea Pascal Bonitzer,: i luoghi del film fanno riemergere con una potenza appunto oscena «tutti i luoghi carcerari per i quali siamo tutti passati, passiamo o passeremo: la scuola, la caserma, la prigione, l'ospedale», P. Bonitzer, *La bouche rit (Histoire de Paul)*, in "Cahiers du Cinéma", n. 262-263 (1976), p. 66.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica. Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*, tr. it., Rizzoli, Milano 1992, p. 13.

“fili”, ricostruiscono e mostrano le dinamiche del potere ospedaliero. Ecco in che modo allora può emergere con forza il potere dello spazio come “luogo” di incontro tra Foucault e il cinema, come riconoscimento del suo potere/potenza. Come scriverà Foucault in un articolo su “le Monde”, il film è «un’esperienza sconvolgente sulla forza e gli effetti plastici dell’istituto psichiatrico», capace, continua il filosofo francese, di trasformare in «flora o fauna manicomiale» ciò che si trova all’interno di quegli spazi.<sup>10</sup> È una prima tappa di avvicinamento al percorso che abbiamo iniziato a intravedere.

### *La parola avvolgente*

Ed ecco una seconda tappa. La prevalenza dello spazio immobile e determinante nel film di F  ret    attestata dall’assenza della parola. Sia nei titoli di testa, che nella lunga sequenza iniziale – dell’arrivo e dello svestimento di Paul – i gesti (i movimenti dei pazienti all’interno di una sala ricreativa inquadrata in campo lungo, dall’alto) e il “posizionamento” di Paul all’interno della struttura (l’attraversamento delle sale e dei corridoi, lo svestimento e il gesto di indossare il camice da paziente), avvengono di fatto in silenzio, senza che la parola orienti un movimento nello spazio, senza che essa stessa mostri, cinematograficamente, la sua dimensione spaziale. Ma la parola, come lo spazio, in Foucault assumono di fatto una funzione operativa, possono diventare (cinematograficamente) movimento.

Nel 1973, Foucault cura, insieme ad un gruppo di lavoro che anima un seminario di studio sui rapporti tra psichiatria e giustizia penale, una raccolta di documenti intorno ad un caso di parricidio del XIX secolo. Il libro si intitola *Io, Pierre Riviere, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio del XIX secolo*<sup>11</sup>, ed    costruito raccogliendo tutta la documentazione apparsa sulla vicenda: le perizie medico-legali, le dichiarazioni dei testimoni, gli articoli dei giornali, la “memoria” di Riviere. Nell’introduzione al testo, Foucault spiega i motivi che lo hanno spinto a lavorare su questo caso:

---

<sup>10</sup> Id., *Faire les fous*, in Id. *Dits et   crits*, Gallimard, Parigi 1994, vol. II, p. 803.

<sup>11</sup> *Io, Pierre Riviere, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio del XIX secolo*, a cura di M. Foucault, tr. it., Einaudi, Torino 2007.



È stato il fatto che si trattava di un “dossier”, vale a dire di un problema, un evento, un caso, intorno e a proposito del quale si incrociavano i discorsi di origine, forma, organizzazione e funzione differenti: quello del giudice di pace, dell’avvocato, del presidente della Corte, del ministro della giustizia; del medico rurale e di Esquirol; degli abitanti del villaggio con il suo sindaco e il parroco; ed infine quello del criminale. Tutti parlano, o sembrano parlare, della stessa cosa: si riferiscono tutti, senza dubbio, all’evento del 3 giugno. Ma tutti loro, e nella loro eterogeneità, non formano un lavoro o un testo, ma una singolare *querelle*, un confronto, una relazione di potere, una battaglia di discorsi e attraverso discorsi<sup>12</sup>.

Quello di cui Foucault sta parlando è di fatto, possiamo dirlo, una sorta di montaggio. Un montaggio particolare, non basato sulla legge della “trasparenza”, ma sull’accumulo ipertrofico di blocchi “paralleli”, fondato dell’alternanza e la successione di punti di vista, tutti convergenti intorno ad un evento (il crimine) – come una sorta di *Rashomon* letterario si potrebbe pensare, ma con una stratificazione di livelli ben diversa dal capolavoro di Kurosawa – e tutti “montati” non per costruire una unica “immagine”, ma al contrario per costruire una *querelle*, una battaglia, una relazione di potere, un conflitto. Il montaggio come conflitto.

Tre anni dopo la pubblicazione del testo, René Allio realizza un film dai materiali raccolti da Foucault e dalla sua équipe, *Moi, Pierre Rivière* (1976). Il film, prodotto tra l’altro da Fèret, lavora i materiali del testo in modo rigoroso, ma ciò che emerge con più forza, e che in qualche modo costituisce la scelta autoriale di Allio è il fatto che il regista scelga in un certo senso un punto di vista che travalica gli altri, che è quello di Rivière: la sua voce avviluppa tutto il film, lo circonda e lo determina, dice Foucault in un’intervista<sup>13</sup>. L’operazione di Allio è dunque diversa dal montaggio plurimo del libro, e immerge l’evento all’interno di una prospettiva che è quella della vita di un villaggio contadino del XIX secolo.

Se il montaggio di punti di vista del libro, per usare le parole dello

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. XXV.

<sup>13</sup> *Id.*, *Le retour de Pierre Rivière* (intervista con G. Gauthier), in “La Revue du cinéma”, n. 312 (1976), p. 39.

stesso Foucault, finisce quasi per non esistere più<sup>14</sup>, sormontato dalla straordinarietà del discorso dello stesso Rivière e dal conflitto dei discorsi molteplici che tentano di ristabilire in un certo senso il potere del controllo poliziale e medico-psichiatrico, ebbene, nel film è la parola stessa ad essere al centro delle forme che lo organizzano. Quello che accade nel film è, riconosce Foucault, l'apertura di un'altra possibilità: quella di vedere nel cinema non una operazione di ricostruzione della storia – il cinema non fa, né tantomeno ricostruisce la Storia<sup>15</sup> – ma come forma che entra in relazione con la Storia in un modo del tutto peculiare, attraverso cioè quella che potremmo chiamare una capacità di ingrandimento – l'effetto *Blow up*, lo chiama Foucault<sup>16</sup> –, di attenzione peculiare ai singoli dettagli, che fanno del film (e del cinema in potenza) un dispositivo in grado di mostrare, ingrandendolo, il «grano minuscolo del quotidiano». Quando Allio decide di ricostruire l'atto di parola contadina del XIX secolo, fa, dice Foucault, un'operazione straordinaria, ritornando negli stessi luoghi, scegliendo «attori» che vengono da quei luoghi, che riprendono quel linguaggio e quelle parole, facendo di ogni atto di parola un elemento filmico che riempie ogni spazio: «è stato difficile ridurre l'intero dispositivo del cinema ad una tale asciuttezza, è stato veramente straordinario, unico, credo, nella storia del cinema»<sup>17</sup>. Così facendo, aggiunge Foucault, Allio ha restituito ai contadini di quel territorio la *loro* tragedia, tragedia cioè detta con le proprie parole, nei propri spazi, dai propri corpi<sup>18</sup>.

Ma, se riprendiamo brevemente quello che è sin qui emerso, viene alla luce un elemento particolare: vale a dire il fatto che riattraversando (mediante un continuo cambio di prospettiva, che pensa “cinematograficamente” il discorso foucaultiano e, foucaultianamente, la forma cinematografica) abbiamo incontrato termini e forme del cinema – lo spazio-set, il montaggio e la variabilità dei punti di vista – che sono termini che permettono di mostrare come il cinema lavori la visibilità e la dicibilità dei corpi esclusi, degli “anormali”.

---

<sup>14</sup> Cfr. Id., *Entretien avec Michel Foucault* (intervista con P. Kané), in “Cahiers du Cinéma”, n. 271 (1976), pp. 52-53, e in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Parigi 1994, vol. III, pp. 97-101.

<sup>15</sup> Id., *Le retour de Pierre Riviere*, cit., p. 40.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Id., *Entretien avec Michel Foucault*, cit., p. 99.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Visibilità e dicibilità, appunto. La duplice tappa di avvicinamento alla modalità del rapporto possibile tra Foucault e il cinema (quel pensare cinematograficamente Foucault attraverso le immagini) mostra la centralità dello spazio (di un certo uso determinante dello spazio) e della parola (di un certo uso avvolgente della parola) nel percorso teorico di Foucault. Si tratta ora di fare un movimento ulteriore e di riprendere con forza la dimensione cinematografica dello spazio e della parola, forme del cinema.

### *Della forma*

Si tratta quindi di rilanciare il discorso. Di andare cioè oltre il riconosciuto e riconoscibile rapporto tra Foucault e il cinema – riconoscibile perché centrato su una serie di relazioni dirette tra l'autore e alcuni film, che non si ferma al rapporto con i film di Allio e Féret<sup>19</sup> – e riprendere quanto disseminato fin qui per rintracciarne la fecondità all'interno di altre forme cinematografiche. Ma in che senso è possibile fare questo e a quali forme si può pensare?

Forse per rispondere dobbiamo far emergere alcuni degli elementi che caratterizzano l'idea di cinema degli autori che abbiamo evocato sinora: Allio e Féret sono rappresentanti di una generazione, insieme ad autori come, tra gli altri, Benoît Jacquot, Claude Sautet, Bertrand Tavernier che negli anni settanta ha raccolto con interesse e con una serie di consapevolezze teoriche la "rivoluzione" del decennio precedente, quella del *direct cinema* o del cinema diretto, così come quella del *cinéma-verité*, di una tendenza cioè, che si colloca tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta. Questo movimento, che si sviluppa sotto la parola d'ordine della libertà assoluta dello sguardo, di una macchina da presa capace di entrare nella flagranza degli eventi, di coglierne, nel gesto filmico, una verità, se non in sé, del rapporto immediato tra la camera e il mondo, diventa ben presto un punto di riferimento per un nuovo cinema, capace di interrogarsi sulla forza e la forma del reale nel cinema.

---

<sup>19</sup> Basti pensare ai saggi raccolti nel volume di P. Maniglier, D. Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Bayard, Parigi 2014, dove il cinema diventa, per Foucault, una sorta di *analogon*, un partner, un rivale, un'ispirazione in cui concretamente si sperimenta un «pensare altrimenti».

Ma si tratta di un movimento di breve durata. Negli anni settanta la generazione di registi più intellettualmente attenti al dibattito culturale e teorica francese ed europeo, pur assumendo in pieno l'idea del cinema come ontologicamente fondato su uno sguardo documentario, la tradisce in un certo senso, o la trasforma. Se il cinema del reale degli anni sessanta, fa dell'incertezza stessa del reale<sup>20</sup> il principio a partire dal quale un cinema può muoversi come svelamento (ogni volta declinato al presente) di un rapporto, di una relazione, di una situazione, la generazione successiva rovescia in un certo senso questo assunto. Nello sguardo di Féret o di Allio, affinché il cinema possa recuperare un rapporto con la verità (dei discorsi, dei rapporti, dei poteri), possa cioè svelare le dinamiche dell'esistenza degli individui nelle società storicamente date, esso deve lavorare su una forma che mescola insieme verità degli spazi e delle parole (il vero villaggio di Pierre Rivière nel film di Allio, il vero manicomio nel film di Féret, le parole di Rivière, ecc.), e costruzione rigida e rigorosa del *découpage* filmico.

Quello di Féret e di Allio è un cinema "foucaultiano", nel senso che i due registi prendono il lavoro del filosofo francese come modello per una forma cinematografica, una forma che lavora le immagini (lo spazio come immagine, il corpo inserito in questo spazio come immagine, la parola stessa come immagine) all'interno di una scrittura che ne rivela la potenza di determinazione delle soggettività, di diffusione del potere. La genealogia foucaultiana assume dunque la forma geometrica dell'immagine. Se c'è un elemento comune al lavoro di Allio e di Frèret, sta proprio nel fatto che essi concepiscono il rapporto tra corpi e spazi in senso fortemente geometrico. Le inquadrature sono disposte e costruite in modo molto preciso, seguendo una impostazione che dispone i corpi nello spazio, seguendone i gesti "all'interno". La relazione tra spazio e corpi è dunque in entrambi basata sul principio della riduzione del movimento. I piani fissi di Féret e il passaggio di piani geometrico di Allio (in cui sono le posizioni della macchina da presa a cambiare, non le posizioni dei corpi), sono gli strumenti attraverso cui tutto viene sottomesso

---

<sup>20</sup> Sulla complessità del movimento francese del cinema diretto e del cinema verità, si veda G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, tr. it., Lindau, Torino 2009 (in part. pp. 105-126); mi permetto inoltre di rimandare al mio *Il principio di incertezza. Il cinema e il desiderio di reale*, in *The Feeling of being there. 1958-1965: sette anni di cinema documentario*, a cura di D. Dottorini, Catalogo del 50° Festival dei Popoli. Festival Internazionale del film documentario, Alasaba, Firenze 2009, pp. 102-107.

al potere dello spazio e della parola, configurando un'idea e una pratica di cinema che nega il documentario affermando il potere del documento – che è di fatto, l'idea di cinema che lo stesso Foucault autorizza (nel molteplice significato di questa parola). In *Moi, Pierre Rivière*, Allio mette in scena una “documentazione” (la ricerca storica – il villaggio della Normandia – i ruoli dei contadini affidati agli abitanti della zona), ma tutto è controllato e costruito: «Ogni battuta è stata scritta (o riscritta), tutti gli spostamenti degli attori definiti in una scenografia premeditata; il montaggio già costruito al livello di *découpage*»<sup>21</sup>, lo spazio e la parola reali sono sottoposti ad un processo di riscrittura totale. Ne consegue dunque che la forza cinematografica degli spazi e della parola sia configurabile all'interno di un cinema profondamente legato ad una idea di controllo del movimento, di *scrittura* come *prescrizione*? Ovviamente no, si può pensare foucaultianamente il cinema anche da una prospettiva differente, a partire proprio da un ritorno (impossibile) ad un film. Quello che Nicolas Philibert compie nel 2007 con *Retour en Normandie*, più di trent'anni dopo la sua esperienza di auto regista in *Moi, Pierre Rivière*. Si tratta di capire di quale ritorno (o rovesciamento) si tratta.

### *Lo spazio e la parola: forme in movimento*

Autori come Robert Guédiguian (di cui Féret è stato produttore), come Nicolas Philibert, che è stato, come si diceva, aiuto regista di Allio in *Moi, Pierre Rivière*, o come Olivier Assayas, direttamente arrivato al cinema dalle pagine dei “Cahiers du Cinéma”, sono in certo senso gli allievi di quella generazione di registi che ha assunto, all'interno del cinema di finzione, le istanze di uno sguardo documentario inteso come relazione tra spazio e corpi, interrogazione del punto di vista e delle relazioni che si instaurano in spazi e luoghi determinati. Soprattutto, questa generazione lavora su un'idea di cinema indubbiamente moderno, nel senso di una scissione tra visibile e dicibile, come segno inequivocabile di una concezione contemporanea dell'immagine, di un nuovo statuto dell'immagine stessa. Ma in quanto eredi, hanno in un certo senso dovuto fare i conti con la generazione dei padri, proponendo un'altra forma, altre idee di cinema.

---

<sup>21</sup> G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, cit., p. 258.

Philibert tematizza questa filiazione e questo tradimento in un film per molti aspetti teorico come *Retour en Normandie*. A distanza di trent'anni dal lavoro sul set di *Moi, Pierre Riviere*, il regista ritorna nei luoghi del film, incontra gli attori/non attori che avevano interpretato i ruoli dei contadini del villaggio, li segue, li interroga, li ascolta parlare del film e della loro vita. Quei corpi sono cambiati, non sono più gli stessi, non parlano né si muovono più come lo sguardo registico di Allio aveva detto e comandato loro di fare, essi scivolano continuamente dal loro ruolo attoriale al rapporto che in quel momento si instaura con la camera di Philibert. Questo scivolamento non è armonico, anzi. Philibert gioca nel provare a ricreare le condizioni dello spazio e della parola del film di Allio – sistema gli “attori” all'interno dell'inquadratura, ricostruisce angoli di ripresa del film di trenta anni prima – ma la dinamica dei corpi e della macchina da presa è completamente diversa, i corpi si muovono autonomamente, in relazione a nuove parole, a nuove posture, sfuggono cioè ad ogni possibile controllo della macchina da presa. Lo stesso Claude Hébert, il contadino che interpretava Pierre Riviere nel film di Allio, viene richiamato dal regista in quei luoghi, dopo che lo spettatore scopre che ora, fattosi prete, esercita il sacerdozio ad Haiti. Il suo ritorno al “ruolo” è di fatto impossibile, una sorta di corto circuito si è realizzato, mostrando la scrittura, dentro il documento messo in scena da Allio trenta anni prima, una scrittura rivelata da un'altra possibilità di scrittura, la cui forma non può né deve essere pensata in anticipo.

Ecco allora configurarsi un altro lavoro dello spazio e della parola, in cui è la mobilità dei corpi (la loro comunque possibile libertà), l'indeterminatezza e la libertà della parola nel darsi del rapporto tra gli individui e la macchina da presa a configurare un'altra idea di cinema. Non si tratta di ricalcare con la macchina da presa il potere disciplinare degli spazi e delle parole, ma di offrire un altro spazio possibile, come afferma Philibert:

Ciò che è in questione è anche, per me, la problematica del soggetto, o piuttosto del progetto. Io preferisco il termine progetto a quello di soggetto, perché un soggetto, in particolare nel campo del documentario, è qualcosa che vi si chiede di trattare, ed è terribile, perché tutto deve essere scritto in anticipo! [...] Al contrario, un progetto, è la promessa di qualcosa, qualcosa che io non conosco ancora, ma che possiamo dire che è tutta da inventare, da costruire,

nella relazione tra se e gli altri<sup>22</sup>.

Costruire dunque, riattraversare creativamente, ricreare uno spazio, in un certo senso. È quello che fa Philibert in un film particolare come *La Moindre des choses* (1996), dove il regista filma le prove di uno spettacolo teatrale organizzato da pazienti e staff di un istituto psichiatrico alternativo come La Borde nella Loira, facendo dell'istituzione (che non si vede, perché lo spazio è sempre il giardino, quasi mai le "mura") un luogo di coesistenza di corpi e di parole (le parole di Gombrowicz, autore di *Operette*, la *pièce* che verrà messa in scena), coesistenza creativa, che immagina dunque l'istituzione (e il cinema che ne attraversa i gesti) come spazio utopico più che dell'eteropia.

In questo senso, in questa dialettica complessa tra utopia ed eterotopia, la potenza foucaultiana dei luoghi e dei discorsi, degli spazi e delle parole ritrova quindi un'altra possibilità, un'altra declinazione, si svela come forma cinematografica. Le famose parole di Foucault nelle pagine iniziali de *Le parole e le cose*, dedicate alla differenza tra utopia ed eterotopia possono dunque in questo modo essere lette dal punto di vista del cinema, interpretate paradossalmente come arricchimento, se non ribaltamento della forma "foucaultiana" del cinema rappresentata da Féret e Allio, proprio laddove lo sguardo cinematografico riscopre la sua potenza di *eterotopia*, di forma che mina il linguaggio, che spezza e aggroviglia i nomi comuni. Due brevi esempi possono allora offrire una possibile nuova lettura del rapporto tra Foucault e il cinema (che è poi l'obiettivo di questo saggio). Due percorsi filmici diversi, nel tempo come nello spazio, ma che indicano una diversa prospettiva cinematografica al discorso foucaultiano.

Un primo esempio di rovesciamento del discorso è rappresentato da un film capitale come *Titicut Follies* (1967) di Frederick Wiseman, film girato al Massachusetts Correctional Institution a Bridgewater è un esempio straordinario di un lavoro filmico in un istituto disciplinare. Wiseman, nel primo dei suoi film dedicati ai luoghi del potere e della disciplina (scuole, ospedali, prigioni, università, musei, caserme)<sup>23</sup>, ri-

---

<sup>22</sup> N. Philibert, in *Voir Ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti*, a cura di M.-J. Mondzain, Gallimard, Paris 2003, p. 112.

<sup>23</sup> Ciò che ha caratterizzato il lavoro di Wiseman a partire da un film straordinario come *Titicut Follies*, è stata soprattutto l'attenzione alla forma attraverso cui il cinema

balta la “scrittura” filmica, costruendo un percorso in cui la scoperta dei luoghi avviene attraverso un continuo movimento della macchina da presa, attraverso una diversa concezione del montaggio rispetto a quello che Foucault descriveva in *Io, Pierre Rivière*. Se nel testo organizzato da Foucault e i suoi allievi, il montaggio rivela il conflitto tra le voci istituzionali del sapere medico e penale e la voce straordinaria di Rivière, nel film del regista americano il montaggio è stabilito dal movimento dei corpi e delle parole negli spazi dell’istituto penitenziario per criminali con problemi mentali. Il suono, la parola che risuona negli spazi diventa il motore del movimento della macchina da presa, ne orienta i movimenti e le scelte, mentre il montaggio, successivamente, lavora per mettere in contrapposizione quegli spazi e quei corpi, per mostrarne la non aderenza, la loro potenza vitale.

Un secondo esempio di rovesciamento del discorso: *La casa è nera* (1962), unico film diretto dalla poetessa iraniana Feroz Farrokhzad. Girato in un lebbrosario in Iran, il film lavora sulla irriducibilità dei corpi (estremi e quasi osceni allo sguardo) dei malati rinchiusi nel lebbrosario. Sin dalla prima inquadratura del film – un primo piano sul volto intenso e segnato dalla malattia di una donna che piano piano arretra tramite un lento zoom, da una parte rifiutando il puro voyeurismo del cinema alla ricerca dell’oscenità dei corpi e dall’altra ritrovando un rapporto possibile tra un corpo ed uno spazio, permettendo a quel volto e quel corpo di muoversi di mostrarsi come “eccezionale” e “comune” al tempo stesso. Lo sguardo di Farrokhzad infatti lavora sull’estraneità di quei corpi e al tempo stesso sul loro essere riconoscibili, comuni nei loro bisogni e nei loro gesti: nutrirsi, ridere, parlare, cercarsi. Riprese e montaggio sono dunque organizzate a partire dall’incontro tra uno spazio (il lebbrosario) e un’altra dinamica della parola (la parola poetica della regista). Un incontro che determina la forma stessa del film, che via via diventa in modo sempre più evidente, un percorso visionario e

---

poteva essere in grado di mostrare i rapporti tra i corpi e le istituzioni, di esplorare cioè come le regole e i discorsi del potere e della società fossero in grado di condizionare le risposte individuali, mediante la messa in immagine di parole e gesti. Wiseman ha quindi costruito negli anni una vera e propria teoria e pratica del documentario, non solo attraverso i suoi film, ma anche attraverso una continua e ininterrotta attività di conferenziere e insegnante, che lo ha portato a confrontarsi con realtà molto diverse, continuando così ad essere un punto di riferimento ineludibile per le varie generazioni di cineasti succedutesi dagli anni settanta ad oggi.



poetico, una trasfigurazione lirica di un luogo e dei corpi reali che lo abitano.

Solo due brevi esempi a conclusione di un percorso non concluso, che si è sviluppato attraverso un doppio movimento: in un primo momento abbiamo cercato di mettere in evidenza una prima lettura cinematografica del pensiero e del discorso foucaultiano – mediante il lavoro sullo spazio determinante e sulla parola avvolgente in René Féret e René Allio; in un secondo momento, dalla critica a questa particolare forma dell'immagine è emersa la possibilità di rileggere in modo affatto opposto il rapporto tra spazio e parola, tra luoghi e corpi, tra immobilità dello sguardo e mobilità politica della macchina da presa.

Un primo passo dunque, un percorso teso al ripensamento del rapporto tra Foucault e il cinema che fa di quest'ultimo un operatore di trasformazione, di reinterprete del pensiero e del discorso: una doppia lettura, che rivela ancora una volta la complessità del cinema come eterotopia, la sua potenza di pensiero.



# PORTARE IL LAMPO DELLE TEMPESTE POSSIBILI. FOUCAULT/GODARD: PENSIERO E CINEMA

PATRIZIA FANTOZZI

*Ma è alle spalle che la luce colpirà la notte.  
[...] il mormorio ricomincia.*  
Jean-Luc Godard

Non una parola, appena un mormorio. Non un mormorio ma una parola, e non una parola qualsiasi, ma una parola chiara, *giusta*, alla mia portata<sup>1</sup>. Questo confronto delle figure di Michel Foucault e Jean-Luc Godard non può che trovare il suo “posto” in quello che è una sorta di mormorio senza cominciamento né fine. Forse un balbettio<sup>2</sup>, capace però da solo di scavare una linea oceanica destinata a subire una curiosa torsione nel 1968 (la linea dalle mille aberrazioni!); provare a tracciarne i punti, i nodi, i fuochi, ci aiuterà forse a intercettare quelle *forze* che solo possono venire dal Fuori (è ciò che accade quanto le

---

<sup>1</sup> «Non una parola, appena un mormorio, appena un brivido, meno che il silenzio, meno che l'abisso del vuoto; la pienezza del vuoto; qualche cosa che non è possibile far tacere poiché occupa tutto lo spazio, l'interrotto, l'incessante, un brivido è già un mormorio, non un mormorio ma una parola, e non una parola qualsiasi, ma una parola distinta, giusta, ed alla mia portata». Cfr. M. Foucault, *Celui qui ne m'accompagne pas*, tr. it. in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 117

<sup>2</sup> «In un certo senso si tratta sempre di essere balbuzienti. Non di essere balbuzienti nel discorso, ma balbuzienti del linguaggio stesso. Generalmente si può essere stranieri solo in un'altra lingua. Qui, al contrario, si tratta di essere stranieri nella propria lingua. Proust diceva che i bei libri sono scritti necessariamente in una specie di lingua straniera [...] È questo balbettio creatore, questa solitudine che fa di Godard una forza». G. Deleuze, *Pour parler*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2000, p. 54.

parole “e” le cose si aprono, lo vedremo) e che solo possono esistere allo stato di agitazione, mescolanza e rimaneggiamento.

Proprio un costante appello al Fuori ci sembra, di fatto, essersi venuto a determinare come una costante nella ricerca dei due autori, nell'intrusione di un fuori capace di scavare l'*intervallo*, di forzare e smembrare l'interno. Si tenterà allora qui di ripensare ancora una volta questo rapporto con il fuori come un rapporto assoluto o anche come un non-rapporto (Blanchot) se è vero che proprio il fuori non starebbe mai a determinare un limite fisso, quanto piuttosto «una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono propriamente un dentro»<sup>3</sup>: non qualcosa di diverso dal fuori dunque, ma proprio il dentro *del* fuori. Allora il dentro come operazione del fuori: in tutta la sua opera Foucault sembra essere perseguitato dal tema di un dentro che sarebbe solo la piega del fuori, «come se la nave fosse un piegamento del mare»<sup>4</sup>. Una tematica, questa del Fuori più lontano di ogni esterno che si “torce”, “si piega”, “si raddoppia” in un Dentro più profondo di ogni interno, abbondantemente sviluppata ne *Le parole e le cose*<sup>5</sup> (1966) e che, via Artaud<sup>6</sup>, ci ricollega al cinema nel momento esatto in cui il padre del teatro della crudeltà ci invita a ricondurre la settima arte a una essenziale questione di vibrazioni neuro-fisiologiche: l'immagine non ha che da produrre uno choc come un'onda nervosa che faccia nasce-

---

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Foucault*, tr. it., Cronopio, Napoli 2009, p. 128.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>5</sup> «Che ci sia un dentro del pensiero, l'impensato, è ciò che diceva già l'età classica allorché faceva appello all'infinito, ai diversi ordini di infinito. A partire poi dal XIX secolo, sono piuttosto le dimensioni della finitezza che cominciano a piegare il fuori, a costituire una “profondità”, uno “spessore ritirato in sé”, un dentro della vita, del lavoro, e del linguaggio. In cui l'uomo si insinua, non fosse altro che per dormire; e che inversamente, si insinua anche nell'uomo vigile in quanto essere vivente, individuo che lavora e soggetto parlante». G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 129 (le citazioni riportate tra virgolette sono tratte appunto da M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., BUR, Milano 2007).

<sup>6</sup> È importante ricordare come anche proprio con l'esempio di Artaud il cui linguaggio viene «rinviato al grido, al corpo torturato, alla materialità del pensiero, alla carne», Foucault abbia voluto celebrare il ritorno di un'autonomia del linguaggio senza soggetto, finalmente liberata dall'ordine dell'uomo. In opere letterarie come quelle di Artaud e Roussel, infatti, il linguaggio convenzionale non farebbe che sprofondare nella sua materialità autonoma e fattuale, divenendo esso stesso esperienza di una radicale finitezza, evento nella «regione informe, muta, insignificante» in cui esso «può scaturire», M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. p. 410.

re il pensiero. «E se il pensiero proviene dal fuori e sempre concerne il fuori allora quest'ultimo non potrà che sorgere dal dentro come ciò che il pensiero non pensa e non può pensare»<sup>7</sup>, in questo senso allora si dirà che l'impensato non potrà che venire a determinarsi nel cuore stesso del pensiero come impossibilità di pensare che raddoppia e scava il fuori.

Entra subito in ballo nel nostro discorso, intrecciata alla questione dell'immagine come oggetto di funzionamento del pensiero quella dell'automatismo propriamente cinematografico (e delle sue conseguenze) che è per noi di fondamentale importanza esattamente come l'altra questione coinvolgente lo statuto stesso di *modernità* del cinema di cui proprio Godard<sup>8</sup> sarebbe uno dei maggiori rappresentanti. È infatti, come nota Deleuze, proprio l'automatismo materiale delle immagini a far sorgere da fuori un pensiero che esso impone come l'impen-sabile per il nostro automatismo intellettuale. Prima conseguenza da registrare allora: un nuovo statuto del Tutto nel cinema moderno. Ed è bene rimarcare qui che quando si dice: «il tutto, è il fuori» si dice ben altra cosa da «il tutto era l'aperto»<sup>9</sup> del cinema classico. Ciò che ora conta davvero è l'*interstizio* tra immagini: «una spaziatura che fa sì che ogni immagine si strappi al vuoto e vi ricada»<sup>10</sup>. E la forza di Godard,

---

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 128.

<sup>8</sup> «Godard esordisce con alcune straordinarie ballate da *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*) a *Pierrot le fou* (*Il bandito delle 11*) e tende ad estrarne tutto un mondo di opsegni e sonsegni che formano già la nuova immagine [...]. Queste immagini, commoventi o terribili, diventano sempre più autonome a partire da *Made in U.S.A.* (*Una storia americana*) [...]. Questo oggettivismo descrittivo è quindi critico e anche didattico, perché anima una serie di film, da *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*), a *Sauve qui peut* (*la vie*) (*Si salvi chi può la vita*), dove la riflessione non poggia solo sul contenuto dell'immagine ma sulla sua forma, le sue possibilità e funzioni, le sue falsificazioni e creatività, sui rapporti al suo interno fra sonoro e ottico», G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, p. 20.

<sup>9</sup> «L'aperto si confondeva con la rappresentazione indiretta del tempo: ovunque c'era movimento, c'era, aperto in qualche parte, nel tempo, un tutto che mutava. Per questo l'immagine cinematografica aveva essenzialmente un fuori campo che rinviava da un lato a un mondo esterno attualizzabile in altre immagini, dall'altro a un tutto mutevole che si esprimeva nell'insieme delle immagini associate [...]. Il tutto quindi non cessava di costituirsi, nel cinema, interiorizzando le immagini e esteriorizzandosi nelle immagini, secondo una duplice attrazione. Era il processo di una totalizzazione sempre aperta, che definiva il montaggio o la potenza del pensiero», G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 200.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 200.

ha scritto ancora Deleuze nel suo secondo volume dedicato al cinema, sta non solo nell'aver utilizzato questa forma di costruzione (costruttivismo), ma di averne fatto un metodo sul quale il cinema possa interrogarsi nel momento stesso in cui lo utilizza. Nessuno mi sembra abbia mai posto la questione in maniera più brillante e incisiva dell'autore di *Differenza e ripetizione*:

Data un'immagine, si tratta di scegliere un'altra immagine che introdurrà *tra* le due un interstizio. Non è un'operazione di associazione ma di differenziazione, come dicono i matematici, o di "disparazione", come dicono in fisici: dato un potenziale bisogna sceglierne un altro, non uno qualunque, ma in modo tale che tra i due si stabilisca una differenza di potenziale, un potenziale che sia produttore di un terzo o di qualcosa di nuovo [...]. In altri termini, è l'interstizio che viene prima rispetto all'associazione, ossia è la differenza irriducibile che permette di scagionare le somiglianze. La fessura è diventata prima e, a questo titolo, si allarga. Non si tratta più di seguire una catena d'immagini, anche sopra a dei vuoti, ma di uscire dalla catena dell'associazione. Il film smette d'essere "immagini alla catena...un concatenamento ininterrotto d'immagini schiave le une alle altre" e di cui noi siamo schiavi (*Ici et ailleurs*). È il metodo del TRA, "tra due immagini", che scongiura ogni cinema dell'Uno. È il metodo dell'e "questo e poi quello" che scongiura tutto il cinema dell'Essere = è. Tra due azioni, tra due affezioni, tra due percezioni, tra due immagini visive, tra due immagini sonore, tra sonoro e visivo: far vedere l'indiscernibile, cioè la frontiera (*Six fois deux*). Il tutto subisce una mutazione, perché ha smesso d'essere l'Uno-Essere, per divenire l'"e" costitutivo delle cose, il tra-due costitutivo delle immagini. Il tutto si confonde con ciò che Blanchot chiamava "la dispersione del Fuori" o "la vertigine della spaziatura"; questo vuoto che non è più una parte motrice dell'immagine e che l'immagine oltrepasserebbe per continuare, ma che è la messa in questione radicale dell'immagine (proprio come esiste un silenzio che non è più la parte motrice o la respirazione del discorso, ma la sua messa in questione radicale). Il falso raccordo, allora, nel diventare legge, assume un senso nuovo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 201.

La fessura è diventata prima e, a questo titolo, si allarga – ma questo non deve in nessun modo dare a pensare che il discontinuo possa giungere in qualche modo a prevalere sul continuo, al contrario, proprio le interruzioni e le rotture, in un certo modo di far cinema come di far filosofia, sembrano essere andate sempre a costituire quella che potrebbe essere identificata piuttosto come una certa “potenza del continuo”.

Potenza del continuo che è nel ri-piegamento (*doublure*), nella riflessione, nel rovesciamento: è questo tema che ci interessa rilevare qui nella misura in cui ci sembra che proprio un certo pensiero del fuori sia giunto ad incarnarsi nell’opera dei due autori come un autentico *pensiero della resistenza*. Stiamo parlando infatti di un pensiero per il quale lo strappo non potrà mai più dirsi un accidente del tessuto, quanto piuttosto «la nuova regola in base alla quale il tessuto esterno si torce, si invagina, o si raddoppia»<sup>12</sup>. Inizia già a delinearsi il profilo, ancora incerto e aurorale, di una forma di pensiero che si tiene fuori da qualsiasi soggettività<sup>13</sup>, ma torneremo meglio su questo punto assai delicato. Per il momento basterebbe affermare che non si farebbe torto a Benjamin<sup>14</sup> a voler chiamare proprio questi strappi, queste interruzioni, con il loro nome di “rivoluzioni”. Quest’*altra faccia (Kehrseite)* che le immagini, le parole, le cose svelerebbero come il rovescio di un mantello sollevato da un colpo di vento, coinciderebbe con l’attimo stesso del risveglio (*Erwachen*) come una presa di coscienza nuova: ed è qui che lo storico e il cineasta si troverebbero a maneggiare uno stesso materiale esplosivo: i documenti con cui poter far deflagrare il corso della storia, aprire degli *altri* varchi di tempo<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 130.

<sup>13</sup> Con il pensiero del fuori si scopre, in definitiva, quella che è la mondanità di ogni dimensione tradizionalmente considerata come “interiore”; si scopre in altre parole la sua esteriorità come la sua appartenenza al mondo, la sua indipendenza dal soggetto che la veicola.

<sup>14</sup> Il testo di riferimento di questo accostamento specifico è una breve prosa intitolata *Schönes Entsetzen* (1929) scritta da Benjamin parallelamente alla stesura dei brani di *Strada a senso unico* e tradotta in italiano con il titolo *Seducente orrore*, in Id., *Opere complete, vol. III: Scritti 1928-1929*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 278.

<sup>15</sup> «Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine», W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, p. 41.

Un atteggiamento profondamente critico nei confronti della storia e del sapere storico cui va ad aggiungersi la ferma condanna di un certo estetismo storicistico e un gusto per l'accumulo storico sembra contraddistinguere del resto le ricerche di entrambi gli autori. «Certo, noi abbiamo bisogno di storia, ma ne abbiamo bisogno in modo diverso da come ne ha bisogno l'ozioso raffinato nel giardino del sapere»<sup>16</sup>, scriveva Nietzsche nella sua *Seconda Inattuale*: «Ossia ne abbiamo bisogno per la vita e per l'azione»<sup>17</sup>. Ed è proprio qui che iniziano a delinearsi i contorni di quel paradosso dell'abitare il tempo storico in nome della *vita* e dunque della *storia*, che si potrebbe cominciare a formulare nei seguenti termini:

tanto più si è esseri storici quanto più si abita il proprio tempo in modo non storico. [...] L'eccesso di storia – che si converte in scomparsa del senso della storia – è la malattia da curare. Solo affinché la storia serva la vita, la storia deve essere servita. Ma l'epoca attuale mortifica la vita generatrice di storia: essa riduce la storia a nient'altro che un cumulo di dati inerti<sup>18</sup>.

In polemica con la normale scrittura storiografica e filosofica, Foucault si rivolge particolarmente contro ciò che egli chiama il «narcisismo trascendentale» di questa scrittura (il cui ultimo bastione egli ritiene essere lo strutturalismo colpevole di aver costretto la realtà all'interno delle sue teorie, vale a dire all'interno di un cerchio chiuso e statico perché intemporale); al posto dell'illusione di una continuità evoluzionistica, la sua *archeologia* verrebbe piuttosto a confrontarsi «con monumenti muti e insignificanti che si tratta di far riemergere scavando al di sotto della superficie dei contesti di senso attualmente vissuti»<sup>19</sup>. Scrive Foucault ne *Le parole e le cose* che se quella moderna è «l'età

---

<sup>16</sup> Si tratta dell'esergo con cui Benjamin introduce la dodicesima delle *Tesi sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete, vol. VII: Scritti 1938-1940*, tr. it., Einaudi, Torino 2006, pp. 483-493, qui p. 489.

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, tr. it., Adelphi, Milano 1973, p. 3.

<sup>18</sup> R. Kirchmayr, *La storia, l'istante, l'oblio. Su una citazione di Nietzsche in Benjamin*, in "aut aut", n. 367 (2015), p. 39.

<sup>19</sup> H. Fink-Eitel, *Foucault*, tr. it., Carocci, Roma 2002, p. 55.



della Storia è proprio perché storico, agli occhi dell'individuo moderno, si rivela il modo d'essere fondamentale delle empiricità, ciò a partire da cui queste vengono affermate, poste, ordinate e ripartite nello spazio del sapere per eventuali conoscenze, e per scienze possibili<sup>20</sup>. Ma come nel pensiero classico l'attività che produceva l'ordine era irrapresentabile, così in quello moderno è la storia a diventare enigmatica e a ricondurre tutte le forme del sapere davanti al punto limite di un *impensato* che assedia la modernità e si ritrova in tutta la metafisica del XIX secolo.

Problematizzare l'abituale, portare lo stupore in ciò che già si sa, inquietare le certezze acquisite: questo è il pensiero di Foucault<sup>21</sup>. Dallo strutturalismo il filosofo avrebbe tratto allora tre elementi fondamentali: in primo luogo il pensiero della «scomparsa del soggetto»; in secondo luogo il pensiero della dissoluzione del "senso" inteso come significato vissuto immediatamente; in terzo e ultimo luogo, il pensiero della dissoluzione della storia nel senso della scomparsa dell'ideale di una storia lineare ed evolutiva della coscienza. Su un campo pieno, fitto, continuo, geograficamente ben delimitato «mi si sono presentate piuttosto delle *serie* lacunose e aggrovigliate, esempi di differenze, scarti, sostituzioni» afferma ancora Foucault nel secondo capitolo del suo testo de *L'archeologia del sapere* (1969) dedicato alle formazioni discorsive; su un tipo di enunciazione definito e normativo, «ho trovato delle formulazioni di livelli troppo differenti e di funzioni troppo eterogenee perché potessero collegarsi e comporsi in una figura unica e simulare nel tempo [...] una sorta di testo ininterrotto»<sup>22</sup>. Ci si chiederà cosa comporta tutto questo. Analizzando la costituzione dei discorsi il filoso-

---

<sup>20</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 237.

<sup>21</sup> È quanto afferma Alessandro Fontana nel suo saggio intitolato *Leggere Foucault, oggi* in cui si afferma: «Un pensiero nuovo non fornisce conoscenze di cui appropriarsi o saperi da annettere [...] Quel che occorre non è comprendere ma "se *déprendre de soi*", staccarsi da sé: non la comprensione, ma la *de-prensione*. È questo l'esercizio stesso della filosofia: attività, come scriveva Foucault nell'introduzione a *L'uso dei piaceri*, «che non cerca di assimilare quello che conviene conoscere, ma che permette di staccarsi (*se déprendre*) da sé stessi [...] Ci sono momenti nella vita in cui la questione del sapere se si può pensare altrimenti da come si pensa e percepire altrimenti da come si vede è indispensabile per continuare a guardare e a riflettere», *Foucault, oggi*, a cura di M. Galzigna, Feltrinelli, Milano 2008, p. 43.

<sup>22</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, tr. it., BUR, Milano 2015, corsivo mio, p. 51.

fo vede sempre più allentarsi la problematica parentela tra le parole e le cose; proprio questo indebolimento del lavoro strutturale assegnato alle relazioni discorsive, gli consente di applicare allora con più rigore «il principio della discontinuità storica» e di ritrovare in una coppia di nozioni, *evento* e *serie*, il corrispettivo di una filosofia che egli avrebbe definito come un paradossale «materialismo dell'incorporeo»<sup>23</sup>.

In tal senso sembrerebbe allora che Foucault e Godard abbiano voluto compiere un'analoga esperienza di "uscita" come una "linea di fuga": un'uscita dalla filosofia – e dal cinema – (verso la storia), ma un'uscita, una fuga che sono consistite soprattutto nel far fuggire tutto un sistema di alternative che chiudevano l'orizzonte del possibile. Nel caso specifico del filosofo autore delle *Lezioni sulla volontà di sapere* si direbbe che la metamorfosi abbia davvero fatto fuggire tutte le opposizioni binarie, rendendo possibile una serie di 'montaggi' inediti (*agencements* nei termini di Deleuze-Guattari) che hanno consentito di liberare l'esperienza del pensiero dalle alternative che la bloccavano, la rinchiudevano, la arroccavano nello spazio "ristretto" del possibile<sup>24</sup>. Proprio attraverso una serie di "montaggi" (d'evidente matrice storicogenealogica) entrambi gli autori sembrano aver liberato allora una certa esperienza del pensiero come *metamorfosi*, *fuga*, *divenire altro* di una "memoria vivente".

In altre parole, la vita oltrepassa i limiti che le sono imposti dalla conoscenza, ma il pensiero oltrepassa i limiti che gli sono imposti dalla vita. Il pensiero cessa di essere una *ratio*, la vita cessa di essere una reazione. Il pensatore esprime così la bella affinità tra pensiero e vita, tra la vita che rende attivo il pensiero e il pensiero che rende affermativa la vita. Per Nietzsche, questa generale affinità non è custodita soltanto dal segreto presocratico per eccellenza, ma anche dall'essenza dell'arte<sup>25</sup>.

Innalzare il pensiero, renderlo nuovamente leggero e danzante, nobile e affermativo per criticare il presente e creare il nuovo. Si dirà

---

<sup>23</sup> S. Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Bari 2009, p. 74.

<sup>24</sup> P. Di Vittorio, *Oscillazioni dell'identità filosofica. Nietzsche attraverso Derrida e Foucault*, in "aut aut", n. 367 (2015), p. 26.

<sup>25</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, tr. it., Einaudi, Torino 1962, p. 151.

allora che con Nietzsche<sup>26</sup>, tanto in Foucault quanto in Godard, quello che viene a delinearci è propriamente un pensare come lanciare i dadi:

Quando si lanciano, i dadi sono come il mare e i flutti (Nietzsche direbbe la terra e il fuoco). Quando ricadono sono una costellazione, i loro punti formano il numero “nato stellare”. Il tavolo del colpo dei dadi è dunque duplice, mare del caso e cielo della necessità, mezzanotte-mezzodi.<sup>27</sup>

Una certa comprensione della storia sembra insomma non poter derivare da altro che dal riconoscimento del suo andamento irregolare e discontinuo, dalla capacità sempre rilanciata di suscitare dei punti di faglia o di frattura, di aprire insomma dei crepacci lungo una superficie, quella delle immagini della Storia, che si vorrebbe liscia ma che in realtà non fa che tremare, terremotare in se stessa, in quella sua fondamentale messa in presenza «di una tensione tra movimenti e tempi diversi, dove viene ad operarsi un’attualizzazione storica, come resa sincrona, o meglio anacronica, di passato e presente»<sup>28</sup>. Nelle parole dello stesso Benjamin: «non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma *immagine* è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’adesso in una costellazione»<sup>29</sup>.

Si pensi allora in questo senso, alla luce del nostro confronto del pensiero di Foucault con l’*immagine* godardiana, anche solo al lavoro

---

<sup>26</sup> «La rottura operata da Nietzsche rispetto ad Aristotele e a tutta la tradizione filosofica, è consistita nell’espore la (produzione della) verità al “tutt’altro” della sua immanenza: alla violenza della “volontà” di sapere, e alla *storicità* dei rapporti di potere, di dominazione e di lotta, di cui la verità è sempre posta in gioco, l’arma, l’effetto. Nietzsche segna dunque il passaggio dall’interiorità di una storia “filosofica” della verità, all’esteriorità di una storia “politica” (o più precisamente “etico-politica”, se pensiamo alle ricerche successive di Foucault) della verità». La sovranità filosofica-interiorizzazione che è al tempo stesso una sublimazione, un’idealizzazione della verità – è in primo luogo fondata su un gesto che «ha definito per esclusione un fuori del discorso filosofico», P. Di Vittorio, *Oscillazioni dell’identità filosofica. Nietzsche attraverso Derrida e Foucault*, in “aut aut”, n. 367 (2015), p. 21.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 49.

<sup>28</sup> R. De Gaetano, *Il potere redentivo del cinema*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Coenza 2010, p. 172.

<sup>29</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, tr. it., Einaudi, Torino 1997, p. 116, corsivo mio.

straordinario compiuto dal cineasta franco-svizzero nelle sue *Histoire(s) du cinéma*<sup>30</sup> (1988-1998) dove a partire da una certa definizione delle *serie*, è possibile vedere meglio come è fatto l'intero piano che ci risulta emergere proprio da un certo incontro di varie serie, «ognuna delle quali si può seguire, allo stesso tempo nella durata del film», Alain Badiou ne ha individuate ben otto<sup>31</sup>. Secondo il metodo *interstiziale* adottato da Godard si tratterebbe appunto di abbattere ogni tipo di contiguità tale da rendere ogni piano disinquadrato in rapporto all' inquadratura del piano seguente: e questo è propriamente lo spezzettamento ri-concatenato che troviamo in Bresson, in Resnais, in Jacquot e Téchiné. «Si tratta di tutta una ritmica nuova e di un cinema seriale e atonale di una nuova concezione del montaggio», spiega Deleuze:

L' interruzione può allora estendersi e manifestarsi in sé, come lo schermo nero, lo schermo bianco e i loro derivati, le loro combinazioni [...]. Da una parte l'immagine cinematografica diventa una presentazione diretta del tempo, secondo rapporti non-commensurabili e interruzioni irrazionali. Dall' altra questa immagine-tempo mette il pensiero in rapporto con l'impensato, l'inevocabile, l'inesplicabile, l'indecidibile, l'incommensurabile.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> «Si può dire che questo è un film-bilancio, un'opera capitale effettivamente situata alla fine del XX secolo. Come si può vedere questo film? In realtà la risposta non è affatto semplice perché nella misura in cui ogni piano mostra e dice diverse cose allo stesso tempo. Il film richiede una notevole concentrazione da parte dello spettatore. Non c'è nel film praticamente nessuna inquadratura semplice, nessuna immagine univoca: ogni piano combina diversi elementi e a volte non si può vedere tutto quello che c'è in esso [...] abbiamo qui diverse grandi serie e il film è come una sorta di rete, fatta di serie e di nodi», A. Badiou, *Su Histoire(s) du cinéma*, in Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009, pp. 250-251.

<sup>31</sup> Una prima serie sarebbe costituita dalle dichiarazioni teoriche sulla storia e sul cinema; una seconda serie sarebbe invece composta dall'insieme di testi poetici e filosofici iscritti sullo schermo in lettere maiuscole; una terza serie è quella formata invece dalle citazioni dei film; segue poi una quarta serie costituita da testi o poemi letti da qualcuno; una quinta serie consiste nella riproduzione di quadri mescolata a citazioni di film, che definiscono la relazione con la pittura; ancora, una sesta serie composta da foto o ritratti di artisti o scrittori; una settima serie è quella formata dai titoli dei grandi romanzi; infine l'ultima serie, l'ottava, è quella costituita da frammenti musicali e costruisce l'intera durata del film. Cfr. A. Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, cit., pp. 251-253.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 237.

Si scoprirà allora dell'immagine un proprio *interno* come uno scarto capace di dare alle immagini la possibilità di immagazzinare altre immagini (è questo il caso, ad esempio, di certe immagini sonore presenti a più riprese in Godard, il cui *rovescio* può attrarre o catturare altre immagini o addirittura una *serie* di altre immagini): *internità* di certe immagini portate a divenire Soggetto dei propri rapporti con le altre immagini. E questo è esattamente quello che tutte le immagini delle *Histoire(s)* non smettono di fare, ovvero, agire e reagire le une sulle altre, produrre e consumare, abbattendo qualunque tipo di differenza tra immagini, cose e movimento.

Centrale in Godard, proprio come nel pensiero di Foucault, è sempre il rapporto tra le forze innescate: «Una forza subisce l'affezione di altre o produce affezioni su altre, ma sempre dal fuori. Potere di produrre o subire affezioni, che viene esercitato in diversi modi a seconda delle forze in rapporto», scrive ancora Gilles Deleuze nel suo saggio dedicato all'amico filosofo: «Così il fuori è sempre apertura di un futuro, con il quale nulla ha termine perché nulla è cominciato, tutto è metamorfosi»<sup>33</sup>. Allo stesso modo vedremo in che modo le immagini che qui verranno evocate non smetteranno mai di agire e reagire le une sulle altre, di produrre e consumare, tanto che ci risulterà impossibile rilevare una qualche differenza tra le *immagini*, le *cose* e il *movimento*.

Alla base di un principio dialettico ci sarebbe sempre, infatti, come una volontà di *collisione* moltiplicata di parole e immagini, effetto amplificato nel caso specifico – ma non unico nella filmografia del cineasta - delle *Histoire(s)* dalla soppressione della profondità di campo apporata dall'uso della tecnica video, da cui risulterebbe propriamente un nuovo volume di iscrizione dell'immagine: un *corpo-immagine*. Stando a Pierre Dubois: «Dans cet usage de la vidéo qui passe par le mélange d'images, il ne peut évidemment y avoir, dans le même sens, de "profondeur de champ", puisqu' il n' y a plus une seule image (un seul espace, un seul point de vue, etc.) mais plusieurs, encastrés, L'un sur l'autre, l'un sous l'autre, l'un dans l'autre»<sup>34</sup>.

Le immagini sembrerebbero allora quasi destinate ad urtare tra loro

---

<sup>33</sup> G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 120.

<sup>34</sup> P. Dubois, *Video et écriture électronique. La question esthétique*, cit. in "Artpress", numéro special (1998), *Le siècle de Jean-Luc Godard: Guide pour Histoire(s) du cinéma*, p. 46.

affinché dal loro “scontro” possano sorgere delle parole; e così le parole, a loro volta, sembrano urtare tra loro al solo scopo di poter veder sorgere delle *altre* immagini. Delle immagini *ancora*. In definitiva, allora, tanto le immagini quanto le parole saranno infinitamente destinate ad urtare tra loro affinché il pensiero possa aver luogo visivamente. Del resto il *cogito* in Godard si riversa nel *video* già a partire dagli anni settanta, e lo fa proprio innescando una complessa dinamica di *pieni* (elementi formali che non esitano a raggiungere di fatto anche la saturazione) e di *vuoti* (spazi *negativi*, irrisolti, situati ai bordi ma anche all’interno dell’inquadratura stessa, in attesa di essere re-investiti sempre in nuovi *potenziali* montaggi). Ecco allora che la volontà del cineasta di esasperare le immagini spingendole sempre verso una specie di *limite* (limite *dell’inquadratura* o *nell’inquadratura* stessa, limite dell’*e*), margine d’ indefinito sempre reiterato nel regno dei soli raccordi impossibili non potrà mai più essere vista come “limitativa” nel senso di un’impossibile *com-prensione* di quelle immagini, quanto al contrario massimamente *ri-creativa* perché costantemente in-formata di un *riflesso* che non si spegnerà mai fino a quando ci sarà dell’*altro* da vedere. Si scopre a questo punto l’altra componente essenziale individuata da Deleuze nel cinema di Godard, quella della *riflessività* come potenza derivante dalla *messa in serie* di immagini tra loro apparentemente inavvicinabili. Questo spetta infatti al cinema, riflettere sé stesso e riflettere gli altri generi.

Ecco allora perché la questione delle *serie* mi sembra venire a toccare un punto davvero essenziale nel nostro discorso. E sarà ancora una volta proprio il contributo del pensiero filosofico di Deleuze a sottoscrivere la forza di un *trait d’union* che verrebbe a stagliarsi tra i nostri due autori. A tale proposito, citando ancora da *L’immagine-tempo*:

Con Godard l’immagine “sconcatenata” (era il termine di Artaud) diventa seriale e atonale, in un senso preciso. Il problema del rapporto tra immagini non è più di sapere se questo va o non va, secondo le esigenze di armoniche o di accordi risolti, ma di sapere *Comment ça va*. Come questo o come quello, “come va” è la costituzione delle serie delle loro interruzioni irrazionali, dei loro accordi dissonanti, dei loro termini sconcatenati. Ogni serie rinvia per proprio conto a una maniera di vedere o di dire [...]. Ciascuna serie sarà il modo in cui l’autore si esprime indirettamente in una successione d’immagini attribuibili a un altro, o inversamente il modo in cui qualcosa o qual-

cuno si esprime indirettamente nella visione dell'autore considerato come altro. In ogni caso non esiste più unità fra autore, personaggi e mondo, così com'era garantita dal monologo interiore. Vi è formazione di un "discorso libero indiretto", di una visione libera indiretta, che va dagli uni agli altri [...]. Se si cerca la formula più generale della serie in Godard, si chiamerà serie ogni successione d'immagini in quanto riflessa in un genere. [...] Questo statuto riflessivo del genere ha conseguenze importanti: il genere, invece di sussumere immagini che gli appartengono per natura, costituisce il limite d'immagini che non gli appartengono, ma che in lui si riflettono<sup>35</sup>.

Cerchiamo di sciogliere un poco la complessità di questo passaggio per noi così denso e importante. E cominciamo a farlo specificando che cosa si vuole intendere propriamente quando si parla di serie. In Foucault le "serie" non sono altro che delle forme di concatenazione aperte nelle quali gli eventi si aggregano senza più riferirsi al "calendario" delle successioni cronologiche. Così l'"evento", dal canto suo, altro non è che qualcosa che si produce come effetto di e in una dispersione di materiale, che dunque fonda la sua consistenza nell'accumulo di elementi materiali. È proprio all'interno di questo paradosso, scrive Stefano Catucci, che «Foucault cercherà di definire lo statuto degli "eventi discorsivi" e di trovare così un principio di ripartizione per le serie omogenee in cui essi si raggruppano, ma che restano tuttavia discontinue le une rispetto alle altre»<sup>36</sup>.

Questo aspetto della discontinuità è assolutamente centrale in quanto ci riporta al concetto stesso di "limite" cui abbiamo già potuto far riferimento: limite verso il quale, scrive Deleuze ne *L'immagine-tempo*, i protagonisti dei film di Godard tenderebbero una successione di immagini e «limite che si realizza solo formando un'altra successione che tende verso un altro limite».<sup>37</sup> Limite dell'"e" che penetra e corrompe tutto, cessando d'essere una congiunzione o una relazione circoscritta; è esattamente questo il balbettio creatore, l'uso straniero della lingua, in netta opposizione al suo uso conforme e dominante che si vuole basato sul verbo essere.

---

<sup>35</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 204-205.

<sup>36</sup> S. Catucci, *Introduzione a Foucault*, cit., p. 75.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 206.

L'E è sicuramente la diversità, la molteplicità, la distruzione delle identità [...] Né elemento né insieme, che cos'è l'E? Credo che la forza di Godard stia nel vivere, nel pensare, e nel mostrare l'E in modo nuovissimo e nel farlo operare attivamente. L'E non è né l'uno né l'altro, sta sempre tra i due, è la frontiera – c'è sempre una frontiera, una linea di fuga o un flusso –, solo che non si vede, perché è appena percettibile. Eppure è su questa linea di fuga che accadono le cose, si sviluppano i divenire, si progettano le rivoluzioni.<sup>38</sup>

In questa prospettiva il pensiero, come lo definisce Foucault stesso nella sua lezione del 5 gennaio 1983, si configura come “*foyer d'expérience*”: un focolaio di esperienza in cui si articolano le une sulle altre le forme di un sapere possibile proprio come modi virtuali di esistenza per dei soggetti possibili. Non a caso prima avevamo fatto riferimento a un certo “pensiero della resistenza”. Bene, sono del 1975 queste parole di Foucault:

La sola cosa veramente triste è non battersi. In fondo a me non piace scrivere: è un'attività di cui si viene a capo difficilmente. Scrivere mi interessa solo nella misura in cui questo si incorpora alla realtà di un combattimento, a titolo di strumento, di tattica di rischiaramento. Vorrei che i miei libri fossero dei bisturi, delle bombe molotov, o gallerie di miniere, e che si carbonizzassero come fuochi d'artificio.<sup>39</sup>

Credo a questo punto si possa mettere meglio a fuoco da qui la natura stessa di quel “fuori” con cui abbiamo deciso di aprire il nostro discorso riconoscendone la chiara derivazione nietzschiana nell'iscrizione della filosofia come di ogni forma di sapere «nel piano generale della storia e della cultura, ossia, più precisamente, nel piano d'immanenza storico in cui si gioca, ogni volta, il differenziale etico-politico dell'esperienza umana».<sup>40</sup>

Alla fine della primavera del 1967 l'ORTF aveva proposto a Godard

---

<sup>38</sup> G. Deleuze, *Pourparler*, cit., pp. 63-64.

<sup>39</sup> M. Foucault, *Sur la sellette*, entretien avec J.L. Ezine, in *Dit et Écrits*, vol. II, Gallimard, Paris, p. 725, n. 152.

<sup>40</sup> P. Di Vittorio, *Oscillazioni dell'identità filosofica. Nietzsche attraverso Derrida e Foucault*, cit., p. 22.



di realizzare un film tratto dall' *Émile* o dell'educazione di Jean-Jacques Rousseau: a 37 anni il cineasta franco-svizzero è davvero all'apogeo del successo artistico e mediatico, ha appena realizzato *Deux ou trois choses que je sais d'elle* e *La Chinoise* (entrambi del 1967), e prima della fine dell'anno girerà *Week-end* (1967) e gli episodi di *Loin du Vietnam* e di *Amore e rabbia* (1967). Da Rousseau a Nietzsche, *Le gai savoir* (1968) viene girato in 35mm negli studi di Joinville tra il dicembre 1967 e il gennaio 1968, dunque molto prima del maggio. Riportiamo alcune considerazioni di Roberto Turigliatto a proposito di questo film:

Sembra di essere nella continuazione di *La Chinoise*, dove alla lavagna si è sostituito lo schermo nero, e si capisce che si tratta per Godard anche della propria educazione o "rieducazione", della rivoluzione in se stessi e nella propria coscienza. Ma forse solo apparentemente. In forma di piccolo trattato di formazione o operetta di apprendistato rivoluzionario si mette in scena ancora una volta il dialogo amoroso. E il suo fervore giovanile prelude molto più della *Chinoise* (film sul fallimento delle illusioni) a quel Maggio imminente che nessuno si aspetta. Il cinema di Godard è questa conversazione ininterrotta tra sé e sé (travestita ora in teatro da camera brechtiano di una tribù di giovani aspiranti maoisti, ora nella discussione critica di militanti sul Maggio appena concluso), in cui non si fa altro che prendere e riprendere, ogni volta ricominciando da capo, senza fine e dall'inizio (o re-inizio), in un processo infinito ed aperto che cela un'ascendenza più romantica che illuminista<sup>41</sup>.

Una serie di sette incontri notturni durante i quali i due protagonisti, *Émile Rousseau* e *Patricia Lumumba* (interpretati da Jean-Pierre Lèaud e Juliet Berto) definiscono e cercano di portare a compimento un programma triennale di riflessione sulle immagini e i suoni che prevede innanzitutto di raccogliarli, quindi, di scomporli, infine di «fabbricare due o tre modelli di suoni e di immagini». *Le gai savoir* (dove – si badi bene – il verbo "savoir", sapere, tiene già in grembo "voir", vedere) non è un film, ha scritto Dario Marchiori: «è uno schermo volante che contiene ben più di se stesso» e arriva a noi «come una pista lascia-

---

<sup>41</sup> R. Turigliatto, *Dans le noir du temps*, booklet del DVD J.-L. Godard, *Le gai savoir*, Ripley's film Srl 2012.

ta meravigliosamente incompiuta, una proiezione che ci trasporta nel futuro come l'annuncio misterioso di una qualche effimera cometa»<sup>42</sup>: la gaia visione di Godard si compone insomma nel buio di uno spazio filmico totalmente imploso e allo stesso tempo vertiginosamente aperto sul mondo; mondo continuamente evocato dai due protagonisti, richiamato attraverso il noto gesto demiurgico della mano tesa verso il fuoricampo a richiamare come una cascata di immagini e suoni (appare qui, nell'alternanza rapidissima, la pratica del *flicker* propria del cinema sperimentale e abbondantemente utilizzata da Godard tra l'altro proprio nelle sue *Histoire(s)*. I gesti (anche molto poetici, se vogliamo) che i protagonisti compiono sul set sono davvero come altrettanti movimenti su un campo di battaglia, mentre l'*atto di parola* sarà passato altrove:

Nel cinema moderno, l'immagine visiva acquisisce una nuova estetica: diventa leggibile per proprio conto, assumendo una potenza che non esisteva abitualmente nel muto, mentre l'atto di parola è passato altrove, assumendo una potenza che non esisteva nel primo stadio del parlato. L'atto di parola aereo crea l'evento, ma sempre disposto di traverso su strati visivi tettonici: due traiettorie che si attraversano. Crea l'evento ma in uno spazio vuoto di evento. A definire il cinema moderno è un "andirivieni tra parola e immagine" [...] Nel caso più semplice, questa nuova distribuzione tra visivo e parlato si realizza nella stessa immagine, che è quindi audiovisiva. Le occorre una pedagogia, poiché nel visivo dobbiamo sia leggere sia udire l'atto di parola in un modo nuovo. Per questo Serge Daney invoca una "pedagogia godardiana", una "pedagogia straubiana"<sup>43</sup>.

Non è un caso allora che Deleuze ne *L'immagine-tempo* si sia riagianciato proprio a Foucault (e attraverso l'ultimo Rossellini) giusto a questo proposito, a proposito cioè di una certa concezione «archeologica» dell'immagine dove una lotta starebbe propriamente a segnare l'itinerario di un mondo che nasce da un momento storico per entrare

---

<sup>42</sup> D. Marchiori, *Lo splendente crepuscolo della modernità: Le gai savoir*, in *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, a cura di R. Turigliatto, Il Castoro, Milano 2011, p. 78.

<sup>43</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 273.

in un altro; «il difficile parto di un nuovo mondo, con la doppia pinza delle parole e delle cose, atto di parola e spazio stratificato». <sup>44</sup> Ogni volta l'interruzione irrazionale implicherebbe il nuovo stadio del parlato, la nuova figura del sonoro. Certo è che rispetto a una "lingua" che allora si voleva dominante, lo scarto, la differenza, l'asincronicità, e se vogliamo, l'*eccezione* di un film del genere (così come altri esempi di quel periodo) sono tanto più evidenti oggi in uno scenario che invece vede perlopiù trionfare una certa "regola".

En un sens, voyez-vous, la peur est quand même la fille de Dieu. Rachetée la nuit du vendredi saint, elle n'est pas belle à voir non, tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous. Et cependant ne vous y tromper pas, elle est au chevet de chaque agonie. Elle intercède pour l'homme car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle: cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme guerre. Personne en dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit: Flaubert, Dostoïevski; cela se compose: Gershwin, Mozart; cela se peint: Cezanne Vermeer; cela s'enregistre: Antonioni, Vigo ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre: Sbrénica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception. Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds. Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien: j'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens, mourir si bien <sup>45</sup>.

*Je vous salue Sarajevo* (1993). Uomo e testimone del suo tempo, Godard può dirsi davvero il cineasta della presenza e del presente. Il cineasta dell'eccezione. Vero *compositore* di cinema per la sua capacità unica di giustapporre suono, luce, testo e musica; sua sensibilità

---

<sup>44</sup> Una concezione "archeologica" che proprio «Godard erediterà e porrà a fondamento della propria pedagogia, del proprio didattismo: le lezioni di cose e le lezioni di parole in *Six fois deux*, fino alla celebre sequenza di *Si salvi chi può (la vita)*, in cui la lezione di cose verte sulle posture che il cliente impone alla puttana e la lezione di parole sui fonemi che le fa proferire, le due cose ben separate», *ivi*, p. 274.

<sup>45</sup> Il video si apre con una citazione di Bernanos «*La peur, voyez-vous, est elle-aussi la fille de Dieu, rachetée le Vendredi Saint*» e si chiude su questi magnifici versi di Aragon: «*J'ai vu tant de gens si mal vivre / Et tant de gens mourir si bien*».

straordinaria di restituirci, nell'evidenza tattile della materia (delle materie), quella che è forse l'esistenza stessa del mondo.

Il cinema non è un'arte che filma la vita. Dice Godard che il cinema è quello che c'è *tra* l'arte e la vita. Ed è quello che fa sì che la vita sia più o meno dell'arte o che talvolta la vita e l'arte siano alla pari [...] il cinema dà e riceve dalla vita ed è quel che cerco di rendere sensibile nei miei film: che non si possa più separare l'uno o l'altra<sup>46</sup>.

È un modo di ricevere, di lasciar venire le cose così come la macchina da presa riceve la luce. Tutto in un film è citazione, non solo le frasi. Quando filmate un albero, una macchina, li citate nell'immagine. [...] Non sono io ad aver inventato l'acqua del lago. L'azzurro del cielo. Si può soltanto mettere le cose una in rapporto all'altra, orientarle in una certa direzione<sup>47</sup>.

Una direzione che in Godard, dopo la sperimentazione video della seconda metà degli anni settanta, sembra procedere sempre più nella direzione di un «senza-misura della mescolanza»<sup>48</sup> per dirla con Jacques Rancière: «Quando il filo della storia, ovvero la comune misura che regolava la distanza tra l'arte degli uni e quella degli altri, si trova sfilacciato, non sono più le forme che entrano in analogia, sono le *materialità* che si mescolano direttamente. E il mescolamento delle materialità è ideale prima di essere reale».<sup>49</sup> Questo accade quando le immagini sembrano non voler rinviare a null'altro che a una loro propria *mostranza*, per dirla invece nelle parole di Jean-Luc Nancy, come un «fuori del comune della presenza»,<sup>50</sup> pura metamorfosi dinamica o energetica dunque: si pensi in questo senso al cielo azzurro con cui si aprono *Sauve qui peut (la vie)* (1980) e *Passion* (1982), la mostranza

<sup>46</sup> J.-L. Godard, intervista in *Le Dossier du mois*, "Cinéma 65", n. 94 (1965).

<sup>47</sup> J.-L. Godard, intervista in "Le Figaro" (30 agosto 1993).

<sup>48</sup> «Che cosa vuol dire esattamente "senza comune misura"? In rapporto a quale idea di misura e a quale idea di comunione? E' possibile che ci siano diversi tipi di incommensurabilità? Probabilmente ciascuna di queste incommensurabilità è essa stessa la realizzazione di una certa forma di comunione», J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 67.

<sup>49</sup> *Ivi*, corsivo mio.

<sup>50</sup> J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, tr. it., Cronopio, Napoli 2007, p. 20.

è nella materia azzurra del cielo e null'altro; così come nel mare aperto dei finali di *Le Mépris* (1963) e *Pierrot le fou* (1965), la mostranza è nell'aperto del mare e null'altro. Tutto questo implicherebbe, in un certo senso, come un tornare ogni volta a una sorta di grado Zero, o prima del suono, prima della parola, prima del nome (*pré-nom*). Dire sempre di meno, allora, per dire di più e arriviamo già all'ultimo Godard ("Ah dieux, Oh langage" - *Adieu au Langage*, 2014). *Adieu au langage* è probabilmente il lavoro più libero mai realizzato dal cineasta: libertà e gioia di fare a pezzi, di distruggere, di destabilizzare l'immagine; c'è ancora qui, forte, la ricerca di un'immagine pura che è poi l'immagine delle immagini, l'apertura dell'unità in quanto tale. «Essa», ha scritto ancora Nancy: «ripiega violentemente l'esteriorità smembrata, ma la sua piega, la sua frangia stretta è tanto la fessura che l'unità incisa nella compattezza dell'estensione». L'immagine pura è precisamente, nell'essere, «il terremoto che apre la falla della presenza».<sup>51</sup> E se è vero che ogni atto di distruzione è anche sempre un atto di amore, allora l'ultimo film di Godard è davvero innanzitutto «l'atto inventivo di un uomo innamorato».<sup>52</sup>

Aprire implica sempre ferita e crudeltà, e *crudele* è anche un certo sguardo che sembra nutrirsi unicamente dell'*apertura* di certe immagini. Il cinema che ci racconta Godard non ha mai smesso di dichiarare una sua propria voracità che ci si rivela sempre innanzitutto con una serie di appropriazioni delle altre arti. Ed è in questo intreccio di carne, di carni, che viene a giocarsi la nozione stessa di *immagine*.

Torniamo allora per un attimo proprio alle *Histoire(s)*, ed estraiamo un piccolo episodio dall'ultima parte dell'opera che si intitola *I segni in mezzo a noi* (*Les signes parmi nous*, 1998) che viene accompagnata

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>52</sup> «Ogni film di Godard è un atto di amore: per una donna, per un paesaggio, una città, per una citazione testuale, per un animale. Amore per il cinema, ovviamente. Così, anche questo film, simile a una rovina, alla fine dimostra di essere null'altro che l'autoritratto di chi l'ha realizzato. Il film di un uomo che a più di ottant'anni ci dice ancora che al cinema tutto è possibile, dato che non ci sono regole. Dicendo addio al linguaggio, o meglio, considerandolo come un *acceciamento*, un disturbo oftalmico. E lo fa lasciandoci in una sorta di cecità. Nelle tenebre. Magari come quelle che circondavano Diderot, intento a scrivere a Sophie Volland», R. Censi, *Adieu au langage*, in "Uzak", n. 19 (2015).

da un testo la cui solennità oratoria è accentuata dalla voce di Godard. Questo testo ci parla di una voce dalla quale l'oratore avrebbe desiderato essere preceduto, nella quale la sua voce avrebbe potuto fondersi.

E capisco meglio perché avevo tanta difficoltà a cominciare, poco fa. Ora so bene qual è la voce che avrei voluto mi precedesse, che mi portasse, che m'invitasse a parlare e che si stabilisse nel mio proprio discorso. So cosa c'era di tanto temibile nel prendere la parola, poiché la prendevo in questo luogo ove l'ho ascoltato, e ove non c'è più, lui, per intendermi<sup>53</sup>.

«Idee ed espressioni tanto riuscite sono rare e fanno risaltare il loro autore»,<sup>54</sup> scrive Rancière. E l'autore è proprio Michel Foucault. Si tratta infatti della perorazione della lezione inaugurale del filosofo e la "voce" così decantata è quella di Jean Hyppolite al quale egli succede, proprio quel giorno, sulla cattedra di Storia dei sistemi di pensiero al Collège de France. Le parole del filosofo si trovano a cogliere *insieme* elementi visivi e testuali i quali, legati gli uni agli altri, non fanno che rilanciare reciprocamente i poteri di presentazione sensibile e di significazione. Dopo un estratto di *Alexander Nevskij* ad aprirsi è un piccolo episodio fortemente strutturato per mezzo di quattro elementi visivi dei quali due sono facilmente identificabili in quanto appartenenti al patrimonio di immagini significative della storia del cinema del XX secolo. La sequenza si apre infatti con la celebre fotografia del bambino ebreo che alza le braccia al momento della resa del ghetto di Varsavia e, alla fine, di un'ombra nera che riassume tutti i fantasmi e i vampiri dell'età espressionista del cinema: il *Nosferatu* di Murnau. Tutt'altro che facilmente riconoscibili sono invece gli altri due elementi con i quali essi sono accoppiati: una giovane donna che scende una scala portando una candela, una coppia che in primo piano ride energicamente nell'anonimato di un pubblico mostrato dall'indietreggiare della macchina da presa. Si chiede pertanto Rancière: «Come pensare il rapporto tra questo chiaroscuro cinematografico e lo sterminio degli ebrei polacchi? Tra questa folla di buontemponi dei film hollywoodiani e il vampiro dei Carpazi che sembra orchestrare la

<sup>53</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 40.

<sup>54</sup> J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit., p. 70.

scena dalla scena il suo godimento?».<sup>55</sup>

È dunque la perorazione della lezione inaugurale di Foucault che deve formare il legame tra le immagini. Godard l'ha messa qui così come, venti anni prima, aveva, in *La Cinese*, introdotto un'altra perorazione ugualmente brillante: quella attraverso cui Louis Althusser aveva concluso il più ispirato dei suoi testi [...] Al posto della voce chiara, secca e lievemente lieta di Foucault, noi sentiamo la voce grave di Godard, abitata da un'enfasi alla Malraux. [...] Come può l'accento da oltretomba messo su questo pezzo di bravura legato ad una situazione istituzionale di insediamento legare la giovane donna con la candela al bambino del ghetto, le ombre del cinema allo sterminio ebreo? Cosa fanno le parole del testo in rapporto agli elementi visivi? Come si aggiustano così i poteri di fusione, presupposti dal montaggio, e la potenza di dissociazione implicata dalla radicale eterogeneità di un'inquadratura non identificata di una scala di notte, della testimonianza sulla fine del ghetto di Varsavia e la lezione inaugurale di un professore al Collège de France che non si è occupato né di cinema né di sterminio nazista? Possiamo qui già intravedere la comunione, la misura e il loro rapporto si esprimono e si legano in vario modo<sup>56</sup>.

Il montaggio di Godard è qui chiaramente simbolico e ci mostra in quest'ultimo passaggio la captazione della folla delle sale oscure da parte dell'industria hollywoodiana che la nutre «di un immaginario caldo, bruciando un reale che presto chiederà di essere pagato con del sangue vero e vere lacrime».<sup>57</sup> Ma è tutta la potenza della frase-immagine ad essere qui dispiegata, ed è questa a *fare legame* nella capacità dell'inquadratura della scala di entrare direttamente in contatto con la fotografia del ghetto e le frasi del professore. Non si tratterebbe infatti tanto qui di mostrare che il cinema parla del suo tempo, quanto di stabilire che il cinema *fa mondo*. Che è proprio del cinema una certa capacità di fare mondo. Ancora Rancière:

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 89.

La storia del cinema è quella di una capacità di fare storia. Il suo tempo, dice Godard, è quello è quello in cui le frasi-immagini hanno il potere, congedando *le storie*, di scrivere *la storia*, agganciando direttamente il loro “fuori”. Questa capacità di concatenamento non è quella dell’omogeneo-non quella di servirsi di una storia di terrore per parlarci del nazismo e dello sterminio. È quella dell’eterogeneo, dello choc immediato tra tre solitudini: la solitudine dell’inquadratura, quella della foto e quella delle parole che parlano di tutt’altra cosa in tutt’altro contesto. È lo choc degli eterogenei che produce la comune misura<sup>58</sup>.

Scopriamo allora che la potenza della frase-immagine non può che tendersi tra i due poli, dialettico e simbolico, tra lo choc e l’analogia, tra l’immagine che separa e la frase che tende verso il fraseggio continuo. E proprio quest’ultimo ci fa riabbracciare l’inizio del nostro discorso nel mormorio senza cominciamento né fine, forse, un balbettio. Il fraseggio continuo è precisamente «l’oscura piega che trattiene l’infinito», la linea morbida che può andare da ogni eterogeneo, «la potenza dello slegato, di ciò che non è mai cominciato, che non è mai stato slegato e può trasportare tutto nel suo ritmo senza età». <sup>59</sup> La giustezza dell’immagine *non si vede*, è, appunto, il sussurrare originario; e le frasi di Foucault stanno a esprimere questo: la forza del non-cominciato, la forza dello slegato che riscatta e consacra l’artificio di ogni relazione. Connettere senza fine, come fa Godard, un’inquadratura di un film con il titolo e il dialogo di un altro, una frase di romanzo, un dettaglio di un quadro, una fotografia di attualità o un messaggio pubblicitario significa sempre fare due cose nello stesso tempo: organizzare uno choc e costruire un *continuum*: «e lo spazio degli choc e quello del *continuum* possono avere addirittura lo stesso nome, quello di Storia». <sup>60</sup>

Pensatori del “si”, del neutro, dello scarto irriducibile fra dire e vedere sotto un certo regime di luminosità (le visibilità come condizioni di luce) Foucault e Godard sembrano allora volerci dire entrambi che le visibilità non sono cose, non sono oggetti, ma sono bagliore, scintilla,

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 98.



lampo<sup>61</sup>. Parlare non è vedere e vedere non è parlare, c'è una disgiunzione tra i due. Ma il fatto che vedere e parlare non siano la stessa cosa non è importante. Importante è invece ciò cui rinvia il parlare e ciò cui rinvia il vedere.

Nel lavorare sulla parola "cinema", ci era sembrato che alcuni registi moderni facessero un uso molto particolare della parola, un uso disgiuntivo, proponendo un rapporto di disgiunzione tra la parola e l'immagine visiva. Questo ci sembra essere rappresentato soprattutto da tre grandi autori contemporanei come gli Straub, Marguerite Duras e Syberberg. Che cos'è questa disgiunzione tra vedere-parlare? Come dice Marguerite Duras: è come se ci fossero due film, il film vocale e il film visivo. Si dà quindi un'assenza di isomorfismo. Le voci evocano un evento che non sarà visibile, mentre l'immagine visiva presenta luoghi senza evento, luoghi vuoti o muti [...] Ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice. Ciò che si dice non si fa vedere. C'è il vedere e c'è il dire, ma in un rapporto disgiuntivo, un non-rapporto<sup>62</sup>.

E proprio questo non-rapporto è forse più assoluto di qualsiasi altro rapporto. Esso *ci dice* che esiste insomma una dimensione del linguaggio che è capace di eccedere tutte le direzioni linguistiche. Tanto in Foucault quanto in Godard<sup>63</sup> se "c'è linguaggio" c'è, allora, pure una dimensione irriducibile a tutte le direzioni: va da sé insomma che non si può "fare cominciare" il linguaggio. Il mormorio anonimo è racchiuso proprio per questo nella formula del "si parla". Lo stesso Foucault

---

<sup>61</sup> G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, tr. it., ombre corte, Verona 2014, p. 34.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>63</sup> «D'un côté, Jean-Luc Godard apparaît comme l'exact contemporain de Michel Foucault quand celui-ci, dans un article fameux intitulé "Qu'est-ce qu'un auteur?" repartait d'une phrase de Beckett - donnée, comme chez Godard d'ailleurs, sans référence: "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle" - pour mettre en question la fonction traditionnelle, "individualisée" ou "intériorisée" de l'auteur. Comme semble le faire Godard dans son usage extensif de la citation, Foucault mettait en avant-Marx et Freud à l'appui- ce qu'il nommait les "instaurations discursives" par-delà toute idée de l'auteur comme "source unique" ou "fondement originaire" des oeuvres littéraires ou artistiques. [...] D'un autre côté, donc, cette critique de l'auteur trouve sa limite dans une réautorisation de soi», G. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, in *Id.*, *L'oeil de l'histoire*, tomo 5, Les Éditions de Minuit, Paris 2015, p. 29.

non fa che evocarlo di continuo rifacendosi al più grande creatore di mormorio anonimo, Beckett (è infatti noto che i personaggi di Beckett non sono né degli “io”, né dei “mondi”, né dei “ça”<sup>64</sup>). In nome dei suoi principi, scrive Deleuze, Foucault rifiuta tutte e tre le alternative. Quale formula potrà dunque corrispondere alla dimensione del linguaggio prescindendo dalle sue direzioni, cioè dal raggruppamento del linguaggio, dal “c’è” del linguaggio? Di nuovo, può essere solo la forma del “si parla”. Ma si deve capire bene che all’interno del “si parla”, che è il non cominciamento del linguaggio, «trovano posto tutti i soggetti, tutti gli “io” possibili e immaginabili». Tutti i significanti andranno a formare così la loro catena. E tutto quel che c’è da dire sul mondo, ecco, vi si collocherà<sup>65</sup>.

«*Sei nato da qualcosa, altrove, nel cielo. Cerca e troverai molto più di quanto immagini*».<sup>66</sup> «Costruzione, montaggio, film, cinema, luce e musica», scrive Giorgio De Vincenti, «forme definite della luce e della musica del cosmo, produzioni culturali “commenti” – tra natura e creazione – di un senso che vive in questo commento ma al tempo stesso lo supera in virtù della sua dimensione cosmica».<sup>67</sup>

La forza dello spazio, la polvere imponderabile, le carezze impalpabili dell’aria, l’espansione progressiva dell’ombra e della luce, le palpitazioni colorate dell’atmosfera. Velázquez (e proprio quel Velázquez) nello «spazio in cui siamo, che siamo»<sup>68</sup> e nelle parole di Elie Faure nella vasca di Ferdinand-Pierrot<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> «Foucault, per esempio nel piccolo testo *L’ordine del discorso*, rifiuta questi tre temi con grande violenza. No, non violenza, con grande forza. Traduco il tutto in termini foucaultiani: la prima formula, “io parlo”, riduce il linguaggio a una sola direzione, quella dei demarcatori, cioè la direzione del soggetto che parla; la seconda formula, il “ça parle”, riduce il linguaggio a una delle sue direzioni, quella del significante; la terza “il mondo parla” riduce il linguaggio a una delle sue direzioni, in questo caso quella dello stato del mondo o del mondo intenzionato, orientato, attraverso il linguaggio», G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, cit., pp. 93-94.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>66</sup> *Je vous salue, Marie* (Godard, 1985).

<sup>67</sup> G. De Vincenti, *Il cinema “cosmologico” di Jean-Luc Godard negli anni Ottanta*, in *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, a cura di R. Turigliatto, cit., p. 206.

<sup>68</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 17.

<sup>69</sup> E. Faure, *Histoire de l’art*, Le livre de poche, Paris 1976, t. IV, pp. 167-183.

Vedendo questo silenzio l'Uomo volle anche lui aprire la bocca per un grido muto di orrore. Ma vedendo ancora questo silenzio, quasi prima di averlo visto, non lo vede già più. È perché un'ultima volta la notte raccoglie le forze per vincere la luce. Ma è alle spalle che la luce colpirà la notte. E dapprima dolcissimo, come se non volesse spaventarlo, il mormorio che l'Uomo ha già percepito tanto tempo fa, oh, tanto tempo fa, assai prima che l'Uomo esistesse, il mormorio ricomincia<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Voce di commento in *Soigne ta droite* (Godard, 1987).



# VOIR, SA-VOIR, POU-VOIR. FOUCAULT CON SYBERBERG

BRUNO ROBERTI

1. Che cosa interessa veramente Foucault? Se lo chiede Gilles Deleuze nella prima, introduttiva, delle sue lezioni del corso su Foucault all'Università di Vincennes (1985-1986). E, come sempre in Deleuze, l'idea arriva all'improvviso («all'improvviso ecco una luce»): ciò «che compare se avete letto un po' di Foucault, o meglio ancora se l'avete letto molto», è il voir (tratto lessicale, suffisso che accomuna in francese i termini chiave per il pensiero foucaultiano di "potere", pouvoir, e "sapere", savoir): «Il "vedere". Le ricostruzioni storiche di Foucault ruotano sempre intorno al "vedere"»<sup>1</sup>. I nessi visibile-dicibile e visibile-enunciabile, come condizioni delle formazioni storiche, sono ciò che viene posto in campo nella lettura deleuziana delle opere foucaultiane, al di là dello studio dei comportamenti o delle strutture, o meglio dentro a dispositivi che Foucault individua sempre come luoghi del vedere-essere visti, architetture «di luce»: così di passaggio Deleuze definisce i luoghi studiati da Foucault, dall'hôpital alla prigione-panottico, entro cui, secondo una genealogia e un'archeologia, secondo una disciplina dell'archivio inteso come luogo di una formazione storica di condizioni di visibilità-dicibilità, si passa dall'età classica della rappresentazione al movimento di fuoriuscita da essa, nel senso dei meccanismi del lavoro e del linguaggio, da cui si può liberare la potenza extrarappresentativa della vita, dare parola e visibilità ai corpi e alle cose<sup>2</sup>. Il regime

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)/1*, tr. it., Ombre Corte, Verona 2014, p. 22.

<sup>2</sup> «Il suo punto di partenza è che l'architettura è un luogo di visibilità. L'architettura ordina le visibilità e instaura un campo di visibilità. Vedete, c'è sempre un movimento verso la visibilità, che è un movimento verso le condizioni di una determinata formazione storica. Si sale verso la visibilità per salire verso la condizione. Ciò che condiziona l'architettura è la visibilità che si vuole realizzare», *ivi*, p. 26.

del vedere e il regime del dire, lo scollamento e la “trazione” disgiunta tra parole e cose, risiede nel movimento stesso del ripartire le zone di visibilità e quelle di ombra, in uno stesso regime di luce, ciò che Foucault attribuisce ai luoghi indagati come potere dell’evidenza: «Una formazione storica si definirà sulla base delle proprie evidenze, ovvero del proprio regime di luce, nonché su un regime di enunciati, ciò che Foucault chiama “discorsività”»<sup>3</sup>. A questo proposito Deleuze, per indagare sulla insistenza/divergenza tra enunciato e visibilità richiama il libro di Foucault su Raymond Roussel (molto amato da un cineasta-critico di quei “Cahier” attraverso cui il pensatore francese avrà l’occasione di parlare di cinema, regime della visibilità e insieme luogo-dispositivo macchinico-architettonico). In Roussel i libri si generano dal movimento delle parole, da una sorta di procedimento linguistico che però si traduce in macchine ottiche, in spettacoli insoliti e straordinari. Scrive Deleuze che le opere di Roussel si dividono al loro interno in un processo che fa funzionare una macchina “di visibilità”, uno spettacolo di luce, e in un procedimento che attraverso un movimento enunciativo genera dal regime del dicibile quel regime di visibilità che permette di esplicarne le condizioni. Sul versante del processo:

ogni macchina, oltre a fare, fa vedere. La macchina a vapore fa vedere qualcosa. Dunque, a maggior ragione, le macchine ottiche fanno vedere. Dire “la macchina fa necessariamente vedere qualcosa” è lo stesso che dire “l’architettura è una scultura di luce”. Dunque le macchine fanno vedere qualcosa che non si potrebbe vedere senza di esse. In altri termini, la visibilità è inseparabile da una specie di processo che possiamo definire “macchinico”,<sup>4</sup>

nel secondo tipo di *procedimento*, sul versante linguistico, le opere «non si basano sulla descrizione di macchine volte a mostrare uno spettacolo, ma su procedimenti linguistici. Non più su un processo, ma su un procedimento. E un procedimento linguistico è un regime enunciativo. Il processo è macchinico, ma il procedimento è enunciativo.»<sup>5</sup> Più avanti Deleuze sottolinea come la «passione di vedere in un certo

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

modo» si esplichino in Foucault con bagliori, scintille, lampi: «Il visibile non è la cosa né l'oggetto, non è neanche la qualità. È l'abbagliante, lo scintillante, il lampeggiante»<sup>6</sup>. In questo senso sembra riferire quello che chiamerei il doppio movimento (dal lato interno al rappresentato tende a fuoriuscire e a disseminarsi in un "oltre" o un "fuori" la rappresentazione) che Foucault instaura nella sua "passione" del *voir* (ripartita negli ordini di discorso del *pou-voir* e del *sa-voir*) a una specie di "sequenzialità" dei regimi del visibile che non cessano di esplicitarsi in luoghi in cui le "architetture di luce" rendono *enunciabili* i saperi e i poteri, passando attraverso le designazioni, i sintomi, le segnature, le dicibilità, che in fondo diventano discorsi "muti", tessuti di enunciabilità in cui il testo ottico assorbe e insieme emette il dicibile e l'enunciabile, secondo linee crittografiche o secondo "enigmi" della rappresentazione (come avviene per i *tableau* di Roussell, per la "pipa" magrittiana o per *Las Meninas* di Velázquez), e danno luogo a quelle particolari attitudini "ekfrastiche" di Foucault «grande descrittore di quadri», come lo chiama Deleuze, o meglio ancora inventore di una teoria delle 'descrizioni', parole che vanno al di là degli enunciati, nel percorrere un campo di visibilità, un'architettura di luce, e nello stesso tempo solcano l'irriducibilità del parlare al vedere, la loro implicita disgiunzione.

In altri termini, non si vede mai ciò di cui si parla e non si parla mai di ciò che si vede. [...] all'inizio di *Le parole e le cose* [...], Foucault scrive: "ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice". E aggiunge: "altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo".<sup>7</sup>

E finalmente, lungo questa *disgiunzione* vedere-parlare, Deleuze arriva al cinema, mettendo giocoforza in rapporto alcuni cineasti (di cui non a caso, almeno in due casi, Foucault si è occupato) con questo punto del pensiero foucaultiano:

Forse chi c'era l'anno scorso ricorda che abbiamo incontrato il regime della disgiunzione tra vedere e parlare in un altro ambito, quello del cinema. Nel lavorare sulla parola "cinema", ci era sembrato che

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 35.

alcuni registi moderni facessero un uso molto particolare della parola, un uso “disgiuntivo”, proponendo un rapporto di disgiunzione tra la parola e l’immagine visiva. Questo ci sembrava essere rappresentato soprattutto da tre grandi autori contemporanei: gli Straub, Marguerite Duras e Syberberg. Che cos’è questa disgiunzione vedere-parlare? come dice Marguerite Duras: è come se ci fossero due film, il film vocale e il film visivo. Si dà quindi un’assenza di isomorfismo. Le voci evocano un evento che non sarà visibile, mentre l’immagine visiva presenta luoghi senza eventi, luoghi vuoti o muti. Pensate per esempio a *India Song*, in cui l’immagine visiva è trasmessa da un lato e l’audio dall’altro.<sup>8</sup>

Deleuze non manca di far notare, verso la conclusione di questa prima lezione, come il *non-rapporto* (la definizione è blanchottiana) tra forma del visibile e forma dell’enunciabile, la loro irriducibilità, fonda e solca, lungo la linea dis-giuntiva del dire e del vedere, una nuova visione della verità come *eterogeneità*. In tal modo Foucault inaugura la sua *eterologia* e la ripartisce in una *eterotopia*, ma soprattutto pone il vedere in una fuoriuscita dal rappresentabile e lo colloca in una zona indiscernibile e malgrado tutto in un paradossale «ordine del discorso»: quello dell’*eteroclitico*. Il cinema e il suo dispositivo, nel modo in cui interessa a Foucault, sta in questo paradosso, una macchina del visibile che si pone come *eterogenea* ad ogni descrizione ed enunciabilità del mondo, ma ciononostante ne fonda, attraverso la *passione* e la *presa* dei corpi (sotto il punto incommensurabile dove *divergono* parola e visione, ordine del visibile e ordine del dicibile), la *possibilità* di generazione, la *condizione* della produzione e del lavoro del linguaggio nella modernità, della credenza in ciò “che può” un corpo e un mondo (ciò che per esempio ci sembra pregnante nei nuovi esiti di un cinema come quello di Terrence Malick). Che cos’è un archivio? Si chiede in conclusione Deleuze, rispondendo: «L’archivio è fondamentalmente un audiovisivo, ecco»<sup>9</sup>, e specifica che una configurazione attrazionale, una cattura dei due regimi, del parlare e del vedere (come dell’enunciare e del mostrare) somiglia a una lotta: una lotta di potere, una tensione del *pou-voir* dell’enunciabile, sul *voir* del visibile. Ciò avviene

---

<sup>8</sup> *Ivi* p. 36.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 38.



in un movimento paradossale in cui il campo archeologico del *sa-voir*, del sapere, e delle sue soglie, agisce come una combinazione in cui il *voir* costituisce lo stesso movimento tensivo dove, come nella lotta, si ha giunzione e disgiunzione dei corpi, per cui le procedure (combinazione tra processo del visibile e procedimento del dicibile), del sapere si installano *precisamente* come *combinazione*, sempre in tensione, tra visibile e enunciabile. In tal senso la «configurazione di visibile ed enunciabile come costituenti di una formazione storica, è ciò che Foucault chiamerà “dispositivo”». E il cinema in quanto dispositivo “di luce” e luogo disgiuntivo e attrazionale di dicibile e invisibile va come tale interrogato.

2. In un recente volume<sup>10</sup> si da conto organicamente del rapporto, rapsodico certo ma significativo, tra il pensatore e il cinema. Nonostante Foucault dichiarò nell'intervista sui “Cahiers” a proposito di Syberberg<sup>11</sup> di non conoscere nulla dell'estetica cinematografica, il filosofo francese era un attento spettatore di alcuni cineasti che lo interessavano, così come era osservatore delle dinamiche che il cinema metteva in atto<sup>12</sup>, e conosceva l'intera filmografia syberberghiana, ne era anzi, al pari di Deleuze, affascinato. Una questione dell'“erotizzazione del potere” viene posta in *Sade sergent du sexe* (1975)<sup>13</sup> e in *Le quatre cava-*

---

<sup>10</sup> *Foucault va au cinéma*, a cura di P. Maniglier, D.Zabunyan, Bayard, Montrouge 2011.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Le quatre cavaliers de l'Apocalypse et le vermisses quotidiens*, in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. IV.

<sup>12</sup> Cfr. M. Foucault, *Anti-Rétro*, intervista con P. Bonitzer, S.Daney e S.Toubiana, in “Cahiers du cinéma”, n. 251-252 (1974).

<sup>13</sup> M. Foucault, *Sade, sergent du sexe*, intervista con G.Dupont, in “Cinématographe”, n. 16 (dicembre 1975-gennaio 1976), laddove, pur citato all'inizio da Dupont, l'intervistatore, il *Salò-Sade* di Pasolini, uscito in quel periodo, e in una intervista realizzata a brevissima distanza dalla morte del poeta, viene come “messo tra parentesi” da una perentoria “esclusione” di Sade dal campo delle immagini, dal fantasmatico e dall'immaginario: «Pas de fantasme ouvert, mais une réglementation soigneusement programmée. [...] Pas de place pour une image. Le blancs ne doivent être remplis par les désirs et le corps», cogliendo implicitamente ciò che nel film di Pasolini era l'*aporia* più insostenibilmente offerta alla vista, quella insita in un corpo visto e assoggettato e torturato e massacrato, *mostrato* nella sua inermità, e la “bella dizione” del racconto, del narrato, dell'enunciato che tende ad assorbire il desiderio nella sua “mancanza di immagine”. Forse in tal senso lo stesso Pasolini aveva chiamato in causa Foucault, rispetto a una “bibliografia” di riferimento posta in calce al testo filmico e che diventa

liers de l'Apocalypse et le vermisses quotidiens (1980), intervista a proposito di Hitler, ein film aus Deutschland (1977) di Hans Jürgen Syberberg. Come comprendere il desiderio che si ha nei confronti del potere? è la domanda che viene posta in campo. Foucault sembra, nel riflettere su Syberberg, reclamare una sorta di attrazione tra l'abietto, il sordido, l'ignobile, e una certa "bellezza", da cui risulta un *monstre beau* che prende corpo con lo stesso film, con la visibilità messa in campo da Syberberg, e che a sua volta sembra generare un'eterogeneità inorganica dei corpi e dei materiali, una sorta di slittamento tra suono, parola, voce, enunciato a ridosso dell'opacità irriducibilmente mostrativa di ciò che vediamo, in cui, rovesciando la dizione famosa della Arendt, o ancora la definizione di Simone Weil (citata da Foucault) a proposito di un film su Eva Braun, l'orrore non viene tanto banalizzato, e il male non si rivela tanto banale, quanto lo stesso "ignobile", "abietto" diventa una virtualità, deformata, del quotidiano, del banale. L'orrore slitta come mostrazione, esposizione, ostensione visuale che emana dai materiali "infami" (forse se Foucault avesse potuto vedere il film di Sokurov su Hitler, Moloch, avrebbe riscontrato una stessa attrazione-disgiunzione tra "atmosfera" dell'abiezione e connotazione storica, disposizione del sapere al limite del funzionamento automatico delle immagini). Uno slittamento del sapere sull'arte, la ripresa di immagini animate e di suoni, come nota Zabunyan<sup>14</sup>, si "riversa" nel campo del sapere, si effettua sul suo terreno, grazie a un "effetto" storico implicito e derivante dallo stesso funzionamento del cinema, dal suo dispositivo, in cui la storia "passa" senza che vi sia sostituzione tra la storia e l'ordine della visibilità. Il visibile e il leggibile, la scrittura dei testi e la scrittura dei corpi (per esempio nel cinema di Marguerite Duras) vengono prese insieme in un processo di "decomposizione" e "insorgenza", di gesti come di sguardi, di colpi d'occhio come di cancellazioni a colpi di tratti scritturali. Ciò che in un testo, in un documento testuale tende all'annullamento, in una insorgenza visiva tende a una apparizione, a "uscire dalla nebbia" (di *surgissements* parla Foucault e *sortir de la brume* è la metafora concreta che usa, il tutto a proposito della coalescenza gesto-personaggio-paro-

---

proprio il crisma dell'inassimilazione di ciò che viene enunciato e di ciò che viene visto, di ciò che si dice molto "didascalicamente" e di ciò che, molto "atrocemente", si vede, in quel film.

<sup>14</sup> Cfr. *Foucault va au cinéma*, a cura di P. Maniglier, D. Zabunyan, cit., pp. 11 e sgg.

la-voce-figurazione nella Duras, dove la “presenza” si situa in una posizione paradossale, come “ai bordi” della visibilità, e l’enunciabile rispetto al visibile viene “sentito” come fluttuazione tra, entre, lo schermo e lo spettatore, in una strana terza dimensione che non è né interna, dans, né di superficie, sur<sup>15</sup>). Ciò significa fare corpo col testo/immagine: un limite di sparizione, una diffusione informe e nebbiosa e insieme un’aprossimarsi da “non si sa dove”, in cui fluttuano gesti e voci inidentificabili eppure nell’atto di prendere corpo. Ciò significa una “passione” dei corpi che vengono demoltiplicati, divengono anomalie affettive, frammenti che insorgono. Ciò significa un erotismo non disciplinare che risponde all’erotizzazione dei poteri in modo aporetico, anomico, una ri-presa che si sottrae alla prise du pouvoir e che pure trova insorgenza in quella presa “sotto gli artigli” del potere. Foucault invoca, a proposito di registi come Schroeter, Syberberg o la Duras, un «corpo allo stato volatile e diffuso, con i suoi incontri casuali e i suoi piaceri fuori dal calcolo»<sup>16</sup> e sembra invocare uno stato dei corpi filmici che, in un movimento “controsadiano” (in Sade, sostiene Foucault nell’intervista prima citata, con la sua “contabilità” del sesso non c’è posto per alcuna immagine, l’immagine è “messa a morte” in uno schermo bianco tanto quanto le pagine sono fitte e proliferanti di inchiostro, di parola, di descrizione minuziosa, di esclamazione enunciante), vengono sottratti alla psicologia, ricavandone una “passione” «inaccessibile e insieme esposta nell’evidenza, senza chiedersi nulla sulla sua provenienza, sul suo modo di divenire e di apparire e in ogni istante si tratta di porre in tensione e in circolazione tra gli stati d’essere una colorazione, una forma e una intensità che non dice mai ciò che essa è». <sup>17</sup>. La visione del corpo e dei suoi pezzi, delle sue articolazioni, delle sue membrature si dà nel mistero in un colpo solo, una unica presa di mira, di cui persiste vana la ricerca delle origini. Si tratta insomma dell’evidenza di un corpo che resiste all’identificazione. Approccio filmico e approccio archeologico, formazioni storiche solcate dai regimi disgiuntivi della enunciabilità e della visibilità. Nel primo caso tutto ruota intorno a un centro di significazione

---

<sup>15</sup> Cfr. M. Foucault, *À propos de Marguerite Duras*, conversazione tra Foucault e Hélène Cixous, in “Cahiers Renaud-Barrault”, n. 89 (1975).

<sup>16</sup> M. Foucault, *Conversation avec Werner Schroeter*, conversazione con G. Courant e W. Schroeter, in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Parigi 1994, p. 256, traduzione mia.

<sup>17</sup> *Ibidem*, traduzione mia.

e visione del mondo, nel secondo si tratta di uno “spazio della dispersione” composto da “serie” o “serie di serie” che possono essere definiti anche tableaux. Il lavoro filmico in tal senso si rapporta all’ordine dei discorsi e degli avvenimenti come il movimento di scavo dell’archivio dei saperi secondo strati più superficiali o più profondi, e fa appello a una molteplicità di visioni che si frange in più direzioni, senza un centro, senza una uniformità. In tal senso Foucault ha ben ragione di osservare che di fronte a Hitler ciò che viene messo in questione è appunto una pluralità di movimenti del fare, di evenemenzialità: «Non c’è una sola cosa da fare a proposito di ciò che è successo negli anni 1930-1945, ce ne sono mille, diecimila, ce ne sono indefinitamente»<sup>18</sup>. Tale “molteplicità”, tale plurivocità di prese, corrisponde per Foucault «alle esigenze di una pratica storica volta a costituire delle serie intorno a dei punti di problematizzazione che modificano la nostra relazione con il passato, e nello stesso tempo sollecitano il presente di contro a ogni tendenza all’amnesia»<sup>19</sup>. Tale è precisamente il movimento centrifugo che Syberberg imprime al film, e l’approccio foucaultiano corrisponde per l’appunto a una costruzione stratificata in cui lo spazio filmico, come cavità sonora di echi pluridirezionali, come diorama di visioni rifratte, come imbricazione di gesti e insorgenze del quotidiano e dell’“infimo” (per usare un termine che, come si vedrà, adopera Foucault a proposito delle vite degli «uomini infami»), come disseminazione di lacerti storici e d’archivio. Questo metodo lo si potrebbe definire “neobarocco” (anche in senso benjaminiano), dal momento che è nelle pieghe, nelle volute, nelle fughe dal centro, nella tensione tra la captazione panottica del potere e la deriva dei gesti residuali dei corpi assoggettati, che Syberberg lavora, anche in film simmetrici a Hitler, come il Parsifal immediatamente successivo (1981) o il precedente Ludwig-Requiem für einen jungfräulichen König (1972). Gli spazi filmici diventano geografie corporee, stratigrafia biopolitica dello “stato dei corpi”, come diagramma filogenetico e neurovegetativo di una intera nazione, del corpo collettivo di un popolo. In tal senso Syberberg risponde alla domanda posta in questo caso da Foucault: «Che cosa avviene nella testa dei tede-

---

<sup>18</sup> M. Foucault, *Le quatre cavaliers de l’Apocalypse et le vermisses quotidiens*, cit., p. 102, traduzione mia.

<sup>19</sup> *Foucault va au cinéma*, a cura di P. Maniglier, D. Zabunyan, cit., p. 40, traduzione mia.

schi? Che cosa nei loro cuori? Che cosa diviene nei loro corpi?»<sup>20</sup>. In questa direzione Syberberg mette in scena l'inaudibile e l'infilmabile, ciò che nel silenzio della mente e dei corpi non cessa di avvenire e di stratificarsi, per cui Wagner e Hitler si fanno piuttosto "pluritopie", in cui gli spazi eterotopici paradossalmente vengono percorsi dentro le volontà di potenza e di assoggettamento, di totalità e di assoluto, che dalla loro mente e dai loro corpi si sprigionano quasi come una nervatura, una concrezione geofisica. Ciò che in Syberberg diventa ambiente, scenario, concrezione, set percorribile: il volto/montagna di Wagner nel Parsifal oppure le sembianze visive e sonore difratte, dissolte e moltiplicate in varie forme microscopiche e macroscopiche, fantoccesche o statuarie, in Hitler, e non a caso per entrambi, Wagner e Hitler, si tratta di visualizzare e concretare nel silenzio di una mostrazione, di una professionalità dell'immagine, e infine in un luogo, in un'architettura muta-ce, in un calco, una maschera funebre, in una cavità simulacrica entro cui risuona una voce filogenetica e collettiva, ciò che della e nella storia si fa condizione enunciabile di un ordine di discorso.

3. Nel dialogo sul film di Syberberg, Foucault convoca la forza e la fascinazione, direi la "gloria" mostruosa (abbiamo visto come definisce il film: *monstre beau*), di ciò che chiama "abiezione quotidiana", e che va a mio parere messa in rapporto con le "vite infami" del suo lavoro incompiuto: *La vie des hommes infames*.<sup>21</sup> Certo nel termine "infamia"<sup>22</sup> sussiste una anfibia, una doppia accezione: l'infame è il "senza fama" ma l'infame è anche l'abietto, l'infame è il reietto ma è anche il "grande criminale" della storia, la "falsa infamia" della sovranità dei poteri:

Esiste una falsa infamia, quella di cui beneficiano uomini oltraggiosi o scandalosi come sono stati Gilles de Rais, Guillery o Cartouche, Sade o Lacenaire. Apparentemente infami, a causa dei ricordi abominevoli che hanno lasciato, delle presunte malefatte, dell'orrore reverenziale che hanno ispirato, questi uomini appartengono alla

---

<sup>20</sup> M. Foucault, *Le quatre cavaliers de l'Apocalypse et le vermissieux quotidiens*, cit., p. 102, traduzione mia.

<sup>21</sup> M. Foucault, *La vita degli uomini infami*, tr. it., il Mulino, Bologna 2009.

<sup>22</sup> Termine caro a quel Borges che scrisse una *Storia universale dell'infamia*, e da cui pure prese le mosse un libro fondamentale di Foucault come *Le mots et le choses*.

leggenda gloriosa, anche se le ragioni di tale fama sono l'opposto di quelle che fanno o dovrebbero fare la grandezza degli uomini. La loro infamia non è che una modalità della *fama* universale.<sup>23</sup>

L'*infame* è infine indisgiungibile dalla gloria, benché da una gloria dell'"infimo" («senza infamia e senza lode» è uno stato di ignavia che si rovescia nelle gloriose infamie) eppure esiste un'infamia «nuda e cruda» che secondo Foucault «non si concilia con nessun tipo di gloria», perché non si mescola «né a uno scandalo ambiguo, né a una sorda ammirazione»<sup>24</sup>. Nel film di Syberberg ciò che provoca vertigine è una sorta di abiezione tra due stati dell'infamia: Hitler non è solo il grande criminale, il dittatore, lo sterminatore, egli è anche il pittore fallito, l'imbianchino, l'orfano, l'ubriacone, il nullafacente, il vagabondo, per un quarto forse di ascendenza ebraica, e incarna sia la vera che la falsa infamia, si fa epitome paradossale di coloro che vivono nel silenzio della storia, nelle pieghe infime del quotidiano, e la cui "abiezione" diventa una divorante e distruttiva "ambizione". Per Foucault il film di Syberberg rende sensibile l'abiezione quotidiana del nazismo; non solo unicamente l'orrore del regime attraverso i suoi innumerevoli massacri e una macchina di infernale propaganda (benché entrambe le cose vengano convocate dal film), ma l'ignobile nel più ordinario – le abitudini del vestire, i tratti della cultura popolare, il modo di parlare, etc. – Syberberg non si contenta evidentemente di ricostruire tale ignominia di tutti i giorni; fa qualcosa di più: la eleva a un livello di espressione superiore che implica tutta una empatia da parte dello spettatore, e al contempo tutto il potere di fascinazione che questo orrore quotidiano ha potuto esercitare all'epoca

giunge a far scaturire una certa bellezza di questa storia senza mascherare nulla di ciò che essa aveva di sordido, d'ignobile, di quotidianamente abietto. È forse in questo che il nazismo conteneva in sé un surplus di stregoneria, una certa intensità dell'abiezione, un certo incantamento della mediocrità, che senza dubbio conferiscono un potere di sortilegio al nazismo.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> M. Foucault *La vita degli uomini infami*, cit., pp. 29-30.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 31, passim.

<sup>25</sup> M. Foucault, *Le quatre cavaliers de l'Apocalypse et le vermisseeux quotidiens*, cit., p. 103, traduzione mia.

Per Foucault questa captazione, questa seduzione fascinante, questo “amore per il potere”, si pone come questione anche in altri film, entrambi del 1974, come *Lacombe Lucien* di Malle oppure *Il portiere di notte* della Cavani, al cui interno c'è un movimento antitetico amore-potere, in Malle, è una fascinazione imperativa di “amore per il potere”, nella Cavani.<sup>26</sup> Ed è senza dubbio questo dispositivo di captazione e assoggettamento del desiderio, questa “erotizzazione del potere” ciò che fa sì che un film come *Salò-Sade* di Pasolini faccia problema rispetto ai suoi echi foucaultiani, e costituisca una occasione di riflessione critica. “Amami perché sono il potere”, così esprime Foucault nel 1974 tale condizione e congiuntura attuale. In Syberberg però tale “erotizzazione” diviene coalescente non tanto con la banalizzazione dell'orrore, quanto al contrario con la sua costitutiva forma orrorifica: «l'orrore è banale, [...] la banalità comporta all'interno di se stessa le dimensioni dell'orrore»<sup>27</sup>. Come nota Zabunyan non è solo il cinema di Syberberg ma anche quello di Fassbinder e di Herzog (che Foucault apprezzava) a costituire una serie “eterogenea”, una messa in serie e in ripresa dell'eteroclitico insito nelle pieghe infime, negli strati storici, nei recessi dell'archivio. Nello stesso anno in cui Syberberg gira il suo *Hitler*, il 1977, Foucault scrive una prefazione all'*Antiedipo* di Deleuze e Guattari e lo legge come una via di apprendistato a una vita quotidiana non fascista, un manuale per «ne tombez pas amoureux du pouvoir». E in tal senso il cinema, con la messa in serie degli strati in cui questa fascinazione, questa seduzione e questo amore per il potere insorge nei punti di presa della storia, nelle sue evocazioni e apparizioni spettrali e insieme corporali, può costituire un *sa-voir*, un sapere/vedere, ciò che Deleuze nomina come «archivio audiovisuale» a proposito proprio della filosofia foucaultiana. Sono quelle che Foucault nell'*Archeologia del sapere* chiama forme singolari di *rémanence*, che possono essere dette in italiano “singolarità residuali”. E sembrerebbero, warburghianamente, linee di pathos, forme di reviviscenza in cui possano emergere tali insorgenze in una sorta di eterno presente, e insieme in punti di divergenza e rottura precisamente storici: «lo stabilirsi di fenomeni di *serie* che sondano certi eventi della storia e problematizzano il nostro

---

<sup>26</sup> Cfr. M. Foucault, *Anti-Rétro*, cit.

<sup>27</sup> M. Foucault, *Le quatre cavaliers de l'Apocalypse et le vermissieux quotidiens*, cit., p. 103, traduzione mia.

grado di appartenenza alla nostra capacità di agire (qui la memoria delle lotte contro il potere, delle insorgenze popolari, là l'erotizzazione dei poteri)»<sup>28</sup>. In ciò il cinema può fungere, come dice Foucault (mutuando un titolo antonioniano), e parlando della «grana minuscola della storia», da «*Blow Up* se volete, una sorta di fenomeno di messa in evidenza che si produce in tutti gli interstizi di questo genere come nella vita quotidiana»<sup>29</sup>. In tal senso lo stato di controtempo, di controprova, di controcampo della storia attiene alla capacità di *veggenza* del cinema rispetto alle falde temporali (come vedrà Deleuze) e di inserzione nel *qualunque* degli spazi, delle serie visuali, delle forme di vita, di una capacità, di una volontà di *sa-voir*, di una potenza del vedere *altro*, del vedere *oltre*, del vedere nelle pieghe piccole, infime, infami del tempo storico, del palinsesto dei saperi.

---

<sup>28</sup> *Foucault va au cinéma*, a cura di P. Maniglier, D. Zabunyan, cit., p. 43, traduzione mia.

<sup>29</sup> Cfr. M. Foucault, *Anti-Rétro*, cit.



# «LA PEINTURE MODERNE, C'EST-À-DIRE LE CINÉMATOGRAPHE». GODARD CON FOUCAULT A PARTIRE DAL MANET

SALVATORE TEDESCO

«J'étais seul/ perdu, comme on dit/ dans mes pensées/ J'avais un livre à la main»<sup>1</sup>: il nome di Foucault è assente nella breve genealogia che il Godard delle *Histoire(s) du cinéma* (episodio 3a, *La monnaie de l'absolu*) propone a fondamento della propria lettura di Manet, iniziatore della pittura moderna e dunque del cinematografo e cioè, come spiega Godard, «des formes qui cheminent/ vers la parole/ très exactement/ une forme qui pense»<sup>2</sup>.

Il libro cui fa riferimento Godard è infatti il *Manet* di Georges Bataille<sup>3</sup>, e poco dopo lo stesso Godard ricorderà ancora la funzione di svolta nella storia della pittura a Manet attribuita da André Malraux<sup>4</sup>. Non sorprende in verità che nessuna menzione sia fatta del testo di Foucault, *La pittura di Manet*, che riproduce una conferenza presentata in Italia, in Giappone e a Tunisi fra la fine degli anni '60 e il 1971, ma edita in modo frammentario su rivista in Tunisia solo nel 1989, e poi definitivamente in volume a Parigi nel 2004<sup>5</sup>, dunque ben oltre la lavorazione delle *Histoire(s)* godardiane ...

*Forme che camminano verso la parola, forme che pensano*: la formulazione godardiana condensa in sé la proposta di una vera e propria interpretazione della genesi storica del problema teorico dell'immagine cinematografica. Sino a Manet, argomenta Godard facendo

---

<sup>1</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Paris 1998, 3a, pp. 47-48.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>3</sup> G. Bataille, *Manet*, tr. it., Alinea, Firenze 1995.

<sup>4</sup> A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Paris 2004, specie pp. 41-57.

<sup>5</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, tr. it. Abscondita, Milano 2005; per le notizie sulle vicende editoriali cfr. il saggio introduttivo di M. Saison, pp. 9-16.

riferimento a Malraux, la realtà interiore rimaneva “più sottile” della realtà esteriore del cosmo, e ad essa si contrapponeva. Con Manet infine il mondo interiore raggiunge il cosmo, e appunto in questo senso le forme si avviano verso la parola: per dirla con Malraux si assiste cioè in Manet a una «picturalisation du monde»<sup>6</sup>; le forme non *fungono* più da espressione (mimetica) di un progetto linguistico-intellettuale ad esse in ultima analisi *anteriore* e comunque esterno, ma piuttosto in senso proprio è adesso la forma che *pensa*, che crea un ordine del visibile irriducibile a ogni progetto preesistente. Se lo *Stato*, dirà Godard a colloquio con Alain Bergala, è per eccellenza manifestazione di un *pensiero che forma*, cioè di un pensiero che impone il proprio ordine alla forma vivente, il cinema è nella sua natura e nella sua libertà *forma che pensa*<sup>7</sup>. Di più, Godard rivendica quasi un primato ontologico della forma: «Il y a une pensée qui forme, parce qu'il y a une forme qui pense»<sup>8</sup>.

A questo punto, la scelta di Godard è radicale: incarnata nelle – e ancora di più rintracciata a partire dalle – figure femminili di Manet («toutes les femmes de Manet/ ont l'air de dire/ je sais à quoi tu penses»<sup>9</sup>) la forma cinematografica ed il suo percorso verso la parola, Godard non ci dice altro su questa forma se non appunto il suo essere “una forma che pensa”; ma qui il filo dell'argomentazione volutamente e bruscamente s'interrompe («mais c'est une autre histoire»<sup>10</sup>): Godard si astiene dall'indagare più da vicino la configurazione di tale *forma pensante*, dedicandosi piuttosto ad articolare il modo in cui storicamente, nel mancare alla sua funzione testimoniale, il potenziale di pensiero del cinematografo è andato disperso, letteralmente soffocato: «que le cinéma soit d'abord fait/ pour penser/ on l'oubliera tout de suite [...] la flamme s'éteindra/ définitivement/ à Auschwitz»<sup>11</sup>.

Così facendo, evidentemente, Godard non compie banalmente una

<sup>6</sup> A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, cit., p. 57.

<sup>7</sup> *Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di A. Bergala, t. 2, Éditions du Cahiers du Cinéma, Paris 1998, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cit., 3a, p. 48.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

“rinuncia”, né certo si sottrae a un supplemento d'indagine, ma indica con chiarezza una scelta di metodo. Una scelta che, per dirla in breve, potrebbe essere riassunta attraverso il titolo, questo sì molto “foucaultiano”, dello splendido dialogo che il regista sviluppa con Youssef Ishaghpour in margine alle *Histoire(s). Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* è infatti il titolo di quel dialogo<sup>12</sup>, che individua nella forma cinematografica un *a priori*, o se si preferisce benjaminianamente una *costellazione di senso*, storicamente incarnato: «ce que fait le cinéma» – dirà in quell'occasione Godard – «c'est une image vivant du déroulement de l'Histoire et du temps de l'Histoire»<sup>13</sup>.

Comprendiamo adesso la portata della posta in gioco: nel momento in cui “il mondo interiore ha raggiunto il cosmo”, nel momento in cui “la pittura moderna, cioè il cinematografo”, si propone con Manet in quanto forma che pensa, ci troviamo di fronte foucaultianamente a una soggettività che, come dice nello stesso dialogo Ishaghpour, «n'est elle-même que l'effet de cette histoire»<sup>14</sup>.

Alla luce di questi elementi sarà dunque possibile provare a rileggere le pagine di Foucault su Manet, sulla configurazione e le condizioni dell'immagine in Manet, e la relazione che esse intrattengono con Malraux e Bataille, come effettivo dispiegamento di tale soggettività *pensante* e come condizione fondamentale del suo potenziale liberante.

«C'est la forme qui pense, au cinéma»<sup>15</sup>. Per anticipare quel che occorrerà vedere più da presso, si tratterà dunque di raccontarne ed enumerarne le *condizioni di possibilità* date *nella* pittura di Manet.

Le coordinate interpretative generali erano state individuate da Malraux: Manet costituisce un punto di svolta nella storia della figurazione perché, se è vero che a partire esemplarmente dal Quattrocento si era perseguito un progresso nella rappresentazione in termini di verosimiglianza e di illusione mimetica, comportando ciò una decisa *subordinazione della scrittura pittorica a ciò che essa rappresenta*<sup>16</sup>, Manet lavora invece appunto sui mezzi materiali del discorso pittorico, prepa-

---

<sup>12</sup> J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, farrago, Tours 2000. Per il riferimento a Foucault vedi anche *ivi*, p. 43.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>15</sup> *Une boucle bouclée*, cit., p. 18.

<sup>16</sup> A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, cit., p. 56.

rando così una *resurrezione della pittura a due dimensioni*<sup>17</sup>; l'interiorità raggiunge il cosmo nel senso specifico per cui il quadro *diviene una superficie*<sup>18</sup>, sicché si assiste appunto a una *pittorializzazione del mondo*.

Bataille, per questo verso<sup>19</sup>, prosegue l'interpretazione di Malraux, cogliendo in Manet colui che ha operato la trasformazione della pittura da discorso, eloquenza, in *arte autonoma*: Manet è colui che in modo più nitido registra e sancisce il dissolvimento del "maestoso edificio" valoriale all'interno del quale, giusto in quanto sistematicamente sprovvista di autonomia, la pittura era chiamata a dare voce per la sua parte a una *totalità densa di significato*. Il vero tema di Manet per Bataille è dunque «il silenzio della pittura»<sup>20</sup>, l'esito moderno costituito dalla sua irriducibilità al sistema di coordinate – in primo luogo assiologiche – proprio del linguaggio verbale.

Dalla cancellazione del precedente edificio valoriale emerge l'*orrore sacro* della presenza (e dunque della nuova devastante *sovranità!*) del reale, e tuttavia – osserva Bataille in un passo illuminante di cui, crediamo, si ricorderà Foucault –

Manet si separa dal realismo perché il realismo di Zola *situa* ciò che descrive: il realismo di Manet – almeno quello di *Olympia* – riuscì una volta a non situarlo *in nessun luogo*, né all'interno del mondo senza seduzione raccontato dal linguaggio della prosa, né all'interno del campo convulso della finzione<sup>21</sup>.

Foucault riprende l'intera questione della pittura di Manet in vista dell'indagine sulle condizioni di possibilità della pittoricità.

Insomma l'analisi delle condizioni materiali della forma del quadro in Manet (provverei provvisoriamente a riassumere così il senso dell'operazione di Foucault) vale a individuare – giusto attraverso le "tre rubriche" che verranno subito proposte da Foucault: il trattamento dello spazio della tela, la questione dell'illuminazione e il posto dello spet-

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>19</sup> Ci asteniamo qui totalmente dallo sfiorare la questione del museo e quella della "sovranità", centrali entrambe nella lettura di Manet (e di Malraux) proposta da Bataille.

<sup>20</sup> G. Bataille, *Manet*, cit., p. 80.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 96.

tatore<sup>22</sup> – quell'*a priori storico* che la pittura di Manet a giudizio di Foucault rende per la prima volta costruibile e riconoscibile in tutta chiarezza, e che definisce una condizione della *forma pensante* del moderno.

Se, come è noto, nell'*Archeologia del sapere* Foucault definisce l'*a priori storico* come ciò che permette di «evidenziare le condizioni di emergenza degli enunciati»<sup>23</sup>, crediamo che qui ai nostri fini (e cioè in vista del solitamente assai poco foucaultiano Godard) si tratti, prendendo alla lettera l'espressione, di evidenziare le condizioni di emergenza delle immagini (la pittura di Manet, l'immagine cinematografica) in quanto forme pensanti, ovvero le condizioni il cui effetto *si mette in immagine*, raggiunge il livello e la superficie dell'immagine, allorché il mondo interiore ha raggiunto il cosmo, e di far ciò rendendo oggetto d'analisi le modalità di manifestazione delle forme pensanti: «la forma specifica del loro modo di essere, i principi in base ai quali sussistono, si trasformano e scompaiono».<sup>24</sup>

Crediamo sia della massima importanza, in questa direzione, il fatto che nella lettura foucaultiana il sistema degli *a priori storici* configuri un campo di emergenze che acquista l'aspetto di «un volume complesso, in cui si differenziano delle *regioni eterogenee*, e in cui si dispiegano, secondo regole specifiche, delle pratiche che non si possono sovrapporre»<sup>25</sup>. La reciproca riconducibilità dei concetti di *luogo*, *spazio* e *immagine* alla luce del concetto di eterogeneità (e dunque di *eterotopia*) qui abbozzato da Foucault è stata di recente messa in rilievo dall'antropologia dell'immagine di Hans Belting<sup>26</sup>, che parla di organizzazione eterogenea e discontinua degli spazi, delle immagini, in ultimo della storicità stessa.

Prima di proseguire vorrei permettermi a questo punto un breve inciso: se è vero che l'importante dialogo fra Godard e Ishaghpour s'iscrive dichiaratamente in una prospettiva foucaultiana, è però altret-

---

<sup>22</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 23.

<sup>23</sup> Id., *L'archeologia del sapere*, tr. it. Rizzoli, Milano 1999, p. 170.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 172, corsivo mio.

<sup>26</sup> H. Belting, *Bild-Anthropologie*, Fink, München 2006, pp. 61-65; qui Belting si riferisce in modo specifico al testo di una conferenza di M. Foucault del 1967: *Andere Räume*, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, a cura di K. Barck, P. Gente, H. Paris, S. Richter, Reclam, Leipzig 1990, pp. 34-46.

tanto vero che spesso, e in un orizzonte di lunga durata, Godard si è mostrato assai polemico nei confronti di Foucault e degli effetti della “moda culturale” che si riferisce al suo nome. Così, ad esempio, in un celebre testo che rimonta alle *années Mao* <sup>27</sup>...

Peraltro anche nel lungo colloquio con Serge Daney apparso su *Libération* nel 1988, fra i primissimi testi che presentano la prospettiva allora tutta in fieri delle *Histoire(s)*, la posizione di Godard è piuttosto polemica e in certo modo ingenerosa nei confronti di Foucault, e ciò in relazione a un tema del tutto centrale nel nuovo progetto godardiano:

La grande histoire, c'est l'histoire du cinéma. C'est l'affaire du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'est résolue au XX<sup>e</sup>. Elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette et que les autres se réduisent. Foucault, quand il écrit l'*Histoire de la folie*, réduit la folie à ça (*il montre un livre*). Quand Langlois projette *Nosferatu* et que dans la petite ville où vit Nosferatu, tu vois déjà les ruines de Berlin en 1944, il y a une projection<sup>28</sup>.

Proiezione *versus* riduzione, dunque. Riteniamo, al di là delle intenzioni allora espresse dallo stesso Godard, che appunto a partire da questa sua peculiare accezione storica (per il resto di indubbia ascendenza benjaminiana) sia possibile valorizzare le implicazioni del concetto di *projection* alla luce della questione foucaultiana dell'a priori storico inteso come *condizione di emergenza*.

Alle *condizioni di emergenza* e alla *forma specifica del modo d'essere* delle immagini in Manet è dedicata dunque l'analisi foucaultiana consegnata alla conferenza tunisina del 1971; ben più che essere colui che ha apportato determinate modifiche alla tecnica pittorica fungendo da precursore dell'Impressionismo, Manet è a giudizio di Foucault colui che ha «reso possibile non solo l'impressionismo, ma tutta la pittura successiva»<sup>29</sup>; nella pittura di Manet emergono cioè le condizioni di pos-

<sup>27</sup> *Lutter sur deux fronts*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, Cahiers du Cinéma, Paris 1998, pp. 311-312.

<sup>28</sup> *Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires*, ora in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di A. Bergala, t. 2, Éditions du Cahiers du Cinéma, Paris 1998, qui a p. 161.

<sup>29</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 20.

sibilità della pittura successiva, le condizioni di possibilità del moderno, e dunque le *modificazioni* apportate da Manet, senz'altro *attraverso* la tecnica e lo stile, risalgono però *alle* condizioni di possibilità e incidono *nelle* condizioni di emergenza dell'immagine; e proprio per questo esse appaiono a Foucault «più difficili da riconoscere e da situare»<sup>30</sup>.

La linea interpretativa proposta da Malraux e da Bataille, insomma, senza essere smentita, acquisisce però uno sfondo teorico inedito, e nello stesso tempo articolazioni tematiche del tutto nuove: «Manet è colui che per la prima volta nell'arte occidentale, almeno dal Rinascimento, almeno dal Quattrocento, si è permesso di utilizzare e di far giocare, in un certo modo, all'interno dei suoi stessi quadri, all'interno di quel che rappresentano, le proprietà materiali dello spazio in cui dipingeva»<sup>31</sup>. La strategia retorica di Foucault tocca qui, direi, vertici di assoluta raffinatezza proprio negli incisi che hanno funzione apparentemente limitativa, ma che in realtà risolvono in poche battute la questione di una *Erörterung* storiografica e critica, per aprire poi all'elemento realmente saliente: Manet e le proprietà materiali dello spazio pittorico.

Una scelta *antica*: la forma è *materia formata*, ed è appunto la non-indifferenza della materia (per dirla con Ejzenstejn), a lungo negata dallo sviluppo dell'arte occidentale, quella che prepotentemente riemerge nella pittura di Manet come condizione, che s'inscrive come modo d'essere dell'immagine.

È così che Manet reinventa o inventa, dice Foucault, il *quadro-oggetto*, «il quadro come materialità, il quadro come cosa colorata illuminata da una luce esterna e davanti al quale, o attorno al quale, si sposta lo spettatore»<sup>32</sup>.

Ecco dunque che «fin dal Quattrocento»<sup>33</sup> la pittura si era posta l'obiettivo di *far dimenticare, mascherare, eludere* il frammento di spazio, la superficie materiale in cui era inscritta, al fine di «sostituire a questo spazio materiale uno spazio rappresentato che in certo senso lo negava [...]; questa pittura ha cercato di rappresentare le tre dimensioni pur riposando su un piano bidimensionale»<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Mettendo in questione l'alleanza fra mascheramento e rappresentazione, dunque, Manet farà oggetto di rappresentazione appunto le proprietà materiali dello spazio, restituirà alla forma la propria condizione di materia formata. A ciò corrisponderà, come si è già accennato, la prima delle "rubriche" in cui si articolerà la conferenza di Foucault, e a cui verrà dunque dedicata l'analisi di un primo gruppo di tele di Manet<sup>35</sup>. Non mette conto qui scendere nel dettaglio di queste analisi, per ricordare soltanto come Foucault dedichi la sua attenzione esattamente all'oggetto-quadro, cioè alla bidimensionalità del quadro e alla sua condizione di "spazio riquadrato", alle linee verticali e orizzontali che lo costituiscono e alla tessitura della tela, alla relazione *recto/verso* secondo la quale l'oggetto materiale (e non certo in principio "l'opera") risulta percorribile dallo *sguardo*, e così via<sup>36</sup>.

Anticipando quel che fra breve incontreremo in modo più articolato, occorrerà adesso mettere in rilievo come lo *sguardo* di cui si è appena detto, lo sguardo che percorre lo spazio del quadro, non è in primo luogo un qualche sguardo "preordinato" spettatoriale; piuttosto si tratta giusto dello sguardo delle figure di Manet, lo sguardo di quelle figure femminili che dicono "je sais à quoi tu penses", lo sguardo delle forme pensanti.

L'esito di questa operazione intorno al *quadro-oggetto* non è, per riprendere e invertire i termini godardiani su cui ci siamo pocanzi soffermati, una "riduzione", ma piuttosto una radicale "proiezione" della materialità formata. Ricondata alle proprietà materiali dello spazio pittorico, la pittura attinge la relazione fra le proprie condizioni di visibilità e l'invisibile ad essa peculiare: «è la prima volta che la pittura si offre mostrandoci qualcosa di invisibile: gli sguardi sono lì per indicarci che vi è qualcosa da vedere, qualcosa che per definizione, e per la natura stessa della pittura, e per la natura stessa della tela, è necessariamente invisibile»<sup>37</sup>.

Se il quadro è una *cosa colorata illuminata* – e veniamo così alla seconda "rubrica", alla seconda "serie di problemi" di cui tratta Foucault – allora la questione dell'illuminazione e del colore non risulterà fun-

---

<sup>35</sup> Sulle modalità e le valenze dell'*ékphrasis* in Foucault vedi ad es. M. Cometa, *Lo sguardo sull'assente*, in Id., *La scrittura delle immagini*, Cortina, Milano 2012, pp. 287-312.

<sup>36</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., pp. 25-46.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 45-46.



zionale a una qualche finzione rappresentativa, ma esporrà anzitutto la propria stessa non permanenza, la variazione cui l'illuminazione del quadro è soggetta a seconda della luce naturale e del suo posizionamento (si pensi, per questo aspetto, alle differenze fra la costruzione del discorso pittorico in occidente e la funzione costitutiva riconosciuta alle variazioni della luce nella tradizione dell'icona, illustrata in modo definitivo da Pavel Florenskij<sup>38</sup>).

Foucault sceglie a questo proposito una trattazione sicuramente piuttosto rapsodica, di volta in volta modulando l'analisi sulle tele scelte per la sua conferenza, procedendo con estrema cautela nel rimandare al carattere parziale dell'analisi proposta e scusandosi a più riprese per la pessima qualità delle riproduzioni proiettate... Due fra gli elementi messi in rilievo da Foucault ci interessano in modo particolare: per un verso la connessione fra quanto già messo in evidenza a proposito della costruzione dello spazio pittorico e l'illuminazione. È quanto emerge dall'analisi del celebre *Fifre*, del 1866: l'abolizione della profondità dell'immagine, il suo apparire quasi come una carta da gioco (Bataille<sup>39</sup>), fa corpo con la pressoché totale indeterminabilità delle luci e delle ombre. «Egli sembra non esser situato in alcun luogo»<sup>40</sup>. Ma l'abolizione di ogni convenzione rappresentativa relativa alla distribuzione della luce chiama in causa direttamente lo spettatore e la responsabilità del suo sguardo. Lo scandalo della *Olympia*, dice Foucault, è in ultima analisi riportabile giusto a questo: «Il nostro sguardo, aprendosi sulla nudità dell'*Olympia*, la illumina. Siamo noi a renderla visibile; il nostro sguardo sull'*Olympia* è lampadoforo, porta la luce; noi siamo responsabili della visibilità e della nudità dell'*Olympia*»<sup>41</sup>.

Tutti gli elementi funzionali sin qui evidenziati, relativi sia alla composizione del quadro che all'illuminazione e al colore, nella tradizione occidentale per un verso presuppongono e per l'altro producono uno "spettatore ideale" cui viene prescritto un posizionamento fisso altrettanto ideale. Non sorprende dunque che tutta l'analisi che Foucault de-

---

<sup>38</sup> P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, tr. it. Cangemi, Roma 2003. Penso qui in particolare alle considerazioni di Florenskij sull'*arte del fuoco* e sull'*arte del fumo*, nel saggio intitolato *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, *ivi*, pp. 57-67.

<sup>39</sup> G. Bataille, *Manet*, cit., p. 112.

<sup>40</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 47.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

dica a Manet converga verso la messa in discussione di questa *funzione* spettatoriale. Nella tradizione rinascimentale e post-rinascimentale, infatti, dice Foucault,

[s]i doveva anche negare che il quadro fosse un frammento di spazio davanti al quale lo spettatore poteva spostarsi, attorno al quale poteva girare, e di cui poteva, di conseguenza, cogliere un angolo o eventualmente le due facce: infatti questa pittura, fin dal Quattrocento, assegnava un posto ideale da cui, unicamente si poteva e si doveva osservare il quadro<sup>42</sup>.

Anche qui vengono prepotentemente alla mente le parole di Pavel Florenskij; la presa di distanza dalla *visione monoculare* caratterizzante la prospettiva artificiale e la difesa della *prospettiva rovesciata* della tradizione orientale dell'icona: «le cose mutano, si muovono, si presentano all'osservatore da lati diversi, crescono e decrescono, il mondo è vita, e non gelida staticità [...]. Il pittore rappresenta non la cosa, ma la vita della cosa»<sup>43</sup>. Non dissimile nelle intenzioni dei due autori è la connotazione politica, liberante, di queste osservazioni.

Alla questione del *posto dello spettatore* nella pittura di Manet, Foucault dedica le pagine conclusive del suo testo, volgendosi all'analisi di una sola tela – «una tra le più sconvolgenti»<sup>44</sup>, la definisce – ovvero *Un bar aux Folies-Bergère*.

Un quadro che appare deludere e sviare ogni attesa rappresentativa classicamente concepita: abolita dal grande specchio posto *alle spalle* della donna, la profondità dell'immagine viene doppiamente smentita, osserva Foucault, perché quanto si proietta nello spazio di quello specchio (cioè quel che dovrebbe trovarsi *dinanzi* alla donna) non acquisisce alcuna illusione di profondità. Lo stesso che vale per la costruzione degli spazi, si verifica per l'illuminazione, chiaramente frontale eppure anche questa *deludente*, perché proiettata alle spalle della protagonista nella riproduzione dei due grandi lampadari fornita dallo specchio.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>43</sup> P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in *Id.*, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 130.

<sup>44</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 24.

Ci sia permesso, al di là della lettera del discorso di Foucault, di giocare ancora brevemente con i due verbi che abbiamo preso in prestito da Godard: *ridurre/proiettare*. Manet, potremmo dire, realizza qui un corto-circuito nella tradizione della pittura rappresentativa (cui pure continua ad appartenere, rappresentando appunto l'interno di un bar, una *scena di genere* del tutto usuale, come osserva Foucault) proprio perché – con un'inversione semantica che testimonia quella rottura con l'eloquenza già indicata da Bataille – l'attività del *proiettare* delude le attese rappresentative, mentre è proprio la *riduzione* alla materialità, alla spazialità bidimensionale, al “quadro-oggetto”, ad aprire le reali potenzialità pittoriche della tela.

Giusto per questo, è appunto sul posizionamento dello spettatore che si concentra la costruzione pittorica di Manet: la donna è raffigurata in posizione chiaramente frontale, ma il suo riflesso nello specchio è invece vistosamente spostato verso la destra del quadro. Non banalmente un “errore” di prospettiva: piuttosto, «il pittore occupa – e lo spettatore è invitato a farlo con lui – successivamente, o piuttosto simultaneamente, due posizioni incompatibili»<sup>45</sup>.

Lo stesso vale per il personaggio maschile la cui immagine (cilindro, occhi piccoli, baffetti) si proietta nello specchio un po' più in alto di quella della donna: dovrebbe essere il pittore, per quanto non assomigli a Manet, ma della sua presenza non c'è letteralmente ombra sugli effetti dell'illuminazione frontale della donna, che dovrebbe esserne piuttosto impedita, e d'altra parte l'“inquadratura bassa” caratteristica della rappresentazione nel suo complesso risulta incompatibile con quella posizione relativamente elevata. «Abbiamo dunque tre sistemi di incompatibilità: il pittore deve esser qui e deve esser là; deve esservi qualcuno e non deve esservi nessuno; vi è uno sguardo discendente e uno sguardo ascendente»<sup>46</sup>.

Anche qui, crediamo, il miglior commento è costituito dalle parole di Florenskij sulla «*policentricità* della rappresentazione»<sup>47</sup> iconica, nella quale l'occhio percorre le varie parti del *disegno* cambiando di posto, designando via via un orizzonte particolare.

Manet, dice Foucault concludendo la sua analisi, «fa giocare la pro-

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>47</sup> P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 76.

prietà del quadro di non essere assolutamente uno spazio normativo la cui rappresentazione ci assegna o assegna allo spettatore un punto e un unico punto da cui guardare, e il quadro appare come uno spazio davanti al quale e in rapporto al quale ci si può spostare»<sup>48</sup>.

Eluso l'ancoraggio a uno *spazio* e a un *ruolo* normativi, destituito del suo ruolo di *soggetto trascendentale regnante* (anche questo un tema florenskijano<sup>49</sup>), lo spettatore guadagna la libertà dello sguardo. Il *silenzio della pittura*, di cui diceva Bataille, riconosciuto adesso nella sua condizione «un po' stridente»<sup>50</sup> di *a priori storico*, diventa così annuncio di una visione liberata: «condizione fondamentale affinché finalmente un giorno ci si liberi dalla rappresentazione e si lasci giocare lo spazio con le sue proprietà pure e semplici, le sue stesse proprietà materiali»<sup>51</sup>.

Torniamo ancora, conclusivamente, al testo delle *Histoire(s) du cinéma*: le tracce che Godard ha disseminato nella sezione centrale dell'episodio (3a), fermandosi su Manet e la pittura moderna nell'intento di individuare una genealogia dell'immagine cinematografica, *forme qui pense*, tracce quasi smarrite nel ripercorrere la storia della cinematografia europea immediatamente post-bellica e del suo mancato rapporto testimoniale con la Shoah, riemergono quasi carsicamente nel lungo finale dell'episodio, messo in moto da una questione apparentemente caratterizzata in senso prettamente tecnico/stilistico. Come si spiega, si chiede Godard, che la grande stagione del cinema italiano da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, non abbia mai adottato la tecnica del suono in presa diretta, anzi – dice Godard – che non abbia registrato «le son/ avec les images»<sup>52</sup>?

L'unica risposta possibile, dice Godard, consiste nell'ammettere che il cinema italiano di quegli anni abbia realizzato una perfetta compenetrazione fra immagine e lingua; di più: «la langue d'Ovide et Virgile/ de Dante et de Leopardi/ était passée/ dans les images»<sup>53</sup>. Il cinema italiano è *forma pensante* empiricamente determinata. Realtà interiore che

---

<sup>48</sup> M. Foucault, *La pittura di Manet*, cit., p. 71.

<sup>49</sup> P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 124.

<sup>50</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 170.

<sup>51</sup> Id., *La pittura di Manet*, cit., p. 72.

<sup>52</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cit., 3a, p. 86.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

ha raggiunto il cosmo, in ogni senso *materia formata dell'espressione*.

Quel che il miracolo pressoché unico del cinema italiano post-bellico compone come passaggio compiuto e come compresenza, vive piuttosto nelle *Histoire(s)* godardiane come *proiezione*, *emergenza*, costante elaborazione di uno spazio potenziale di libertà: «là où il y a un espace, là où il y a un vrai travail, c'est entre le texte et l'image»<sup>54</sup>.

Ovvero, come affermava già nel 1967 Foucault in un passaggio di non meno straordinaria sobrietà che spessore teorico, «le discours et la figure ont chacun leur mode d'être; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés. C'est leur fonctionnement réciproque qu'il s'agit de décrire»<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, cit., p. 41.

<sup>55</sup> M. Foucault, *Les mots et les images*, ora in Id., *Dits et écrits*, vol. 1, Gallimard, Paris 1994, pp. 620-623, qui a p. 622.



# L'USO DELLE IMMAGINI

ROBERTO DE GAETANO

C'è un punto profondamente originale nel pensiero di Foucault, quello in cui, dopo aver attraversato le forme del sapere e i dispositivi di potere, e il loro intreccio in quelle che chiamiamo istituzioni, il filosofo francese giunge a tematizzare nell'ultima fase del suo percorso la questione del soggetto. Questa viene sottratta ad ogni idea di sostanzialità (nessuna priorità dell'io) e collocata in un ordine di riflessività (il sé), che non significa altro in buona sostanza che ciò che definisce un soggetto è l'*effetto* della posizione di quest'ultimo nel mondo e nel tessuto di relazioni in cui è preso. Il soggetto come *subjectum*. Ma le relazioni più importanti nella istituzione del soggetto, quelle a cui il soggetto è soggetto, sono quelle che lo vedono allo stesso tempo parte attiva, oltre che passiva, del processo. Ma non è tanto nel precetto del "conosci te stesso" che la coincidenza dell'attivo e del passivo diventa decisiva, ma in quello del "cura te stesso", dove la conoscenza lascia il posto alla pratica, alla cura e all'uso di sé. E in definitiva l'obiettivo primo dell'*uso di sé* è sottrarre il soggetto al suo totale stato di "assoggettamento" nei dispositivi che lo definiscono e lo vincolano, riconsegnandolo alla sua *potenza*, ad una *realtà del possibile* (Deleuze la chiamerebbe virtuale), che lo mette in condizione di riaprire in forma inedita il suo rapporto con il mondo, sia dal punto di vista dell'opera (*poiesis*) che dell'azione (*praxis*). Naturalmente, l'uso di sé svincolato dalla conoscenza di sé (affidata quest'ultima, per esempio, a tutte le pratiche confessorie, all'esame di coscienza e ai dispositivi psicologico-psicoanalitici che ne sono eredi), non ha come obiettivo soltanto quello di portare a chiarezza e controllare la propria vita, ma quello di prendere le distanze dalle forme dell'esperienza ordinaria ed empirica, dal loro tratto "vincolato". Questa presa di distanze può passare per l'arresto della continuità spazio-temporale, attraverso quella che Agamben chiama la «contemplazione»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Milano 2008, p. 93: «La contemplazione

o per lo scarto da ogni aderenza empatica, per esempio nello «straniamento» brechtiano<sup>2</sup>.

L'uso e la cura di sé riguardano sempre la de-strumentalizzazione del corpo e della vita, il loro sottrarsi ad una funzionalità specifica, che passa per l'emergere di una dimensione riflessiva. Usare di sé e della propria vita significa in prima istanza *sperimentarne* la potenza, sottrarsi all'ordine vincolante dei dispositivi assoggettanti, e ricondurre tutto alla virtualità di un piano di immanenza: «Il sé con il quale si è in rapporto non è nient'altro che il rapporto stesso [...], consiste insomma nell'immanenza, o meglio nell'adeguazione come adeguazione ontologica di sé al rapporto»<sup>3</sup>.

Che cos'è quest'adeguazione di sé al rapporto? Se il sé non è nel rapporto, ma è il rapporto stesso, diventa inflessione di un piano univoco, affermazione ed espressione *modale* di una immanenza. Si tratta di una sorta di *ontologia modale*.

L'uso è rapporto di sé a sé, e non è qualcosa che subentra né che precede, che viene dopo o che veniva prima, ma è quel *medium* nel quale un soggetto è da sempre, e che se sottratto all'ordine della strumentalità (utilizzo per altro) può essere letto come il contrassegno dell'usabilità (uso di sé per sé) che un soggetto fa di se stesso e della vita. Noi siamo nell'uso, dove l'attivo e il passivo diventano *indiscernibili*, dove ciò che è in gioco è l'essere *mediato* del soggetto.

E il cinema che rapporto può avere con questo uso del mondo che sfida ogni abuso?

Già Bazin all'inizio del secondo dopoguerra poneva una questione che, sia pur in una prospettiva fenomenologica, affermava l'idea che il cinema dovesse rivelare la realtà così com'è, restituire i "fatti" senza alterarne la loro natura, dunque riconsegnandoceli nella loro continuità spazio-temporale. Da dove l'interdizione del montaggio e la centralità del piano-sequenza, della profondità di campo. In un certo senso, emergeva l'idea di una espressività della materia che trovava nel ci-

---

è il paradigma dell'uso. Come l'uso, la contemplazione non ha un soggetto, perché, in essa, il contemplante si perde e risolve integralmente; come l'uso, la contemplazione non ha un oggetto, perché (nell'opera) essa contempla solo la propria potenza».

<sup>2</sup> P. Virno, *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 179 sgg.

<sup>3</sup> M. Foucault cit. in postfazione di Federico Gros a M. Foucault, *Ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2016, p. 480.



nema il suo “mezzo” di rivelazione. Un’idea che avrebbe assunto una radicalità maggiore in Pasolini, dove il cinema diviene “lingua scritta della realtà” e “lingua della prassi”, della realtà restituita da un infinito piano-sequenza. Infinità che viene interrotta, lo sappiamo, dal filmico e dalla procedura di montaggio che mette la parola fine all’identità “infinita”. *Ur*-codice cinematografico che anni dopo riprenderà Deleuze commentando Bergson, attraverso l’identità di cinema e realtà, di immagine e materia, su un piano di immanenza che è il piano di immagine-movimento dove tutto reagisce su tutto<sup>4</sup>.

Insomma, con tre declinazioni diverse, i tre maggiori momenti della riflessione teorica sul cinema della modernità individuano una sorta di *ontologia modale dell’immagine*, per cui quest’ultima rinuncia ad ogni istanza rappresentativa e costruttiva, e diviene (soprattutto in Pasolini e Deleuze) *modo d’essere* del mondo. Ciò significa che l’immagine è il modo attraverso cui il mondo accede ad espressione, attraverso il costituirsi di un *piano di immanenza*.

Ciò che questa immagine mette in questione è in primo luogo la nozione di “immaginario”, cioè l’essere l’immagine *strumento* di costruzione di un mondo nel quale si incarnano *desideri* e *paure*. È stata la storia del cinema classico e delle forme generiche nelle quali si è incarnata: queste ultime sono in fondo i racconti, attraverso i sentimenti fondamentali che le accompagnano, del modo *empiricamente determinato* in cui un soggetto sta nel mondo e ne fa esperienza. In buona sostanza, ciò che è in gioco nel cinema classico è l’immagine come dispositivo di *potere*, capace di orientare desideri (Benjamin e Kracauer parlavano del «divertimento» delle masse metropolitane che affollavano i luoghi dello spettacolo), sentimenti e intellegibilità delle cose (la forza educativa del cinema, com’è stata pensata dalla scuola sovietica).

Questo potere era fondato su un *sapere* determinato, quello che separava reale e immaginario, vero e falso, soggettivo ed oggettivo. La storia del cinema classico è stata in definitiva la storia *dell’immagine come dispositivo di sapere-potere* (e in questo ritroviamo integralmente i primi due momenti del pensiero foucaultiano), dunque come dispositivo “integrato” nel contesto sociale e storico.

Con la modernità, si viene ad interrompere proprio questa organicità

---

<sup>4</sup> G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984.

della rappresentazione, sia essa intesa in senso “empirico” (modello Griffith) o “dialettico” (modello Ejzenštejn)<sup>5</sup>, che presupponeva l’affermazione di un principio di identità (per quanto dinamica) della rappresentazione stessa. E viene ad interrompersi in una direzione che sospende le forme del sapere e i dispositivi di potere, e dunque il ruolo dell’immagine come strumento di edificazione di un mondo immaginario e saturo, a vantaggio di una nuova pratica, quella dell’uso che le immagini fanno del mondo, o meglio ancora quello dell’uso che le immagini fanno di loro stesse per poter riallacciare il legame con il mondo. Questo rinnovamento del rapporto dell’immagine con se stessa (che significa, come aveva intuito Bazin, un diverso rapporto con il reale) passa *in primis* dall’emergere di una istanza autoriflessiva. Che non significa banale metatestualità, raddoppiamento interno alla finzione stessa, significa cambiamento di segno della *forma della visione*, sconcatenata dal suo sviluppo pratico. Deleuze la chiamerà visione “ottico-sonora pura”, che comporta la trasformazione del personaggio in “spettatore” (*voyant*) e in “errante”, dando vita alla forma *bal(l)ade* del film<sup>6</sup>, all’andare a zozzo del personaggio, che da *Ladri di biciclette* a *Viaggio in Italia* attraverso i road-movie di Wenders arriverà a Kiarostami.

La nuova forma dell’immagine necessita dell’intercessione di un nuovo personaggio, che, cambiando statuto, accede ad una condizione di spettatore. Questa nuova condizione, che sospende l’azione, comporta la coincidenza dell’attività dello sguardo e della passività del soggetto vedente, che risulta modificato da ciò che vede. E lo sguardo si accompagna alla condizione di erranza del soggetto. Il soggetto passeggiando passeggia in primo luogo se stesso, è in un “passeggiare-sé”, dove l’attivo e il passivo coincidono<sup>7</sup>. La trasformazione del personaggio del cinema moderno in *errante* e *veggente* (e non più *attente*) è la trasformazione del soggetto del sapere e del potere in qualcuno che si definisce in una condizione autoriflessiva, che sperimenta nel suo camminare – effetto di una inibizione delle sue capacità d’azione – e nel suo guardare la *potenza* d’essere, la *disponibilità* al cambiamento. La crisi nel rapporto con la situazione (dopoguerra, boom economico

---

<sup>5</sup> Secondo la lettura fatta da Ejzenštejn in *Dickens, Griffith e noi*, in Id., *La forma cinematografica*, tr. it., Einaudi, Torino 1986, pp. 204-266.

<sup>6</sup> Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, cap. I.

<sup>7</sup> G. Agamben, *L’uso dei corpi*, cit., pp. 54-55.

ecc.) diventa una pre-condizione per collocare il soggetto in uno stato di apertura all'*incontro*, a ciò che da fuori arriva e lo modifica.

Dalle passeggiate nelle città distrutte del neorealismo a quelle sui boulevard parigini della Nouvelle Vague ai viaggi americani di Wenders e così via, andare a zozzo è stata la *pratica* attraverso cui un soggetto *muove se stesso nel mondo*, predisponendosi ad un cambiamento, aprendosi alla possibilità di un incontro.

Dunque, la cosiddetta modernità cinematografica svincola l'immagine dalla strumentalità narrativa, la colloca in disponibilità nei confronti del mondo, e costruisce personaggi veggenti che sono intercessori dello sguardo dell'autore. La questione che la modernità cinematografica apre, facendo emergere lo *sguardo come potenza*, è dunque quella di una fase matura e "riflessiva" delle forme cinematografiche, che possono *riflettere sul loro uso*, incontrando il mondo come un "fuori" imprevedibile e al fondo in conoscibile. E dove lo sguardo diventa esso stesso, nel suo aprirsi al reale, una forma di vita. Guardare e vivere sono la stessa cosa, quando lo sguardo si disconnette dall'azione e la vita viene sperimentata in tutta la sua potenza, cioè nella sua disponibilità. Come viene detto in un dialogo di *Deserto rosso*: «Tu dici cosa devo guardare, io dico come devo vivere... È la stessa cosa». Vivere e guardare sono la stessa cosa, quando il secondo implica una sospensione, un arresto, uno scarto dalla prassi e dunque dal concatenamento narrativo, e diviene sentimento della "pura" esistenza del soggetto, percezione delle sue possibilità di essere, e il primo si afferma come potenza di vivere, indipendentemente da questo e da quello. È lo sguardo dell'autore che usa il personaggio come *intercessore* (dice Deleuze), e che per Pasolini dà vita al «cinema di poesia»<sup>8</sup>, dove emerge una istanza riflessiva che si svincola, o meglio usa pretestualmente, la dimensione empirica dei personaggi.

In questo cinema, quello che Bazin chiamava il rispetto della continuità spazio-temporale e la rivelazione del reale non significa altro che sospendere l'utilizzo strumentale del mondo come profilmico piegato alla finzione, o addirittura inventato nei teatri di posa, e riconoscerlo nel suo *valore d'uso*, privandolo di ogni valore (immaginario) di scambio.

La possibilità che lo sguardo si disconnetta dall'azione è legata alla

---

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, tomo I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1461-1488.

sua capacità di incontrare il mondo, di aprirsi a ciò che da “fuori” sovrappiunge. Se, dunque, la questione della soggettività nel pensiero di Foucault emerge come una terza istanza, dopo il sapere e il potere, e se emerge per un lavoro che il soggetto fa su se stesso, passando per diversi possibili ordini di “mediatori” (dal Maestro all’opera d’arte), è anche vero che ciò che porta a far sì che il soggetto si disconnetta dallo “schema senso-motorio” è qualcosa che procede da “fuori”. E ciò che viene da *fuori* è dell’ordine della *forza*<sup>9</sup>, che preme sulle forme regolandone l’uso. Una *regolamentazione sregolata*, quella che sarà capace di corrispondere alla pressione del “fuori”, nelle forme dell’esposizione di una dimensione *autoriflessiva*.

L’autoaffezione del soggetto e l’autoriflessività della forma possono essere segnate dal carattere *contemplativo* dello sguardo (problematizzazione dell’azione nel “cinema di poesia”) e dall’interdizione del montaggio (è la linea Bazin), e il personaggio diviene pienamente intercessore dello sguardo dell’autore e del lavoro della forma: la veggenza del primo diviene la potenza e la libertà dello sguardo del secondo (è sufficiente pensare qui a Rossellini); oppure possono rimandare alla pratica del *falso-raccordo* nel momento in cui rispondendo alla pressione delle forze (del fuori) la forma perde la sua eterogeneità rispetto alle forze e diventa invece *piega* di queste (Deleuze dirà che non si tratterà più di comporre ma di «captare le forze»<sup>10</sup> facendone parte). Se l’interiorità della forma diventa una piega dell’esteriorità delle forze significa che la prima si manifesta come *modalità di espressione* delle seconde e della loro eterogeneità (perché le forze sono sempre un rapporto tra forze)<sup>11</sup>.

Rispondere alle forze, alla pressione del “fuori”, significa dunque *usare le immagini* non più solo con la potenza di uno sguardo capace di reinventare “poeticamente” il mondo tramite la contemplazione (la riflessività iscritta *nelle* immagini), ma di reinventarlo sotto la potenza del “romanzesco”, sotto il contrassegno di uno scarto *tra* le immagini e *tra* queste e i suoni. In entrambi i casi le immagini portano inscritto il marchio del loro uso, il contrassegno della loro potenza, che emergerà

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Foucault*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1987, pp. 96 sgg.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. La logica della creazione*, tr. it., Quodlibet, Macerata 1995, p.117.

<sup>11</sup> Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 75.

nel romanzesco sotto forma di uso *pieno* della “soggettiva libera indiretta”, concatenamento enunciativo di soggettivo e oggettivo, o come uso *pretestuale* per far emergere la potenza della “riflessività”. Nella dominanza dell’istanza “poetica” l’uso passerà in primis attraverso l’invenzione di un *sguardo* nuovo sul mondo, nella dominanza di quella “romanzesca” in una rinnovata pratica del montaggio, e dunque del *raccordo*.

Ma a che serve in definitiva questo uso delle immagini, questa piega autoriflessiva, che segna le avventure della modernità cinematografica?

Serve a captare ciò che chiamiamo vita (a cui Foucault ha dedicato pagine decisive per l’attuale dibattito pubblico) e che né le strutture del sapere né i dispositivi di potere riescono a catturare. O meglio, la vita è ciò che passa negli scarti tra il visibile e l’enunciabile, nelle pratiche resistenti ai dispositivi di potere. È ciò che passa *tra* e dunque ciò che non permette la corrispondenza e la sutura né negli archivi né nei dispositivi.

«Non più scrivere la vita della gente. Ma soltanto la vita. La vita da sola. Quello che c’è tra la gente: lo spazio, il suono, i colori»: dice il Godard di *Pierrot le fou*. Ebbene, questa “vita da sola” può essere captata o dalla riflessività del discorso poetico o dal libero indiretto romanzesco, o dalla “contemplazione” o da una pratica del *raccordo* tra eterogenei. Le due procedure non sono così distanti, scaturendo il cinema di poesia dall’uso pretestuale del libero indiretto (come pensava Pasolini), ed entrambe presuppongono che la *piega autoriflessiva della forma* passi attraverso un *uso delle immagini* come forma più alta a cui il cinema della modernità è stato capace di accedere.









# L'UNIFORME E L'AUTOMA. NOTE A MARGINE DI UNA RICERCA SULL'IMPERSONALE AL CINEMA

RAFFAELLO ALBERTI

Si può partire da un aforisma: «Vuotare lo stagno per avere i pesci». Così Bresson in una delle sue *Note sul cinematografo*<sup>1</sup> – con ciò alludendo a quel principio di sottrazione che per l'autore di *Mouchette* definiva una disciplina necessaria all'istituzione appunto del sistema del «cinematografo» (antitetico, nella terminologia bressoniana, a quello del «cinema»), oltre che un vero e proprio metodo di lavoro.

L'immagine, peraltro, non pare scelta a caso. È difficile credere, infatti, che nel redigere la sua annotazione, enunciata nel consueto stile lapidario, Bresson non si ricordasse di un'altra e più antica formulazione, quella con cui Musil – in uno scritto del '25 concepito a partire da *L'uomo visibile* (1924) di Béla Balázs – definiva per l'appunto il cinema: «Muto come un pesce e pallido come un essere sotterraneo, il film nuota nello stagno della pura visibilità»<sup>2</sup>. In questo testo, in cui lo scrittore austriaco sembra guardare alla settima arte con un'ottica vicina all'impostazione della più o meno coeva estetica purovisibilista di Konrad Fiedler, sono presenti molti dei problemi e delle tensioni che in quegli anni travagliavano l'autore di *L'uomo senza qualità* (la questione del possibilismo, l'«altro stato», ecc.) e che in quella monumentale opera sarebbero confluiti<sup>3</sup>. L'idea che qui intendiamo avanzare – come una pura ipotesi di lavoro, di

---

<sup>1</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it., Marsilio, Venezia 2003, p. 90.

<sup>2</sup> R. Musil, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del cinema*, in appendice a B. Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it., a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, p. 347.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda la prossimità degli *Spunti* musiliani alle teorie di Fiedler e la loro relazione con l'elaborazione del romanzo, si rimanda alla sintetica ma incisiva trattazione contenuta in S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 32-34.

cui in questa sede possiamo giusto offrire qualche spunto e alcune coordinate – riguarda, più in generale, l'inerenza di una certa tradizione della letteratura europea tra Ottocento e Novecento rispetto ai contemporanei sviluppi del cinema, particolarmente in relazione a concetti e tematiche in cui sarà forse possibile scorgere, colti ad uno stadio ancora germinale, i prodromi di alcune fra le più feconde linee di ricerca nell'ambito della successiva riflessione sulle immagini in movimento.

Non considereremo un'idea come quella, centrale nelle prime teorie, di film d'arte. Circoscrivendo maggiormente il campo delle nostre considerazioni, cerchiamo invece di isolare una linea di riflessione in cui, tra letteratura e filosofia, quella che vediamo affacciarsi – enucleata peraltro già con una certa chiarezza – è un'idea di *impersonalità*.

Si tratta di una linea per lo più mitteleuropea, scaturita dal clima di decadenza della cosiddetta *finis Austriae* – formula molto convenzionale con cui si è soliti designare l'insieme dei fenomeni sociali, politici ed artistici sorti durante il declino dell'impero asburgico<sup>4</sup> – e che ha lasciato un'impronta profonda nella sensibilità collettiva del secolo a venire.

### *Il motivo dell'uniforme*

Si consideri ad esempio lo scrittore Hermann Broch, che di tali rivolgimenti fu uno dei più alti interpreti. Egli pronuncia una prima e decisiva parola al riguardo nella trilogia romanzesca dei *Sonnambuli*, pubblicata fra il 1931 e il 1932. Il primo pannello del trittico in particolare – *Pasenow o il romanticismo*<sup>5</sup> – individua con estrema lucidità le premesse storiche e la scaturigine di una dimensione dell'esperienza che può esser detta impersonale. Vale la pena, per comprendere come la questione si articoli qui, riassumere brevemente la trama del romanzo.

Joachim von Pasenow, giovane ufficiale prussiano, è costretto a rinunciare all'amore per Ruzena, una *entraîneuse* conosciuta in un locale notturno di Berlino, per sposare Elisabeth, la fanciulla aristocratica

---

<sup>4</sup> Per una panoramica relativa in particolare al fiorire della letteratura in questo periodo, il rimando è al classico contributo di C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1996.

<sup>5</sup> H. Broch, *I sonnambuli. 1888: Pasenow o il romanticismo*, tr. it., Einaudi, Torino 1960.

che la famiglia gli ha predestinato. Assiste intanto, impotente, all'insorgere e al progressivo aggravarsi della malattia nervosa di cui soffre il padre, mentre la frequentazione dell'amico Bertrand – che ha da tempo abbandonato la carriera militare per dedicarsi al commercio, e che professa idee “moderne” – instilla in lui dubbi sempre più assillanti, che fanno vacillare le sue convinzioni più radicate.

Sul piano strettamente evenemenziale, il romanzo presenta ben pochi sviluppi degni di nota. L'interesse dello scrittore è tutto rivolto alla descrizione dei dilemmi di un individuo posto a contatto con lo sfaldamento del mondo cui appartiene e dei suoi valori fondativi. Proiettando nella Germania guglielmina di fine Ottocento le tensioni che percorrono l'Austria a lui contemporanea, Broch opera una messa a distanza che gli consente di diagnosticare i mali che affliggono l'epoca immediatamente successiva al primo conflitto mondiale, e al contempo di fare l'eziologia di una crisi più generale, che aveva investito lungo alcuni decenni l'intera civiltà europea (diversamente da Musil, che nella sua *Cacania* trasfigura appena, nel segno di una caricatura controllatissima, i sembianti di un impero colto alla vigilia del suo crollo). Interessante, per noi, è rilevare per il tramite di quali strategie estetiche, e mobilitando quali investimenti assiologici, avvenga il compimento di quest'analisi – i cui termini, riconducibili grosso modo ai moti di una dialettica tra individuo e società tipica di molta letteratura ottocentesca, sono apparentemente classici.

Sempre più diviso tra i propri desideri (l'attrazione per Ruzena) e gli obblighi sociali cui deve ottemperare (il matrimonio con Elisabeth), Pasenow si aggrappa disperatamente all'ultima certezza che pare essergli rimasta: la propria uniforme di ufficiale, emblema della sua appartenenza ad una casta e al suo sistema di valori. A ben vedere, il conflitto non è neppure tra il desiderio e la legge, quanto tra due simboli: appunto Ruzena, nella quale Pasenow vede incarnata la sensualità, ed Elisabeth, che al contrario è immagine di un ideale di purezza. E l'uniforme stessa è un simbolo, quello di un ordine sociale cui egli ha votato quasi fideisticamente la propria vita, tanto da diventare un «osesso dell'uniforme»; in ciò risiede il suo “romanticismo”<sup>6</sup>.

La prestazione fondamentale dell'uniforme consiste nel tracciare un confine, una linea netta di demarcazione:

---

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

perché una vera uniforme permette di separare nettamente la propria persona dal mondo circostante; essa è come una rigida guaina, contro cui il mondo e la persona si scontrano violentemente e nettamente si distinguono; il vero compito dell'uniforme è d'indicare e stabilire l'ordine del mondo ed eliminare l'aspetto incerto e fluido della vita, così come nasconde quel che d'incerto e molle presenta il corpo umano, ne copre la pelle e la biancheria e impone al soldato di sentinella d'infilare i guanti bianchi<sup>7</sup>.

*Eliminare l'aspetto incerto e fluido della vita*, è il compito dell'uniforme; il che significa che essa dà alla vita una forma stabile e in certo modo la immobilizza, fa del movimento incessante della vita una *forma di vita*.

Malgrado ciò, interposta tra un interno e un esterno sempre più caotici, questa guaina e i valori che essa simboleggia sembrano non tenere più. La vita e il suo fluire inarginabile mostrano, ormai, la fragilità delle forme che la società ha disposto al loro disciplinamento. È Bertrand, l'esponente della nuova borghesia mercantile, a operare questa dissoluzione delle forme; egli è l'agente esterno preposto allo smantellamento dell'impalcatura romantica. Durante un colloquio con Elisabeth, Bertrand tiene un discorso di tono pragmatico<sup>8</sup> in cui l'ordine sociale aristocratico, nella sua rigida codificazione, è analizzato in termini di liturgia e di "esorcismo" praticato nei confronti di una materia mutevole, perennemente instabile. Dopo questo colloquio, qualcosa in Elisabeth (e nella percezione che di lei ha Pasenow) cambia profondamente; e ciò che cambia, in lei, è il suo volto:

Ella sedeva appoggiata allo schienale della sedia, guardava ad occhi socchiusi il paesaggio autunnale e il volto arrovesciato, quasi ad angolo retto sul collo teso, vi poggiava come un tetto accidentato. Forse si poteva anche dire che affiorava sul calice del collo come un petalo o lo chiudeva come un coperchio piatto, perché in realtà non era più propriamente un volto, ma soltanto una parte del collo, dal quale si tendeva ricordando molto alla lontana la testa di una serpe. Joachim seguì la linea del collo; il mento sporgeva come un'altura

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 15 (corsivo nostro).

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, pp. 93 sgg.

e dietro si stendeva il paesaggio del volto. Molli i margini intorno al cratere della bocca, scura la cavità del naso divisa da una colonna bianca; come una piccola barba spuntava il boschetto delle sopracciglia, e dietro la radura della fronte, divisa da solchi sottili, c'era il margine del bosco. Di nuovo Joachim si domandò perché una donna sia desiderabile, ma non c'era risposta; l'enigma restava confuso e insoluto. Socchiuse gli occhi e attraverso la fessura guardò il paesaggio di quel volto là disteso. Ed esso trapassò nel volto del paesaggio: il margine boscoso dei capelli si prolungava nel fogliame giallastro della selva e i globi di vetro che ornavano i rosai nelle aiole luccicavano insieme con la pietra che nell'ombra della guancia – ma era ancora una guancia? – scintillava dall'orecchino<sup>9</sup>.

Straordinario passaggio, in cui si scoprono le origini pragmatico-sociali – dunque storiche<sup>10</sup> – del volto umano. Bertrand opera la “devoltificazione” di Elisabeth, e il volto della ragazza inclina verso l'inorganico, fino ad acquisire qualcosa di inumano o di mostruoso (la testa di serpe): il volto brucia, scivola verso il nulla, e non ne rimangono che i tratti dispersi, ormai risucchiati nel paesaggio, con cui si confondono.

Per Pasenow si erano già date delle avvisaglie, nel momento in cui i lineamenti di un viso sembravano potersi sostituire a quelli di un altro<sup>11</sup>; e da questo momento in avanti si moltiplicano nella narrazione i volti (non solo di Elisabeth, ma di Ruzena e dello stesso Pasenow) che si dissolvono e lasciano disperdere i loro tratti nel paesaggio<sup>12</sup>.

Con il disfacimento del volto viene meno non tanto l'identità o il *principium individuationis*, quanto lo spazio di codificazione di una morale e di un discorso sociale. La viseità (secondo il termine, *visageité*, coniato da Deleuze a Guattari) è la crittografia del decoro aristocratico – come altrove sarà di quello borghese –, e il viso lo spazio delle sue attuazioni ogni volta singolari. La crisi del personaggio passa in primo

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>10</sup> Come già sottolineava Benjamin a proposito dei tipi sociali fotografati da August Sander, nella sua *Piccola storia della fotografia*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it., Einaudi, Torino 2000, pp. 72-73.

<sup>11</sup> Cfr. H. Broch, *I sonnambuli. 1888: Pasenow o il romanticismo*, cit., p. 53.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, pp. 106, 107, 113, 140.

luogo per questa rarefazione dei volti: stretto nella propria uniforme come in una seconda pelle, egli tuttavia non può nulla di fronte al dileguarsi delle forme, mentre assiste allo sfrangiarsi dei contorni in tutto ciò che lo circonda.

Si profilano dunque chiaramente i poli attorno ai quali il discorso si costruisce. Nel tema dell'uniforme, con la perdita dell'individualità che essa comporta («per due uomini la stessa uniforme, era qualcosa d'impersonale, era la divisa del re»)<sup>13</sup>, i due lati che anche ad un esame approssimativo possiamo ravvisare nella nostra questione – grigiore anonimo e potente neutralità della vita, ruoli sociali irrigiditi e flusso magmatico dell'accadere – sembrano giungere a un punto di tangenza: esso ne porta alla luce, forse, l'intima connessione.

Al cinema, il capolavoro di Murnau, *L'ultima risata* (1924), sembra a tutti gli effetti partecipare di questa tradizione. Nella storia crudele e struggente – memore, forse, anche di *Il cappotto* (1842) di Nikolaj Gogol' – del portiere d'albergo berlinese che perde il diritto di indossare la livrea gallonata da cui trae il proprio prestigio sociale, si possono ritrovare agevolmente i motivi discussi sin qui: l'abito – l'uniforme – come forma e “dispositivo” che crea la persona e al tempo stesso la reifica – con effetti di amplificazione ed esagerazione del dato sensibile esibito nell'immagine<sup>14</sup> – e la perdita di quella stessa uniforme, cui corrisponde, in un graduale illividirsi delle tonalità del bianco e nero, un generale dissolversi delle forme visibili e un offuscarsi dei loro contorni, nella penombra appena rischiarata dei sotterranei dell'albergo come nello scenario opaco del caseggiato al quale l'uomo fa ritorno ogni sera (secondo quello speciale investimento di significato che concerne la topografia del film e dell'opera di Murnau in generale, e che ne orienta la drammaturgia)<sup>15</sup>.

In quegli stessi anni, Franz Kafka si esprimeva in questi termini:

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>14</sup> In proposito si vedano le acute osservazioni contenute in L. Eisner, *Murnau. Vita e opere di un genio del cinema tedesco*, tr. it., Alet, Padova 2010, p. 144: «Nello splendore della livrea il portiere d'albergo diventa sempre più imponente e più alto degli altri personaggi [...] Quando gli tolgono l'uniforme, invece, il portiere si rivela un pover'uomo con le gambe storte, tremante nei suoi vestiti stazzonati».

<sup>15</sup> Su questo aspetto si veda il bel testo di A. Badiou, *Al fondo dell'essere. Note su L'ultimo uomo di Murnau*, in Id., *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, tr. it., a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2009, pp. 205-211.

Il cinema mi impedisce di guardare. La velocità dei movimenti e il rapido mutare delle immagini ci costringono continuamente a passare oltre. Lo sguardo non s'impadronisce delle immagini, ma queste s'impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza. *Il cinema mette l'uniforme all'occhio che prima era svestito*<sup>16</sup>.

Con queste parole, lo scrittore praghese fa dell'uniforme addirittura la metafora privilegiata per definire il dispositivo cinematografico, cui è assegnata la facoltà di imprigionare lo sguardo, facendolo aderire ad una visione in certo modo pornografica, nella misura in cui questa non sembra consentire alcuno spazio di manovra alla cognizione spettatoriale. Si può immaginare che una diagnosi tanto severa fosse dettata anche dalle produzioni mediocri cui Kafka si trovò ad assistere; e, in questo senso, l'uniforme con cui il cinema riveste l'occhio, neutralizzando ogni spazio di libertà nella coscienza dello spettatore, sarebbe quella di una narrativa piatta che esaurisce i suoi momenti mano a mano che li presenta sullo schermo, dovendoli così sostituire continuamente con dei nuovi; in altre parole, una *forma di rappresentazione* che rende univoca la vita, deprivandola della sua potenza. Ma la critica sembra concernere, più radicalmente, la macchina stessa del cinematografo nel suo automatismo costitutivo, colto nei suoi tratti nefasti e *demonici*, ai quali non è possibile accordare alcun tipo di capacità redentiva. Ciò ha evidentemente a che fare con tutta l'opera narrativa di Kafka, ma l'investigazione di questi nessi ci condurrebbe davvero troppo lontano<sup>17</sup>.

Si potrebbe aggiungere a questa panoramica un'altra voce di assoluto rilievo appartenente alla medesima temperie culturale, quella di Carlo Michelstaedter. Nella sua famosa tesi di laurea, *La persuasione e la rettorica*, l'autore goriziano ci offre un concetto di persona la cui valenza negativa si esplica in un carattere che è eminentemente *formale*, ossia declinabile ancora in termini di chiusura e imprigionamento delle forze della vita, colte in tutta la loro portata di energie potenzialmente

---

<sup>16</sup> G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, tr. it., Mondadori, Milano 1972, p. 1126 (corsivo nostro).

<sup>17</sup> All'interno della bibliografia – tutt'altro che esigua – relativa ai rapporti di vario genere che legano l'opera di Kafka al cinema, è senza dubbio da segnalare, per ricchezza d'informazioni e spessore di analisi, il volume di H. Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowholt, Reinbeck bei Hamburg-Berlin 1996.

distruttive rispetto all'apparato di istituzioni, discorsi e comportamenti che costituiscono la «rettorica»<sup>18</sup>. Proprio prendendo le mosse da un esame di questo apparato, nella seconda parte del suo lavoro, Michelstaedter ci conduce a considerare le dicotomie, fra loro strettamente interconnesse, tra sguardo ancorato ad un corpo e visione “disincarnata” (ovvero, per noi, tra percezione naturale e percezione della macchina da presa), quindi tra organico e inorganico, e, per questa via, tra forma e forza. Partendo da un interrogativo apparentemente triviale («Quale è il sapore del pane? Quello del primo pezzo che mangio quando ho fame o quello che mangio dopo quando mi son saziato?»)<sup>19</sup>, si giunge a porre – attraverso una serie serrata di esempi, ma in termini di un estremo rigore – un problema generale che suona nientemeno: «Quale è l'esperienza della realtà?»<sup>20</sup>. Se per chi ha fame la realtà non è che un insieme di cose più o meno mangiabili e per chi ha sete essa è più o meno liquida e più o meno potabile, per chi non ha fame né sete il mondo rischia di trasformarsi in un agglomerato opaco di oggetti con cui non è possibile stabilire una relazione definita. Ma questa «oggettività», che pure lusinga lo scienziato come lo scienziato, è propriamente ciò che non può essere raggiunto con mezzi umani, in quanto implicherebbe l'essere compiutamente e interamente *persuasi* – ossia in completo possesso della propria vita (ciò che all'uomo è interdetto, se non in quel compimento estremo ed ironico che è la morte)<sup>21</sup>.

La catena argomentativa di Michelstaedter non tarda ad investire l'ambito della visione. Ciò che in questa è ineliminabile è l'*assenso* individuale (nell'accezione ciceroniana di attualità della persona): «Per fare *esperienza oggettiva io devo guardare le cose che non vedo*: poiché quelle che vedo, le vedo per l'*assenso* della mia persona intera»<sup>22</sup>. Ma per far questo bisogna che il mio occhio sia, per così dire, non più mio, ovvero che si comporti «non come occhio che serve al mio corpo ma come *occhio, come insieme di lenti: l'assenso inorganico*»<sup>23</sup>. «Pro-

---

<sup>18</sup> Cfr. C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2002.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Per tutta l'argomentazione qui riassunta, cfr. *ivi*, pp. 121 sgg.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



vatevi a guardar le cose che non vedete, e vedrete: linee linee, corpi corpi, colori colori»<sup>24</sup>: ma appunto questo assenso inorganico è ciò che all'uomo è precluso, se non nella forma illusoria di quella *liquida voluptas* con cui i latini significavano un dissolversi momentaneo della persona, nell'ebbrezza<sup>25</sup>. Esso è ottenibile soltanto da un occhio che non sia più il mio occhio, ma *un occhio* e basta, organo privo di organismo, insieme di lenti.

Riconosciamo qui, limpidamente distinti, i termini di un problema la cui soluzione sarà cruciale – nella teoria come nella pratica realizzativa – per la conquista di una dimensione visuale e narrativa propria del cinema, distinta dai canoni del racconto letterario. L'impersonalità di una visione capace di cogliere gli intervalli tra le cose – le linee in quanto linee, i colori in quanto colori – costituisce il progetto teorizzato, e forse tentato anche praticamente, da Godard in *Pierrot le fou* (1965): la *vie toute seule*<sup>26</sup>. Così come l'impossibilità di uscire da una soggettività cui si è costitutivamente ancorati, ma anche di eludere l'oggettività che ne costituisce il correlato necessario, ci riconduce al dilemma che si pone al cuore di un'altra tappa fondamentale dell'itinerario godardiano, anch'essa tesa ad un'apertura dello sguardo sul mondo, *Due o tre cose che so*

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>26</sup> Il riferimento è al celebre brano di dialogo in cui il protagonista del film, interpretato da Jean-Paul Belmondo, enuncia il suo ambizioso progetto romanzesco: «Ho trovato l'idea di un romanzo. Non più scrivere la vita della gente, ma soltanto la vita, la vita da sola. Quello che c'è tra la gente: lo spazio, il suono, i colori... Bisognerebbe arrivare a questo; Joyce ha tentato, ma si deve poter fare di meglio». Si tratta, beninteso, di una prospettiva assegnabile per Godard al cinema stesso, ben più che ai mezzi espressivi propri della letteratura. Per uno sviluppo fecondo di quest'idea in alcune sue decisive ripercussioni teoriche, cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999. L'origine della nozione d'intervallo qui presa in considerazione è, com'è noto, da ricercare nell'opera di Dziga Vertov, che a sua volta la traeva dal linguaggio musicale; ma essa conosce un'importante corrispondenza anche nella tradizione filosofica, e proprio per mezzo di un accostamento tra Vertov e la metafisica di Henri Bergson (particolarmente quella esposta nel primo capitolo del capolavoro *Materia e memoria* del 1896) andrà a costituire uno degli assi portanti della teoria elaborata da Deleuze nei suoi due volumi sul cinema. Per una storia di questo concetto, che ne rintraccia le radici in Aristotele e ne coglie le propaggini in alcuni sviluppi del pensiero contemporaneo, si veda il recente R. Hill, *The Interval: Relation and Becoming in Irigaray, Aristotle, and Bergson*, Fordham University Press, New York 2012.

*di lei* (1967)<sup>27</sup>. Il discorso di Michelstaedter è interamente permeato da questo anelito a staccarsi da terra, a sciogliere il sensorio individuale dalla guaina della persona che lo tiene inchiodato a terra<sup>28</sup>. È un as-senso inorganico – lo diciamo senza alcuna enfasi – che il cinema può cercare, e in certi casi ha cercato proficuamente, di raggiungere.

Infine, in un’accezione più ampia (ma secondo un nesso tutt’altro che aleatorio), il tema dell’uniforme – inteso come impersonalità di una legge che gli uomini hanno creato ma che sui loro destini finisce per imporsi, schiacciandoli – attraversa tutta la cultura tedesca tra Otto e Novecento e arriva, al cinema, fino a un autore come Fassbinder, che accoglie tale eredità – a ben vedere – al di là della mediazione, cruciale in lui sotto altri aspetti, di Kafka e di Murnau, ma attingendo direttamente al luogo della sua elaborazione originaria: il romanzo borghese di fine Ottocento. Lo stesso Broch, nel suo sobrio ma potente sperimentalismo, aveva adattato – con uno straordinario esercizio di mimetismo letterario – la prosa dei *Sonnambuli* allo stile predominante delle diverse epoche in cui si svolgevano le vicende in esso narrate: un romanzo come *Pasenow o il romanticismo* è scritto in una lingua che potrebbe essere quella di Fontane<sup>29</sup>. Ed è proprio in un film tratto da Fontane, *Effi Briest* (1974), che Fassbinder mostra di aver assorbito l’essenza più originale di questo nucleo ispirativo che si colloca alle origini della sensibilità novecentesca<sup>30</sup>. Ma, anche prescindendo da questa gene-

---

<sup>27</sup> «Poiché non posso divincolarmi dall’obiettività che mi opprime né dalla soggettività che mi esilia, poiché non mi è possibile né di innalzarmi sino all’essere né di cadere nel nulla, bisogna che ascolti. Bisogna che guardi intorno a me più che mai: il mondo, mio simile, mio fratello». Da queste parole, che in una sequenza celebre del film di Godard si associano alla *plongée* di una tazzina di caffè, prende le mosse per la sua analisi S. Tedesco, *Il tardo stile: Godard e Beethoven*, in Id., *Forma e forza. Cinema, soggettività, antropologia*, Pellegrini, Cosenza 2014, pp. 19-24.

<sup>28</sup> Come scrive il curatore Sergio Campailla nell’introduzione al volume: «Tutta l’opera michelstaedteriana esprime questo bisogno di abbandonare la Terra», in C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> Gli altri due romanzi che compongono il ciclo in questione, *Esch o l’anarchia* e *Huguenau o il realismo*, sono ambientati rispettivamente nel 1903 e nel 1918, cosicché l’opera nel suo complesso si offre come il ritratto di una mutazione storica che si sviluppa lungo quasi mezzo secolo (dagli albori della Germania di Guglielmo II fino al suo crollo al termine della Prima guerra mondiale), scandita in tre momenti esemplari proposti secondo una cadenza regolare.

<sup>30</sup> Il titolo completo, in originale, suona *Fontane Effi Briest. Oder viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und dennoch das herrschende*

alogia letteraria che del regista monacense fa un autore per certi versi classico, vediamo affacciarsi qui una tematica la cui portata va ben oltre la sua opera e riguarda molto cinema del secondo dopoguerra – e in special modo, tuttavia, proprio il Nuovo Cinema Tedesco, che ne dà una versione assai peculiare. Si tratta della presenza di *cliché psichici*, che circolano nelle menti dei singoli individui senza appartenere veramente a nessuno di loro, in quanto l'“oggettività” che li contraddistingue fa sì che essi tendano a scambiarsi e, in definitiva, a confondersi con la materialità dei cliché fisici che proliferano e invadono gli ambienti<sup>31</sup>. Ne deriva un regime d'illibertà, che confina il soggetto in una situazione di stallo e ne regola i comportamenti secondo nessi automatici – un regime la cui origine può essere scoperta, come suggerisce Benjamin nel suo saggio su Baudelaire, nelle mutate condizioni di esperienza che la vita nelle metropoli aveva cominciato ad imporre agli individui nel corso del diciannovesimo secolo<sup>32</sup>.

Compare qui una radice romantico-decadente della questione dell'impersonale, di cui cercheremo tra breve di mettere in luce qualche altra implicazione. In ogni caso, che la questione dell'uniforme abbia a che vedere col cinema, ed in una maniera tutt'altro che accidentale, è testimoniato anche dalla più recente – e a prima vista criptica – formulazione godardiana a proposito del cinema italiano del secondo dopoguerra, nell'episodio *3a* delle sue *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): qui esso è definito un *cinema senza uniforme*, non solo perché opposto «al modo uniforme di fare cinema», ma anche, più profondamente, per la sua incomparabile vicinanza alla vita, vale a dire al carattere molteplice, contingente e polivoco dell'esperienza umana<sup>33</sup>. Con

---

*System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* (Effi Briest. Ovvero molti che hanno indizi delle loro possibilità e necessità nondimeno accettano l'ordine prevalente nella loro testa nel modo in cui agiscono e perciò lo rafforzano e lo confermano assolutamente).

<sup>31</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it., Ubulibri, Milano 2002, pp. 237 sgg.

<sup>32</sup> Cfr. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 89-130.

<sup>33</sup> Su questo, e proprio a partire dalla formula di Godard, cfr. R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, testo che introduce l'opera in tre volumi, a cura dello stesso, *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Mimesis, Milano-Udine 2014-2016 (il saggio in questione si trova in apertura del primo volume, alle pp. 7-39). Si veda anche, sempre di De Gaetano, la voce *Identità* nel secondo

il consueto gioco di slittamenti semantici messo in opera nei suoi testi come in molte *boutades* più o meno estemporanee, Godard passa da un'accezione all'altra del termine «uniforme» (sostantivo e aggettivo), così come le sue considerazioni, rivolte al cinema italiano, sembrano in certi momenti alludere ad una sostanza che può ben riconoscersi come quella del cinema *tout court*; ma, nell'una e nell'altra prospettiva, l'uniforme sembra darsi ogni volta come ciò che blocca la vita nel suo *fluire*, imprigionandola e neutralizzandone la potenza.

D'altra parte (ed è il secondo polo che abbiamo individuato nel testo di Broch), il motivo di un disfarsi del volto ci pone di fronte ad una "reversibilità" con il paesaggio, che – in un trascolorare continuo dell'umano nell'inumano e dell'organico nell'inorganico – dell'uno e dell'altro fa le manifestazioni momentanee, sul piano dell'espressione, di una più ampia linea di metamorfosi del sensibile<sup>34</sup>. Un simile trattamento del viso concerne quell'altro autore cinematografico dalla profonda anima mitteleuropea che è Josef von Sternberg. In un testo intitolato *Souvenirs d'un montreur d'ombres*<sup>35</sup>, egli si esprime in questo modo riguardo alla composizione di un primo piano cinematografico:

Mostruosamente ingrandita sullo schermo, la faccia umana dev'essere trattata come un paesaggio. Va vista come se gli occhi fossero dei laghi, il naso una collina, le guance delle praterie, la bocca un sentiero fiorito, la fronte un frammento del cielo, i capelli delle nuvole. Come in un paesaggio, il viso deve cambiare secondo le variazioni dell'ombra e della luce; come copriamo gli alberi di tintura d'alluminio per dare vita alla vegetazione, come filtriamo il cielo per

---

volume dell'opera, uscito nel 2015, alle pp. 69-140 (soprattutto il paragrafo intitolato "Individuazione senza identità"), in cui in una "linea" dell'impersonale è individuato uno dei tratti più specifici della tradizione cinematografica italiana; il cinema neorealista, in particolare, non costruisce sulle macerie della Seconda guerra mondiale una nuova identità nazionale, ma presenta piuttosto delle individuazioni impersonali, che danno luogo ad una particolare forma "romanzesca".

<sup>34</sup> Su questo aspetto, cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., a cura di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 260-292 («Anno zero, viseità»).

<sup>35</sup> Deleuze legge alcuni passi di questo testo in una delle sue lezioni universitarie dell'anno accademico 1975-1976, le cui registrazioni video sono state più volte trasmesse da *Fuori orario – Cose (mai) viste* su Raitre e da cui è da intendersi tratto il passo citato di seguito.

graduare il suo fulgore e puntiamo la macchina da presa sul riflesso di un lago, i valori che inquadrano il viso umano devono essere visti obiettivamente, come se fossero solo una superficie inanimata.

Può essere un volto che riflette e irradia la luce, fino a confondersi con lo spazio bianco che gli fa da ambiente<sup>36</sup>, così come può trattarsi di un viso che perde i propri contorni perché immerso nelle tenebre, «in un'impietosa oscurità»<sup>37</sup>.

Dall'espressionismo siamo passati, dunque, a quella che Deleuze chiama astrazione lirica. Ma anche al di fuori di questo contesto culturale, si possono isolare alcuni esempi di questa tendenza. E se Broch esprime tutto l'orrore connesso ad uno sfacelo del volto e al suo assorbimento nel paesaggio, noi non possiamo evitare di pensare ad uno dei documenti più impressionanti che il cinema ci abbia consegnato in tal senso, ovvero l'opera di Ingmar Bergman<sup>38</sup>. Ma è una linea, quella del volto-paesaggio, che forma – almeno a partire da Dreyer – una lunga ed illustre tradizione, che riunisce autori disparati e nella quale potrebbero essere annoverati, nel segno dell'impersonale, anche alcuni cineasti contemporanei (da Takeshi Kitano a Abdellatif Kechiche).

Su questa linea in cui le forme oscillano tra scomposizione e ricomposizione, cristallizzazione e liquefazione, i poli messi così bene in luce dallo scrittore viennese del volto e dell'uniforme sono evidentemente interrelati e suscettibili, al limite, di invertirsi: la motilità periferica, "intensiva", del viso tenderà allora a fissarsi nella rigidità di una maschera, mentre la fissità dell'uniforme andrà incontro a un processo di disgregazione, che lascerà affiorare il moto non più controllabile della vita soggiacente, e il suo essere soggetto all'ordine di una temporalità che si manifesta

---

<sup>36</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 115-117.

<sup>37</sup> Cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 261. Si vedano anche le lezioni dello stesso Deleuze sul primo piano, particolarmente quelle del 2 e 23 febbraio 1982 (in cui ancora una volta centrale nell'argomentazione è il ruolo affidato a Sternberg), le cui trascrizioni sono consultabili rispettivamente agli indirizzi [www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=106](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=106) e [www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=187](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=187).

<sup>38</sup> È ancora Deleuze, fra gli altri, ad aver dedicato alcune penetranti analisi ai primi piani del cineasta scandinavo, individuando in essi il luogo in cui il volto umano sprofonda nel nulla e nell'indifferenza, lasciando sopravvivere, come unico residuo di tutte le affezioni che l'hanno attraversato, soltanto una sorda paura: cfr. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 122-123.

come logorio e consunzione. Si riconoscono i termini poetici ed estetici tra i quali si muove l'opera di Visconti. L'ultima fase di questo itinerario particolarmente ci riconduce al clima tardo-romantico che qui si è cercato in qualche tratto di ricreare, e ne espone in maniera persino didascalica i termini costitutivi (che nell'opera pregressa dell'autore trovavano un'espressione maggiormente dissimulata e pertanto, forse, più felice): lo sfacimento del volto, di una maschera che letteralmente si scioglie e cola, lasciando apparire un volto cadaverico e sfigurato dalla malattia, è naturalmente in *Morte a Venezia* (1971); ma è soprattutto la sequenza della veletta in *L'innocente* (1976), che riproduce fedelmente la pagina di D'Annunzio, ma che Visconti sentiva come «già proustiana» ed in cui il velo doveva aderire al volto in modo quasi «da deformarlo»<sup>39</sup>: è la voce, qui, la parola proferita che fa vibrare il tessuto, a riportarci a quel *per-sonare* (suonare attraverso) che è forse il significato più remoto del termine latino *persona*, e che della maschera fa – ancor prima che uno strumento di codificazione teatrale dell'espressività del viso – l'agente “musicale” di amplificazione sonora della voce dell'attore.

In misura ancora maggiore, è tutta la rappresentazione delle uniformi e in generale dei costumi (anche quelli che rivestono gli ambienti, i loro arredi)<sup>40</sup> a costituire una parte non secondaria – ben al di là di ogni decorativismo – della grandezza di quest'opera e di un film come *Ludwig* (1973) in particolare. Qui, abiti e *habitus* si presentano intimamente connessi e, nel veicolare il più generale tema della forma e del suo rapporto con l'*informe*, danno vita a quelle grandi composizioni inerenti l'etichetta, nobiliare o di corte, di cui il film s'incaricherà di mostrare il progressivo decomporsi, che è un decomporsi della forma in tutti i suoi aspetti (plastico, cromatico, drammaturgico)<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Secondo la testimonianza del costumista Piero Tosi, che troviamo tra i contenuti speciali del DVD del film, distribuito da Medusa.

<sup>40</sup> È il lato «piccola forma» del film storico, distinto da quello della storia monumentale e antiquaria, veicolata in grandi rappresentazioni di battaglie e scene di massa: cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 190.

<sup>41</sup> È il «cristallo in decomposizione» di cui parla ancora Deleuze, cfr. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 2002, pp. 108-112, su Visconti. Ma si veda anche L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 59 sgg. e *passim*.

## *L'automa*

A questo punto della nostra ricognizione, non possiamo fare a meno di notare come il romanzo di Broch da cui abbiamo scelto di prendere le mosse presenti un altro aspetto che ci riguarda, forse altrettanto importante di quelli appena discussi.

Il testo comincia con la descrizione del vecchio Pasenow, il padre di Joachim, mentre passeggia per le vie di Berlino. Tale descrizione, che almeno all'inizio pare rispettare i più tradizionali canoni di una narrazione di stampo realistico (presentazione di un personaggio nella sua caratterizzazione fisica e morale, prima che venga esposta l'azione), mostra dopo poche righe un singolare spostamento nell'attenzione dello scrittore, che infatti si concentra – con un eccezionale effetto di amplificazione – sul *modo* di camminare del personaggio, sulla sua *andatura*:

[Il signor von Pasenow] cammina con passo veloce e rettilineo, porta la testa alta, come sogliono fare le persone piccole, e, poiché si tiene anche molto diritto, sporge un po' in fuori il piccolo ventre; si potrebbe quasi dire che lo porta davanti a sé e che insieme porta chissà dove tutta la sua persona: brutto regalo, che nessuno vuole. [...] finché accanto alle gambe non si scopre il bastone da passeggio. Il bastone procede in cadenza, si solleva quasi fino all'altezza del ginocchio, indugia al suolo con un colpetto secco e torna a sollevarsi, e i piedi gli procedono accanto. E anch'essi si sollevano più del solito: la punta s'alza un po' troppo, quasi volesse mostrare sprezzantemente la suola a quelli che incontra, e il tacco batte sul selciato con un colpetto secco. Così gambe e bastone procedono insieme, e allora viene in mente che se quell'uomo fosse nato a cavallo sarebbe diventato un ambiente; ma la cosa più orrenda e spaventosa è che si tratta di un ambio a tre gambe, di un treppiede che si è messo in moto. Ed è terribile pensare che quell'andatura a tre gambe, diritta alla meta, dev'esser falsa come quel procedere in linea retta: diretto al nulla! Perché così non cammina nessuno che abbia propositi seri; e se per un attimo vien fatto di pensare a uno strozzino che si diriga alla casa di un miserabile per esigere spietatamente un credito, ci si accorge subito che sarebbe ben povera cosa e troppo di questo mondo, e si scopre con terrore che così cammina il diavolo, che zoppica su tre gambe, che questa è

un'andatura rettilinea a zigzag...<sup>42</sup>

Per Broch, quest'analisi dell'andatura di un personaggio deve servire, dichiaratamente, a desumere dei caratteri morali: definita dapprima, in una visione d'insieme, come «priva di dignità», «presuntuosa e volgare, miseramente aggressiva e boriosamente corretta»<sup>43</sup>, essa perviene, attraverso l'analisi dei suoi componenti, a manifestare tratti mostruosi e persino demoniaci. Il narratore interrompe infine questo crescendo di valori negativi (con il sentimento di orrore che l'accompagna), sminuendo con ironia la catena di visionarie e orripilanti deduzioni innescate dall'osservazione di un movimento insieme semplice e complesso qual è quello di una camminata, pur riconoscendo una certa validità intuitiva e generale ad un simile metodo d'indagine: «Qualcosa di vero c'è sempre»<sup>44</sup>.

Si può osservare di passaggio come ad una simile impresa, con intenti apertamente scientifici, già uno scrittore come Balzac avesse dedicato la sua *Théorie de la démarche*<sup>45</sup> del 1833, tassello di mezzo di una *Pathologie de la vie sociale* che avrebbe dovuto far parte, a sua volta, delle *Études analitiques* della *Comédie humaine*. Tuttavia, come fa notare Giorgio Agamben<sup>46</sup>, le note balzacchiane risultano tutto sommato deludenti se raffrontate alla descrizione dettagliatissima che circa mezzo secolo dopo – negli stessi anni, dunque, cui si riferiscono le vicende narrate da Broch – il medico Gilles de la Tourette avrebbe dato di un passo umano: lungi dal voler vedere nell'andatura la semplice espressione di un carattere morale, lo sguardo che ora su di essa si dirige «è già una profezia del cinematografo»<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> H. Broch, *I sonnambuli. 1888: Pasenow o il romanticismo*, cit., pp. 4-5.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>45</sup> H. de Balzac, *Teoria dell'andatura*, in Id., *Patologia della vita sociale*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 57-101.

<sup>46</sup> Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53. Si tratta di un testo originariamente pubblicato in francese sul primo numero della rivista "Trafic", fondata nel 1992 da Serge Daney e Raymond Bellour.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 45. Agamben paragona le riproduzioni delle impronte pubblicate da Tourette alle serie di istantanee che negli stessi anni Muybridge realizza per catturare le diverse fasi del movimento di un cavallo in corsa.



In breve, la visione analitica e ravvicinata di uno fra i gesti più quotidiani conduce Tourette a stabilire una *norma* dell'andatura, che lo porta a identificare come casi patologici tutta una serie di movimenti che in alcuni soggetti scartano da essa (tra di essi, ovviamente, anche la sindrome che porta il suo nome). Si tratta, dunque, al volgere del secolo, di una «catastrofe generalizzata nella sfera della gestualità»<sup>48</sup> che viene alla luce, e che fa sì che si possa dire, in un certo senso, che «alla fine del XIX secolo la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi gesti»<sup>49</sup>.

Con ciò non intendiamo asserire, evidentemente, che sia possibile diagnosticare un simile disturbo ad un soggetto che è frutto di creazione letteraria; piuttosto, si tratta di situare una certa attenzione ed un certo metodo di valutazione del movimento umano, che lo scompone e ne rivela anche i meccanismi meno appariscenti, all'interno di una sensibilità caratteristica di una data epoca (che è anche l'epoca in cui nasce il cinema). Il vecchio Pasenow è il primo dei "sonnambuli" messi in scena da Broch, fantocci che si muovono a scatti, innaturalmente, diretti verso il nulla, e la cui andatura ricorda da vicino quella descritta ancora da un altro medico dell'epoca, Charcot: «Si direbbe un automa mosso da una molla, e, in questi movimenti di progressione rigidi, a scatti, come convulsivi, non vi è nulla che ricordi la scioltezza dell'andatura...»<sup>50</sup>.

Che il cinematografo nasca proprio allora, chiaramente, non è un

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>50</sup> Cit. in *ivi*, p. 47. Ma ci sembra che le radici della questione possano essere rinvenute un po' prima, al cuore di quella sensibilità romantica che è connessa al sorgere di una certa idea di modernità; ci riferiamo in particolare all'interpretazione "allegorica" che di quest'idea è data da R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 50-67 («Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin»). Già il *flâneur* di cui parla Benjamin, ad esempio, presenta un movimento sospeso tra libertà e illibertà, possibilità di smarrirsi per le strade della metropoli ma anche permeabilità estrema agli *chocs* e alla frammentazione percettiva cui il soggetto si trova esposto nel traffico cittadino; in proposito si rimanda, oltre che al già citato saggio su Baudelaire, alla grande e incompiuta opera su *I «passages» di Parigi*, tr. it., a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino 2002 (la sezione del primo vol. intitolata appunto "Il *flâneur*" e *passim*) e inoltre alla recente edizione dei materiali per il libro su Baudelaire, pubblicata col titolo *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, tr. it., a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

caso. Si può dire che, anzi, è la stessa linea di sviluppo tecnologico di cui esso fa parte assieme ai suoi antesignani (il fucile fotografico di Marey su tutti) a rendere possibile questa scomposizione del movimento<sup>51</sup>. Questa funzione che sin dall'inizio il cinema esibisce – una funzione di *rivelatore*, rispetto a certi rapporti che nella visione non si lasciano cogliere distintamente dall'occhio umano e che, anzi, per esso paiono addirittura dissimularsi sino a scomparire<sup>52</sup> – sembrerebbe pertanto ricondurci alla famosa questione di un *inconscio ottico*, che Benjamin aveva formulato a proposito della fotografia<sup>53</sup> e di cui si è potuto a buon diritto ricercare uno sviluppo ulteriore riguardo alle immagini in movimento. In verità, un nesso più stringente ci sembra indicare come in tale processo primario, fondativo – la messa in serie dei fotogrammi come procedimento da cui il movimento risulta –, sia da ravvisare il punto in cui può emergere una sorta di *inconscio del cinema stesso*. Si tratta certamente di una metafora, ma crediamo sia giusto prenderla sul serio. La scomposizione del movimento in elementi discreti è infatti un problema la cui soluzione, per una teoria del cinema, è tutt'altro che pacifica; ed ogni presa di posizione in merito si rivela spesso capace di determinare l'orientamento complessivo della teoria cui di volta in volta mette capo<sup>54</sup>. In ogni caso, essa ci sembra condurre ad una manifesta-

---

<sup>51</sup> Ad ogni modo, ci sembra che proprio in casi come questo emergano certi nodi nell'intreccio di tecnica e ideologia, capaci di portare alla luce il reciproco condizionamento fra i termini in gioco, al punto da rendere impossibile discernere fino in fondo dei rapporti di causalità lineari tra i fenomeni.

<sup>52</sup> Ciò ci riporta ancora a un'idea di intervallo come *relazione sensibile*, interdetta però alla visione individuale umana. Paul Virilio è forse l'autore che, situando tale questione nel quadro di un'analisi dei processi di trasformazione dell'esperienza derivanti dai mutamenti tecnologici della modernità (con particolare riguardo a quelli inerenti la sfera visuale), ha tentato nel modo più proficuo di porre la basi per una epistemologia dei media e di quelle che lui stesso chiama "arti tecniche". A tal proposito si rimanda soprattutto al suo *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, tr. it., Costa & Nolan, Milano 2005.

<sup>53</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 17-56.

<sup>54</sup> Su questo, cfr. ancora G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 13-24, in cui il movimento è assunto nel modo più risoluto come dato immediato dell'immagine cinematografica, dunque nella sua continuità di diritto, rispetto alla quale le *coupes immobiles* offerte dai fotogrammi sarebbero non dei costituenti primari, ma, al contrario, delle semplici determinazioni "empiriche" volte a ricostruire il *continuum*

zione visibile quella dialettica profonda tra continuità e discontinuità, movimento e immobilità – e, più radicalmente, tra *animato* e *inanimato* –, che del cinema costituisce appunto la parte per certi versi “inconscia”, l'elemento genetico di quella ripresentazione fantasmatica della realtà che, anche in anni recenti, ha colpito le menti dei filosofi<sup>55</sup>.

Da qui a dedurne – come fa ancora Agamben, con una mossa argomentativa che però ci sembra capziosa – che «l'elemento del cinema è il gesto e non l'immagine»<sup>56</sup>, la transizione non è forse così lineare; ma

---

dell'immagine come sezione mobile. Per un orientamento pressoché opposto, teso ad una valorizzazione del fotogramma come “custodia” del *filmico*, ovvero di ciò che nel film si manifesta ogni volta come ciò che esso ha di più proprio e specifico, si possono citare le celebri ricerche di Roland Barthes intorno al registro della *significanza*, per cui cfr. soprattutto R. Barthes, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *Sul cinema*, tr. it., a cura di S. Toffetti, il melangolo, Genova 1997, pp. 115-134, e in particolare pp. 132-134 (“Il fotogramma”). Benché il semiologo francese prenda le mosse dal film di Ejzenštejn *Ivan il Terribile* (1944) e mutui anche dalla riflessione teorica dell'autore sovietico alcuni termini del suo ragionamento, la posizione ejzenštejniana al riguardo (espressa sostanzialmente nelle considerazioni relative all'*Urphänomen* cinematografico contenute in *Teoria generale del montaggio*) ci appare più complessa ed ambigua, e, ricollegandosi alla tradizione della morfologia goethiana, ci sembra tutto sommato intermedia tra le due opzioni “estreme” che qui abbiamo inteso esemplificare. Per una discussione di questo aspetto, cfr. il recente contributo di S. Tedesco, “*Plasma appeal*”. *Ejzenštejn morfologo dell'espressione*, in Id., *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia ed estetica della natura*, Guerini e Associati, Milano 2014, pp. 127-153.

<sup>55</sup> Il riferimento è innanzitutto a Jacques Derrida, che attorno a un'idea di spettralità ha costruito i suoi occasionali interventi sul cinema: cfr. in particolare l'intervista intitolata *Il cinema e i suoi fantasmi*, in “aut aut”, n. 309 (2002), pp. 52-68. Si veda anche F. Palombi, *Fantomachie. Jacques Derrida e la spettralità del reale*, in “Fata Morgana”, n. 21 (2013), pp. 205-213.

<sup>56</sup> Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, cit., p. 49. Il punto di maggiore criticità nell'approccio teorico adottato da Agamben ci sembra risiedere nella sostanziale assimilazione, da lui operata, tra l'immagine cinematografica così com'è concepita da Deleuze, e cioè come *coupe mobile*, e l'idea warburghiana di *Pathosformel*, che designa il carattere mutevole dell'immagine nella sua relazione con altre immagini più o meno vicine, il suo essere suscettibile di “animarsi” a contatto con esse. Ma quest'ultima nozione riconduce piuttosto all'altra linea tecnologica distinta all'inizio di *L'immagine-movimento*, quella in cui la produzione di immagini fa capo a delle pose o a delle forme “trascendenti” (*poses éternelles*), mentre l'elemento del cinema, o l'unità genetica dell'immagine colta nel suo essere *immediatamente* movimento, è piuttosto da riconoscersi nell'immanenza di un istante qualsiasi: cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., pp. 16-20. Pertanto, se in entrambi i casi è possibile parlare di una “vita” delle immagini, ciò avviene secondo modalità e accezioni affatto differenti, essendo l'*animazione*

si tratta certamente di un'istanza profonda, e gravida di conseguenze teoriche.

A partire da questo nucleo concettuale inerente la natura del movimento nell'immagine, l'approccio che qui si è inteso abbozzare – un approccio che potremmo definire genealogico – può, specialmente rispetto ad una storia delle teorie, addentrarsi e proseguire nell'esplorazione di una moltitudine di linee di ricerca che qui abbiamo potuto solo far intravedere, ma che ricalcherebbero (come si è tentato di dire all'inizio) alcuni degli orientamenti cruciali che il discorso sul cinema ha sposato lungo il proprio cammino. Sotto questa luce si potrà guardare, al di là di un semplice determinismo storicistico, ad una considerazione del movimento umano inteso come "biomeccanica" qual è quella, ad esempio, che si trova espressa in alcuni scritti giovanili che segnano per Ejzenštejn il passaggio dal teatro al cinema<sup>57</sup>, e che indurrà lo stesso autore sovietico a confrontarsi, ancora nella sua riflessione matura, con quel fondamentale testo kleistiano *Sul teatro di marionette* i cui risvolti metafisici non hanno cessato, lungo più di due secoli, di alimentare le teorie intorno al movimento espressivo<sup>58</sup>. Ma, in misura ancora maggiore, un simile inquadramento può aprire a una valutazione globale del cinema in quanto *automa spirituale*, a

---

che il gesto riceve in Warburg l'effetto di una sua immissione nel fluire storico, in una rete di rapporti storico-genealogici con altre immagini, dunque qualcosa che viene da fuori; mentre in Deleuze si tratta di una vita «che non ha nulla o poco di storico, ma è una sorta di "vita biologica" (tant'è che Deleuze può richiamarsi a Linneo per la sua tassonomia), distante dagli archivi e dagli atlanti di un Warburg, ma anche dall'intenzionalità fenomenologica di un Sartre [...] questa vita delle immagini risponde ad una energetica e non ad una morfologia, ad una captazione di forze e non ad una messa in forma, ad un *composto dinamico* e instabile di tensioni, energie, che definisce e differenzia gli stati: percettivi, affettivi, attivi, onirici, rimemoranti; stati che compongono la soggettività stessa, inscindibile quindi dal movimento delle immagini, del tutto, della virtualità, dell'immanenza, della modulazione, della vita», R. De Gaetano, *La vita delle immagini*, in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa 2012, p. 34. Agamben è tornato successivamente, e con forse maggiore rigore, sulla questione di una vita delle immagini in Warburg, ancora con esplicito riferimento al cinema, nel suo *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

<sup>57</sup> Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, tr. it., a cura di A. Cervini, Armando, Roma 2009.

<sup>58</sup> Cfr. H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, tr. it., La Vita Felice, Milano 1996; Ejzenštejn ne parla in *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, tr. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998.

rileggerne in questi termini la storia e l'evoluzione<sup>59</sup>. A questo livello, le idee deleuziane di una separazione del movimento dal suo mobile e di un *movimento depersonalizzato* potrebbero trovare una diversa sistemazione, capace di traghettarne lo spessore teoretico in un tessuto argomentativo più aderente alle trasmutazioni storico-genealogiche delle forme.

Infine – adoperandosi su di un registro più circoscritto – l'attenzione critica potrebbe trarre partito da una simile riflessione per guardare con un'ottica rinnovata, fra gli altri, proprio a quel movimento di cui si è detto, la cui resa espressiva ha costituito per molti cineasti una sfida strana e affascinante: l'incedere di un personaggio nello spazio, la sua andatura<sup>60</sup>. Se ad esempio nell'opera di Rohmer si può a buon diritto ritrovare una *flânerie* che ricorda per molti aspetti quella di cui parla Benjamin, mentre in Haneke il ricorso sistematico al carrello laterale pare bloccare i personaggi in un perpetuo movimento sul posto (il che ricondurrebbe inevitabilmente a Kafka), per autori come German o Zulawski è piuttosto un dinamismo ipertrofico – della macchina da presa come dei personaggi – a farsi agente di una spersonalizzazione che sottrae il movimento alla psicologia e all'interiorità degli individui che ne sono portatori, per restituirlo al mondo stesso, come un suo dato immediato<sup>61</sup>. Ed è per questa via che ritroviamo, al termine di queste note, l'autore che ha fornito il punto di partenza alle nostre considera-

---

<sup>59</sup> Su questo concetto, che si deve alle filosofie di Leibniz e Spinoza, ma che riguarda in una certa misura anche il sistema di Cartesio, si vedano almeno S. Cremaschi, *L'automa spirituale. La teoria della mente e delle passioni in Spinoza*, Vita e Pensiero, Milano 1979 e F. Bonicalzi, *Il costruttore di automi. Descartes e le ragioni dell'anima*, Jaca Book, Milano 1987. Deleuze lo riprende, per farne uno dei cardini della sua teoria, in *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., cap. VII, in cui si fa emergere anche la sua metamorfosi moderna, che egli (con Artaud) chiama la "mummia".

<sup>60</sup> Su questo aspetto, che ancora Deleuze mette in risalto a proposito del cinema della modernità, nelle forme di un'erranza e di un «andare a zonzo», cfr. M. Chion, *L'homme qui marche*, in *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*, a cura di J. Aumont, Cinémathèque française, Paris 1995, pp. 37-51.

<sup>61</sup> Per risultati analoghi, ma ottenuti per il tramite di scelte compositive opposte, basate su un rallentamento materiale, si dovrebbe interrogare un'opera come quella di Tsai Ming-liang, specie in alcuni dei suoi esiti estremi, tra cui *Walker* (2012), in cui ad essere messa in scena è proprio la lentissima camminata di un monaco buddista per le strade affollate di Taipei. Per quanto concerne più in generale un'eminenza espressiva della *démarche*, occorre citare l'importante opera di Tonino De Bernardi, e particolarmente il suo *Medée miracle* (2007).

zioni – quel Bresson che ai suoi attori, «modelli divenuti automatici»<sup>62</sup>, poteva dire: «Non pensate quello che dite, non pensate quello che fate»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 33.

# VIAGGIO AI LIMITI DELL'IM-POSSIBILE: L'ESPERIENZA INTERIORE DI GEORGES BATAILLE

GIUSEPPE BORNINO

*È incerto il processo mentale,  
la voce è marmo e cemento  
e vivo malgrado me stesso.  
Difficile attuare il controllo  
attorno ai miei occhi c'è nebbia,  
i contorni si fanno imprecisi.  
Ho già scordato la mia dimensione  
e forze sconosciute  
mi strappano da me  
Franco Battiato*

Bataille, assoluto nemico delle definizioni rigorose, si accosta alla questione dell'esperienza interiore tirando in ballo l'esperienza mistica<sup>1</sup>, con tutto il suo carico di sensazioni e stati connessi. Il riferimento alla mistica, tuttavia, lungi dal chiarificare la natura dell'esperienza interiore, complica ulteriormente le cose, perché chiama direttamente in causa, secondo una tendenza interpretativa tutt'ora invalsa, l'esperienza confessionale. Di contro, per Bataille, «mistico» non allude tanto

---

<sup>1</sup> Vedi G. Bataille, *L'esperienza interiore*, tr. it., Dedalo, Bari 2002, p. 29, dove leggiamo: «per *esperienza interiore* intendo ciò che abitualmente vien detto *esperienza mistica*: gli stati di estasi, di rapimento, quanto meno di emozione meditata. Ma penso meno all'esperienza *confessionale*, cui ci si è dovuti finora attenere, che a un'esperienza nuda, libera da legami, anche di origine, con qualsiasi confessione. Ecco perché non mi piace la parola *mistica*».

al raggiungimento di uno stato di “grazia”, in cui uomo e dio risultano armonicamente legati in un’unità inscindibile, quanto a una spoliazione individuale da tutti i legami, finalizzata alla conquista di una libertà, che tutto mette in discussione, spazzando via il “degenerante” per lasciar posto all’insediamento di una nuova visione del mondo. Non si tratta, tuttavia, di un semplice “cambio della guardia”, in cui vecchi valori vengono sostituiti da “tavole della legge” inedite, ma del recupero di un’esperienza nuda, ovvero non corrotta da una serie di principi d’ordine morale (e non solo), che hanno preteso d’afferrare l’esistenza, per orientarne il senso di marcia. Questo atto di spoliazione, quindi, è il primo stadio di un percorso “negativo”, a detta di Bataille, che mira a scovare le “ragioni” della perdita, piuttosto che agire “teticamente”, ovvero ponendo e affermando la struttura dell’esistenza. Tutto il senso della filosofia batailleana si gioca proprio sul ruolo che scegliamo di attribuire a questo “negativo”. *In primis*, potremmo leggere questo approccio negativo allo studio della realtà come un tentativo di “togliere”, “sottrarre”, piuttosto che “costruire”, “aggiungere”. In altri termini, il mondo è talmente infestato di “favole”, di narrazioni mendaci, che risulta più urgente intervenire per smascherare tali falsificazioni, anziché affannarsi a inventare principi regolatori o leggi universali.

L’esperienza mistica (o interiore) è, allora, innanzitutto, uno scavo nella “perdita” dei valori, ma anche il tentativo di una loro trasvalutazione. Non si tratta, quindi, di puro pessimismo, ma di una potente azione di sottrazione, di smascheramento, di «martellamento»<sup>2</sup>. Cominciamo, così, a capire meglio di cosa stiamo parlando quando parliamo di dimensione interiore dell’esperienza. Non s’intende riferirsi, infatti, a una pretesa zona d’ombra spirituale, incomunicabile e strettamente privata, ma a un processo che dall’esterno, dal mondo dei fenomeni agisce retroattivamente anche sulla coscienza. In altre parole, l’esperienza interiore è un’esperienza che si scontra con i suoi stessi limiti, riconosce il suo carattere imperfetto, abbandona la pretesa della completezza, «è lo spazio dell’impossibile che si apre nella ragione quando le vengono meno certezze, verità e valori; è il viaggio

---

<sup>2</sup> L’azione di sottrazione è sempre anche il riconoscimento di un’impossibilità, quella, in questo caso, dell’esistenza di un soggetto concreto e determinato. Infatti, come sottolinea P. Sollers in *Bataille. Verso una rivoluzione culturale*, tr. it., Dedalo, Bari 1974, ciò che si palesa, nel pensiero di Bataille, è l’eccesso del soggetto, mai il soggetto stesso.



che questa compie quando, nella sua inesauribile tensione verso l'estremo, sente la sua limitatezza, scopre una piega nella potenza»<sup>3</sup>. Bataille, quando descrive l'esperienza interiore, fa riferimento a stati dell'individuo in cui si verificherebbero dei culmini energetici, stati di estasi, rapimento. Ora, posto che non si tratta di intuizioni religiose o di illuminazioni divine, a cosa si allude quando si parla di manifestazioni estreme? Di certo, tendere un'esperienza fino alle sue estremità, vuol dire, primariamente, condurla fuori di sé, per riportarla ai suoi confini, per spingerla fino a quei margini dove s'annuncia, ancora, la possibilità di un nuovo inizio, la possibilità di un "impossibile", di cui non saremo mai in grado di impossessarci, che non giungeremo mai a conoscere, ma che persiste nell'ombra e ci dà continuamente da pensare. D'altro canto, però, un'esperienza estrema non può non essere, in qualche modo, esperita, vissuta, subita sulla propria pelle. Per questa ragione, un'esperienza interiore è anche, e soprattutto, un'esperienza che ha direttamente a che fare con il nostro corpo. Difatti, estremo è quello stato in cui il nostro organismo è giunto a saturazione, per via di un accumulo energetico. Tuttavia, paradossalmente, tale culmine non coincide con lo stadio finale di un percorso, ma soltanto con la fase più esposta, più eminente, che occulta, con la sua protervia, tutta una serie di movimenti sotterranei che ci rimangono ignoti. Ebbene, interiore è quell'esperienza che riesce a penetrare sotto le strette maglie di questi stadi più superficiali del vivente, infiltrandosi sin nel profondo delle nostre reazioni fisiologiche.

I sentimenti, risultati finali, prodotti confezionati dalla macchina delle passioni inferiori, degli istinti, rappresentano, così, delle mere eccezioni, delle pure semplificazioni con cui tentiamo disperatamente di nominare gli aspetti del reale, quand'invece, sono proprio gli affetti, protagonisti di una dinamica inesauribile di incontro-scontro, sono proprio gli stimoli nervosi, a poter essere considerati fenomeni regolari, ma, paradossalmente, ancora troppo sconosciuti, ancora ignoti alla nostra coscienza.

Tuttavia, non è un male in sé che questi fenomeni ci risultino ancora ignoti, in quanto inesplorati. Se avessimo posseduto la conoscenza assoluta, d'ufficio o per infusione divina, non avremmo avuto neanche

---

<sup>3</sup> C. Di Marco, *Georges Bataille. Etica dell'incompletezza*, Mimesis, Milano 2005, p. 184.

bisogno di mettere a tema la questione dell'esperienza. Di conseguenza, si tratterà proprio di lavorare sull'ignoto, concependolo alla stregua di un limite invalicabile, «di una presenza che non si distingue più in nulla da un'assenza»<sup>4</sup>, ma che, per il solo fatto di poter essere postulato, ci spinge verso l'inconcepibile, che si pone di fronte a noi «selvaggiamente libero»<sup>5</sup>. Ora, la libertà dell'ignoto, dell'infinità di possibilità che si aprono dinnanzi a noi, da un lato, ha dovuto limitare il suo carattere sfrenato, selvaggio, a causa dell'azione repressiva della "morale", e, dall'altro, è stata scambiata come libertà del pensiero, quand'invece è nell'esperienza vissuta, interiore, che tutta la libertà si concentra. Riguardo al primo punto, Bataille è estremamente chiaro: «i presupposti dogmatici hanno posto limiti indebiti all'esperienza: chi già sa non può andare oltre un orizzonte conosciuto»<sup>6</sup>. Per presupposti dogmatici, naturalmente, Bataille non intende esclusivamente i principi dottrinali di questa o quell'altra confessione religiosa, ma, più in generale, tutti quei pregiudizi che hanno svilito l'esperienza vissuta dell'uomo per propagandare la validità universale di alcuni assiomi, per salvaguardare, sulla base di una presunta "ragionevolezza", il futuro e lo sviluppo dell'intera umanità.

L'esperienza interiore è un'esperienza situata, vissuta, che rifiuta qualsiasi precetto e che si rivolge al singolo. Ma qual è la sua meta, la sua finalità? Precisiamolo subito: per Bataille, progresso della ragione, evoluzione della coscienza, non vuol dire adozione di un orientamento teleologico. Scrive il pensatore francese:

ho voluto che l'esperienza guidasse là dove conduceva, non condurla a qualche fine stabilito in precedenza. E dico subito che essa non conduce ad alcun posto tranquillo (ma in un luogo di smarrimento, di non-senso). Ho voluto che il non-sapere ne fosse il principio<sup>7</sup>.

L'esperienza interiore non mira a conseguire finalità alcuna, in quanto il divenire, di per sé, si colloca come un *continuum* temporale ingenuo, al di là del bene e del male, i cui effetti non sono affatto preventivabili, ma risultano frutto di una contingenza assoluta. Per Bataille, l'*iter*

---

<sup>4</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 31.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

dell'esperienza non conduce, certo, in una dimensione pura di verità o in un luogo in cui tutto acquista di senso. Ciò che regge questo processo di sviluppo casuale è un sapere che ha superato se stesso, un non-sapere che denuncia tutti i limiti della conoscenza, nonché la sua pretesa di offrire all'uomo la suprema felicità. Ritorna, inoltre, una visione della realtà, dell'essere, che prevede l'esistenza di più fasi, e, di conseguenza, di più verità, nonché di gradi diversi di verità, laddove per verità intendiamo uno stato temporaneo d'accordo tra un corpo individuale, un soggetto interpretante e il mondo dei fenomeni, oltretutto con il sistema delle restanti altre interpretazioni possibili. In ultima istanza, il grado di verità di un'interpretazione individuale dipende molto dalla capacità che la prospettiva ha di inserirsi, ritagliarsi una nicchia e distinguersi all'interno di quello che potremmo definire una sorta di *corpus* delle interpretazioni. La felicità, in questo senso, coincide, non tanto con uno stato idilliaco di perfezione, quanto con uno stato di salute, un equilibrio momentaneo delle nostre funzioni corporee nella loro relazione con l'esterno. Per tale ragione, risulterebbe assurdo parlare di una felicità universale o di un regno dei fini dove colpe e meriti vengano trattati con la giusta misura, ma, più prosaicamente, di una felicità peculiare, individuale, poiché il nostro corpo è diverso da tutti gli altri corpi.

L'uomo non può attingere la purezza essenziale della verità, la dimensione assoluta del Bene, il campo imperturbato della felicità, poiché la sua visione risulta irrimediabilmente parziale, limitata, rispetto all'insieme di tutte le altre visioni, anzi, per meglio dire, sono proprio queste altre prospettive a fungere da fattori limitanti per la nostra capacità conoscitiva. Su questa scia, anche il linguaggio verbale si rivela insufficiente, e, spesso, inadeguato, a esprimere ciò che l'uomo esperisce durante il suo percorso interiore. Sentiamo, sull'argomento, Bataille stesso:

l'esperienza è la messa in questione (alla prova), nella febbre e nell'angoscia, di ciò che un uomo sa del fatto di essere. Qualsiasi cosa apprenda in tale febbre, non può dire: "ho visto questo, ciò che ho visto è così e così"; non può dire: "ho visto Dio, l'assoluto o il fondo dei mondi", può soltanto dire "ciò che ho visto sfugge all'intelletto"<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 30.

Nell'esperienza interiore, mistica, l'individuo vive momenti di accumulo di forza, talmente eccessivi, che la loro realtà non può essere colta immediatamente dalle nostre facoltà intellettive. Ci troviamo nella condizione, di fronte a questi fenomeni estremi, di dover ammainare "bandiera bianca" e rinunciare, non tanto alla significazione *tout court*, quanto al contributo esplicativo del linguaggio verbale. Anzi, molto spesso, tale forma di linguaggio non solo non si rivela adatta alla comunicazione-comprensione, ma, addirittura, complica ulteriormente le cose, aggiungendo confusione, parole superflue, laddove servirebbe, invece, una sorta di comunione immediata con l'ignoto inconcepibile. Le parole, così, più che fungere da ponte per la messa in relazione dell'io con il mondo, in diversi casi, si rivelano fuorvianti e limitanti, inadatte a testimoniare la forza e la pregnanza di un'esperienza profonda come quella mistico-interiore.

La ricerca di un'unica parola, di un singolo termine, capace di condensare tutta una serie di processi intimi, complessi e diversificati, come quelli inerenti alla stimolazione nervosa e alla nostra istintualità, risulta operazione assai azzardata e forzosa, o, perlomeno, non rappresenta un buon viatico per illuminare e chiarificare la natura di questi stessi movimenti sotterranei. Quando, ad esempio, affermo di essere preda di un accesso d'ira, in realtà, con questa parola indico solo la punta di un iceberg, fatto di stadi intermedi e inferiori, la cui parte più estesa si nasconde sotto la superficie che il nostro stesso linguaggio ha contribuito a costruire, per offrire all'uomo una visione il più possibile pacificata della realtà. Questa coscienza morale costruisce un sistema di giudizi riduttivo, che non dà voce alle pulsioni profonde, secondo cui i sentimenti (e i relativi termini per esprimerli) rientrerebbero nella categoria della lode oppure in quella del biasimo. Da questo punto di vista, l'ira sarebbe decisamente sbilanciata verso la dimensione del male, del biasimo, del riprovevole. Tuttavia, non renderemmo affatto giustizia alla realtà di quell'istinto, se lo giudicassimo arbitrariamente, seguendo uno schema di valori morali. L'ira non è né buona né cattiva, è al di là, come tutti gli altri affetti, sia del bene che del male. Concepire l'ira, a prescindere, come un sentimento d'origine negativa, che induce l'uomo ad adottare comportamenti poco consoni al vivere comune, è un atteggiamento fuorviante, che, assieme a tanti altri pregiudizi che si sono originati dall'uso del linguaggio, mira a presentare una visione della realtà, che potremmo definire "di convenienza".

Facciamo un esempio: l'ira che portò i cittadini parigini, il 14 luglio

1789, a “prendere la Bastiglia”, può forse essere valutata come apoditticamente negativa, riprovevole, oppure, si dovrà dire, che quel moto di rabbia, in fondo, partì da una serie di impulsi positivi, come la bramosia e l'amore? Ogni passione ha una sua ragione, ma questa ragione è sempre una ragione integrata e situata, una ragione del “come” e del “dove”. La storia, per restare all'esempio francese, non è fatta di racconti asettici, di cronache sterili, ma di “esperienze vissute”, in cui quello che conta è *come* avvenne qualcosa (lo stato psico-fisico dei parigini prima e durante la Rivoluzione) e *dove* (fattori geografici, sociali, climatici, economici, politici e così via).

L'esperienza interiore, in quanto esperienza vissuta, mette, quindi, in discussione il potere decisionale della ragione, la sua capacità assoluta di poter statuire, definire, incasellare, spacciando quella che, di fatto, è una scelta, per una verità. Tuttavia, si potrebbe obiettare, che se viene meno la violenza della ragione, si corre il rischio concreto di cadere nel baratro dell'indifferenziato, in una sorta di «notte dove tutte le vacche sono nere». Questa osservazione, non di poco conto, c'impone di riconsiderare lo statuto stesso della “differenza” nonché, naturalmente, il ruolo della ragione ordinatrice, per capire, da una parte, in che modo è possibile salvare quest'ultima, e, dall'altra, per fugare il pericolo dell'assolutezza della “decisione”. Sarà necessario, a questo punto, dare maggiore respiro al nostro discorso, inserendolo, per un attimo, all'interno di una discussione filosofica più ampia, che coinvolga, *in primis*, colui il quale, più di ogni altro, ha tentato di riabilitare, nei margini stessi del concetto di presenza, ciò che, da sempre, risultava un “rimosso” della filosofia, vale a dire la differenza, la negatività, l'alterità. Stiamo parlando, naturalmente, di Hegel, la cui operazione teorica, di incomparabile portata<sup>9</sup>, risulta assolutamente inaggrabile, ancorché, di certo, variamente interpretabile. Le osservazioni di Jacques Derrida, in merito, ci serviranno per costruire un ponte tra l'idealismo

---

<sup>9</sup> Cfr. G. Bataille, *L'al di là del serio e altri saggi*, tr. it., Guida, Napoli 2000, pp. 167-168, dove possiamo leggere: «minimizzerei, forse, in questo modo l'atteggiamento di Hegel? Al contrario! Ho voluto mostrare l'incomparabile portata del suo movimento, e per questo motivo non dovevo velare la parte molto debole (e anche inevitabile) dello scacco. Piuttosto, dai miei accostamenti risalta l'eccezionale sicurezza di quel movimento. Se Hegel fallì, non si può dire che sia stato a causa di un errore [...] Bisogna parlare dello scacco di Hegel, in generale, come di un movimento autentico e carico di senso».

assoluto hegeliano e la filosofia di Bataille, il quale, portando l'hegelismo alle sue estreme conseguenze, non solo "salva" la differenza, ma la rende protagonista, centro, perno, del movimento dialettico. Per meglio dire, se in Hegel la differenza è condizione del processo dialettico, in Bataille, invece, la differenza incarna il processo stesso, laddove i poli opposti non risultano delle ipostasi già costituite, ma necessitano di essere ri-prodotti, sempre, di nuovo, dal lavoro del negativo, della differenza, appunto. Non si tratta, però, di una negatività pura, ma di una negatività in atto, di una «differenza praticata»<sup>10</sup>, che, in quanto «contaminazione originaria»<sup>11</sup>, es-pone, rende visibile, immediatamente, anche il "positivo". Sentiamo direttamente Derrida, per avere contezza della posizione che Bataille si è prodigato a superare:

la macchia cieca dell'hegelismo, intorno alla quale può organizzarsi la rappresentazione del senso, è quel punto in cui la distruzione, la soppressione, la morte, il sacrificio costituiscono un dispendio così irreversibile, una negatività tanto radicale che non è più possibile neppure determinare come negatività<sup>12</sup>.

Il lessico utilizzato da Derrida, con il ricorso a termini quali sacrificio, morte e dispendio, richiama subito alla mente il pensiero di Bataille, che, proprio come rileva Derrida, tende a tal punto la negatività, tentando di metterla completamente a nudo, scarnificandola, che non è più possibile definirla come tale, bensì, forse, come una possibilità infinita, un potenziale sull'orlo dell'espressione che attende l'intervento individuale per giungere a manifestazione. In una battuta, il negativo non rappresenta più l'altra faccia del positivo, la contraddizione, ma quello spazio aperto, illimitato, dove positivo e negativo possono convivere.

---

<sup>10</sup> Cfr., a tal proposito, M. Telmon, *La differenza praticata. Saggio su Derrida*, Jaca Book, Milano 1997.

<sup>11</sup> Cfr., a tal proposito, V. Costa, *La fenomenologia della contaminazione*, in J. Derrida, *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, tr. it., Jaca Book, Milano 1992, pp. 7-43.

<sup>12</sup> J. Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve*, in Id., *La scrittura e la differenza*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, p. 335. Sulla stessa falsariga, anche quanto segue: «di fronte alla commedia dell'*Aufhebung*, significa farsi ciechi all'esperienza del sacro, al sacrificio senza riserve della presenza e del senso», *ivi*, p. 333.

Non si tratta, in ultima istanza, di un polo, quello del negativo, che ne rivela, genera un'altro, quello del positivo, a seguito d'un processo di sintesi, teso a offrire, ancora una volta, una visione pacificata della realtà, ma di una "duplice natura" del principio stesso che non può essere svelata, se non viene sottoposta a un'azione violenta di smascheramento. Ecco ritornare, in forma rinnovata, però, il concetto di violenza: non abbiamo a che fare più, qui, con un atto deliberato che presenta una scelta come una verità incontrovertibile, ma con la manifestazione di una duplicità, una contaminazione originaria che resiste a ogni tentativo di riduzione o sintesi. Dall'esercizio di un inganno si passa all'auto-manifestazione dell'inganno stesso, dalla verità artificiosamente corrotta, falsificata alla verità che si presenta sottoforma di menzogna, maschera, illusione. L'esperienza interiore, in questo senso, è volontà d'illusione, o, meglio, volontà di spingere fino al limite la falsità, per vedere cosa c'è dietro. Da questo punto di vista, Bataille supera Hegel perché non intende riassorbire la ferita, la lacerazione profonda dell'essere (il suo carattere duplice, simbolico, spezzato) all'interno di una logica circolare del già dispiegato (vedi il processo dell'*Erinnerung*), ma preferisce lavorare sull'enigma dell'esistenza, rimestando nella ferita stessa, fino a spogliare l'essere da qualsiasi sovrastruttura. Bataille tenta di ritrovare il negativo, al di là della paura, del dolore, dell'insicurezza che una sua ingenua o limitata visione può generare, come spazio della libertà e della creatività, come dimensione aperta, in cui l'individuo può attingere il senso (metafisico) delle cose, solo perché è protagonista di un "fare" che lo coinvolge in prima persona.

L'esperienza interiore o mistica, quindi, occorre ribadirlo, non fa a meno della ragione e della sua attitudine a differenziare per interpretare e comprendere, ma la richiama alle sue origini "contaminate", dove negativo e positivo, dolore e piacere sono aspetti diversi, ma appartenenti a una medesima natura, facce della stessa medaglia. L'esperienza interiore mira a scoprire, evidenziare e, possibilmente, sciogliere i segreti della Natura, dell'umana esistenza, del nostro corpo gettato in un mondo che non abbiamo scelto. E il metodo migliore per avvicinarci a questi enigmi non è certo quello di vivisezionare la realtà, con piglio tipicamente scienziato, per incasellare ogni fatto o situazione al suo posto, legittimandone la validità sulla base di un nesso causale. Paradossalmente, in aperto contrasto con un monito d'ascendenza umanista, i segreti della natura non si comprendono "seguendone i principi", ma contrastandoli, violandoli, trasgredendoli.

La parola chiave per designare questo processo, dove l'uomo non arretra di fronte alla propria tragica sorte, non si affida ad alcun principio guida, non trova consolazione o rifugio in alcuna dottrina, è proprio "trasgressione", laddove, con questo termine, non dobbiamo intendere tanto l'arbitraria violazione di alcune regole del vivere comune, quanto un radicale "procedere oltre". In questo senso, è come se trasgredire volesse dire "tirar fuori" dalle cose quello che, in apparenza, le cose tentano di nascondere, riabilitare e rinvigorire il loro lato vitale, entrare in "comunicazione" con esse. Mostrare, allo stesso tempo, il limite e la possibilità di superare questo limite: la trasgressione gioca sempre su questo duplice registro, in quanto non vi sono condizioni possibili che non si fondino sull'idea dell'incondizionato, dell'impossibile, di ciò che oltrepassa ogni confine. Anche se, più che di una fondazione, dovremmo, piuttosto, parlare semplicemente di un eterno gioco di rimandi. Per tale ragione, come ben sottolinea Foucault nella sua *Prefazione alla trasgressione*<sup>13</sup>, quest'ultima incarna una singolare esperienza, capace di superare i limiti della dialettica tradizionale, dove, invece, era la contraddizione a farla da padrona. In definitiva, la trasgressione, vista come una sorta di «viaggio ai limiti dell'umano possibile»<sup>14</sup>, proprio perché nega valore e autorità a esperienze estrinseche, diventa, di contro, l'autentica e unica autorità.

---

<sup>13</sup> M. Foucault, *Prefazione alla trasgressione*, in Id., *Scritti letterari*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2004, pp. 55-72, e, nello specifico, i seguenti passaggi: «malgrado tanti segni sparsi, il linguaggio è quasi tutto da far nascere laddove la trasgressione troverà il proprio spazio e il proprio essere illuminato. Di un simile linguaggio, probabilmente, è possibile ritrovare in Bataille i ceppi calcinati, la cenere promettente. La trasgressione è un gesto che concerne il limite; è la, in questa sottigliezza della linea, che si manifesta il bagliore del suo passaggio, ma anche forse la sua traiettoria nella sua totalità, la sua stessa origine. Il tratto ch'essa incrocia potrebbe essere anche tutto il suo spazio. Il gioco dei limiti e della trasgressione supera e non cessa di ricominciare a superare una linea che, dietro ad essa, subito si richiude in un'ondata di poca memoria, recedendo così di nuovo fino all'orizzonte dell'insuperabile [...] Nessun movimento dialettico, nessuna analisi del costituito e del suo fondamento trascendentale può essere d'aiuto alla possibilità di pensare una simile esperienza o addirittura di accedere a questa stessa esperienza. Il gioco istantaneo del limite e della trasgressione potrebbe essere, forse, ai nostri giorni, la prova essenziale di un pensiero dell'origine al quale Nietzsche ci ha votati fin dall'inizio della sua opera – un pensiero che sarebbe, in assoluto e nello stesso tempo, una Critica e un'Ontologia, un pensiero che penserebbe la finitezza e l'essere?», *ivi*, pp. 58-61.

<sup>14</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 34.



L'esperienza interiore o mistica si fonda sul gioco perenne tra limite e trasgressione, incarnando, in un sol colpo, sia le caratteristiche di una critica che di un'ontologia, ma, soprattutto, riconoscendo solo se stessa come autorità sovrana, respingendo qualsiasi tentativo esterno di reindirizzarla. Per cogliere pienamente il senso di quest'esperienza, occorre una "drammatizzazione" dell'esistenza. Sostiamo, per un attimo, sul significato comune del termine. Già a questo livello, scopriamo che l'azione del drammatizzare rievoca l'immagine di un vissuto esasperato, dove tutto è portato volontariamente alle sue estreme conseguenze. Se, ad esempio, imputiamo a qualcuno di "stare facendo un dramma" per qualcosa, intendiamo comunicargli che la situazione è più agevole di quanto sembri e che non occorre vedere in essa più di quanto già non ci sia. Ecco che ritorna il carattere precipuo della trasgressione e della drammatizzazione: l'andare oltre, l'esacerbare un aspetto specifico di un'esperienza, il forzare un equilibrio acquisito. Da questo punto di vista, Bataille riconosce in questo processo, nella figura del "dramma", quell'elemento essenziale, necessario per "mettere a nudo" lo spirito, contestare il sapere puramente epistemico, rintuzzare gli attacchi dei "mezzi esteriori", per riportare tutto alla profondità di un'esperienza interiore o, comunque, di uno stato originario di eccitazione dell'individuo e del suo corpo. Sentiamo lo stesso Bataille:

si raggiungono stati di estasi o di rapimento solo *drammatizzando* l'esistenza in generale. La credenza in un Dio tradito, che ci ama, ci redime e ci salva, ebbe a lungo tale ruolo. Ma non si può dire che, venendo meno tale credenza, la drammatizzazione sia impossibile: in effetti, altri popoli l'hanno conosciuta – e tramite essa l'estasi, pur non essendo informati del Vangelo. Si può dire soltanto questo: la drammatizzazione ha necessariamente una chiave, sotto forma di elemento incontestato (determinante), di valore senza il quale non può esistere dramma ma indifferenza. Così, nel momento in cui il dramma ci raggiunge, e almeno se lo sentiamo toccare in noi l'uomo in generale, raggiungiamo l'autorità, il che causa il dramma<sup>15</sup>.

La drammatizzazione, come sottolinea Bataille, ha qualcosa di estremamente metafisico, poiché, proprio come nel caso della Crudel-

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 40.

tà artaudiana, si fonda su un elemento incontrovertibile, determinante, quindi necessario. Naturalmente, non si tratta, come nel caso d'un atto di fede religioso, di una necessità che subiamo e accettiamo passivamente, bensì di una necessità cui, in qualche modo, scegliamo di sottoporci spontaneamente, quasi non fosse una necessità, ma un "caso felice". Sentiamo il dramma toccarci (anche nel senso più concreto di una fibrillazione corporea) quando raggiungiamo l'autorità, ovvero la completa auto-determinazione. Ciò significa, ad esempio, che il sacrificio patito dal Cristo sulla croce non viene più contemplato alla stregua d'un elemento esterno che ci influenza, ma viene trasferito in noi stessi, introiettato. Siamo noi a vivere il supplizio e sempre noi a poterci redimere: in questo consiste la fortunata unione tra dramma e autorità. Ora, portare come stati tipici del processo di drammatizzazione, estasi e rapimenti, serve a Bataille per evidenziare come quest'assunzione di autorità da parte dell'individuo si scateni, in tutta la sua dirompenza, solo quando l'ebbrezza soggettiva è giunta a un culmine di potenza talmente elevato, tale da poter agire sulla realtà creativamente, liberamente, per dare corso a una serie di trasformazioni, per cui:

l'esperienza interiore è l'estasi, l'estasi è, mi pare, la comunicazione, che si oppone al ripiegamento su se stessi [...] Ma noi arriviamo all'estasi tramite una contestazione del sapere. Se mi fermo all'estasi e me ne impadronisco, alla fine la definisco. Ma nulla resiste alla contestazione del sapere e io ho visto in fondo che l'idea della comunicazione stessa lascia nudo, senza sapere nulla<sup>16</sup>.

Contestare il sapere, per Bataille, equivale a mettere fortemente in discussione la volontà soggettiva, ovvero, paradossalmente, la possibilità stessa di una contestazione intenzionale. Lavoriamo, per un attimo, sul termine stesso in questione: contestare, come suggerisce l'etimologia latina, risulta dall'unione della particella *con* (che, qui, ha

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 42. Il principio di contestazione, come principio di critica della soggettività assoluta, è ripreso anche da Maurice Blanchot in *La comunità inconfessabile*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1984. Scrive Blanchot: «l'esperienza interiore dice così il contrario di ciò che sembra dire: movimento di contestazione che, venendo dal soggetto, lo devasta, ma che ha per più profonda origine il rapporto con l'altro che è la comunità stessa, che nulla sarebbe se non aprisse colui che vi si espone all'infinità dell'alterità, insieme decidendone l'inesorabile finitezza», *ivi*, p. 31.

valore di mezzo) e del sostantivo *testis*, alludendo, quindi, all'uso della testimonianza per dimostrare qualcosa. Così, contestare il sapere non vuol dire solo criticare la soggettività assoluta, ma anche, allo stesso tempo, "chiamare" l'individuo a testimoniare il fallimento di una volontà intenzionale di fronte all'umana platea, dinnanzi a una comunità in cui tutti sono invitati a fornire questa testimonianza. Contestare il sapere, quindi, come forma di condivisione di una testimonianza, laddove quest'ultima è sempre frutto, o, meglio, manifestazione di un'esperienza interiore, ovvero di un'esperienza vissuta sulla propria pelle. Io non posso essere testimone di un fatto accaduto ad altri, ma sempre e solo della mia vita.

Tuttavia, la messa in comune delle testimonianze dà vita a una sorta di comunità, in cui non si danno più soggetti che "decidono" di relazionarsi agli altri, ma individui che sono già iscritti in questa dimensione, ovvero "sentono" e riconoscono se stessi, immediatamente, come altri<sup>17</sup>.

Questo è il processo cui allude Friedrich Nietzsche<sup>18</sup> quando parla del fenomeno drammatico originario (il coro dei Satiri): agire come se si fosse davvero entrati in un altro corpo, ovvero riconoscersi parte di una dimensione comune, con la quale l'eccitazione dionisiaca, l'estasi, "sa" di "essere intimamente una". Questa comunità dionisiaca di testimoni non si fonda, quindi, sulla volontà soggettiva di alcuni di entrare in rotta di collisione con altri al fine di intrecciare una relazione di stampo etico, non si basa sulla pietà, la compassione, la solidarietà o altri sen-

---

<sup>17</sup> Cfr., a proposito del passaggio dall'intenzionalità soggettiva a una comunità etica di uomini che si riconoscono, attraverso la condivisione della loro esperienza interiore, subito come altri, tutti gli altri, F. Garritano, *Aporie comunitarie: sino alla fine del mondo*, Jaca Book, Milano 1999, p. 191, dove possiamo leggere: «il violento movimento di contestazione della coscienza, sottratta alla condizione di solitudine, e posta in condizione di non poter venir meno al rapporto col differente, che resta sempre tale, impedisce che vi sia un'etica in grado di scaturire dalla comunità in quanto volontà: nella comunità essenziale l'etica non è il risultato del rapporto-confronto con l'altro, riconosciuto come differente, ma al contrario è la relazione di un io posto nell'obbligo di riconoscere l'altro come interiore. È il rapporto di conoscenza- non conoscenza con l'ignoto a determinare la relazione etica, nel senso che l'ignoto, quando trascende il presente, il soggetto, la storia, determina l'interruzione della logica duale, dialettica, per cui il riconoscimento dell'altro non è posto in essere da un soggetto».

<sup>18</sup> Per l'interpretazione batailleana di Nietzsche cfr. G. Bataille, *Su Nietzsche*, tr. it., SE, Milano 2006.

timenti simili, ma si regge tutta sul comune riferimento a un orizzonte di senso, non senso che è l'ignoto, l'impossibile, il limite al di qua non è più possibile pensare<sup>19</sup>, il trascendente, il caso che ci determina e ci impedisce di guardare alla nostra esistenza come a un progetto<sup>20</sup>. Ciò che ci resta, e non è poco, è agire per lampi, intuizioni, racchiudere il senso della nostra vita tutto in impercettibili istanti in cui una totalità d'essere (tuttavia sempre infranta) pare manifestarsi: angoscia, riso, meditazione, estasi e così via. Da questo punto di vista, gli stati estremi in cui le energie corporee sono tutte sobillate, in cui l'organismo è più facilmente disposto a farsi stimolare, non coincidono più con eccezioni, o meglio, incarnano proprio quelle eccezioni che fanno la regola, perché al di fuori di essi non vi è nulla, se non l'orizzonte infinito dell'incomprensibile, dell'ignoto.

Ora, risulterà più chiaro il senso di una drammatizzazione dell'esistenza. Non si tratta, come si sarebbe potuto pensare di primo acchito, di un'azione del soggetto stesso, di un'operazione voluta e densa di finalità, ma di una presa di coscienza che la legittimità della mia esistenza dipende dal riconoscimento altrui, laddove con questo termine non intendiamo, ancora una volta, calare il discorso in un'etica dell'intersoggettività, ma, più semplicemente, rilevare che non si dà conoscenza pura, bensì sempre conoscenza derivata, i cui limiti non siamo noi a stabilire. Ciò vuol dire che il senso della comunità, lungi dall'incappare in derive moraleggianti, è esattamente quello di rideterminare i rapporti tra individuo e conoscenza, tra singolo ed esistenza,

---

<sup>19</sup> Cfr., a tal proposito, E. Lévinas, *Dio, la morte e il tempo*, tr. it., Jaca Book, Milano 1996, p. 235, dove leggiamo: «alcuni pensieri – come il desiderio, la ricerca, la domanda, la speranza – eccedono i rispettivi margini e pensano più di quanto non pensino, più di quanto il pensiero non possa contenere. Accade lo stesso per la responsabilità etica per gli altri uomini. L'etica taglia corto con l'intenzionalità così come con la libertà; essere responsabili è essere responsabili prima di ogni decisione».

<sup>20</sup> Cfr. G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., pp. 55-63, dove viene messa in discussione il legame tra l'uomo e la sua stessa progettualità: «l'esperienza interiore è progetto, checché si voglia. Essa lo è, essendolo l'uomo interamente attraverso il linguaggio che per essenza, è progetto, eccezione fatta della sua perversione poetica. Ma il progetto in questo caso non è più quello, positivo, della salvezza, bensì quello, negativo, di abolire il potere delle parole, dunque del progetto [...] Una continua messa in questione di tutto priva del potere di procedere per operazioni separate, costringe a esprimersi per rapidi lampi, a staccare, per quanto possibile, l'espressione del proprio pensiero da un progetto, a racchiudere tutto in qualche frase: l'angoscia, la decisione e perfino la perversione poetica delle parole, senza la quale un dominio sembrerebbe subito».

alla luce di una trascendenza, di una necessità che ci sovrasta, e di cui non possiamo sbarazzarci. Siamo esseri in gioco verso l'infinito, a nostra volta "giocati" da questo orizzonte finito.

In un senso ancor più radicale, però, "drammatizzare" l'esistenza vuol dire che, se è vero che ogni progetto è destinato al naufragio e che ogni atto puramente intenzionale risulta impossibile, l'individuo non può far altro che accettarla così com'è, con tutto il suo carico di contraddizioni, con tutto il suo bagaglio di piaceri misti a dolori e dolori misti a piaceri. Ritorna prepotentemente la visione tipicamente nietzscheana della vita, che ci ha insegnato a guardare a essa come a una ruota eternamente in movimento, talora sbilanciata verso la sofferenza, talora verso il godimento, non consentendoci il lusso, però, di accettare solamente il secondo, rigettando il primo con sdegno e paura.

Bataille, nelle ultime battute della prima parte dell'*Esperienza interiore*, si dedica proprio a un serrato confronto con la suddetta visione nietzscheana. Scrive Bataille:

ho parlato di comunità come esistente: Nietzsche vi riferì le sue affermazioni, ma rimase solo. Di fronte a lui brucio, come in una tunica di Nesso di un sentimento di ansiosa fedeltà. Il fatto che sulla via dell'esperienza interiore egli avanzasse solo se ispirato, indeciso, non mi ferma: se è vero che egli, filosofo, ebbe per fine non la conoscenza ma, senza separare le operazioni, la vita, il suo estremo, in una parola l'esperienza stessa, *Dyonisos philosophos*. È da un sentimento di comunità che mi lega a Nietzsche che nasce in me il desiderio di comunicare, non da un'originalità isolata. Indubbiamente ho inclinato più di Nietzsche verso la notte del non-sapere. Egli non si attarda nelle paludi in cui, come impantanato, io passo il tempo. Ma non esito più: Nietzsche stesso sarebbe incompreso se non si scendesse a tale profondità. Finora non ha avuto infatti che conseguenze superficiali, per quanto imponenti<sup>21</sup>.

Il legame teorico tra esperienza interiore batailleana ed eccitazione dionisiaca nietzscheana, trova, qui, nelle parole di Bataille stesso, un'inequivocabile conferma. Non si tratta, infatti, di una ricerca finalizzata

---

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

a una più chiara esposizione della teoria della conoscenza, ma di uno studio che non separa il momento teoretico da quello pratico, di una sorta di unione “mistica” dei due aspetti nella figura eclettica di Dioniso. In più, con un’operazione che non ha solo dell’autobiografico, ma ci invita a ripensare il modo di approcciarsi all’intera storia della filosofia, Bataille dichiara di sentirsi profondamente legato a Nietzsche da un sentimento di comunità. Neanche i filosofi stessi, quindi, sono esenti dall’essere inseriti in questa comunità, dove, come nel caso di Bataille, non può darsi un’originalità isolata, ovvero un “colpo di genio”, un’intuizione completamente staccata da tutto, avulsa dal contesto storico e filosofico in cui è maturata, immemore del suo passato, indifferente alle idee dei suoi predecessori. Infine, le parole di Bataille ci pongono di fronte a una vera e propria dichiarazione di metodo e d’intenti: a differenza sua, Nietzsche non si sarebbe “impantanato” a oltranza nelle “paludi” del negativo, del non-sapere, dove tutto si presenta crepato e lacerato, ma per comprendere il senso intimo e ultimo della sua operazione filosofica, si è rivelato necessario che qualcuno (Bataille, per l’appunto) vi s’immergesse pienamente. Solo correndo un tale rischio, si potrà smettere di produrre esclusivamente letteratura secondaria, di avanzare ipotesi ermeneutiche superficiali, per intraprendere un cammino diverso, estremamente faticoso e debilitante, che possa gettare, però, una nuova luce sulla figura di Nietzsche. Intraprendere quest’impresa, per Bataille, significa anche, e soprattutto, riportare il suo discorso sulla «comunità di testimoni» che “contestano” il sapere epistemico nel vivo di una relazione specifica. In una battuta, il pensiero di Bataille, come nel caso dell’esistenza stessa, non può comprendersi pienamente se non viene legittimato dal ricorso ad “altri”, ovvero, nel caso in esame, Friedrich Nietzsche, e, probabilmente, con le dovute cautele, vale anche il contrario, se pensiamo alla storia della filosofia come a un circolo in cui tutto ritorna. Appurato ciò, come risponde Bataille alla domanda più spinosa di tutte, ovvero come si concilia, nell’esperienza interiore, la singolarità di un corpo specifico con la moltitudine, la massa degli altri corpi, come si armonizza una visione del mondo peculiare con una visione del mondo comunitaria, in cui è come se la responsabilità di un’azione ricadesse su tutti? Ancora una volta, il richiamo a Nietzsche risulta più che mai risolutivo, come emerge da questo denso passaggio:

“Nietzsche non fu che un uomo...”. In compenso. Non figurarsi Nietzsche esattamente come un “uomo”. Diceva: “ma dove si river-

sano infine i flutti di tutto ciò che vi è di grande e sublime nell'uomo? Non vi è un oceano per tali torrenti? – Sii questo oceano: ve ne sarà uno. Meglio dell'immagine di *Dyonisos philosophos*, la distesa perduta dell'oceano e la nuda esigenza "sii questo oceano" designano l'esperienza e l'estremo cui essa tende. Nell'esperienza non vi è più esistenza limitata. Un uomo non vi si distingue in nulla dagli altri: in lui si perde ciò che in altri è torrenziale. Il comandamento così semplice: "sii questo oceano", legato all'estremo fa di un uomo, allo stesso tempo, una moltitudine, un deserto. È un'espressione che riassume e precisa il senso di una comunità. Posso rispondere al desiderio di Nietzsche parlando di una comunità che non ha altro oggetto se non l'esperienza (ma designando tale comunità, parlo di "deserto")<sup>22</sup>.

Più efficace addirittura dell'immagine di Dioniso, secondo Bataille, è questo frammento nietzscheano in cui risuona imponente un monito, un destino: essere un oceano, riuscire a racchiudere in sé (l'aspetto interiore dell'esperienza), come possibilità, tutto ciò che fa parte dell'esistenza, comprese le altrui esperienze, significa attingere quell'unità, in cui ci "sentiamo" tanto dei singoli quanto delle infime parti di una moltitudine incalcolabile. Si tratta, di certo, di una prospettiva olistica, ma non di una sintesi dialettica in cui tutte le differenze "torrenziali" confluiscono e s'acquietano nel grande mare dell'io di quell'uomo che è riuscito a rispettare il monito nietzscheano. Essere un oceano, diventare un oceano, significa costruire e non accettare il proprio destino, consapevoli che non esiste una dimensione "accogliente" cui tendere come un fine, in quanto è solo umana la capacità di sentirsi "deserto", e, allo stesso tempo, una moltitudine.

Tuttavia, occorre capire meglio cosa Nietzsche intenda per un uomo che "si fa" deserto. Non si tratta, certo, di un'alienazione totale rispetto alle umane faccende, di natura eremitica e auto-referenziale, né di un ritorno a una dimensione passata, bensì di una tremenda e, al contempo, liberatoria constatazione, ovvero che la realtà in cui viviamo è disseminata di macerie, di cumuli destinati all'incinerazione, che rappresentano tutte le storture della storia (filosofica e non solo), a parti-

---

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 61-2. Il frammento cui si riferisce Bataille si trova in F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1880-1881*, tr. it., Adelphi, Milano 1968, fr. 16 [9].

re da Platone, passando per il cristianesimo, giungendo fino alle idee tipiche della modernità. In una battuta, la nostra epoca è l'epoca della «verità desertica»<sup>23</sup>, di quella verità instabile figlia dell'azione radicale di un nichilismo attivo-creativo, che ha distrutto le pretese razionali di una soggettività assoluta. Una verità instabile, si è detto, ma una verità instabile, per sua natura, altro non può essere che apparenza, in ultima istanza, sogno<sup>24</sup>. Il deserto, allora, è quel sogno cui non possiamo rinunciare, se non vogliamo perire, quell'illusione che va coltivata, magari attraverso la potenza affabulatoria della poesia, così come avviene nel canto dello *Zarathustra*, intitolato *Tra figlie del deserto*, dove Nietzsche scrive:

il deserto cresce: guai a colui che cela deserti dentro di sé [...] Meraviglioso invero! Ecco qui siedo, al deserto vicino, e già così dal deserto lontano, e per nulla io stesso reso deserto: bensì inghiottito da questa minuscola oasi – : essa apriva sbadigliando la sua bocca soave, la più profumata delle boccucce: ed io vi caddi dentro, giù, attraverso – tra voi, voi, amiche leggiadre<sup>25</sup>.

Il senso della coscienza illuminata dalla «verità desertica», sottolinea Bataille, è «un senso di sogno», ovvero un senso, paradossalmente, insensato, o, meglio, non legato esclusivamente alla significatività

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 62, dove la figura di Nietzsche è completamente assimilata a quella del nichilista che ha attribuito “valore” alla perdita di ogni valore, così come Bataille scova nell'assenza di autorità, l'unico vero possibile esempio di sovranità: «egli [Nietzsche] non è un ritorno al passato: ha subito la putrefazione dell'uomo attuale e nulla ha più posto in lui se non le devastazioni che essa si lascia dietro – e che conferiscono al “deserto” la sua verità “desertica”. Dire che la verità del deserto è desertica non equivale a impelagarsi in un'inutile tautologia, ma significa che il deserto, ovvero la dimensione lasciata vuota dalla svalutazione valoriale, è, già di per sé, auto-sufficiente e capace di ri-attivare un criterio minimo di verità».

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 62-63, dove Bataille parla dell'alacrità del deserto e del “sogno” che il deserto “fa”, citando, direttamente, un passaggio della *Gaia Scienza*, in cui Nietzsche lega lo stupore derivato dalla visione improvvisa della totalità dell'esistenza alla volontà di continuare a sognare, ovvero accettare consapevolmente che l'unica forma di “verità” possibile, in realtà, è una non-verità, una semplice illusione, la quale, tuttavia, è l'unica traccia che può riconciliarci con il mondo e farci “sentire” vivi. Il passaggio cui Bataille fa riferimento si trova in F. Nietzsche, *La gaia scienza*, tr. it., Adelphi, Milano 1968, § 54.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Tra figlie del deserto*, in Id. *Così parlò Zarathustra*, tr. it., Adelphi, Milano 1968, pp. 371-372.



propria di un linguaggio che avanza la pretesa di scovare il “vero” in ogni parola o situazione. Il punto decisivo sta nel comprendere che una razionalità pura, completamente astratta e avulsa da qualsiasi coinvolgimento con la dimensione materiale, non può darsi. Segnalare come tratto distintivo dell'umano, ancora oggi, la propensione al ragionamento, alla deduzione, al sillogismo, significa ammettere, al contempo, che il mondo degli affetti, degli istinti, altro non è che un pesante fardello di cui la coscienza (e il sapere) deve tentare al più presto di liberarsi, o, perlomeno, un'inutile propaggine di una dimensione che potrebbe sussistere benissimo anche da sola. Nietzsche e Bataille, con il loro processo di “drammatizzazione” dell'esistenza, non intendono rivalutare il sensibile al posto dell'oltre-fisico (azione che sortirebbe, a parti invertite, gli stessi effetti), ma, più semplicemente, spogliare il pensiero, de-nudarlo, porlo di fronte ai suoi stessi limiti, che nascono, innanzitutto, da un'incapacità dell'individuo di riconoscere ciò che, della sua «modalità tradizionale»<sup>26</sup>, andrebbe rigettato, e, su ogni cosa, la chimera di un sapere assoluto. Drammatizzare l'esistenza vuol dire mettere a nudo<sup>27</sup> la coscienza, ridicolizzare le sue eccessive pretese, per ribadire che è dalla dimensione interiore dell'esperienza che dobbiamo ripartire, dove l'uomo si guarda allo specchio e si vede, finalmente, per quello che è, «un animale non ancora determinato». In tal senso, a caratterizzare l'uomo non è ciò che la coscienza stessa si propone di fare, bensì ciò che accade e che la investe, generando un senso di stupore. Ed è proprio su questo senso di meraviglia, su questa continua

---

<sup>26</sup> Cfr., a tal proposito, M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, tr. it., Sugarco, Varese 1971, pp. 70-71, dove leggiamo: «l'uomo tradizionale è l'ultimo nella misura in cui non è in grado, il che significa che non lo vuole, di assoggettarsi a se stesso e di disprezzare ciò che vi è di spregevole nella sua modalità tradizionale. Per questa ragione è necessario per l'uomo tradizionale cercare il passaggio oltre se stesso e trovare il ponte verso quell'essenza cui l'uomo tradizionale potrà giungere quando avrà oltrepassato la sua tradizionale ed ultima essenza. Nietzsche dà la prima immagine di questa modalità essenziale, da lui individuata, dell'oltrepassamento di se stesso dell'uomo nella figura di Zarathustra».

<sup>27</sup> Cfr. G. Bataille, *La nudità*, in Id., *L'esperienza interiore*, cit., p. 271, dove possiamo leggere: «alla fine tutto mi mette in gioco, resto sospeso, denudato, in una solitudine definitiva: dinanzi all'impenetrabile semplicità di ciò che è; e, aperto il fondo dei mondi, quel che vedo e so non ha più senso, più limiti, e mi fermerò solo quando sarò avanzato il più lontano che posso [...] La più piccola attività o il minimo progetto pongono fine al gioco – e in mancanza di gioco sono ricondotto nella prigione degli oggetti utili e carichi di senso».

messa in questione di tutto, che una coscienza non-intenzionale<sup>28</sup>, una «coscienza-senza»<sup>29</sup>, trova terreno fertile per venire alla luce.

Una siffatta coscienza, in quanto coscienza disparente, rompe quel circolo di anticipazione-progettualità, su cui, invece, si reggono tutti i movimenti della coscienza moderna, talmente avida di progredire sotto l'egida della chiarezza e distinzione, da trasformare la libertà e imprevedibilità dell'esperire in significatività dell'esperienza. Questa «coscienza-senza» è una coscienza che non si protende verso l'oggetto con l'intento di afferrarlo e introiettarlo, proprio perché l'oggetto stesso si presenta con le caratteristiche, non di un fenomeno chiuso e definito, ma con quelle di un evento aperto, che si manifesta con una repentinità tale, da renderlo, spesso, quasi inafferrabile. Il fatto che l'oggetto o l'accadimento irrompano nella presenza non come strutture già ben delineate, bensì come puri e semplici *il y a*, dipende proprio dal fatto che la sfera della soggettività è intimamente intrecciata, sin dall'inizio, con quella dell'oggettività, di modo da rendere persino superflua la necessità di una loro distinzione. L'accadere esperienziale, quindi, s'approssima alla coscienza con lo slancio dell'inaspettato, non dell'atteso. Da questo, nasce quel senso di meraviglia, cui Bataille fa riferimento, e che l'individuo prova di fronte al "miracolo" dell'esistenza tutta.

Così, se è vero che, per una «coscienza della parvenza», non esistono oggetti-cosa, ma, più generalmente, esperienze vissute da altre coscienze, allora, il soggetto tipico della modernità perde la sua capa-

---

<sup>28</sup> Cfr. G. Bataille, *Appendici*, in Id., *Oeuvres*, Gallimard, Parigi 1970, vol. VIII, p. 583, dove è scritto: «la mia esperienza, essenzialmente, è quella di una negazione della coscienza, è la coscienza annichilita, privata dell'oggetto. Tutta la filosofia moderna ha formato gli spiriti all'idea che la coscienza, è sempre coscienza *di* qualcosa. Husserl la vuole intenzionale, sarebbe come dire che essa è progetto» (traduzione mia).

<sup>29</sup> Cfr., a tal proposito, F.C. Papparo, *Incanto e misura. Per una lettura di Georges Bataille*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 60-61, dove leggiamo: «si potrebbe dire che più che di abolizione *tout court* della coscienza Bataille voglia rivendicare una modalità dell'esser coscienti e della coscienza che si sottragga sia a quella moderna pensata secondo i tratti della chiarezza e della distinzione, sia a quella, riarticolata fenomeno logicamente, esplicitata secondo il tratto pertinente dell'intenzionalità. Bataille si situa oltre, meglio nell'interstizio tra una coscienza tutta esplicitata-dischiarata e una privazione assoluta della coscienza; e aldilà anche di una coscienza sempre-tesa, avidamente protesa verso l'oggetto [...] Se così è, e cioè se si tratta di una coscienza priva di "preposizione" (di), allora la coscienza che guarda verso la notte, o che l'annuncia nel mentre svanisce, non altro è, strutturalmente, che coscienza svanente, ovvero coscienza-senza».

ciò tetico e si perde nei movimenti relazionali dell'esperienza stessa, aprendosi, di fatti, così, a una genuina dimensione comunitaria, e, quindi, comunicativa. In altri termini, ci troviamo di fronte a una trasformazione estremamente interessante, a una torsione della dimensione comunicativa dall'ambito strettamente linguistico a quello plurivoco di una rete di corrispondenze tra coscienze, che hanno fatto dell'immanenza, la loro ragione d'essere, poiché, una volta messo al bando lo slancio intenzionale verso quelli che siamo abituati a chiamare oggetti, il soggetto, di conseguenza, per evitare la totale dissoluzione, non può far altro che ricadere su stesso, e diventare, quindi, immanente. Il soggetto, malgrado tutto, nonostante il suo dileguarsi tra i vissuti, resiste, anche se, tuttavia, acquisisce uno statuto differente, quello, appunto, di soggetto immanente o «coscienza-senza». In Bataille, la mossa che legittima l'esistenza del soggetto, solo in quanto «coscienza d'altri», non mostra crepe, forzature o inclinazioni verso una moralistica inter-soggettività. Difatti, se la coscienza individuale potesse decidere di aprirsi agli altri, come atto genuinamente etico e volontario, tutto il discorso ricadrebbe nuovamente nel problema dell'intenzionalità; così come, se l'esperienza interiore fosse un "contenuto" trasferibile e comunicabile immediatamente, non si capirebbe la necessità di postulare forme di conoscenza imprevedibili e irriducibili al linguaggio ordinario. Il rinnovato soggetto batailleano, naturalmente aperto ad altri, non pone l'oggetto come qualcosa che gli si contrappone nella sua mera presenza (nel senso tedesco di *Gegenstand*), ma intraprende un cammino tra la "folla", tra la moltitudine delle possibilità, si dispone alla ricerca, alla "conquista" di qualcosa, laddove conquistare non sta per un violento soverchiare, ma, piuttosto, per un *quaerere*, un andare in cerca, un domandare per ottenere qualcosa. Il soggetto chiede asilo «im-politico»<sup>30</sup> agli altri soggetti, per poter difendere l'interiorità della sua esperienza, chiede "ospitalità", per non rimanere ingabbiato nella morsa dell'auto-refrenzialità. Scrive, a tal proposito, Bataille:

---

<sup>30</sup> In questo contesto, per «impolitico», intendiamo il rifiuto di uno scambio simmetrico e pre-ordinato tra i soggetti, un legame incommensurabile che va "oltre" la politica, ovvero al di là della normale convivenza tra individui, basata, invece, sull'ottica dell'utile. Il soggetto che chiede «asilo impolitico» a un altro soggetto, si affida alla protezione di quest'ultimo, consapevole che vi è coscienza solo laddove vi è gratuità, naturalezza, dono, desiderio di comunità. Sulla tematica dell'impolitico, cfr., S. Facioni, *Il politico sabotato. Su Georges Bataille*, JacaBook, Milano 2009, ma, anche, R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna 1988.

l'esperienza interiore è conquista e come tale *per altri!* Il soggetto nell'esperienza si smarrisce, si perde nell'oggetto, che a sua volta si dissolve. E non potrebbe tuttavia dissolversi a tal punto, se la sua natura non gli consentisse questo mutamento; il soggetto nell'esperienza, a dispetto di tutto, rimane: nella misura in cui non è un bambino nel dramma, una mosca sul naso, è *coscienza di altri*. Se è la mosca, il bambino, non è più esattamente il soggetto (è derisorio, ai suoi stessi occhi derisorio); se si fa *coscienza di altri*, e come lo era il coro antico, il testimone, il volgarizzatore del dramma, si perde nella comunicazione umana, in quanto soggetto si getta fuori di sé, si inabissa in una folla indefinita di esistenze possibili<sup>31</sup>.

Siamo di fronte a un soggetto "ek-statico", un soggetto che esce fuori di sé, che abbandona il guscio di un ego che si pretende univoco e chiuso, per aprirsi all'infinito delle interpretazioni e delle relazioni. Anzi, si dovrà dire, che la coscienza è già da sempre pronta ad accogliere l'estraneo, l'impulso che proviene dall'esterno. Una «coscienza-senza», quindi, è anche una coscienza che fa dell'ospitalità il suo tratto peculiare, in quanto si dispone a farsi penetrare dal nuovo. Il soggetto non è in grado di auto-determinarsi, trovandosi ora in un punto ora in un altro, a seconda della forza prevalente al momento, della configurazione istintuale vigente. Tutte le esperienze interiori sono il risultato, e non il programma, l'effetto finale, e non l'anticipazione, di un processo relazionale che ha coinvolto tutta una serie di altre esperienze, e che, potenzialmente, può coinvolgerle tutte.

Se la coscienza, quindi, è sempre coscienza d'altri, e se questo contributo esterno, che desta meraviglia per il suo carattere di originalità e repentinità, in qualche modo, ci trascende, ovvero si pone quale limite da "conquistare", la coscienza del singolo non può far altro che ripiombare nell'immanenza. Vi è un movimento incessante, in ultima istanza, dall'immanente al trascendente, e, da quest'ultimo, di nuovo verso il primo. Una circolarità non viziosa, in cui non si darebbe confine ultimo della conoscenza, ulteriorità, impossibilità, se non ci fosse un soggetto che, in quanto fulcro di questo movimento rotatorio, fosse, al contempo, immanente, ovvero autonomo, esistente di per sé, e, trascendente, proteso a superare se stesso, a raggiungere i limiti

---

<sup>31</sup> G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 103.

dell'esprimibile e del pensabile. L'esperienza interiore non può fare a meno di questa tensione, che possiamo definire metafisica, purché non si scambi l'ardente desiderio di forzare la "tenuta" di pensiero e linguaggio per volontà di fondare una realtà sovrasensibile. Tutto questo, *a fortiori*, se consideriamo il fatto che la nudità dell'esperienza, il suo carattere "drammatico", emergono non da un esercizio poderoso, reiterato e amplificato di una razionalità tradizionale, ma grazie, di contro, all'abbandono di ogni agire puramente intellettuale, come Bataille suggerisce, allorquando intende mostrare le deficienze del linguaggio verbale:

è da un'intima cessazione di ogni operazione intellettuale che lo spirito viene messo a nudo. Altrimenti il discorso lo mantiene nel suo cantuccio. Il discorso, se vuole, può sprigionare la tempesta, per quanti sforzi io faccia, accanto al fuoco il vento non può raggelare. La differenza tra esperienza interiore e filosofia risiede principalmente nel fatto che, nell'esperienza, l'enunciato non è nulla, se non un mezzo e anche, in quanto mezzo, un ostacolo; ciò che conta non è più l'enunciato del vento, è il vento<sup>32</sup>.

Al di là del problema specifico del linguaggio, ciò che si impone alla nostra attenzione, in questo passo di Bataille, è la sfida aperta che l'esperienza interiore lancia alla filosofia. Per certi versi, pare riattivarsi quell'atavica contrapposizione tra *Mythos* e *Logos*<sup>33</sup>.

La conoscenza, in fondo, per Bataille, è sempre un ri-conoscimento, e, innanzitutto, uno smascheramento delle mistificazioni, che provengono soprattutto dalla confusione che facciamo tra forme del discorso e forme di vita, tra filosofia ed esperienza interiore. Il *logos*, come sottolinea Bataille, può scatenare, se vuole, la tempesta, solo per il mero fatto di enunciare, dire che una tempesta ci sarà, ma nessun discorso potrà mai modificare l'andamento della Natura o negare che «accanto

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>33</sup> Cfr., a tal proposito, F.C. Papparo, *Incanto e misura*, cit., p. 71, dove si legge: «ciò che Bataille ha tentato di pensare lungo tutto il corso della sua elaborazione, sotto termini i più disparati (e, a volte, decisamente equivoci), è quel nesso, più volte emerso e più volte sprofondato nel corso della storia del pensiero moderno, di *mythos* e *logos*. Ma, come più volte è stato ripetuto, quel nesso, nel discorso batailleiano, viene pensato nella sua costitutiva tensione, e all'altezza di un pensiero profondamente lucido».

al fuoco il vento non può raggelare». Materia e forma sono due fenomeni *ek-statici*, che si riversano continuamente l'uno nell'altro, entrambi appartenenti alla Vita, e non elementi di una costruzione noetica.

Potremmo inscrivere Bataille, in ultima istanza, in una prospettiva fenomenologica radicale, dove chi filosofa sospende qualsiasi genere di giudizio, per lasciar emergere, in tutta la sua spontaneità, il senso vissuto dell'esistenza stessa.

Ed è proprio a partire da quest'idea, per cui Bataille proseguirebbe, in qualche modo, il programma fenomenologico, radicalizzandone, però, i punti strutturali, che emerge l'immagine di una "comunità" di esseri senzienti, di corpi, un *Lebens-System*, composto da una massa innumerevole di coscienze, disperse qua e là, e non "diretto" da un unico polo soggettivo intenzionale.

# LA PIEGA E LA SOGGETTIVITÀ: RIFLESSIONI SULL'INTERPRETAZIONE DELEUZIANA DEL BAROCCO

CLAUDIO D'AURIZIO

*Non arrivare al punto in cui non si dice più: "Io",  
ma al punto in cui non ha più alcuna importanza  
dire o non dire "Io".*

Gilles Deleuze, Félix Guattari

In un recente saggio, dedicato all'opera di Gilles Deleuze, Rocco Ronchi, presentando il metodo filosofico del pensatore francese, sottolinea che «Deleuze ha coniato il concetto più adeguato alla struttura della sua stessa opera. È il "ritornello"»<sup>1</sup>. Infatti, questo concetto esplicitamente tematizzato in *Mille Piani*<sup>2</sup> e che rimanda immediatamente alla *ripetizione* – altro termine deleuziano –, può essere utilizzato proficuamente come punto di partenza per illustrare la composizione dell'opera di Deleuze almeno relativamente a due aspetti.

In primo luogo esso riguarda la ricorsività di alcune posizioni che attraversa l'abbondante produzione filosofica e la diversità degli argomenti affrontati nella sua opera. Come ha mostrato Alain Badiou, esiste una forte unità tematica nel pensiero di Deleuze che soggiace alla molteplicità dei temi, alla diversità delle strategie di creazione delle trame concettuali, al nomadismo filosofico<sup>3</sup>. A spiegare l'apparente iato

---

<sup>1</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 49.

<sup>2</sup> Vedi 1837. *Sul ritornello*, in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., Castelvecchi, Roma 2014, pp. 378-422.

<sup>3</sup> Cfr. A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'Essere»* tr. it., Einaudi, Torino 2004.

tra questi due aspetti della filosofia deleuziana è, per Badiou, il ruolo che in essa vi gioca il *caso*, il quale più che essere tematizzato come oggetto di riflessione, dev'essere considerato alla stregua di una forza che *costringe* il pensiero a mettersi in moto, a seguire le tracce d'intensità che balenano, in molteplici e disparati luoghi, all'attenzione del pensatore. Sostiene Badiou:

È dunque perfettamente logico che, partendo da casi innumerevoli e in apparenza disparati, [...] Deleuze metta capo a produzioni concettuali che non esiterei a definire *monotone*, a una forma assai particolare di insistenza, di ripresa pressoché infinita di una ristretta batteria di concetti<sup>4</sup>.

Il caso, dunque, come occasione d'incontro con la «potenza impersonale dei concetti»<sup>5</sup>, potenza suscitante che conduce a «produzioni monotone»<sup>6</sup>, ritornelli che, pur attraverso mille variazioni, si ripetono costantemente nel discorso filosofico deleuziano.

Eppure, in secondo luogo, la figura del ritornello è adatta a spiegare anche un'altra peculiare caratteristica dell'opera di Deleuze, ovvero il suo metodo d'approccio alla storia della filosofia occidentale e di appropriazione di concetti a essa appartenenti. Se è vero che, nell'ottica deleuziana, «tutte le grandi filosofie si prestano a diventare ritornelli»<sup>7</sup>, allora è plausibile la conclusione secondo cui le numerose monografie che Deleuze ha dedicato a Spinoza, Hume, Nietzsche, Leibniz e molti altri, consistano in un tentativo di cantare il proprio ritornello attraverso una *ripetizione* di quelli appartenenti ad altri autori. Così, questo atteggiamento di grande modestia intellettuale – da apprendista più che da studioso<sup>8</sup> – con cui Deleuze si è rivolto alla storia della filosofia, non solo rivela una volontà di comprensione attenta più a una “riutilizzazione” concettuale che allo scrupolo storiografico, ma rinvia anche alla sua peculiare concezione dell'*evento* e della ripetizione.

Questa breve premessa riguardante la figura del ritornello ci è ap-

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>7</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, cit., p. 49.

<sup>8</sup> Cfr. P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 24.



parsa necessaria quale monito preliminare a ogni indagine che riguardi una delle tante e originali opere deleuziane dedicate a riletture di pensatori "classici". Il presente articolo, infatti, intende soffermarsi brevemente su alcuni aspetti dell'interpretazione di Leibniz e, più in generale, del Barocco costruita da Deleuze ne *La piega*. Più precisamente, si tenterà di considerare alcuni aspetti riguardanti la costituzione problematica del soggetto (ritornello proprio della filosofia di Deleuze) emergenti dalla sorprendente rilettura della metafisica leibniziana, la quale si serve del concetto di *piega*, e di una interpretazione originale del rapporto tra il fuori e il dentro della monade, per scorgere in essa la possibilità d'individuare processi che mettono in atto *singularità*<sup>9</sup> *pre-individuali* o *pre-soggettive*.

### *Che cos'è una piega?*

Il primo passo di quest'indagine riguarda il senso da attribuire al termine *piega*: consideriamo brevemente alcune caratteristiche che a esso afferiscono. Innanzitutto, il concetto di piega non riguarda un'essenza poiché «il Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa, un tratto»<sup>10</sup>. Ancor meno si può pensare a una semplicistica assimilazione del concetto di piega a *universale* sotto cui sussumere le innumerevoli forme che compongono la realtà. A metterci in guardia da questo rischio è lo stesso Deleuze:

In effetti, ci sono pieghe ovunque: nelle rocce, nei fiumi e nei boschi, negli organismi, nella testa o nel cervello, nelle anime o nel pensiero, nelle opere cosiddette plastiche... Ma non per questo la piega è un universale [...] È un "differenziante", un "differenziale". Ci sono due tipi di concetti, gli universali e le singolarità. Il concetto di piega

---

<sup>9</sup> La singolarità è un concetto proveniente dalla matematica, «utilizzato per indicare un elemento di un insieme che non gode delle proprietà comuni agli elementi generici dell'insieme stesso», *Enciclopedia della matematica*, a cura di M. Palma, W. Maraschini, Garzanti, Milano 2013, p. 1139. Nei testi di Deleuze è molto frequente l'utilizzo – non sempre rigoroso – di termini provenienti dalla matematica, dalla fisica, dalla chimica, dalla biologia. Cercheremo di segnalarli e fornirne una breve definizione in nota, rimandando la discussione di quest'aspetto in altra sede.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 5.

è sempre singolare<sup>11</sup>.

Il primo carattere della piega, dunque, è la sua *singularità* (come vedremo, quest'aspetto sarà uno dei perni attorno cui ruoterà la lettura deleuziana della monade) che è estremamente importante per il discorso di Deleuze e dev'essere sempre compresa in modo rigoroso, pena l'annullamento della sua specificità. La singolarità rende possibile, infatti, l'obiettivo di «respingere contemporaneamente la forma di una coscienza o di un soggetto e il senza fondo di un abisso indifferenziato»<sup>12</sup>.

In secondo luogo, bisogna prestare attenzione all'*infinità* della piega, uno dei *leit-motiv* del testo di Deleuze: «il Barocco curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito»<sup>13</sup>. Infatti «il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito»<sup>14</sup>. Questa specificità, questa *indipendenza* cui approda la piega, difficilmente avrebbe potuto avvenire in atmosfere culturali diverse, poiché è solamente con il Barocco che la piega può raggiungere la propria *libertà* come elemento formale. Ciò è dovuto alla concezione barocca dell'infinito che, non presupponendo più «una misura comune tra due termini che si mescolano»<sup>15</sup> proietta la piega «nell'incommensurabile e nella dismisura»<sup>16</sup>.

Infine, conseguentemente ai caratteri considerati fin ora, ci preme rimarcare l'*ubiquità* delle pieghe: diramandosi in ogni direzione e a ogni profondità, esse penetrano, attraverso un gioco di variazioni continue, ogni singola porzione del grande *edificio barocco*. Insomma, troveremo «sempre una piega nella piega, o una caverna nella caverna. L'unità di materia, il più piccolo elemento del labirinto, è la piega»<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Pourparler*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2000, pp. 207-208.

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Foucault*, tr. it., Cronopio, Napoli 2002, p. 48.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 5.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Per la discussione di Deleuze sulle forme d'infinito specificatamente barocche, che in questa sede non ci è possibile prendere in considerazione, vedi *ivi*, pp. 69-84.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 10. Abbiamo considerato qui solo i caratteri della piega che riguardano la pre-

A questo punto bisogna fermarsi per gettare uno sguardo sulle implicazioni che i caratteri di una simile costruzione concettuale mettono in gioco. Da una parte, infatti, è facile constatare come le peculiarità della piega permettano a Deleuze di affrontare un confronto serrato con la filosofia di Leibniz che, per certi riguardi, risulta essere varopinto e dettagliato. Tale confronto attraversa una rassegna delle diverse modalità di realizzazione di una piega; esaminando il rapporto che intrattiene con i termini annessi di spiegazione, dispiegamento, ripiegamento, e altri similari, passando per differenze e somiglianze che sussistono fra le pieghe della materia organica, e quelle nell'anima, e indagando i rapporti di forza e di composizione che proliferano grazie all'articolazione infinita delle pieghe. D'altra parte però, le stesse caratteristiche della piega – la *singularità*, l'*infinità* e l'*ubiquità* – impediscono di proporre facilmente una sua definizione esaustiva e concettuale: pertanto la piega può essere letta come un *concetto-limite*<sup>18</sup>. Riteniamo allora più efficace un inseguimento di tale concetto all'interno del testo, *piega dopo piega*, nelle direzioni che interessano la presente analisi.

Inoltre, questa indicazione può essere molto significativa in quanto il limite è un elemento che gioca un ruolo primario nella filosofia di Deleuze. Uno degli esempi più importanti è riscontrabile nella lunga analisi che Deleuze e Guattari dedicano alle forme di organizzazione – economiche, culturali, sociali – capitalistiche. Buona parte di quest'analisi è incentrata sul concetto di limite e sull'individuazione di ciò che nel capitalismo funge da limite, sino ad arrivare, seguendo un'indicazione di Marx, a definire il capitalismo stesso come «il limite esterno di ogni società appunto perché non ha per quanto lo riguarda limite esterno, ma solo un limite interno [...] che riproduce spostandolo sempre»<sup>19</sup>.

---

sente analisi. A questi ne andrebbero aggiunti diversi altri, fra cui ad es. la *pienezza* delle pieghe barocche.

<sup>18</sup> Questa difficoltà di definizione non appartiene esclusivamente al concetto di piega, ma è sovente riscontrabile per ciò che riguarda la delimitazione di altri concetti della filosofia di Deleuze. Un esempio di somiglianza significativa riguarda l'articolazione del concetto di *immanenza*, un altro concetto limite «difficile da articolare, perché se per spiegare un concetto si ricorre a un altro concetto, al suo contrario o a uno simile, questo non si può fare per l'immanenza, che è un concetto limite, che assorbe in sé tutti gli altri, e li annulla», F. Cimatti, *Linguaggio e immanenza. Kierkegaard e Deleuze sul "divenir-animale"*, in "aut aut", n. 363 (2014), p. 189.

<sup>19</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., Einaudi, Torino 2002, p. 261. Per quanto concerne l'argomentazione marxiana cfr. K. Marx, *Il*

Nel caso presente invece, come dev'essere inteso questo limite? Come rileva Badiou, il limite funziona innanzitutto come un «operatore topologico»<sup>20</sup> che segnala una disgiunzione, sebbene ciò non implichi esclusivamente una caratterizzazione del limite alla stregua di un semplice *confine*<sup>21</sup>. Esso è piuttosto una *soglia*, elemento che opera, insieme, una separazione ma anche una congiunzione fra due ambiti<sup>22</sup> che «generano dell'esperienza reale, ma lo fanno scomparendo dal piano delle cose che sono»<sup>23</sup>. Ora, tutti questi elementi conducono a scorgere un altro carattere fondamentale della piega deleuziana: la sua *produttività*, la sua *creatività*. Il limite pensato come piega, infatti, permette di comprendere la disgiunzione che essa opera quale «produzione di esteriorità» e «linea di confine tra le forze»<sup>24</sup>.

La domanda che dà il titolo a questo paragrafo, pertanto, necessita di una correzione. Sarà più opportuno chiedersi: che cosa distingue e che cosa unisce una piega? Per dove passa e quali esperienze dischiude? Sebbene, come abbiamo visto, l'ubiquità delle pieghe consente di affermare che esse passino dappertutto, è anche vero che la loro singolarità e la loro produttività impone di concentrarsi sulle distinzioni maggiormente indicate da Deleuze. Fra queste, sicuramente la differenziazione della piega, che rende possibile distinguere tra un *dentro* e un *fuori*, sembra riguardare da vicino il problema della monade e della soggettività. A questo punto possiamo iniziare a prendere in considerazione quella che può essere delineata come una vera e propria *architettura* delle pieghe la quale, attraverso una sua terminologia

---

*Capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1980, vol. III, p. 302.

<sup>20</sup> A. Badiou, *Deleuze*, cit., p. 100.

<sup>21</sup> Forse al riguardo può essere utile una distinzione come quella, squisitamente kantiana, che Hans-Michael Hohenegger propone tra il *confine* (inteso come definizione non problematica dell'uso di una regola) e il *limite* (che richiede, invece, una forma di trascendimento di un dato ambito da delimitare). Vedi H.M. Hohenegger, *Introduzione a I. Kant, Prolegomeni ad ogni futura metafisica che potrà presentarsi come scienza*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2009, p. XXVIII. Per la concezione kantiana vedi *ivi*, p. 125.

<sup>22</sup> Una lettura interessante della messa in comunicazione tra Lacan e la fenomenologia permessa dal concetto di soglia – lettura che può tornare utile per un'indagine sulla piega in Deleuze – è presente in F. Palombi, «*La pace della sera*»: *considerazioni fenomenologiche sul terzo seminario di Lacan in Pensare la pace. Il legame imprevedibile* a cura di F. Bonicalzi, Jaca Book, Milano 2010, pp. 283-296.

<sup>23</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, cit., p. 75.

<sup>24</sup> A. Badiou, *Deleuze*, cit., p. 101.

specificata – dentro, fuori, limite, soglia –, appare fondamentale per la costruzione concettuale della singolarità proposta da Deleuze.

### *La casa barocca: il dentro e il fuori.*

Le nostre osservazioni procedono rivolgendo l'attenzione a una metafora utilizzata insistentemente nel testo: quella della casa barocca<sup>25</sup>. Per Deleuze una delle specificità del Barocco risiede nell'aver concepito il mondo come un enorme edificio composto da *due* piani «separati dalla piega che si ripercuote su entrambi i lati in modo differente»<sup>26</sup>. Indichiamo sommariamente i due piani in questione come la materia in basso e l'anima in alto.

Prima di proseguire è necessario introdurre un'ulteriore specificazione relativa al concetto di piega riguardante la distinzione fra due tipologie che Deleuze definisce «i ripiegamenti della materia e le pieghe *nell'anima*»<sup>27</sup>. Per certi aspetti queste pieghe non devono essere nettamente distinte poiché possiamo pensare a entrambe tramite l'immagine «delle venature nel marmo»<sup>28</sup>. Eppure, esse appartengono a due piani differenti della casa barocca: le une costituiscono l'infinita ripiegatura della materia, le altre la tela diversificata presente nell'anima: «la materia è marmorizzata, l'anima è marmorizzata, anche se in due modi differenti»<sup>29</sup>.

Di tutte le diversità tra i due piani dell'edificio descritto da Deleuze, quella che ci preme sottolineare in questa sede riguarda il diverso rapporto che essi intrattengono con l'esterno: il piano inferiore è munito di piccole aperture, di *finestre* che sono invece assenti nel piano superiore. Questo tema delle finestre suggerisce di rivolgere l'attenzione a un'altra distinzione resa possibile dalla metafora della casa, ossia la divisione di un interno da un esterno. Così Deleuze:

---

<sup>25</sup> Cfr. G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 7 dove è presente un disegno che rappresenta la casa barocca.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 7., corsivo mio.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

La distinzione tra l'interno e l'esterno rinvia dunque alla distinzione tra i due piani, ma quest'ultima rinvia a sua volta alla Piegata, che si attualizza nelle pieghe intime racchiuse dall'anima nel piano in alto, e che si realizza nei ripiegamenti che la materia fa scaturire gli uni dagli altri sempre all'esterno, nel piano in basso<sup>30</sup>.

Più che mai, secondo Deleuze, nel Barocco l'edificazione di un'abitazione significa la separazione di un dentro da un fuori: «L'aspetto caratteristico dell'architettura barocca è appunto questa scissione tra la facciata e il dentro, tra l'interno e l'esterno, tra l'autonomia dell'interno e l'indipendenza dell'esterno»<sup>31</sup>. Questa netta separazione, che rispecchia la ripartizione in due piani osservata in precedenza, rende possibile l'instaurazione di un'armonia che rispetta i principi compositivi propri delle diverse sezioni dell'edificio, senza introdurre una mediazione, una sintesi<sup>32</sup>. Tale armonia è resa possibile dalla Piegata che diversificandosi in alto e in basso, all'interno e all'esterno, distribuisce le forze e assegna a ogni parte dell'edificio il proprio ruolo:

La nuova armonia è resa possibile innanzitutto dalla distinzione tra due piani, che risolve la tensione e ripartisce la scissione. Il piano basso si fa carico della facciata, si allunga bruciandosi, s'incurva seguendo i ripiegamenti prodotti da una materia pesante che costituisce un luogo d'infinita ricezione o ricettività. Il piano alto viceversa si chiude, come un puro interno senza esterno, un'interiorità chiusa in assenza di peso, tappezzata di pieghe spontanee che sono soltanto quelle di un'anima o di uno spirito<sup>33</sup>.

La filosofia di Leibniz e il Barocco, secondo Deleuze, sembrano

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 47. Questa peculiarità era stata rimarcata in precedenza dalle ricerche dello storico dell'arte tedesco Heinrich Wölfflin, citato diverse volte all'interno del testo dallo stesso Deleuze. Vedi H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, tr. it., Abscondita, Milano 2010.

<sup>32</sup> Non bisogna dimenticare che, secondo Deleuze, il Barocco opera una tale separazione e, contemporaneamente, cerca di prolungare la piega, «farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito», G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 58. La divisione del mondo in due piani appare come il presupposto per poter raggiungere due insiemi di infinito.

<sup>33</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 48.

aver dato vita a un enorme edificio di due piani – basso della materia e alto nell'anima – composti da due insiemi infiniti di piegature differenti. Questa ripartizione, che implica e definisce la divisione fra l'interno e l'esterno di un edificio, è dimostrata esemplarmente non solo dalla diversità di elaborazione tra la facciata e gli interni tipica dell'architettura barocca, ma è presente anche, come principio compositivo, in celebri dipinti quali, per esempio, *La sepoltura del conte di Orgaz* di El Greco o il *Giudizio universale* del Tintoretto<sup>34</sup>. Tuttavia questa netta separazione non impedisce la presenza di armonia fra i due piani, poiché «La "duplicità" della piega si riproduce necessariamente sui due lati e li distingue, ma – distinguendoli – li ricollega l'uno all'altro»<sup>35</sup>.

La ripartizione in due piani è resa possibile dalla Piega, divenire che riproduce sé stesso, piegatura che non smette di biforcarsi secondo due direzioni opposte e continuamente s'attualizza in pieghe singolari le quali però non sono separabili dal processo del concetto generale che è la loro produzione. In una simile concezione non è difficile scorgere la volontà di Deleuze di trovare la legge che prescrive «un solo evento per tutti; un solo e medesimo *aliquid* per ciò che accade e ciò che si dice; un solo e medesimo essere per l'impossibile, il possibile e il reale»<sup>36</sup>. La molteplicità delle pieghe non differisce dalla singolarità della Piega: «Arrivare alla formula magica che cerchiamo tutti: PLURALISMO=MONISMO, passando per tutti i dualismi che sono il nemico, ma il nemico assolutamente necessario, il mobile che non cessiamo di spostare»<sup>37</sup>. A questo atteggiamento ci siamo riferiti inizialmente attraverso la figura concettuale del ritornello, la quale illustra in che modo la piega riesca a rendere conto di esigenze proprie della filosofia di Deleuze attraversando l'opera di Leibniz e aprendo a problematiche che riguardano l'arte, la filosofia e la scienza contemporanea.

Osserviamo adesso la struttura della monade, elemento cardinale del sistema di Leibniz.

---

<sup>34</sup> Cfr. R. Debray, *Eloges*, Gallimard, Paris 1986, pp. 13-57; J. Paris, *L'espace et le regard*, Seuil, Paris 1971, pp. 226-228 citati entrambi in G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 50, n.7.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 50-51.

<sup>36</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2014, p. 160.

<sup>37</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 65.

## *Monadi: impossibilità, singolarità, individualità*

Scrivono Leibniz nel § 7 della *Monadologie*: «Le monadi non hanno punto finestre, onde qualcosa possa entrarvi o uscirne [...] Cosicché né sostanza, né accidente possono entrare da fuori in una monade»<sup>38</sup>. Senza possibilità di comunicazione con l'esterno, la monade è il modello del piano superiore *senza finestre* dell'edificio barocco. L'assenza di finestre sarebbe l'indicazione di una certa oscurità all'interno della monade: «L'essenza della monade è quella di avere un *fondo scuro*: da esso trae ogni cosa, e niente proviene dal di fuori o va al di fuori»<sup>39</sup>. Nella monade «tutto nasce dal suo stesso fondo»<sup>40</sup>, e questo fondo scuro (*fuscum subnigrum*) coincide con il mondo intero<sup>41</sup>. Per chiarire meglio in che modo ciò sia possibile, seguiamo l'argomentazione deleuziana in alcuni suoi punti che riteniamo di capitale importanza.

Innanzitutto, ci sembra indispensabile un primo chiarimento relativo alla natura della monade. Per Deleuze – seguendo Leibniz – è fondamentale pensare la monade come *punto metafisico* e non come *fisico* o *matematico*, in quanto ognuno dei due «resta nel corpo, o nella cosa estesa»<sup>42</sup>. È necessario, dunque, collocare l'anima in «un punto *superiore* e di natura differente, che corrisponde al *punto di vista*»<sup>43</sup>. Notiamo l'assimilazione del punto metafisico al *punto di vista*, su cui ritorneremo a breve ma, sin d'ora, evidenziamo come ritroviamo la terminologia «architettonica». La monade è situata in un punto superiore rispetto alla materia, l'anima e i corpi sono reciprocamente indipendenti eppure incompleti, costituiscono un unico edificio disposto su due piani separati. La composizione che viene a delinarsi è riassunta da Leibniz in questo modo: «si può dire, da una parte, che l'anima e i corpi sono

<sup>38</sup> G. W. Leibniz, *Monadologia*, tr. it., in Id., *Scritti filosofici*, tr. it., UTET, Torino 1967-68, vol. I, p. 285.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 46.

<sup>40</sup> G. W. Leibniz, *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo* tr. it. in Id., *Scritti Filosofici*, cit., vol. I, p. 193.

<sup>41</sup> «La monade contiene l'intero mondo nel suo scurissimo fondo», G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 208.

<sup>42</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 38. Per l'argomentazione leibniziana vedi G. W. Leibniz, *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., vol. I, pp. 189-199.

<sup>43</sup> *Ibidem*, corsivo mio.



reciprocamente indipendenti, e dall'altra che l'uno è incompleto senza l'altro, poiché naturalmente l'uno non è mai senza l'altro»<sup>44</sup>. Una simile posizione può sembrare schiettamente cartesiana se non si considera la *risonanza*, e l'*armonia* di questi due piani, elementi su cui sia Leibniz che Deleuze continuamente richiamano l'attenzione. La monade come punto metafisico, infatti, funge da *soglia* – altro elemento architettonico – poiché permette di tenere distinti i due livelli pur lasciando sussistere il collegamento esistente fra di loro.

Dobbiamo ora domandarci: com'è possibile coniugare la molteplicità e l'infinità delle pieghe e delle serie<sup>45</sup> che queste rappresentano, con la totale chiusura della monade, che per Leibniz è il modello dell'anima? In altre parole, come attuare in questa prospettiva l'equazione (PLURALISMO=MONISMO) precedentemente indicata? Per rispondere a tali interrogativi prendiamo le mosse dall'argomentazione attraverso cui Deleuze rilegge il concetto leibniziano di *impossibilità*.

Essa deve intendersi come un rapporto distintivo che vige tra i diversi mondi possibili che chiarisce la celebre formula di Leibniz secondo cui il nostro è il migliore dei mondi possibili<sup>46</sup>. Scrive Deleuze: «Benché un mondo non esista al di fuori delle monadi che lo esprimono, esso è antecedente rispetto alle monadi»<sup>47</sup>, dove la priorità dev'essere intesa come una virtualità precedente l'attuazione effettiva<sup>48</sup>.

Ogni mondo, definibile come «un'infinità di serie convergenti, prolungabili le une nelle altre attorno a punti singolari»<sup>49</sup>, presuppone necessariamente la presenza di *singularità* che lo esprimano poiché, come abbiamo visto, ogni monade contiene l'interrezza delle concatenazioni e le singularità costituiscono, potremmo dire, il cuore, il nucleo fondamentale di ogni monade. Le serie che attraversano il reale si compongono, divergendo o convergendo, nei pressi delle singularità.

---

<sup>44</sup> G.W. Leibniz, *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., vol. I, p. 196.

<sup>45</sup> Il termine serie indica, in matematica, una «successione che consente di generalizzare la nozione di somma al caso di un numero infinito di addendi», *Enciclopedia della matematica*, cit., p. 1107.

<sup>46</sup> Cfr. G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 98-104.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>48</sup> Per l'utilizzo della coppia concettuale virtuale-attuale in Deleuze vedi R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, cit., pp. 89-94; P. Godani, *Deleuze*, cit., pp. 91-101.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 99.

La scena dipinta è, ancora una volta, piuttosto particolare: da una parte abbiamo un'infinità di serie convergenti – o divergenti – che compongono il mondo; dall'altra, questa infinità di serie possiede consistenza e si dipana a partire da singolarità, ossia i «predicati primitivi»<sup>50</sup>, le «gocce d'evento»<sup>51</sup>, che rendono possibile il costituirsi di un individuo. Ad esempio, le singolarità attorno cui si costruisce l'individuo Adamo sono: «l'essere il primo uomo, vivere in un giardino edenico, avere una donna uscita dalla propria costola»<sup>52</sup>. Ora, l'aggiunta di un'altra singolarità-evento a quelle contenute nella monade che esprime l'individuo Adamo (la singolarità "uomo peccatore") renderà evidente il funzionamento del principio d'impossibilità. Il mondo in cui Adamo è peccatore, infatti, risulta impossibile con il mondo in cui non lo è, ma non per questo il mondo di Adamo non peccatore è impossibile per principio: «ecco in che cosa Adamo non peccatore è impossibile con questo mondo, dato che egli implica una singolarità che diverge dalle singolarità di questo mondo»<sup>53</sup>. Poiché abbiamo visto che le concatenazioni<sup>54</sup> si prolungano nei pressi di alcune singolarità, l'impossibilità si definisce non come un'impossibilità *tout court*, ma come la biforcazione di una serie nei pressi di una certa singolarità.

A questo punto, apparirà più chiara l'affermazione secondo cui il nucleo della monade consiste in un numero definito di singolarità che rendono possibile l'individuazione. Pertanto, sarà «questa la definizione reale di individuo: *concentrazione, accumulazione, coincidenza di un certo numero di singolarità pre-individuali convergenti*»<sup>55</sup>. L'individuo, dunque, contiene il mondo intero, ma ne esprime chiaramente solo una porzione, quella determinata dalle singolarità pre-individuali che costituiscono la sua monade<sup>56</sup>.

Eppure, bisogna ancora aggiungere degli elementi alla nostra ar-

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 105. Per una importante precisazione sui predicati primitivi vedi la nota 7 alla medesima pagina.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>54</sup> Sul concetto di *concatenazione*, che riteniamo non discostarsi troppo da quello di *serie*, vedi G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani*, cit., pp. 48-73.

<sup>55</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 105.

<sup>56</sup> Cfr. *ibidem*.

gomentazione per poter giungere a comprendere in che modo ogni singola monade possa contenere l'interezza delle serie pur senza confondersi con le altre monadi e attraverso quali processi sia possibile il costituirsi di un soggetto. Così, ciò che bisogna attentamente osservare, adesso, consiste nella doppia trasformazione – dell'*oggetto* e del *soggetto* – che, a detta di Deleuze, una simile concezione è in grado di suscitare. Questa metamorfosi è collegata a un'altra caratteristica centrale nella rilettura deleuziana del Barocco: la *variabilità* o *variazione infinita*.

### Oggettile e super-iectum

Per Deleuze l'inflessione è l'elemento «genetico ideale [...] della piega»<sup>57</sup> e, per questo, sottolinea che esso «in sé risulta inseparabile da una variazione infinita o da una curvatura infinitamente variabile»<sup>58</sup>. L'inflessione appare quindi sempre in correlazione al concetto di variazione. Deleuze, infatti, ritiene che Leibniz, grazie al calcolo infinitesimale, sia in grado di concepire la variabilità in sé, intesa quale variazione attualmente infinita resa possibile dal concetto di piega: «vi è sempre un'inflessione che trasforma la variazione in una piega, e che porta la piega o la variazione all'infinito. La piega è la potenza [...] La potenza stessa è atto, è l'atto della piega»<sup>59</sup>. Così, poter concepire la variazione come elemento a sé significa che la piega rende possibile l'esistenza di «una serie di curve che non implicano soltanto parametri costanti [...] ma anche la riduzione delle variabili a una sola e unica variabilità»<sup>60</sup>. Tale variabilità giunge a coincidere con la piega stessa: la Piega come processo continuo in perenne attuazione.

A questo punto «L'oggetto non è definito più da una forma essenziale, ma raggiunge una funzionalità pura [...] Chiamiamo "oggettile" (*objectile*) questo nuovo oggetto»<sup>61</sup>. Esempio di oggettile è, per Deleuze, una situazione «in cui la fluttuazione della norma subentra al

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

permanere della legge, in cui l'oggetto s'inserisce in un continuum per variazione. Si tratta di una concezione non solo temporale, ma qualitativa dell'oggetto [...] e non più essenzialista: l'oggetto diventa evento»<sup>62</sup>. Questo cambiamento di statuto dell'oggetto è profondamente consonante all'intero progetto filosofico di Deleuze che ha dedicato gran parte dei suoi testi alla ricerca dell'articolazione di un concetto che potesse rendergli possibile l'affermazione: «io non credo alle cose»<sup>63</sup>.

Se l'oggetto si trasforma in evento (oggettile), anche il *soggetto* dovrà subire un cambiamento che testimoni di questa fluttuazione, di questa infinità variazione delle concatenazioni che compongono il reale<sup>64</sup>. Deleuze, recuperando il termine *super-iectum* dalla filosofia di Alfred North Whitehead, ritiene che la trasformazione del soggetto nel Barocco consista in un'elevazione del soggetto (operazione in cui ci eravamo imbattuti in precedenza) a *punto di vista*:

Partendo da un ramo dell'inflessione, determiniamo un punto [...] dove s'incontrano le perpendicolari alle tangenti in uno stato della variazione. Non è esattamente un punto, ma un luogo, una posizione, un sito, "un fuoco lineare", linea proveniente da linee. Lo si chiama *punto di vista* in quanto rappresenta la variazione o l'inflessione<sup>65</sup>.

Ritroviamo, dunque, il punto di vista, che abbiamo visto precedentemente identificato a quel particolare punto metafisico che è la monade. Perché Deleuze parla di punto di vista? «in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una *variazione*»<sup>66</sup>. Raggiungere un punto di vista, dunque, significa poter *divenire* un *super-iectum*. Riteniamo sia importante sottolineare l'utilizzo di questo termine, poiché è

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 31. Che la variazione subentri al permanere della legge significa concepire la piegatura come un processo irregolare.

<sup>63</sup> G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 212.

<sup>64</sup> Ricordiamo che, per Leibniz, la definizione di soggetto è quella di *sostanza individuale*. Per una discussione più dettagliata vedi ad es., M. Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Einaudi, Torino 2001; R. Cristin, *La camera oscura. Implicazioni e complicazioni del soggetto in Leibniz*, in "aut aut", n. 254-255 (1993), p. 159-178.

<sup>65</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 31.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 32, corsivo mio.

sintomo di un approccio critico nei confronti della tradizione che identifica, invece, il soggetto come *sub-iectum*: si tratta di un'indicazione, per così dire, *geografica* che pone l'accento sull'elevazione del soggetto (e richiama dunque, ancora una volta, la doppia articolazione dei piani dell'edificio barocco osservata in precedenza). A questo proposito, scrive Davide Tarizzo: «Il soggetto (la monade) [...] è un *super-iectum*, qualcosa che "sorvola" rasoterra il paesaggio del reale, ricevendone, registrandone, "contemplandone" passivamente le forme, che si generano spontaneamente dall'informe»<sup>67</sup>.

Sarà possibile osservare, pertanto, come il prospettivismo non indichi «una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione»<sup>68</sup>. In altre parole, si tratta di comprendere come il mondo sia «piegato in ogni anima, ma diversamente, perché c'è una piccola zona di piega che è illuminata»<sup>69</sup>. Abbiamo visto, infatti, che la monade contiene in sé l'infinità delle serie che compongono il gioco del mondo ma, al tempo stesso, che le singolarità-evento racchiuse in ogni monade possono essere considerate alla stregua di punti di smistamento, per congiunzione o biforcazione, dei processi che interessano queste serie: ogni monade contiene l'intero mondo ma esprime solo un determinato punto di vista su di esso. Bisognerà applicare un correttivo all'affermazione secondo cui la monade è completamente oscurata al suo interno, aggiungendo che, invece, esiste una piccola zona di luce che le permette di rappresentare un'individualità, una piegatura determinata che le rende possibile assurgere a punto di vista sulle variazioni del reale, una zona d'intensità sorta a partire dalle isole d'ordine che il caos genera spontaneamente<sup>70</sup>.

### *Un soggetto in divenire*

In quest'ultimo paragrafo proveremo a tirare le fila del nostro discorso per mostrare, infine, la possibilità di renderne evidente l'affinità con

---

<sup>67</sup> D. Tarizzo, *La metafisica del caos*, in G. Deleuze, *La piega*, cit., p. XXXVII.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 208.

<sup>70</sup> Cfr. D. Tarizzo, *La metafisica del caos*, cit., p. XXXIV-XLI.

alcuni altri luoghi della produzione filosofica di Deleuze.

La nostra ricognizione è partita dal concetto di piega: abbiamo cercato di dimostrare la difficoltà di approntare una sua definizione concettuale, che abbiamo indicato, dunque, come *limite*. Come tale esso è problematico, ma anche produttivo, poiché i concetti-limite hanno la rara capacità di passare nel mezzo, di situarsi negli intervalli, di rendere conto degli scarti, dei «tempi morti»<sup>71</sup>, che considerazioni riferite unicamente alla delimitazione di un processo non sono in grado di cogliere: «ciò che conta non è né l'inizio né la fine, ma il mezzo. Le cose e i pensieri germinano o crescono nel mezzo, ed è lì che bisogna installarsi, è sempre lì che si produce la piega»<sup>72</sup>. La piega, dunque, come singolarità che testimonia della processualità costituente del reale, elemento fondamentale nella filosofia di Deleuze. La metafora della casa barocca permette la delimitazione di uno spazio interiore rispetto a uno esteriore, pur mantenendo intatta l'unità della cornice all'interno della quale tali distinzioni vengono attuate: il mondo. Infatti, la monade appare come un catalizzatore di singolarità, un punto metafisico che possiede un'intensità peculiare che giustifica la sua ubicazione al di sopra del piano della materia. Questa è il singolare punto di vista che ogni monade esprime nei confronti dei processi, in continua variazione, che costituiscono il mondo, e pertanto è anche ciò che rende possibile l'eventuale insorgenza di un soggetto. Così il gioco del mondo, l'infinita variazione delle concatenazioni che compongono il reale, si costituisce come un «atto che mentre ha luogo crea simultaneamente il soggetto di quello stesso atto»<sup>73</sup>.

Riteniamo proficuo terminare indicando alcuni tratti che, a nostro avviso, segnalano una significativa vicinanza della concezione del soggetto appena indagata con altri passi appartenenti all'opera di Deleuze.

In apertura abbiamo provato a rendere conto della ricorsività di alcuni concetti nella filosofia di Deleuze attraverso il tema del ritornello. E uno dei ritornelli più frequenti che ci è dato leggere nei suoi libri, riguarda la necessità di «far parlare le singolarità *pre-individuali* e non

---

<sup>71</sup> Cfr. G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 211.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 213

<sup>73</sup> R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, cit., p. 40.

personali»<sup>74</sup>. Questo compito è una diretta conseguenza della metafisica deleuziana la quale, seguendo Badiou, può essere definita con la tesi dell'*univocità dell'essere*<sup>75</sup>. Se, infatti, assumiamo come vero il presupposto «che è in noi la potenza della vita inorganica che opera, che noi siamo attraversati da una attualizzazione dell'Uno-Tutto»<sup>76</sup>, allora ciò che regala all'individuo la possibilità di divenire pienamente soggetto consiste nel comprendere e nell'assecondare questo movimento che ci attraversa, questo passaggio di cui il soggetto non è che un risultato provvisorio e continuamente fluttuante.

È utile, a questo punto, soffermarsi brevemente su un aspetto decisivo di quest'ultima esigenza espressa continuamente dalla filosofia di Deleuze. Si rischierebbe un importante fraintendimento, infatti, qualora s'intendesse questa "destituzione filosofica del soggetto", dal punto di vista etico, come un invito all'accondiscendenza, un'adesione rassegnata e passiva alle forze che configurano il reale. Al contrario, per Deleuze tale riduzione dell'individuo nei suoi elementi «molecolari»<sup>77</sup> coincide con l'aumento delle possibilità di agire e incidere sul mondo, di divenire una potenza *attiva e creatrice*<sup>78</sup>. Tutta l'opera filosofica di Deleuze è percorsa dalla preoccupazione d'individuare e mostrare modalità attraverso cui realizzare un'esistenza pienamente affermativa, di creare le condizioni per «un pensiero che *afferma* la vita invece di una conoscenza che le si oppone»<sup>79</sup>. Il tentativo di formulare una «ontolo-

---

<sup>74</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 71, corsivo mio.

<sup>75</sup> Cfr. A. Badiou, *Deleuze*, cit., pp. 10-21. Per alcune declinazioni di questa tesi vedi anche R. Ronchi, *Gilles Deleuze*, cit., pp. 28-34; P. Godani, *Deleuze*, cit., pp. 34-39; S. Žižek, *Organi senza corpi. Deleuze e le sue implicazioni*, tr. it., La scuola di Pitagora, Napoli 2012, pp. 57-66.

<sup>76</sup> A. Badiou, *Deleuze*, cit., p. 14.

<sup>77</sup> Sul tema della molecolarità vedi G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, cit., pp. 332-336; G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 331 sgg. La molecolarità dell'inconscio e lo sbriciolamento dei sistemi molar di organizzazione della società, d'altronde, sono temi costanti dell'opera di Guattari. Vedi F. Guattari, *La rivoluzione molecolare*, tr. it., Einaudi, Torino 1978; Id., *Caosmosi*, tr. it., Costa & Nolan, Genova 2007.

<sup>78</sup> Per quanto riguarda il tema della creazione, centrale in Deleuze, ci limitiamo qui a tre importanti riferimenti: G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, tr. it., Einaudi, Torino 2002; Id., *Che cos'è l'atto di creazione?* in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, tr. it., pp. 257-266; G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it., Einaudi, Torino 2002.

<sup>79</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 150, corsivo dell'autore.

gia pura [...] un mondo di immanenza ontologica, [...] essenzialmente anti-gerarchico»<sup>80</sup> coincide con l'illustrazione di un'etica che permette di conoscere «di cosa è capace un corpo»<sup>81</sup>:

Deleuze ha sposato la causa di Spinoza e Nietzsche, reinterpretando originalmente il nucleo concettuale delle loro filosofie. La scomposizione delle unità molarì (ad es. soggetto, stato, morale) negli elementi minimi molecolari da cui sono composte consente l'instaurazione di un piano d'immanenza che libera molteplici possibilità di connessione tra le *singularità*, le *ecceità*, le *intensità* che popolano, appunto, questo piano. È in questo senso che riteniamo debba essere inteso il ricorrente riferimento di Deleuze alla necessità di sperimentare fino ai limiti le capacità di *essere affetto* di un corpo<sup>82</sup>. Conoscere quantitativamente le potenzialità esperienziali di un corpo vuol dire, infatti, essere in grado d'individuare le connessioni *qualitativamente* migliori che un corpo può costruire con altri corpi. Sperimentare significa migliorare la qualità delle esperienze di un soggetto. È chiaro che, in quest'ottica, la prospettiva che rende maggiormente raggiungibile la libertà per un individuo, non dev'essere costruita sull'illusione di un soggetto "pantocratore", ma passa per il riconoscimento di sé come corpo (che è) parte di un infinito in atto.

Per concludere faremo riferimento, fra gli altri, a due esempi della filosofia di Deleuze che posseggono, a nostro avviso, una chiarezza esemplare in merito alle questioni esaminate fin ora.

Il primo è contenuto nel secondo dei due volumi che il filosofo francese ha dedicato al cinema, *L'immagine-tempo*, e richiama quell'accenno al caso che avevamo incontrato in apertura di questo articolo: «L'automa è reciso dal mondo esterno ma esiste un fuori più profondo che lo animerà»<sup>83</sup>. Questo riferimento all'automa sta a indicare che «Sceglie bene, sceglie effettivamente soltanto colui che è scelto»<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, a cura di A. Pardi, Ombre Corte, Verona 2007, p. 96.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>82</sup> Ne *La piega* questo tema è presente soprattutto in riferimento alla teoria delle *petites perceptions* di Leibniz. Vedi il capitolo VII *La percezione nelle pieghe* in G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 139-162.

<sup>83</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-Tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, p. 200.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 199.



In altre parole, è solo colui che, conscio dell'insignificanza di ogni impostazione che pone il soggetto al centro dell'universo, sceglie di assecondare il puro divenire del mondo e coincidere pienamente con il piano dell'immanenza che è la vita stessa<sup>85</sup>: «Una vita è l'immanenza dell'immanenza, l'immanenza assoluta: è completa potenza, è completa beatitudine»<sup>86</sup>.

Coincidere con una vita significa, quindi, essere in grado di accettare il divenire e «fare la carta»<sup>87</sup>: è questo il secondo riferimento cui vorremmo alludere, il paradigma della *carta* così com'è utilizzato in *Mille Piani*, secondo volume del progetto di critica del capitalismo intrapreso insieme a Guattari. In *Rizoma*, primo dei piani presentati dagli autori, (e il riferimento ai piani della casa barocca non deve qui sfuggire) che funge da introduzione all'intero volume, Deleuze e Guattari descrivono la carta come modello cui il soggetto può ispirarsi per assecondare il divenire e giungere alla comprensione di sé quale centro di connessione per molteplici concatenamenti, punto nevralgico di passaggio delle catene produttive del desiderio:

La carta non riproduce un inconscio chiuso su se stesso, lo costruisce. Concorre alla connessione dei campi, allo sblocco dei Corpi senza Organi, alla loro massima apertura su un *piano di consistenza*. [...] Una carta ha molteplici entrate, contrariamente al calco che ritorna sempre allo "stesso"<sup>88</sup>.

Domandiamoci dunque: perché la carta? Probabilmente poiché il foglio di carta può essere un esempio molto chiaro del processo in cui è preso il soggetto nell'atto della sua creazione nella prospettiva filosofica delineata da Deleuze. Il foglio di carta, insomma, rende conto della co-appartenenza del dentro e del fuori, dell'impossibilità di recidere

---

<sup>85</sup> Notiamo di passaggio che il rifiuto deleuziano della centralità del soggetto possiede forti affinità con le posizioni adottate da J. Lacan nei confronti del termine *uomo*, così come sono descritte, ad es., in F. Palombi, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2009, pp. 34-37. Un confronto fra le posizioni dei due autori, che partono da presupposti piuttosto differenti, non sarebbe, forse, del tutto inutile.

<sup>86</sup> G. Deleuze, *L'immanenza: una vita ...*, tr. it., in "aut aut", n. 271-272 (1996), p. 5.

<sup>87</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 57.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

nettamente l'interiorità del soggetto dall'esteriorità che, in fin dei conti, lo genera. Infatti, osserva Badiou:

Se piegate un foglio, delineate il tracciato di una piega che, sì, crea un limite comune tra due regioni del foglio, ma non è tuttavia una traccia *sul* foglio, nero su bianco [...] l'esteriorità si rovescia in interiorità [...] Il fatto che vi sia piega del fuori (che il fuori si pieghi) significa sul piano ontologico che esso crea un dentro [...] che il soggetto risulta da un'operazione topologica localizzabile nel fuori e dunque non è affatto costituente, autonomo o spontaneo; – il soggetto, come “spazio del dentro”, non va separato dal fuori (è una sua piega)<sup>89</sup>.

Questo doppio riferimento, posto in chiusura, ci è parso utile per sottolineare come ne *La piega* le esigenze e le tematiche proprie della filosofia di Deleuze, passando attraverso il confronto con Leibniz e la cultura barocca, riescano a raggiungere nuovi spunti e a cogliere, così, un'incomparabile occasione per corroborarsi.

---

<sup>89</sup> A. Badiou, *Deleuze*, cit., pp. 102-103.

# GENEALOGIE DELLA MORALE. AFFINITÀ E DIFFERENZE TRA NIETZSCHE E FREUD

IVAN ROTELLA

*Cavaliere, voi non conoscete il mondo.  
Tutti giudicano in base a come appari,  
non a come sei.*

Friedrich Schiller

La letteratura secondaria riguardante il presunto rapporto Nietzsche-Freud ha una lunga storia. Il confronto tra i due autori è nato già in ambiente psicoanalitico ed è stato suggerito, allo stesso Freud, dai suoi primissimi allievi<sup>1</sup>. Con il passare del tempo, in realtà, la questione ha assunto interesse più per i filosofi che non per gli psicoanalisti e, in particolare, a partire dagli anni '60 del Novecento, quindi contemporaneamente all'opera di ripulitura dei testi nietzscheani seguita all'edizione critica di Colli e Montinari, si è assistito al formarsi di un vero e proprio *cliché* culturale, secondo il quale non è neppure questionabile se e in che termini Freud abbia letto Nietzsche<sup>2</sup>, ma solo quanto questa lettura sia stata determinante per il successivo sviluppo della psicoanalisi freudiana.

La celebre definizione ricoeuriana di Marx, Nietzsche e Freud, come dei tre "maestri del sospetto", proprio negli anni '60, ha letteralmente segnato il tempo, tanto che quasi tutta la scuola francese di quegli anni, sebbene non abbia dedicato uno studio monografico al tema,

---

<sup>1</sup> E. Hitschmann, *Freud und Nietzsche*, in "Die Psychoanalytische Bewegung", n. 5 (1933).

<sup>2</sup> A proposito, si veda M. Ferraris, *Nietzsche nella filosofia del Novecento*, Bompiani, Milano 1989.

ha considerato “naturale” un qualche rapporto tra i due autori. La prima monografia espressamente dedicata a questo presunto rapporto, è comparsa, sempre in Francia, soltanto una ventina di anni più tardi, si tratta del *Freud e Nietzsche* di Assoun. In seguito, è stato il panorama culturale di lingua tedesca che ha visto maggiormente fiorire studi dedicati alla questione, ereditando però, da quello francese, l'impostazione di fondo, ovvero la non problematicità di una presunta ricezione freudiana dell'opera di Nietzsche. Da questo punto di vista, Gasser, in Austria, ha dato alle stampe una monografia, dal titolo emblematico *Nietzsche und Freud*<sup>3</sup>, ben più voluminosa e ben più dettagliata e filologicamente attenta, rispetto alla sua controparte francese. Il lavoro che però, con ogni probabilità, costituisce il contributo più significativo in questa prospettiva, è il *Traditionslinien des “Unbewußten”* di Gödde<sup>4</sup>, in cui l'autore, concentrando la sua analisi sul concetto di “inconscio”, disegna una linea della riflessione filosofica che va da Schopenhauer a Freud, passando, ovviamente, attraverso la mediazione nietzscheana. Sebbene una simile prospettiva possa indubbiamente risultare valida nel caso del rapporto Schopenhauer-Nietzsche, diviene però estremamente più complicato sostenere la stessa filiazione culturale nel caso Nietzsche-Freud.

I lavori di Assoun e Gasser, in effetti, sebbene profondamente differenti – si potrebbe dire che l'uno costituisca la controparte speculare dell'altro – possono ugualmente essere accomunati per un'impostazione teorica, o forse sarebbe meglio dire teoretica, di fondo. Entrambi, infatti, non solo non mettono in questione il rapporto Nietzsche-Freud, ma tentano di istituirlo proprio a partire da questioni che si potrebbero definire teoretiche. In entrambi i casi, la parte storiografica costituisce la prima parte del lavoro e una sorta di premessa che assolve semplicemente a una funzione di rispetto dei criteri di scientificità, mentre, in entrambi i casi, la parte più cospicua ed effettiva del lavoro, è rappresentata dalla parte teoretica. In questa sede non si vuole negare la possibilità di un confronto teoretico tra Nietzsche e Freud, tanto più che

---

<sup>3</sup> R. Gasser, *Nietzsche und Freud*, De Gruyter, Berlin-New York 1997.

<sup>4</sup> G. Gödde, *Traditionslinien des “Unbewußten”. Schopenhauer-Nietzsche-Freud*, Psychosozial Verlag, Gießen, 1999-2009. Si veda però anche H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1976, che considera Nietzsche il referente comune di tutte e tre le grandi scuole di Freud, Adler e Jung.

questo confronto ha goduto di notevole fortuna, ma, piuttosto, si vuole negare, ad un tempo, la forse troppo superficiale facilità con cui il confronto viene sostenuto sul piano storico e, soprattutto, l'impossibilità di sostenere questo stesso confronto sul piano di una argomentazione assiologico-morale.

Il fatto che sia stato possibile operare un confronto tra Nietzsche e Freud, nonostante la loro radicale alterità in ambito morale – radicale alterità che questo lavoro intende dimostrare – può aver visto, tra le cause di questa operazione, la natura implicita e spesso nascosta dell'argomentazione etica freudiana, talmente mascherata sotto il velo dell'argomentazione scientifica da sembrare a prima vista assente, oppure, addirittura implicitamente decostruttiva nei confronti della riflessione etica. Questa seconda ipotesi, ovviamente, può aver originato l'accostamento con la critica nietzscheana della morale, oppure da questo accostamento può essere stata in qualche modo condizionata e determinata.

La possibilità di una confusione tra piano descrittivo (esplicito) e piano prescrittivo (implicito), non era sfuggita allo stesso Freud, tanto che egli stesso si era trovato costretto a specificare: «La psicoanalisi non ha mai speso una sola parola in favore della liberazione [*Entfesselung*] delle pulsioni [...], proprio al contrario, ci ha messo in guardia [*gewarnt*] al fine di migliorarne il controllo»<sup>5</sup>. Il fatto che la psicoanalisi abbia concentrato le sue analisi dell'universo etico, dal punto di vista descrittivo, sulla natura e sui meccanismi di funzionamento delle pulsioni, non implica necessariamente che quelle pulsioni possano essere individuate come un modello di ideale etico e, ancora, non implica un invito a una sorta di naturalizzazione della morale<sup>6</sup>. Allo stesso modo, un'argomentazione che riconosca la forza delle pulsioni, in contrapposizione alla debolezza della riflessione etica che a queste pulsioni a volte si oppone, non implica una condanna della seconda a favore della prima,

---

<sup>5</sup> S. Freud, *Le resistenze alla psicoanalisi*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, p. 55.

<sup>6</sup> Non si intende qui disconoscere la differenza tra i termini "Etica" e "Morale" che, da Hegel in poi, è entrata nell'uso filosofico, ma, coerentemente con l'utilizzo sinonimico dei termini, tanto in Freud quanto in Nietzsche, li si considererà "come se" fossero sinonimi. Inoltre, la riflessione etica che non adotta un'impostazione hegeliana, continua a trattare i due termini senza distinguerli. Sulla questione dell'etimologia dei termini "etica" e "morale" e sulla storia del loro utilizzo o non utilizzo sinonimico si rimanda ad A. Da Re, *Le parole dell'etica*, Mondadori, Milano, 2010.

ma, anzi: «Essa [la psicoanalisi] ha stabilito un alto ideale [*ein hohes Ideal*] di moralità [*Sittlichkeit*] – moralità equivale a limitazione delle pulsioni [*Triebeinschränkung*]»<sup>7</sup>. Si potrebbe dire che la psicoanalisi freudiana è finalizzata (piano prescritto) alla realizzazione di un alto ideale etico, sebbene riconosca (piano descrittivo), la difficoltà di una tale realizzazione<sup>8</sup>. Sembra quindi che Freud sia stato in qualche modo consapevole della legge di Hume e, anzi, ne abbia dato addirittura una sorta di reinterpretazione e approfondimento. Mentre per Hume non è lecito passare, in sede di *esposizione* dell'argomentazione filosofico-morale, dal piano descrittivo a quello prescrittivo – sebbene questo scivolamento sia operato da molti autori, più o meno consapevolmente –, per Freud, invece, oltre a ciò, si tratta di sottolineare lo stesso passaggio dal piano descrittivo a quello prescrittivo non solo nell'*esposizione* dell'argomentazione filosofico-morale, ma anche nella *ricezione* della stessa. In questa prospettiva, Freud arriva a sostenere: «non mi stupirei di sentir dire che la psicoanalisi, la quale mira a mettere in luce queste forze occulte, è diventata a cagione di ciò essa stessa perturbante per molte persone»<sup>9</sup>. Questa affermazione freudiana, tradotta in linguaggio filosofico, potrebbe anche suonare in questi termini: “occupandosi, sul piano descrittivo, di ciò che è perturbante, la psicoanalisi è divenuta essa stessa perturbante, poiché l'interprete, spesso, confonde piano descrittivo e piano prescrittivo, anche quando questi piani sono nettamente separati, come appunto nel caso della psicoanalisi freudiana”.

L'accostamento Nietzsche-Freud, in definitiva, si può dire che abbia vissuto maggior fortuna in ambito teoretico piuttosto che in ambito etico, ma anche limitandosi al solo piano della riflessione etica, i sia pure brevi cenni alla questione, nonostante le differenze di impostazione, sembrano ancora confermare l'idea di una vicinanza tra i due autori e, anzi, darla per scontata, esattamente come è stato fatto in ambito

---

<sup>7</sup> S. Freud, *Le resistenze alla psicoanalisi*, cit., p. 55.

<sup>8</sup> Naturalmente ciò non vale per tutte le scuole psicoanalitiche, anzi, molte di queste non si muovono minimamente in questa direzione. Per una considerazione dei legami tra psicoanalisi freudiana ed etica kantiana e una panoramica sulla ricezione della psicoanalisi freudiana in ambito di riflessione etica, mi permetto di rimandare a I. Rotella, *La galassia filosofica freudiana. Freud e i filosofi alla luce dell'eredità morale kantiana*, Aracne, Roma 2014.

<sup>9</sup> S. Freud, *Il perturbante*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, p. 104.

teoretico; e questo può essere sostenuto sia nel caso in cui si tratti di argomentazioni apologetiche nei confronti di entrambi gli autori, intesi come demolitori della morale<sup>10</sup>, sia che si tratti, al contrario, di critiche feroci che li interpretano come trasvalutatori dei valori presuntamente positivi e presuntamente eterni e universali della morale cristiano-occidentale<sup>11</sup>. L'impostazione, in ogni caso, è la medesima: tanto Nietzsche quanto Freud sarebbero espressione della stessa critica alla morale, indipendentemente dal giudizio che a questa critica si voglia dare e, in definitiva, ciò sarebbe stato possibile perché entrambi facenti parte dello stesso clima culturale e, ancora, perché Freud sarebbe stato, addirittura, un attento lettore e ammiratore degli scritti nietzscheani. Esattamente questa impostazione che accomuna Freud a Nietzsche è ciò che qui si vuole mettere in questione, seppure limitatamente al piano delle implicazioni etiche sottese a entrambi gli autori.

### *Genealogie della morale*

Si è deciso di intitolare questo lavoro *genealogie* della morale, declinando il termine "genealogia" al plurale, poiché la tesi che si vuole sostenere consiste nell'affermare la presenza, anche in Freud, di una genealogia della morale, la quale però non può essere completamente sovrapposta a quella nietzscheana e costituisce, quindi, una sorta di genealogia alternativa. Se per Nietzsche è semplice individuare una genealogia della morale nel testo omonimo, per Freud sembra più difficile, non essendo quest'ultimo né un filosofo né men che meno un filosofo "morale". Eppure è lo stesso Freud ad ammettere, nella "Prefazione all'edizione ebraica", che *Totem e tabù* è un testo che tratta «dell'origine della religione e della moralità»<sup>12</sup>. Sulla distinzione tra "origine" [*Herkunft*] nietzscheana e "origine" [*Ursprung*] freudiana, si tornerà in seguito. Inoltre, sempre lo stesso Freud, scrive che i due temi principali del testo, ovvero il totem e il tabù, non sono trattati in maniera omogenea né con-

---

<sup>10</sup> Cfr. D. Anzieu, *L'autoanalisi di Freud e la scoperta della psicoanalisi*, tr. it., Astrolabio-Ubaldini, Roma 1976, p. 113.

<sup>11</sup> Cfr. M. F. Echevarría, *La psicologia di Nietzsche e il suo influsso sulla psicoanalisi*, in "Sapientia", LX, fascicolo 21, p. 113 (2005).

<sup>12</sup> S. Freud, *Totem e tabù*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, p. 9.

ducono agli stessi risultati. «L'analisi del tabù», afferma, «è un tentativo di soluzione che procede sul sicuro ed esaurisce il problema. L'indagine sul totemismo si limita invece a una dichiarazione del tipo: "ecco il contributo che attualmente il punto di vista psicoanalitico può fornire"»<sup>13</sup>. Se *Totem e tabù* tratta dell'origine della religione e della moralità, allora, l'indagine sul totemismo è un'indagine sull'origine della religione, mentre quella sul tabù lo è della moralità e, considerato che solo la seconda procede sul sicuro, ne consegue quindi che *Totem e tabù* è un testo che tratta principalmente dell'origine della moralità; si potrebbe dire che *Totem e tabù* costituisca una sorta di genealogia psicoanalitica della morale. Del resto, quando Ricoeur parla della psicoanalisi, sulla scia del testo freudiano, in termini di archeologia<sup>14</sup> del soggetto, accostando Freud a Nietzsche, intesi entrambi come maestri del sospetto, afferma anche, implicitamente, che è presente in Freud l'uso di un metodo genealogico. Allo stesso modo, quando si parla di spiegazione genetica<sup>15</sup> all'interno della psicoanalisi freudiana, non si intende certo una spiegazione che abbia a che fare con i geni nel senso dell'odierna genetica, ma, semmai, si intende una spiegazione che riesca a risalire alle cause originarie del disturbo psichico; la spiegazione genetica potrebbe anche dirsi genealogica. Lo stesso potrebbe valere per Nietzsche che, nella Prefazione alla *Genealogia della morale* parla espressamente di «ipotesi genetiche»<sup>16</sup>, oppure, come sostiene Fornari, descrivendo il passaggio da *Umano, troppo umano* a *Genealogia della morale*, in quest'ultima opera si assiste al passaggio dal «geologo dei fatti morali» al «chimico e lo psicologo con funzione analitica (genetica)»<sup>17</sup>. Se l'accostamento

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>14</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1966.

<sup>15</sup> Cfr. D. Rapaport, *La struttura della teoria psicoanalitica*, tr. it., Boringhieri, Torino 1977.

<sup>16</sup> F. Nietzsche (1887), *GM Genealogia della morale*, tr. it. Adelphi, Milano, § 4. Del resto, lo stesso Nietzsche, sempre nel § 4 scrive del suo «impulso a manifestare qualcuna delle mie [sue] ipotesi sulla genesi/origine [*Ursprung*] della morale», utilizzando, quindi, *Ursprung*, come Reé e Freud.

<sup>17</sup> M. C. Fornari, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill*, ETS, Pisa, 2006, p. 10 corsivo mio. Sulla distinzione tra "genesì" e "genealogia", si vedano anche M. Foucault, *L'ordine del discorso*, tr. it., Einaudi, Torino 1972, i lavori di Marton, in particolare S. Marton, *Genealogia della morale: dalla premura didattica ai fini strategici*, in *La genealogia della morale. Letture e interpretazioni* a cura di B. Giacomini, P.



tra Nietzsche e Freud, ha goduto di notevole fortuna, naturalmente da questo accostamento non poteva rimanere esclusa la genealogia della morale. Sergio Moravia sostiene che «qui [in GM] Nietzsche ha davvero anticipato Freud»<sup>18</sup>, istituendo un parallelismo su cui insiste per l'intero lavoro, tanto da evidenziare la portata non esclusivamente filosofica ma anche psicologica dell'opera nietzscheana: «l'analisi nietzscheana smonta [...] con implacabile precisione meccanismi psicologici reali, che da Freud a Binswanger [...] sono stati situati sempre più al centro della riflessione scientifico-terapeutica contemporanea»<sup>19</sup>. Se su un piano di storia della cultura, piano su cui Moravia si muove, si possono mettere in evidenza le somiglianze e i legami, le concatenazioni e i percorsi di una data concezione ed il suo evolversi attraverso gli autori più disparati, sul piano della riflessione etica è invece necessario evidenziare, insieme alle affinità, anche le differenze e gli scarti, presenti, se non sul piano descrittivo, almeno su quello prescrittivo.

Freud aveva sicuramente sentito parlare della genealogia della morale nietzscheana, infatti, durante una delle famose sedute del mercoledì, Hitschmann propone come tema dell'intervento proprio la terza dissertazione di *Genealogia della morale*, sostenendo un'interpretazione dell'opera a partire dal vissuto, o forse sarebbe meglio dire dal "non-vissuto" dell'autore: Hitschmann sostiene che la critica nietzscheana all'ideale ascetico sia da ricondurre alla vita ascetica, nel senso di astinente dal punto di vista sessuale, che lo stesso Nietzsche avrebbe condotto. A questo punto poco importa sapere se Freud abbia effettivamente letto *Genealogia della morale* o meno, in ogni caso era a conoscenza delle tesi nietzscheane espresse in quel testo, almeno della terza dissertazione. Si tratta ora di delineare le affinità e le differenze.

## *Affinità*

Sebbene sia la terza dissertazione quella "letta" da Freud, è in realtà nella seconda che è possibile individuare alcuni passi in cui la somiglianza con le tesi espresse in *Totem e tabù* è più consistente.

---

Gori, F. Grigenti, ETS, Pisa 2015.

<sup>18</sup> S. Moravia, *Itinerario nietzscheano*, Guida, Napoli 1993, p. 4.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 9.

Nietzsche sostiene che il sentimento della colpa abbia avuto origine insieme ai rapporti interpersonali e, in particolare, a quello che definisce come il «più antico e *originario* [*ursprünglichsten*] rapporto tra persone che esista, nel rapporto tra compratore [*Käufer*] e venditore [*Verkäufer*], creditore [*Gläubiger*] e debitore [*Schuldner*]]<sup>20</sup>. Al di là della plausibilità di una tale ipotesi e al di là del lavoro necessario per accostarla a quella freudiana, lavoro arduo ma possibile, è invece interessante notare come Nietzsche proceda ulteriormente nella sua argomentazione, ricavando, da questo presupposto mercantile, una seconda ipotesi sull'origine della giustizia, ipotesi che si avvicina molto alle descrizioni freudiane. Nietzsche scrive: «Giustizia è, in questo primo gradino, la buona volontà, tra uomini di potenza pressappoco eguale [*ungefähr Gleichmächtigen*], di mettersi reciprocamente d'accordo, di nuovamente "intendersi" mediante un compromesso [*Ausgleich*]]<sup>21</sup>. Queste affermazioni ricordano molto la scena primordiale descritta da Freud nella parte finale di *Totem e tabù*: i fratelli dell'orda primordiale, i quali, per usare il lessico nietzscheano, sono "uomini di potenza pressappoco eguale", dopo aver ucciso il padre, che invece era più potente di ognuno di loro singolarmente inteso, si mettono reciprocamente d'accordo e istituiscono i due divieti tabù e, anche in questo caso, si tratta di "compromesso", più precisamente del compromesso tra il desiderio di essere come il padre prima che venga assassinato, e la paura di essere esattamente come il padre e, proprio a causa di ciò, venire assassinati<sup>22</sup>. Inoltre, è interessante notare come, tanto per Nietzsche, quanto per Freud, questo compromesso iniziale coincida con la comparsa del senso di colpa.

Proseguendo nella sua argomentazione, Nietzsche passa al problema della cattiva coscienza – allontanandosi idealmente da un possibile confronto con Freud – per risolvere il quale è costretto a tornare al "più antico e originario rapporto tra persone", ovvero quello tra debitore e creditore. Questo rapporto si esplicita ulteriormente, secondo

<sup>20</sup> F. Nietzsche, *GM Genealogia della morale*, cit. II, § 8, corsivo mio.

<sup>21</sup> *Ibidem*; si veda anche F. Nietzsche, *MA Umano, troppo umano*, tr. it., Adelphi, Milano, Libro I, parte II, § 92.

<sup>22</sup> S. Freud, *Totem e tabù*, cit. p. 149. Si noti, tra l'altro, che in Freud le "formazioni di compromesso" sono sempre sintomatiche e, non a caso, i divieti tabù sanciscono, contemporaneamente, la nascita della civiltà e della nevrosi.

Nietzsche, anche, e forse soprattutto, tra le diverse generazioni, non soltanto quindi tra persone contemporanee tra loro: la generazione attuale in un dato momento storico si trova sempre in un rapporto di debito nei confronti delle generazioni che l'hanno preceduta, in particolare nei confronti di «quella più antica, fondatrice della stirpe»<sup>23</sup>. La generazione attuale in un dato momento è intimamente convinta di dovere la sua stessa esistenza ai sacrifici e alle opere dei suoi antenati e, per colmare questo debito, è quindi costretta a operare sacrifici essa stessa in onore di quella generazione primordiale che l'ha preceduta: nasce da questo comportamento la prima forma di offerte e sacrifici propiziatori. Inoltre, più la generazione attuale vive in condizioni di benessere, più aumenta il suo sentimento di debito<sup>24</sup> nei confronti di quella primordiale e, allo stesso modo, più la generazione attuale vive in condizioni di malessere, più imputa questa circostanza a una eccessiva negligenza nell'operare i sacrifici dovuti: si instaura in questo modo, oltre al culto, il timore nei confronti degli spiriti degli antenati.

Arrivato a questo punto, Nietzsche avanza un'ulteriore ipotesi che, a differenza delle precedenti, può essere effettivamente accostata a quelle freudiane di *Totem e tabù*. Scrive Nietzsche:

Se si immagina spinto all'estremo questo rozzo tipo di logica, i progenitori delle stirpi più *possenti* dovranno infine, grazie alla fantasia del crescente timore, assumere addirittura proporzioni gigantesche ed essere ricacciati nelle tenebre di una sinistra e irraggiungibile dimensione divina – il progenitore finisce per essere necessariamente trasfigurato in un dio. Forse sta proprio qui l'origine [*Ursprung*] degli dèi, un'origine [*Ursprung*] dunque dal *timore* [*Furcht*]<sup>25</sup>

Questo passo nietzscheano descrive un processo che può essere paragonato molto bene a quello descritto da Freud, in quanto le tappe del processo sono sostanzialmente identiche: senso di colpa, timore, venerazione religiosa. Infatti il senso di colpa sorge immediatamente dopo l'uccisione del padre primordiale e l'amara scoperta che quell'o-

---

<sup>23</sup> F. Nietzsche, GM *Genealogia della morale*, cit. II, § 19.

<sup>24</sup> Nietzsche instaura un parallelo tra sentimento di "colpa" e di "debito", utilizzando il termine tedesco *Schuld* che possiede entrambi i significati.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, GM *Genealogia della morale*, cit. II, § 19.

micidio non servì propriamente a nulla, dato che nessun fratello era in grado di prenderne il posto. Al senso di colpa segue il timore di un ritorno del padre ucciso, in spirito o come divinità reincarnata. Infine, dal timore nei confronti della divinità, nasce la venerazione al fine di placare l'eventuale desiderio di vendetta del padre ucciso.

### *Differenze nelle analogie*

Le differenze tra la genealogia nietzscheana e quella freudiana sono, con ogni probabilità, molto più numerose rispetto alle affinità. Proprio partendo dall'ultimo passo di *Genealogia della morale* preso in considerazione, si è potuto osservare che il processo descritto da Nietzsche è sostanzialmente identico a quello freudiano: senso di colpa, timore, venerazione religiosa. Se è vero che il processo è analogo, è però altrettanto vero che, all'interno di questo processo è possibile rinvenire differenze non trascurabili: il senso di colpa nietzscheano è fondato su un debito, quello freudiano su un delitto. Nietzsche descrive il senso di colpa della generazione attuale come un debito nei confronti di quella fondatrice della stirpe, ma questo debito è un debito vago, non specificato nei suoi dettagli<sup>26</sup>. Inoltre, ammesso che una generazione possa sentire questo debito nei confronti delle generazioni che l'hanno preceduta, non si capisce perché soltanto verso la generazione più antica, quella fondatrice della stirpe, dovrebbe costituirsi il successivo rapporto di timore e venerazione. È chiaro che, nell'ipotesi in cui non ci fossero state tutte le generazioni precedenti, non esiste-

---

<sup>26</sup> Un'altra differenza riscontrabile è il carattere scientifico dell'argomentazione freudiana e quello volutamente non scientifico di quella nietzscheana. Sul tema si veda H. Heit, *Gaia scienza e ideali ascetici* (GM III 23-28), in *La genealogia della morale. Letture e interpretazioni*, a cura di B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti, cit., 2015, pp. 241-242 «il testo [GM] fornisce ben poche ricostruzioni storiche riconducibili al modello della scienza "normale" e corroborate da fatti verificabili. I polverosi dettagli di una precisa ricerca scientifica [...] non sono posti al centro di questo scritto polemico [...]. Al posto di concreti studi storici e analisi metodologiche di casi esemplificativi e di fonti, Nietzsche delinea un campo di ricerca in base a discussioni paradigmatiche, solleva questioni fondamentali e indica le direzioni delle loro soluzioni [...]. La *Genealogia della morale* è in realtà un invito alla ricerca ben più che una soluzione della stessa [...] non vuole essere il libro di un erudito specializzato, ma il libro di un filosofo; quindi, non si tratta in senso stretto di un libro scientifico».

rebbe neanche quella attuale e che, per questo motivo, è possibile provare nei suoi confronti un sentimento di debito e riconoscenza, ma non è tuttavia chiaro il motivo per cui ciò non dovrebbe valere anche per la generazione immediatamente precedente, ma solo per quella primordiale. Da un punto di vista genericamente psicologico è più plausibile che il sentimento di debito si provi proprio nei confronti delle generazioni più vicine, quelle con le quali si è entrati in contatto e non, invece, con generazioni primordiali di cui scarsa traccia è rimasta nella memoria e questo, probabilmente, perché si è assistito ai sacrifici delle generazioni immediatamente precedenti, mentre assai remoto e, dunque, non vincolante, risulta il sentimento dei sacrifici delle generazioni primordiali.

La descrizione freudiana, che non considera questo rapporto creditore-debitore, ma che invece fa risalire il senso di colpa alla scena primordiale del parricidio, non solo si differenzia dalla descrizione nietzscheana, ma riesce anche a dare conto del perché la generazione attuale si senta in colpa nei confronti di una generazione remota e non, invece, di quelle più prossime, ovvero attraverso la legge fondamentale di Haeckel secondo cui l'ontogenesi ricapitola la filogenesi e, quindi, come durante l'infanzia dell'umanità è stato commesso il parricidio, o quanto meno lo si è desiderato, così ogni individuo, durante la sua infanzia, ripete lo stesso meccanismo di desiderio<sup>27</sup>. Far risalire il senso di colpa a un debito o a un delitto è quindi già una importante differenza, sebbene questa differenza sia presente all'interno di una descrizione per altri versi analoga. La descrizione nietzscheana, si è detto, è fondata sul presupposto che il rapporto più antico ed originario sia quello tra creditore e debitore<sup>28</sup>, ma questo presupposto non solo è differente da quello freudiano, secondo cui i rapporti più originari sono quelli libidici, ma è anche il sostanziale elemento di contrasto e di novità della psicoanalisi freudiana rispetto a ciò che può averla preceduta, Nietzsche compreso, o agli indirizzi successivi che con essa hanno

---

<sup>27</sup> Cfr. P. Reé, *L'origine dei sentimenti morali*, tr. it., Il Melangolo, Genova 2005, p. 95 «Senza dubbio è possibile che le abitudini degli antenati, a patto che siano state trasmesse attraverso numerose generazioni, possano riapparire come istinto ereditato nei discendenti». Una spiegazione del genere è in linea con il darwinismo lamarckiano dell'epoca a cui si rifanno sia Reé sia Freud e contro il quale si scaglia Nietzsche.

<sup>28</sup> Cfr. A. Orsucci, *La genealogia della morale di Nietzsche. Introduzione alla lettura*, Carocci, Roma 2001, p. 86.

istituito un confronto-scontro, come nei casi di Jung o Adler<sup>29</sup>. L'idea che esistano rapporti più originari di quelli libidici è dunque un'idea ante-freudiana e, al tempo stesso, anti-freudiana. Non è qui in questione se un processo libidico-naturale possa assumere una valenza sociale, né è in questione, viceversa, se un processo sociale o economico possa assumere una coloritura libidica, ciò che è in questione è quale dei due aspetti sia più originario, oppure, in altri termini, quali dei due preceda, dal punto di vista cronologico, l'altro. Del resto, l'individuazione di ciò che precede, è esattamente ciò che distingue Freud da Nietzsche. Potrebbe non essere casuale, quindi, che tutti gli autori che hanno sostenuto tesi anti-freudiane, come Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*<sup>30</sup>, o gli stessi allievi dissidenti di Freud, si siano richiamati tutti, più o meno esplicitamente, al testo nietzscheano. Dal punto di vista freudiano, che è un punto di vista, come riconosciuto anche dai critici di Freud, biologico-naturalista<sup>31</sup>, non esistono rapporti più originari di quelli libidici, poiché non esiste una natura più originaria della natura stessa e, ammettere la possibilità di un rapporto più originario rispetto a quello libidico, conduce a una prospettiva che può essere sospettata di rimozione<sup>32</sup>. Al contrario, il punto di vista nietzscheano, è un punto di vista filologico-culturalista<sup>33</sup>, in cui l'argomentazione è svolta a partire

---

<sup>29</sup> Interessanti, a questo riguardo, sono i riferimenti e le analogie sottolineate in A. Giacomelli, *La bionda bestia e il prete. Considerazioni su GM I a partire dalle sue Lebensformen*, in *La genealogia della morale. Letture e interpretazioni* a cura di B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti, cit., 2015 tra la genealogia della morale nietzscheana e la psicologia analitica di Jung.

<sup>30</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, tr. it., Einaudi, Torino 1975.

<sup>31</sup> Sul tema si veda F. J. Sulloway, *Freud biologo della psiche. Al di là della leggenda psicoanalitica*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1982.

<sup>32</sup> Cfr. S. Freud, *Le resistenze alla psicoanalisi*, cit.

<sup>33</sup> Cfr. H. Heit *Gaia scienza e ideali ascetici* (GM III 23-28), in *La genealogia della morale. Letture e interpretazioni* a cura di B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti, cit., 2015, p. 240 «La Genealogia della morale si presenta al lettore quasi come uno studio finalizzato a un'indagine storico-culturale sull'"origine dei nostri pregiudizi morali"». Si veda anche Gori (2015), pp. 267-268 «Il nucleo concettuale intorno al quale tutto questo ruota è in particolare la questione della verità [...] che Nietzsche individua come fondamento della cultura europea e della sua morale [...] alla cui disamina e critica la Genealogia è complessivamente dedicata [...]. La questione della verità emerge al termine della disamina che Nietzsche compie dell'ideale ascetico [...]. Scienza e ideale ascetico non sono infatti che manifestazioni di un principio fondamentale, che Nietzsche individua quale radice della cultura europea nel suo complesso e al quale

dalle modificazioni storiche dei significati delle parole<sup>34</sup>.

Cambiando i presupposti di partenza, cambiano anche necessariamente le conseguenze di quei presupposti. Se è vero che tanto per Nietzsche, quanto per Freud, al senso di colpa segue il timore, è però anche altrettanto vero che i due timori in gioco presentano differenze analoghe a quelle che presentavano i due differenti sensi di colpa. Essendo il rapporto tra generazione attuale e generazione primordiale un rapporto economico, nell'ottica nietzscheana, anche il timore presenta la stessa caratteristica economica, ovvero la generazione attuale teme che, se non si attuano i dovuti sacrifici nei confronti della generazione passata, allora ne seguirà un malessere, così come, se invece si attuano i dovuti sacrifici, ne conseguirà un certo benessere. Sembra che Nietzsche voglia descrivere una credenza primitiva secondo cui il raccolto, piuttosto che la caccia o la pesca o la guerra, dipendano dall'aver offerto i giusti sacrifici agli dèi, come se il meccanismo insisto nel rapporto tra essere umano e divinità fosse un rapporto di pena/retribuzione dipendente dal comportamento umano. Se questo è il meccanismo che origina il timore descritto da Nietzsche, di tutt'altra natura è quello freudiano. Se il senso di colpa non è dovuto a un debito, ma a un delitto<sup>35</sup>, allora anche il timore non sarà un timore di pena e un relativo desiderio di retribuzione, bensì un timore di vendetta e il relativo desiderio di perdono. Inoltre se il delitto è stato un omicidio, il timore è legato alla perdita della vita stessa, non semplicemente al suo benessere o malessere. Infine, anche la venerazione nei confronti del progenitore divenuto divinità, partendo da presupposti differenti, approda a risultati differenti: se la venerazione descritta da Nietzsche

---

dà il nome di "volontà di verità"».

<sup>34</sup> Cfr. J. M. Rey, *Note su alcune forme incompatibili*, in *La genealogia della morale. Letture e interpretazioni* a cura di B. Giacomini, P. Gori, F. Grigenti, cit., 2015, p. 86 «La genealogia è un cammino che ha soprattutto l'obiettivo di mostrare da dove vengono certe parole [...]. Bisogna imparare [...] ad ascoltare queste grandi parole che s'impongono tanto nei discorsi più correnti, quanto negli enunciati presunti astratti». Inoltre, cfr. anche FW 58 «sono indicibilmente più importanti i nomi dati alle cose di quel che esse sono» con la chiusura di *Totem e tabù* «In principio era l'Azione [Tat]», parafrasi di Goethe all'incipit del Vangelo di Giovanni.

<sup>35</sup> Cfr. A. Orsucci, *La genealogia della morale di Nietzsche. Introduzione alla lettura*, cit., p. 124 è inoltre interessante che Nietzsche critica Spencer, il quale non solo rientra tra le letture di Freud, ma, soprattutto, propone una tesi, su questo aspetto, simile a quella freudiana.

è un rapporto economico nei confronti della divinità, quindi misurabile, quella descritta da Freud è un rapporto vitale incommensurabile. Una volta operati i giusti sacrifici, nell'ottica economica nietzscheana, si allevierebbe il senso di colpa e il rapporto verrebbe in un certo qual modo parificato: è possibile estinguere il debito/colpa proprio perché esso è misurabile. Nell'ottica freudiana, invece, il senso di colpa è indelebile, in quanto esso è basato su un omicidio e niente, neanche un altro omicidio, può parificare il rapporto; si instaura così un meccanismo di venerazione destinato a ripetersi all'infinito, proprio perché il senso di colpa è inestinguibile e incommensurabile. Si potrebbe anche dire che, mentre per Nietzsche è possibile e "doveroso" superare, nel senso di *Überwindung*, l'ideale ascetico-religioso, che è poi, nell'ottica nietzscheana, lo stesso ideale scientifico, per Freud questo superamento è impossibile, proprio a causa della inestinguibilità del senso di colpa e diviene invece possibile e "doveroso", trasformare l'illusione della "verità della religione", nella realtà disillusa e realistica di una "religione della verità"<sup>36</sup>, ovvero sostituire alla *Weltanschauung* religiosa-tradizionale una *Weltanschauung* scientifica, capace di mettere a frutto, sublimandolo, il senso di colpa, trasformandolo da un'inutile fardello, nel motore del progresso.

In definitiva, sebbene la genealogia nietzscheana e quella freudiana presentino una struttura analoga (senso di colpa-timore-venerazione), la sola struttura non è sufficiente a sovrapporre i due ordini di spiegazione, i quali, partendo da presupposti radicalmente differenti, si esplicano necessariamente in termini incompatibili e inconciliabili, nonostante l'analogia strutturale.

### *Rée, Nietzsche, Freud*

Le differenze tra le due genealogie della morale vanno ben al di là di quanto preso in esame fin'ora e meriterebbero uno studio separato<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Cfr. M. Silver, *L'etica della psicoanalisi. Il percorso della perversione da Freud a Lacan*, Mondadori, Milano 2003, p. 21.

<sup>37</sup> Per una visuale sul mito storiografico del presunto rapporto Nietzsche-Freud mi permetto di rimandare a I. Rotella, *Nietzsche o Freud. Apparenti assonanze e incompatibilità etiche*, Guida, Napoli 2016. Per quanto riguarda l'incompatibilità di approcci



Fornari<sup>38</sup>, sulla scia di Foucault<sup>39</sup>, evidenzia come la scelta nietzscheana di utilizzare il termine *Herkunft* in *Genealogia della morale*, rispetto al termine *Ursprung* utilizzato dieci anni prima in *Umano, troppo umano*, non sia una scelta casuale. Il termine *Ursprung*, seguendo la ricostruzione di Fornari, doveva essere caratterizzato, per Nietzsche, da un carattere troppo vicino all'uso che ne fa il suo ex amico Paul Rée nel testo *L'origine [Ursprung] dei sentimenti morali*<sup>40</sup> e la tradizione darwiniana e scientifica alla quale questi si richiama.

Anche nel caso di Rée si può parlare di una genealogia della morale<sup>41</sup>, ma, come per Freud, le genealogie nietzscheana e réealiana non sono in alcun modo sovrapponibili, anzi, è lo stesso Nietzsche a sottolineare la sua distanza dall'ormai ex amico Rée, tanto da scrivere, nella Prefazione:

Il mio primo impulso a manifestare qualcuna delle mie ipotesi sulla genesi<sup>42</sup> [*Ursprung*] della morale mi venne da un libricino chiaro, pulito e accorto, pure saputello, in cui mi si fece innanzi, per la prima volta, una specie opposta e perversa d'ipotesi genealogiche, la specie propriamente *inglese*, ed esso mi attrasse con quella forza di seduzione che ha ogni realtà antitetica e antipodica. Il titolo del volumetto era: "Origine dei sentimenti morali"; il suo autore, dottor Paul Rée, anno di pubblicazione, 1877. Forse non ho mai letto nulla, cui dentro di me avessi detto a tal punto no, frase per frase, conclusione

---

etici, mi riprometto di ritornare in seguito.

<sup>38</sup> M. C. Fornari, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill*, cit. Bisogna inoltre notare che Freud predilige *Ursprung*, sebbene non lo utilizzi in modo esclusivo, come invece fa Rée, ma raramente usa *Herkunft* come invece fa Nietzsche.

<sup>39</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.

<sup>40</sup> P. Rée, *Le origini dei sentimenti morali*, Il Melangolo, Genova 2005.

<sup>41</sup> Cfr. L. Battaglia, *Due genealogie della morale: Nietzsche e Rée*, in *Itinerari nietzscheani*, AA.VV., ESI, Napoli 1983.

<sup>42</sup> I curatori italiani traducono questo *Ursprung* con *genesì*, rispettando il senso e l'economia dell'intera argomentazione nietzscheana, sebbene questo termine sia più precisamente traducibile con "origine". La tesi secondo cui la genealogia è radicalmente differente da una ricerca dell'origine è assolutamente valida e merita di essere preservata, ma come purtroppo spesso avviene, tesi del genere vengono fatte proprie con troppa superficialità partendo da interpretazioni altre e senza verificare le occorrenze nella lingua originale dell'autore, la quale, invece, restituisce un'oscillazione tra i due termini non così facilmente interpretabile in maniera rigida e unidirezionale.

per conclusione, come a questo libro.<sup>43</sup>

Anche Freud, come Rée, è fortemente influenzato dalle ipotesi inglesi, entrambi, infatti, si propongono di applicare le teorie darwiniane ai rispettivi oggetti di studio. Si potrebbe parlare allora di tre genealogie della morale: quella di Rée, quella di Nietzsche e quella di Freud. Rée e Freud, inoltre, si trovano probabilmente tra loro più vicini di quanto entrambi non lo siano rispetto a Nietzsche. Se nel passo nietzscheano della "Prefazione", al posto del testo di Rée ci fosse stato, giocando un po' con l'immaginazione, *Totem e tabù*, probabilmente non si sarebbe notata la differenza: anche di Freud si può dire che segue ipotesi inglesi, anche di Freud si potrebbe dire che, se Nietzsche l'avesse letto, avrebbe detto a tal punto no, forse, frase per frase, conclusione per conclusione, oppure, più probabilmente, che il Nietzsche del 1877, così come apprezzava Rée e gli autori sui quali Rée studiava, allo stesso modo avrebbe potuto apprezzare il Freud di *Totem e tabù*, mentre il Nietzsche del 1887, ormai in contrapposizione a Rée, avrebbe nutrito la stessa *vis* contrappositiva anche nei confronti di Freud<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> F. Nietzsche, GM *Genealogia della morale*, cit. "Prefazione", § 4 corsivo dell'autore.

<sup>44</sup> Allo stesso modo, se si volesse insistere nel paragone Freud-Rée in opposizione a Nietzsche, si potrebbero leggere in questa prospettiva anche le parole con cui Salomé descrive i due amici: «le personalità intellettuali dei due amici prendevano strade diverse. Là dove uno smetteva, l'altro cominciava. Come pensatore dall'approccio rigidamente unilaterale, Rée [o Freud] non si fece mai influenzare da simili questioni [artistiche]; era lontano dalla ricchezza spirituale, artistica, filosofica e religiosa di Nietzsche, ma, dei due, era la mente più acuta [...]. Tipico delle opere di Nietzsche è il fatto che anche gli errori e le inesattezze che esse contengono schiudano una pienezza di stimoli tale da accrescerne il significato complessivo, anche là dove ne diminuisce il valore scientifico. Caratteristico delle opere di Rée [o Freud] è invece il fatto che esse contengono più carenze che errori [...]. Se il fondersi appassionato della vita speculativa con la vita interiore nel suo complesso era un tratto peculiare di Nietzsche, un fondo dell'indole spirituale di Rée [o Freud] era invece la scissione netta e portata all'estremo di pensiero e sentimento. Alla genialità di Nietzsche corrispondeva il fuoco che ardeva vivace dietro i suoi pensieri che li faceva brillare di una luce la cui potenza essi non avrebbero mai potuto acquisire grazie soltanto alla comprensione logica; la forza intellettuale di Rée [o Freud] si basava invece sulla fredda imperturbabilità della dimensione logica di fronte a quella psichica, sull'acutezza e il limpido rigore del suo pensiero scientifico. Il pericolo per Rée [o Freud] era rappresentato dall'unilateralità e dalla chiusura di questo pensiero, dalla mancanza di quel fiuto raffinato e lungimirante che richiede più comprensione che comprendonio; per Nietzsche, diversamente, il pericolo stava in quella sconfinata capacità di sentire e nella dipendenza dei prodotti

## Differenze prescrittive

Si ammetta per un momento che la rivolta degli schiavi nella morale descritta da Nietzsche sia effettivamente un analogo del parricidio primordiale descritto da Freud in *Totem e tabù*. L'equivalenza ipotetica potrebbe consistere nella analogia tra i signori descritti da Nietzsche che soccombono agli schiavi, e i padri o maschi alfa freudiani che soccombono all'unione dei figli. Pur ammettendo una analogia tra signori e padri da una parte e tra schiavi e figli dall'altra, questa analogia risulta ancora essere limitata unicamente al piano descrittivo. Da un punto di vista prescrittivo, infatti, Nietzsche auspica un ritorno a una morale aristocratica, dei signori, mentre Freud, al contrario, ritiene che una morale dei padri primordiali non esista affatto, ovvero che la morale sia *ipso facto* una morale di eguali, fratelli o schiavi che li si voglia chiamare. Una morale aristocratica, una morale gerarchica, si tratti pure di una gerarchia spirituale è, nell'ottica freudiana, una contraddizione in termini: la morale o è egualitaria o semplicemente non esiste. In realtà, tanto in Nietzsche quanto in Freud, il punto di vista prescrittivo non è mai del tutto esplicito: un'altra analogia tra le due genealogie è proprio l'intento di limitarsi a un piano esclusivamente descrittivo, ma, ciò nonostante, è possibile evincere delle implicazioni prescrittive in entrambi gli autori e, una volta confrontate queste implicazioni, notare quanto, in entrambi, funzioni tuttavia un'impostazione antitetica sul piano prescrittivo.

Nella prima dissertazione di *Genealogia della morale*, utilizzando forme retoriche ed esortative, Nietzsche scrive:

---

del suo intelletto dai sentimenti e dai moti dell'animo [...]. L'indole spirituale di Rée [o Freud], per contro, pareva escludere ogni contributo della vita affettiva a questioni attinenti la sfera della conoscenza [...]. Il pensatore che era in lui guardava infatti dall'alto, con senso di superiorità e di estraneità, l'uomo che era in lui [...]. In luogo di questo, nel carattere di Rée [o Freud], non vi era null'altro se non una profonda, notevole e illimitata bontà d'animo, le cui manifestazioni rappresentavano un'interessante e toccante antitesi alla fredda sobrietà e al rigore del suo pensiero. Nietzsche, al contrario, possedeva quell'alato amor proprio che si riversava nei suoi ideali gnoseologici fino al punto da confondersi quasi con essi e porsi di fronte al mondo con l'entusiasmo dell'apostolo e di colui che converte [...], vi è dunque una profondissima diversità di sentire [...] quel che per l'uno costituiva l'espressione naturale della propria indole, era tutto il contrario dell'indole dell'altro», L. von Salomé, *Vita di Nietzsche*, tr. it. Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 131-133.

concedetemi di tanto in tanto – posto che esistano divine dispensatrici, al di là del bene e del male – uno sguardo, un solo sguardo concedetemi unicamente rivolto a qualche cosa di perfetto [*Vollkommenes*], di compiutamente riuscito [*zu-Ende-Gerathenes*], di beato [*Glückliches*], di possente [*Mächtiges*], di trionfante [*Triumphirendes*], in cui ci sia ancora qualcosa che incuta timore.<sup>45</sup>

L'essere perfetto, capace di incutere timore, potrebbe anche essere paragonato al padre dell'orda primordiale descritto da Freud, con la differenza che Freud non avrebbe mai desiderato gettarvi uno sguardo estasiato e contemplativo, ma, semmai, critico e demolitore. Uno degli obiettivi polemici di Nietzsche, forse il principale, è un certo tipo di darwinismo insito nei moralisti inglesi e in Rée, ma, soprattutto, il presupposto di quel darwinismo<sup>46</sup> secondo cui ci sarebbe una connessione tra l'utilità e l'origine: «Per bene che si sia compresa l'utilità di un qualsiasi organo fisiologico [...] non si è per ciò ancora compreso nulla relativamente alla sua origine [...] l'occhio sarebbe stato fatto per vedere, la mano per afferrare»<sup>47</sup>.

*Totem e tabù*, sebbene non incentri la sua analisi su un rapporto tra utilità e origine, è comunque fondato su presupposti darwiniani, in particolare sulla versione del darwinismo di Haeckel<sup>48</sup>. In ogni caso, anche il darwinismo allontana, piuttosto che avvicinare, *Genealogia della morale* e *Totem e tabù*: sebbene esista una condanna neanche troppo implicita, nella prospettiva freudiana, nei confronti tanto delle aristocrazie della forza (esercito), quanto di quelle dello spirito (chie-

<sup>45</sup> F. Nietzsche, GM *Genealogia della morale*, cit. I, § 12.

<sup>46</sup> Cfr. A. Orsucci, *La genealogia della morale di Nietzsche. Introduzione alla lettura*, cit., pp. 68-80 e M. C. Fornari, *La morale evolutiva del gregge. Nietzsche legge Spencer e Mill*, cit.

<sup>47</sup> F. Nietzsche, GM *Genealogia della morale*, cit. II, § 12. Si noti che in questo § 12 Nietzsche usa come sinonimi *Ursprung* e *Entstehung* che vengono tradotti entrambi come "origine". Sulla questione "origine/utilità" cfr. anche Nietzsche (1967-1988), FP *Frammenti postumi*, 7 [25] fine 1886-primavera 1887: «L'utilità di un organo non ne spiega l'origine [Entstehung]: al contrario! Per la maggior parte del tempo in cui un contrassegno si viene formando, esso non conserva l'individuo e non gli giova, men che mai nella lotta contro l'ambiente e i nemici esterni»

<sup>48</sup> Per una visuale completa sul darwinismo di Freud, sul ruolo di Haeckel e Claus quali mediatori, si veda L. Ritvo, *Darwin e Freud. Il racconto di due scienze*, tr. it. Il pensiero scientifico editore, Roma 1992.

sa cattolica)<sup>49</sup>, l'argomentazione "darwiniana" sull'origine della morale presente in *Totem e tabù*, vuole essere, almeno nell'intento freudiano, un'argomentazione scevra da giudizi morali. Una formazione democratica, in cui la legge (tabù) è uguale per tutti e non esistono gerarchie e/o *Rangordnungen*, è una formazione sociale evolutivamente più sviluppata e in grado di apportare maggiori benefici e utilità alla specie. Forse aumenta la conflittualità interna, ma aumenta anche lo sviluppo e il progresso civile, al contrario, formazioni aristocratiche, anche quando fossero perfette aristocrazie dello spirito e diano vita a *Rangordnungen* "naturali" in cui ognuno svolge il proprio ruolo, sedando ogni conflitto interno, produrrebbero comunque una stagnazione evolutiva, ostacolando i processi di civilizzazione. Si potrebbe dire che mentre Freud parte dalla natura (libido)<sup>50</sup> per arrivare alla cultura (istituzione della legge, della morale, della democrazia e della scienza), Nietzsche percorre esattamente il percorso inverso, parte dalla cultura (rapporto creditore-debitore), per tornare alla natura (superamento della morale, dell'ideale ascetico e dell'uomo)<sup>51</sup>. Infine, un'ultima, ma non per questo meno importante, differenza prescrittiva tra i due autori, si gioca sul ruolo dell'inconscio nell'economia dell'atteggiamento etico. Un passo di *Genealogia della morale* è molto indicativo a questo riguardo: Nietzsche, descrivendo la contrapposizione tra la morale dei signori e quella degli schiavi, lascia entrare nel discorso anche una riflessione sul ruolo dell'inconscio all'interno di questa contrapposizione.

---

<sup>49</sup> Cfr. S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino.

<sup>50</sup> Che la libido sia un concetto originariamente biologico-naturale che solo in seguito viene socializzato, è chiaro in tutta la produzione freudiana, in particolare nei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, ma, ancor più chiaramente, in *Pulsioni e loro destini* (1915), in cui Freud, per giustificare le sue tesi ancora provvisorie, caratteristiche di una scienza ancora agli albori, parla proprio di postulati necessari alla costruzione di una teoria e questi postulati non esita a definirli biologici (cfr. S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, tr. it. in OSF, vol. 8, p. 16). Inoltre, l'eccessivo agganciamento del concetto di libido a prospettive biologiche è una delle accuse rivolte a Freud anche dai suoi critici (cfr. F. J. Sulloway, *Freud biologo della psiche. Al di là della leggenda psicoanalitica*, cit.). In ogni caso, è bene ricordare che altre scuole di ispirazione psicoanalitica post-freudiane, non-freudiane o addirittura anti-freudiane, interpretano la libido come un elemento tanto biologico-naturale quanto storico-sociale.

<sup>51</sup> Cfr. A. Orsucci, *La genealogia della morale di Nietzsche. Introduzione alla lettura*, cit., p. 109.

Il passo in questione è il seguente:

Una razza [*Rasse*] di siffatti uomini del *ressentiment* finirà necessariamente per essere più *accorta* [*klüger*] di qualsiasi razza aristocratica, onorerà altresì l'accortezza [*Klugheit*] in tutt'altra misura, vale a dire come un condizionamento esistenziale di prim'ordine, mentre negli uomini nobili l'accortezza ha facilmente in sé anche un sottile sapore di lusso e di raffinatezza – tra loro appunto di gran lunga essa non è così essenziale come la perfetta sicurezza funzionale degli *inconsci* [*unbewussten*] istinti regolatori, o come addirittura una certa mancanza di accortezza, quale potrebbe essere il coraggioso gettarsi allo sbaraglio sia contro il pericolo, sia contro il nemico, o quella stravagante repentinità di collera, d'amore, di venerazione, di gratitudine e di vendetta, in cui in ogni tempo si sono riconosciute le anime nobili.<sup>52</sup>

Sembra che Nietzsche voglia contrapporre l'accortezza degli uomini del risentimento alla immediatezza inconscia della razza aristocratica<sup>53</sup>. Naturalmente l'accortezza non può che essere una virtù cosciente ed estremamente razionale; la contrapposizione, quindi, può essere ricondotta a quella tra inconscio e coscienza. Alla contrapposizione puramente descrittiva di questo passo, bisogna però collegare

---

<sup>52</sup> F. Nietzsche, *GM Genealogia della morale*, cit., I, § 10, corsivo dell'autore.

<sup>53</sup> Sebbene l'inconscio nietzscheano e quello freudiano siano differenti, c'è da dire che la prescrittività nietzscheana a favore dell'inconscio e critica nei confronti della coscienza può aver influenzato delle interpretazioni come quella lacaniana del «wo Es war soll Ich werden» (cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2008, p. 10) che, giocando sul differente utilizzo di *Es* e *Ich* come pronomi anziché come sostantivi, rovescia totalmente il senso freudiano, tornando così a un'impostazione nietzscheana; sulla questione e sulle motivazioni dell'operazione lacaniana si veda F. Palombi, *Jacques Lacan*, Roma, Carocci 2009, p. 149. Inoltre, sebbene inconscio nietzscheano e inconscio freudiano non coincidano, c'è da dire che neanche inconscio freudiano e inconscio lacaniano coincidono, così come in molti altri casi di "inconsci"; in merito si veda F. Palombi, *Accezioni dell'inconscio: osservazioni filosofiche tra psicologia e psicoanalisi*, in "Gruppi", vol. XIII, n. 2 (2011), pp. 69-81. Infine, bisogna sottolineare che qui non è in questione la natura di una concettualizzazione di inconscio piuttosto che quella di un'altra, o le loro diverse accezioni, ma soltanto la prescrittività sottesa all'atteggiamento che si dovrebbe avere o non si dovrebbe avere, secondo Nietzsche e secondo Freud, nei confronti dei rispettivi concetti di inconscio.

un valore più propriamente prescrittivo che è possibile rinvenire poco più avanti nel testo nietzscheano, in cui si afferma che «i discendenti di ogni schiavitù [...] rappresentano la *retrocessione* dell'umanità»<sup>54</sup>. L'utilizzo del termine "retrocessione" [*Rückgang*] non lascia adito a dubbi sulla portata assiologia dell'argomentazione: se gli schiavi sono più accorti e i nobili più istintivi e, contemporaneamente, l'accortezza degli schiavi ha rappresentato una retrocessione, allora ne consegue che si dovrebbe operare in modo da ricostituire la antica ed originaria possanza dell'inconscio a scapito della sopraggiunta supremazia della coscienza: niente di più lontano dall'imperativo freudiano di sostituire a ciò che è inconscio la coscienza. Inoltre, se ci fossero dubbi sul valore prescrittivo dell'argomentazione nietzscheana, basterebbe proseguire la lettura dell'ultimo passo citato, in cui si legge: «Questi "strumenti della civiltà" [gli schiavi] sono una vergogna per l'uomo e piuttosto un sospetto, un argomento contrario alla "civiltà" in generale!»<sup>55</sup>. L'uso del termine "vergogna" [*Schande*] è chiaramente caricato assiologicamente a tal punto che è implicita una critica nei confronti di questi uomini accorti del risentimento, uomini coscienti che hanno la meglio nella lotta contro i valori inconsci della razza aristocratica. Ammesso che sia possibile, utilizzando le categorie nietzscheane, traslare il ragionamento all'analisi freudiana dell'origine della morale e considerare i figli dell'orda come gli accorti che coscientemente si sono riuniti per avere la meglio sulla forza inconscia del padre (salvo rimuovere nell'inconscio il senso di colpa successivo al parricidio), bisogna comunque sottolineare che il paragone è valido esclusivamente sul piano descrittivo: Freud, infatti, interpreta come un progresso la vittoria dei figli, non solo un progresso *nella* storia della civiltà, ma come la nascita stessa *della* civiltà. La civiltà è *ipso facto*, in Freud, la vittoria dei deboli che si riuniscono e si autoimpogono delle leggi (i due divieti tabù), leggi che devono essere uguali per tutti, come scritto nei moderni tribunali. Una comunità umana in cui ci siano classi aristocratiche, siano esse della forza o dello spirito, non è per definizione "civile", nell'ottica freudiana, quindi, sul piano prescrittivo, l'etica freudiana va esattamente nella direzione opposta a quella nietzscheana, ovvero verso una sempre maggiore democratizzazione, un sempre maggiore livellamento delle

---

<sup>54</sup> *Ivi*, § 11, corsivo dell'autore.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

distinzioni di classe<sup>56</sup>, un sempre maggiore indebolimento delle forze pulsionali dell'inconscio.

Riassumendo, sebbene esista una vasta letteratura sul rapporto Nietzsche-Freud, orientata a sostenere la tesi di un forte legame tra questi autori, e sebbene sia ancora possibile mantenere il paragone sul piano di un'argomentazione teoretica, sembra impossibile continuare a sostenere questa tesi sul piano di un'argomentazione di natura assiologica. Si è infatti visto: a) che i rapporti originari per Nietzsche sono quelli tra debitore e creditore, per Freud quelli libidici; b) il senso di colpa nietzscheano è scaturito da un debito, quello freudiano da un delitto; c) quello nietzscheano è estinguibile, quello freudiano inestinguibile; d) gli ideali ascetici, compresi quelli scientifici, vanno superati per Nietzsche, preservati e trasformati per Freud; e) nonostante l'analogia strutturale "senso di colpa-timore-venerazione", permane una differenza sostanziale nel declinare tutt'e tre queste tappe; f) sebbene sussista un'analogia descrittiva tra la rivolta degli schiavi in Nietzsche e quella dei figli in Freud, permane una differenza sostanziale tra il giudizio di valore negativo di Nietzsche nei confronti degli schiavi e quello positivo di Freud nei confronti dei figli; g) entrambi vorrebbero sostenere tesi descrittive, ma entrambi presentano implicazioni prescrittive; h) la prescrittività nietzscheana e quella freudiana sono diametralmente opposte: uno si muove in direzione di una aristocrazia dello spirito, l'altro verso una democratizzazione guidata dalla scienza.

---

<sup>56</sup> Differentemente, però, è bene ricordarlo, dall'annullamento delle classi di matrice marxiana. Freud è vicino a posizioni socialiste-riformiste e democratiche, difficilmente conciliabili con posizioni rivoluzionarie di dittatura del proletariato.



Roberto Esposito  
Raoul Ruiz

la vita e le forme  
lezioni di cinema

la scena dottorale:  
studi e ricerche

lin

ti

QUADERNI DELLA SCUOLA DOTTORALE INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA  
numero **uno**

 LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE

incontro con **Marco Bellocchio**  
filosofia e psicoanalisi  
la scena dottorale:  
studi e ricerche

**LP**  
**LE**  
LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE

# lin ti

QUADERNI DELLA SCUOLA DOTTORALE INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA  
numero **due**

su *Il giovane favoloso*  
di Mario Martone

gli studi diasporici:  
il campo  
italiano americano

la scena dottorale:  
studi e ricerche

 LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE

ti  
lin

QUADERNI DEL DOTTORATO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI · UNIVERSITA' DELLA CALABRIA  
numero **tre**

*Stampato da*  
*Grafica Pollino - Castrovillari (Cs)*