

Ideologia e rappresentazione: il potere delle immagini in Louis Marin

Aldo Trucchio

La logica binaria della rappresentazione

In *Les mots et les choses*, Michel Foucault postula l'esistenza di *episteme*, cioè di strutture paradigmatiche sotterranee che disciplinano i saperi in ogni epoca della storia umana. Nel XVII secolo, in piena "età classica", una frattura epistemica segna il passaggio da un sistema basato sulla *somiglianza* a uno fondato sulla *rappresentazione*. Nell'epoca della somiglianza "la teoria del segno implicava tre elementi perfettamente distinti: ciò che era contrassegnato, ciò che aveva la funzione di contrassegnare, e ciò che permetteva di vedere nel secondo il contrassegno del primo; ora quest'ultimo elemento era la somiglianza: il segno contrassegnava nella misura in cui era 'quasi la stessa cosa' di ciò che esso indicava"¹. Nell'epoca della rappresentazione, invece, il segno si organizza in maniera binaria, grazie al fatto che esso si sovrappone a ciò che indica, cioè che "il significante ha come contenuto, funzione e determinazione, solo ciò che rappresenta: gli è interamente ordinato e trasparente; ma tale contenuto non è indicato se non in una rappresentazione che si dà in quanto rappresentazione, il significato si cala senza residuo né opacità all'interno della rappresentazione del segno"².

Si tratta di un sistema di segni strutturati in un discorso che analizza la rappresentazione "nei termini di un ordine necessariamente successivo"³, sul modello del linguaggio, ma che ha la caratteristica di non presentare alcuna traccia del locutore, essendo i segni disposti in maniera che corrispondano, in maniera trasparente, a ciò che viene significato. Il linguaggio, difatti, non pone, in questa fase della storia umana, alcun problema, sussistendo unicamente la perfetta corrispondenza tra le parole e le cose: il mondo si riflette spontaneamente nel linguaggio e il linguaggio rispecchia semplicemente il mondo. Così, per due secoli, "il discorso occidentale fu il luogo dell'ontologia". Il discorso classico è, difatti, "un sistema di identità e di differenze, qual è quello fondato dal verbo *essere* e manifestato dal reticolo dei

1 M. Foucault, *Les mots et les choses* [1966], tr. it. di E. Panaitescu *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1996₃, p. 79.

2 *Ivi*, p. 80.

3 *Ivi*, p. 97.

nomi. Il compito fondamentale del discorso classico è dunque quello di attribuire un nome alle cose e in *questo nome di nominarne l'essere*⁴.

L'esempio più pregnante, che Foucault riprende dalla *Logique de Port-Royal*, è quello del disegno, carta geografica o ritratto. Mentre la parola, il suono e il simbolo si riferiscono a qualcosa per somiglianza, quindi sussistono ancora come segni che devono essere espressi e letti, la carta può rimandare direttamente al mondo senza che occorra soffermarsi sul soggetto che la disegna o la legge. La carta geografica della Francia è la Francia, così come un ritratto è la persona ritratta.

Solo in seguito a un'ulteriore frattura, ci si inizia a interrogare sulle condizioni di possibilità della rappresentazione. Kant, ad esempio, riconosce nell'uomo la condizione prima della rappresentazione e quindi si pone la domanda "was ist der Mensch?". L'indagine sul mondo si fa indagine sulla maniera che l'uomo ha di guardare al mondo: la filosofia diviene antropologia, emerge finalmente il soggetto della rappresentazione. Ma una nuova *coupure* si annuncia per Foucault nel suo tempo. Si tratta di uscire definitivamente dal sistema della rappresentazione per valorizzare il linguaggio come sistema materiale dei segni in quanto indipendente dall'uomo. Alla critica della rappresentazione si somma, dunque, la critica del soggetto della rappresentazione. In tal modo, Foucault appronta per lo strutturalismo una vera e propria filosofia della storia che, per quanto basata su salti e discontinuità, si sviluppa in una direzione ben precisa – ma, hegelianamente, in maniera intelligibile solo per noi, che veniamo *per ultimi*.

La notissima conclusione di Foucault è che ben presto l'idea stessa di uomo è destinata a sparire «comme à la limite de la mer un visage de sable».

Prima traccia: Hoc est corpus meum

Louis Marin non cita quasi mai Foucault⁵, ma è evidente che ha in mente proprio questi passaggi di *Les mots et les choses* quando riflette intorno alle questioni dell'ideologia e della rappresentazione. Egli, difatti, sostanzialmente accoglie la definizione di "rappresentazione classica" di Foucault, ma oppone un doppio rifiuto proprio alla sua potente ricostruzione storica. In primo luogo, secondo Marin, già in epoca classica è possibile rinvenire delle critiche alle concezioni correnti del linguaggio e della rappresentazione, o meglio, delle vere e proprie decostruzioni di quelle costruzioni ideologiche. In secondo luogo, non si evince mai, in Marin, che il sistema della rappresentazione

4 *Ivi*, p. 139.

5 In un articolo del 1973 Marin aveva scritto che l'affermazione foucaultiana della morte dell'uomo «esprime, in forma letteraria, la verità del processo scientifico stesso», nel quale «l'esperienza vissuta come totalità significativa da un soggetto o un gruppo deve cedere il posto ai risultati di un processo che non sono operativi se non che per rottura con questa intuizione, questa testimonianza, questa esperienza» (L. Marin, *La dissolution de l'homme dans les sciences humaines: modèle linguistique et sujet signifiant*, «Concilium», 86, 1973, adesso in Id., *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris 1994, pp. 11-12. Tutte le traduzioni delle opere di Marin sono nostre).

classica sia superato o superabile, poiché esso è essenzialmente connesso alla struttura psicologica dell'essere umano. Ma il critico non espone apertamente, né tanto meno sistematicamente, un pensiero di carattere filosofico, per quanto indubbiamente le sue riflessioni abbiano una grande *intensità filosofica*; e, allo stesso modo, non fa seguire alla sua pratica ermeneutica delle riflessioni sui principi generali che la guidano, né esprime valutazioni su quelli degli altri studiosi. Piuttosto, egli mostra i punti ciechi della rappresentazione classica, le zone d'ombra dalle quali il soggetto della rappresentazione, prima occultato, in qualche modo ritorna, flebile, alla luce; o nelle quali si può almeno notare il vuoto che ha lasciato, in maniera che l'assenza stessa possa divenire traccia di una rimozione, o, peggio, di una denegazione.

Il punto di partenza della riflessione di Marin sulla rappresentazione classica sono i testi dei logici e dei grammatici di Port-Royal, così come vengono presentati in un saggio pubblicato nel 1975 col titolo di *La critique du discours*. Questi studiosi ci offrono innanzitutto un postulato: segno e rappresentazione sono del tutto equivalenti, sia che “si tratti del verbo o dell'immagine, della parola, della frase o del discorso”⁶. Se sciogliamo questa dichiarazione così sintetica, ci troviamo di fronte a un'affermazione del tutto simile a quelle foucaultiane: l'articolazione interna del segno, ad esempio la distinzione contemporanea tra significante, significato e referente, è ancora del tutto impensata, poiché il segno contiene sempre e immediatamente in sé il legame tra la cosa cui rimanda e l'idea di quella cosa. In tal senso, esso è sempre, appunto, *rappresentazione*. Detto ancora in altri termini: Natura e Ragione si coappartengono – non è forse questo il presupposto di tutta l'ontologia moderna?

Il segno più piccolo, ma già portatore di senso, è, per gli studiosi di Port-Royal, la parola; che è quindi già sempre anche una rappresentazione. Di conseguenza “la parola ideale è quella che si cancella davanti all'idea della quale permette la comunicazione”⁷. L'esempio dal quale parte Marin è, non a caso, quello della teoria della traduzione, del complesso dibattito sulla traduzione della Bibbia che si ebbe a Port-Royal, dal quale si può evincere che la versione migliore è quella che, grazie a chiarezza, fedeltà e intelligibilità assolute, fa sparire il processo di traduzione. Così come esiste una teoria della traduzione, dovrà dunque esistere una teoria del linguaggio, un'analisi che non sia semplice descrizione, ma un sistema di regole, perché l'articolazione del discorso rispecchi l'articolazione della realtà.

“Io mi rappresento *la cosa attraverso l'idea*”⁸ è l'enunciato che fonda il sistema della rappresentazione, nel quale sono presenti il soggetto e il processo di rappresentazione, nonché l'idea nella quale la cosa è presente nel pensiero.

6 L. Marin, *Critique du discours. Sur la 'Logique de Port-Royal' et les 'Pensées' de Pascal*, Minuit, Paris 1975, p. 9.

7 *Ivi*, p. 12.

8 *Ivi*, p. 281.

Alla *rappresentazione*, difatti, i logici e grammatici di Port-Royal contrappongono il *giudizio*, una modalità del pensare che non rinvia ad altro che a una affermazione dell'io, che non ha nulla a che fare con le cose stesse. Certo, il giudizio si articola a partire da rappresentazioni della realtà, ma la sintesi che esso opera è del tutto personale e arbitraria. Rappresentarsi qualcosa, invece, è portare uno sguardo alle cose così come si presentano nella nostra mente, senza nulla aggiungere.

Ma, a ben vedere, il presupposto di tutto questo discorso è che la rappresentazione possa accedere alle cose stesse, cioè che le cose si diano in noi, nel nostro spirito, nella nostra mente, così come esse effettivamente sono, in maniera tale che il lavoro dell'intelletto sarà poi quello di ricostruirne l'articolazione in un ordine-discorso complesso, corrispondente a quello esterno. In tal maniera, attraverso le idee delle cose più semplici, che si danno in noi immediatamente come vere, potremo ricostruire quelle più complesse, conservando lo stesso grado di verità. Di qui la necessità di una logica.

Ma, si domanda Marin, “il semplice sguardo che portiamo sulle cose che si presentano, senza essere un giudizio *espreso, in forma logica*, non è già un ‘giudicare’ primitivo [...]?”⁹. Tramite questo giudizio, nascosto e primario, il soggetto della rappresentazione ha avvocato a sé il possesso della realtà, ha deciso che ciò che in lui è vero, si è appropriato dell'essere stesso – in quanto capace di rappresentarselo. L'essere è la rappresentazione e la rappresentazione essere.

Questo punto cieco della logica di Port-Royal emerge chiaramente nelle difficoltà che logici e grammatici incontrano quando devono riflettere su di un enunciato fondamentale per tutti i cristiani – ma soprattutto per i giansenisti come loro. Ciò accade perché “hoc est corpus meum”, la formula eucaristica della transustanziazione, cioè della trasformazione del pane nel corpo di Cristo, è l'enunciato *ideologico* per eccellenza in quanto *pretesa* conversione dell'idea nella cosa. Il pronome deittico “hoc” ha la funzione collocare l'enunciato nello spazio e nel tempo, cioè di connettere la frase al suo contesto; esso deve quindi accompagnare il gesto dell'indicare, del mostrare qualcosa, che è la stessa cosa cui si riferisce la parola che segue il verbo essere nell'enunciato che viene pronunciato mentre si esegue il gesto. Se all'affermazione “questo è il mio corpo” segue un gesto che indica il corpo del locutore, la parola può effettivamente apparire come rappresentazione dell'idea della cosa esterna.

Ma, la stessa frase, accompagnata dal gesto che indica un pezzo di pane, slitta evidentemente dalla rappresentazione al *giudizio*: “io asserisco, stabilisco, decido che questo pane è, in realtà, il mio corpo”. Non è un errore, non è una distrazione, ma un enunciato, delle semplici parole che, però, in quanto pronunciate da Cristo e fondamento della stessa comunità cristiana,

⁹ *Ivi*, p. 282.

contribuiscono a costituire qualcosa di *reale*, cioè una rete di relazioni potente e complessa come la Chiesa¹⁰. Si tratta, addirittura, del centro dell'ideologia della rappresentazione: stavolta la parola non riflette un'idea che riflette una cosa, ma *costituisce* la cosa. L'idea crea la cosa, il soggetto decide del suo oggetto e, per di più, si *autorappresenta* in esso. Cristo afferma che quel pane è il suo corpo e ciò che i discepoli, e poi tutti i cristiani, mangeranno, non sarà più pane, né effettivamente il corpo di Cristo, ma *l'idea stessa del corpo di Cristo resa cosa*. Cristo rende reale la metafora che enuncia: cos'altro è l'ideologia se non *un'immagine che fa presa sul reale?*

Rappresentazione e ideologia sono allora la stessa cosa: il soggetto si riflette sull'oggetto, le idee sulle cose. L'ideologia della rappresentazione è questo procedimento per il quale il giudizio del soggetto viene offerto come oggetto, il soggettivo diviene oggettivo, ma il soggetto sparisce – tuttavia non senza lasciare almeno una *traccia*.

Appunti sul metodo

L'impronta del soggettivo nella teoria della parola-rappresentazione così com'è elaborata dai logici e grammatici di Port-Royal si rivela dunque nella centralità che per essi assume l'enunciato eucaristico e assieme nella difficoltà di accoglierlo, di ricomprenderlo all'interno della loro stessa teoria del linguaggio. Marin ripercorre sistematicamente le complesse soluzioni elaborate nelle successive edizioni della *Logique*, attraverso un'analisi dei testi tanto precisa e puntuale da non poter essere restituita in questa sede: gli studiosi, contravvenendo ai propri stessi impliciti postulati, devono sostanzialmente ammettere la convenzionalità, l'artificialità almeno di alcuni segni, che non riprodurranno immediatamente idea e cosa – proprio come accade per il pane eucaristico, che si mostra ancora accidentalmente come pane, pur essendo divenuto essenzialmente altro.

Marin sceglie quindi di dedicare quasi per intero il suo corposo volume all'analisi di questo testo fondamentale del pensiero occidentale, allo scopo di metterne in risalto degli aspetti inesplorati, cioè le forzature, le difficoltà, le riscritture, l'articolazione interna, il contributo individuale dei diversi studiosi. Facendo ciò, egli inverte, in un certo qual modo, il procedimento di Foucault, che pure riconosce l'importanza della *Logique*, ma la utilizza come testo monolitico ed esemplare, assieme a numerosi altri scritti di autori a essa coevi – da Hobbes a Locke, da Condillac a Linneo, dal Don Chisciotte a Diderot e D'Alambert – come caratteristici dell'*episteme* di un'epoca. Non le discontinuità, i salti e gli scarti tra un'epoca e l'altra vanno dunque a costituire l'oggetto d'interesse di Marin, ma piuttosto quelli *interni* a uno stesso discorso. In *Détruire la peinture*, che segue il libro su Port-Royal, Marin riproduce la stessa struttura di quello, rinvenendo il centro e il punto oscuro della teoria della

10 *Ivi*, pp. 298-299.

rappresentazione classica in un dipinto di Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie*. I temi trattati sono difatti gli stessi degli studi precedenti, ma stavolta vengono indagati attraverso l'analisi dei dipinti: in tal modo il critico si lascia sfuggire alcuni elementi utili a comprendere la sua metodologia di lettura delle immagini.

Marin afferma di percepire una sorta di “rumore visivo”, quasi retinico¹¹ quando si trova di fronte a un'immagine, che fa sì che in ogni immagine ne scivoli dentro un'altra, e poi un'altra, e un'altra ancora... che si richiamano a vicenda, senza che l'osservatore possa farci niente. Non esiste un'immagine nuova, pura, ma ogni immagine è sin dall'inizio almeno di secondo grado. Compito del critico è allora “trascrivere questo rumore”¹², renderlo visibile, leggibile attraverso un discorso che sarà inevitabilmente caratterizzato da “digressioni, anacoluti, paratassi, asindeti”¹³, da trappole e da artifici.

Anche nell'analisi di un dipinto, dunque, Marin rifiuta implicitamente il procedimento foucaultiano. Le pagine che Foucault dedica a *Las Meniñas* di Velasquez all'inizio di *Les mots et les choses* contengono sostanzialmente la stessa convinzione che emerge dall'analisi mariniana di *Les bergers d'Arcadie*: “Vi è forse in questo quadro di Velasquez una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica e la definizione dello spazio che essa apre. Essa tende infatti a rappresentare se stessa in tutti i suoi elementi [...]. Ma là, nella dispersione da essa raccolta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce [...] Lo stesso soggetto [...] è stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione”¹⁴. In maniera del tutto simile, Poussin viene presentato da Marin come il pittore della rappresentazione, che organizza le immagini in maniera discorsiva allo scopo di rendere in maniera nitida ed evidente la natura e gli eventi che riproduce, e assieme cancella il segno pittorico e l'autore stesso, perché quel discorso per immagini sia immediatamente il mondo e la storia. Ma Marin offre questa riflessione al lettore nella forma di una lunga digressione, anzi di una “*rêverie*”¹⁵ teorica che attraversa la poesia, la logica, la letteratura, la psicanalisi, la storia dell'arte, per mostrare infine una traccia più che evidente lasciata da quel soggetto che si voleva assente.

Seconda traccia: Et in arcadia ego

“Il pittore si cancella e allo stesso modo cancella me”¹⁶: questo è il procedimento classico della rappresentazione, già illustrato da Leon Battista

11 L. Marin, *Détruire la peinture* [1977], Flammarion, Paris 1997, p. 8.

12 *Ibidem*.

13 *Ivi*, p. 9.

14 M. Foucault, *Les mots et les choses*, cit., p. 30.

15 L. Marin, *Détruire la peinture*, cit., p. 87.

16 *Ivi*, p. 43.

Alberti nel suo *Trattato della Pittura*. In nessun caso un personaggio del dipinto si dovrà rivolgere allo spettatore, né questi dovrà essere in grado di ricostruire, di scorgere il punto di vista del pittore. Mediante tale procedimento, il soggetto “esce [...] dal campo della rappresentazione per lasciare essere, nel loro essere”¹⁷ le cose affermate, nominate nel discorso rappresentativo. La sparizione del “soggetto personale d’enunciazione”¹⁸ rende così possibile che i giudizi soggettivi si trasformino in una terza persona neutra, in maniera che la rappresentazione possa pretendere di parlare dell’essere delle cose. Dietro la rappresentazione di un “cielo blu” c’è il giudizio “io affermo che il cielo è blu”; il quale, a sua volta, mediante la sparizione del soggetto, diviene, assumendo valore ontologico, “è, blu il cielo” (“il est, bleu le ciel”¹⁹), nel quale l’essere delle cose si dice appunto alla terza persona, come un dato oggettivo, una verità.

Nicolas Poussin mette palesemente e consapevolmente in pratica questo procedimento nei suoi dipinti, e sovente lo teorizza nelle sue lettere o nei commenti che offre ai suoi allievi. Studia l’ottica, la geometria e la prospettiva, e utilizza queste conoscenze per dipingere dei veri e propri racconti storici, disponendo le figure secondo un ordine quasi grammaticale. Nei *Bergers d’Arcadie*, quattro personaggi sono accanto a un antico sepolcro; uno di loro è accovacciato e indica, o meglio sembra percorrere col dito, e decifrare, più che leggere, la scritta che vi è incisa: *Et in arcadia ego*. Questa iscrizione è situata perfettamente al centro del dipinto, è da essa che in qualche modo parte e si sviluppa l’azione; in particolare la parola “ego” è al centro del centro, per così dire, perché si trova da sola sotto le altre, ma è a sua volta attraversata da una crepa nel marmo della tomba che la taglia in e/go, e con essa scinde nettamente l’intero quadro in due parti uguali. “Il quadro parla”, scrive Marin, “ma cosa dice?”²⁰.

La sua tesi è che qui si riaffacci il soggetto sparito, eclissato, della rappresentazione. Piccolo fallimento della teoria: nella rappresentazione riappare surrettiziamente il giudizio soggettivo, il soggetto dell’enunciato, il locutore del discorso che doveva cancellarsi. Poussin mostra, in questo dipinto, come si deve rappresentare la storia nella sua doppia relazione: prima con la scrittura, nella quale la rappresentazione visiva deve sempre essere immediatamente traducibile, in quanto discorso logicamente ordinato; e quindi con la morte del soggetto, rappresentata dal sepolcro sul quale campeggia, spezzata, la scritta “ego”. Questa “rappresentazione narrativa iconica”²¹, in quanto tale necessariamente acronica, deve sacrificare la profondità per la lateralità, ponendo i protagonisti della narrazione uno

17 *Ivi*, p. 31.

18 *Ivi*, p. 33.

19 *Ibidem*.

20 *Ivi*, p. 25.

21 *Ivi*, p. 75.

accanto all'altro, uno di seguito all'altro. In tal senso, i *Bergers d'Arcadie* sono “una rappresentazione del processo di rappresentazione narrativa della storia”, una “metarappresentazione della storia, metastoria in un quadro di carattere storico”²² e in questo risiede la sua assoluta singolarità.

Marin tornerà ancora su questo dipinto più volte: in una conferenza del 1986, nella quale il sepolcro diviene una vera e propria tomba dell'Io, quello del pittore come quello dell'osservatore, che la scritta rievoca, appunto, come assenza²³; o ancora in un articolo del 1988, dove insiste sull'impressione, offerta dal dipinto, che le parole incise siano anche pronunciate dal personaggio che le decifra, spunto per una riflessione sulla voce nella pittura²⁴. Ma non pretende mai di esaurire tutte le possibili letture di questo dipinto, anzi tiene fede alla dichiarazione d'intenti messa per iscritto in *Détruire la peinture*: “lasciare l'iscrizione nella sua indeterminatezza, indecidibilità del senso che potrebbe essere il senso stesso del quadro di Poussin”²⁵.

Non c'è modo, in fondo, di stabilire chi sia quell'ego che compare nel quadro, per di più su una tomba, per di più spezzato da una crepa. E anche il verbo, a ben vedere, è assente, sottinteso, e questo fatto pone la frase tra il presente e il passato, rendendo ancora più difficile comprenderne il senso.

Decostruzioni

La distanza più grande tra Foucault e Marin non concerne dunque il metodo, ma la concezione filosofica della storia umana, e inevitabilmente si ripercuote sulla maniera di guardare al pensiero (francese) contemporaneo. La struttura di *Critique du discours* e di *Détruire la peinture* è difatti simmetrica anche nel presentare, assieme ai residui del processo ideologico della rappresentazione ancora rintracciabili nella *Logique de Port-Royal* e nei *Bergers d'Arcadie*, delle figure che quell'ideologia criticano apertamente, pur essendo a essa contemporanei. Non è dunque necessario attendere Kant o l'ennesima *coupure épistémologique* per trovare una radicale critica della rappresentazione classica, ma basterà guardare a Pascal nel caso della logica, e a Caravaggio in quello della pittura.

Questa convinzione, si può anticipare, implica però non solo che la filosofia della storia che Foucault aveva allestito per lo strutturalismo è falsa, e che quindi i Deleuze e i Derrida sono sempre esistiti, o, meglio, che ogni epoca esprime i propri. Ma, soprattutto, essa palesa l'idea che non siamo ancora usciti dall'epoca dell'ideologia della rappresentazione, cioè che ogni

22 *Ivi*, p. 37.

23 L. Marin, *Le tombeau du sujet en peinture* (relazione al convegno Images de la mort, mort de l'image, Tours, Université François Rabelais, giugno 1986), in M. Constantini (ed.), *La Mort en ses miroirs*, Paris, Méridiens/Klincksieck 1990, adesso in L. Marin, *De la représentation*, cit., p. 275.

24 L. Marin, *Aux marges de la peinture: voir la voix*, in Voir, dire, numero speciali di «L'Écrit du temps», 17, 1988, adesso in L. Marin, *De la représentation*, cit., p. 335.

25 L. Marin, *Détruire la peinture*, cit., p. 106.

rappresentazione è inevitabilmente ideologica, che ideologia e rappresentazione sono *la stessa cosa*.

Blaise Pascal trascorre l'ultima parte della sua vita a Port-Royal dove aderisce al giansenismo, ma le sue posizioni e la sua stessa modalità di scrittura non hanno nulla a che fare con le ricerche dei logici e dei grammatici. La figura di Cristo, assieme uomo e Dio, è il centro del discorso teologico e dell'intero sistema dell'ideologia della rappresentazione ideato a Port-Royal; ma questo centro viene presentata nei *Pensées* come il luogo di uno scarto infinito, di una differenza che è anche unione e, in quanto tale, ancora più radicale, "differenza pura"²⁶. Pascal è dunque già il pensatore di questa differenza, è il "decostruttore"²⁷ delle certezze della *Logique*, del "campo ideologico della rappresentazione"²⁸, poiché indica i limiti e l'oltre di quel discorso. Ma, allo stesso tempo, egli non si lascia definitivamente alle spalle quell'ideologia, poiché torna comunque all'"*hoc est corpus meum*", sebbene riformulato. Il mistero dell'eucarestia, che i logici tentano di analizzare e collocare nel proprio sistema, viene da Pascal semplicemente riproposto come tale: Dio ha creato il mondo e poi si è nascosto nella Natura; quindi è tornato sulla Terra, ma si è celato ancora di più prendendo le sembianze di un uomo; ed è rimasto tra gli uomini, dopo la sua morte, nella forma del pane eucaristico²⁹.

Caravaggio, da parte sua, è accusato, proprio da Poussin, addirittura di *distruggere la pittura*: egli, difatti, "non sa raccontare iconicamente una storia"³⁰, non mostra l'azione, non dispone i personaggi in maniera discorsiva, ma si limita a imitare, sebbene in maniera straordinaria, ciò che ha davanti agli occhi. I suoi ritratti sono bellissimi, ma dipingere non è riprodurre semplicemente ciò che l'occhio vede, bensì giudicare, disporre, teorizzare, usare la ragione³¹. La luce, nei dipinti di Poussin, si diffonde uniformemente per illuminare tutti i personaggi del racconto, perché nessuna macchia d'ombra paia celare qualcosa, sembri voler tenere l'osservatore all'oscuro: la storia non ha residui, non ha punti oscuri, la ragione ne illumina ogni recesso. Invece, Caravaggio e i suoi allievi illuminano i personaggi dipinti sempre come se si trovassero in un luogo chiuso, sorpresi da un lampo di luce che li investe da una sola e un'unica fonte, immobilizzati, stupefatti, colti da un occhio invisibile, certo, ma la cui presenza è tangibile.

Mentre Poussin è dunque il "decostruttore del quadro storico attraverso la metarappresentazione" che caratterizza *Les Bergers d'Arcadie*, Caravaggio "distrugge la rappresentazione della storia attraverso l'esibizione dell'occhio

26 *Ivi*, p. 142.

27 *Ivi*, p. 369.

28 *Ivi*, p. 269.

29 L. Marin, *Critique du discours*, cit., p. 363.

30 L. Marin, *Détruire la peinture*, cit., p. 202.

31 *Ivi*, pp. 11-14.

che si vede e si stupisce”³². Prendiamo un dipinto come la *Testa di Medusa*: cosa rappresenta questo quadro? La testa di Medusa appena mozzata da Perseo, certo; ma anche lo scudo-specchio con quale Perseo fa pietrificare Medusa dal suo stesso sguardo; quindi Medusa che guarda se stessa e resta paralizzata in quell’ultimo sguardo, ormai cieco; lo stesso sguardo che avrà conservato, dunque, quando Atena utilizzerà la sua testa contro i nemici; infine, ormai è noto, si tratta anche di un autoritratto di Caravaggio. In questo gioco di sguardi, in questa serie di trabocchetti, ciò che si smarrisce è il soggetto della rappresentazione, moltiplicato e annullato nello stesso tempo. Il soggetto si mostra nella rappresentazione e, così facendo, la rivela come una sua produzione; il soggetto compare nella storia che va narrando, ma nell’atto di autoeliminarsi da essa. L’ideologia è svelata.

Terza traccia: L’Etat, c’est moi

Ideologia e rappresentazione sono la stessa cosa. Ogni rappresentazione che si offre come oggettiva è ideologica e ogni ideologia si offre come rappresentazione oggettiva del reale. L’ideologia della rappresentazione si afferma in Europa nel XVII secolo, nell’arte, nella scienza, nella scrittura, nella religione e in ogni forma complessa di comunicazione; ma c’è un terzo elemento in questa equivalenza, anch’esso caratteristico di quest’epoca: il potere assoluto, esercitato sullo Stato-nazione. Per Foucault, questa fase della storia umana è durata circa due secoli: ben presto, sono apparsi i critici, i decostruttori, prima della rappresentazione, poi del soggetto della rappresentazione. Invece Marin è convinto innanzitutto che sia impossibile uscire dal sistema ideologico della rappresentazione e, di conseguenza, anche dalla propensione del potere a rappresentarsi come assoluto, a tendere all’assoluto. E, in secondo luogo, che i decostruttori siano già da sempre all’opera all’interno del sistema ideologico della rappresentazione. Date queste premesse, è facile comprendere come mai il lavoro che prosegue e trae le conseguenze da *Logique du discours* e da *Détruire la peinture* porti il titolo di *Le portrait du roi* e sia dedicato ai rapporti tra potere e rappresentazione in campo propriamente politico.

In questo studio, Marin definisce subito il “duplice” potere della rappresentazione: da una parte, “rappresentare” significa etimologicamente “presentare di nuovo”, e quindi si riferisce a qualcuno o qualcosa che è assente nel tempo e/o nello spazio; dall’altra, burocraticamente, si è rappresentati dai propri documenti, segno che rende legale, effettiva e “intensifica per raddoppiamento” la propria presenza. Il dispositivo rappresentativo, quindi, può, da una parte, sostituire all’assenza, anche a quella della morte, un effetto di presenza e di potere; dall’altra, è anche “potere di

³² *Ivi*, p. 40.

istituzione, di autorizzazione, di legittimazione”³³. Il potere politico produce e assieme sfrutta questo *doppio effetto* per giungere all’assoluto al quale tende: essere ovunque e potere tutto, ma senza dissipare realmente la propria forza, preservandola, grazie al potere di sostituzione nell’assenza della rappresentazione. È quello che Marin chiama l’“effetto-potere”³⁴ della rappresentazione.

La famosa affermazione di Luigi XIV “l’Etat, c’est moi” può essere così accostata all’“Hoc est corpus meum” di Cristo, anzi ne diventa l’esatta trasposizione giuridico-politica: Cristo produce il corpo della Chiesa portando in ogni luogo e tempo il suo proprio corpo nella forma del pane eucaristico, così come Luigi XIV fa coincidere il proprio essere con quello dello Stato-nazione francese, attribuendosi il potere su di esso, in ogni luogo. All’effetto-potere della rappresentazione segue, dunque, un “effetto iconico”³⁵, ancora una volta presentato attraverso delle considerazioni di Pascal: le guardie, le divise, i tamburi che accompagnano il re nelle sue uscite incutono un timore che viene dal popolo fatto derivare direttamente, ed erroneamente, dalla persona, dal corpo del re³⁶. La figura del *monarca assoluto*, dunque, non è nient’altro che il prodotto della *rappresentazione del monarca che aspira all’assoluto*. In tal senso, il monarca assoluto è solo quello della rappresentazione, egli *diviene reale solo nelle immagini* e nelle parole che lo rappresentano; tanto che il monarca reale finirà per ispirarsi ai suoi stessi ritratti e biografie.

Questo processo vale per ogni possibile rappresentazione del monarca e del suo potere, almeno nel periodo classico: nella storiografia, nella ritrattistica, nelle carte geografiche, sulle monete e persino nelle favole. Quando Paul Pellisson-Fontanier indirizza a Jean-Baptiste Colbert un progetto per la storia di Luigi XIV, spiegando nel dettaglio come tratteggerà le sue gesta e la sua vita – che sono ancora in gran parte da scrivere, vista la giovane età del sovrano a quell’epoca³⁷ – rende palese lo stesso (apparente) paradosso per il quale André Félibien dona al re un testo nel quale descrive un ritratto dello stesso re, che, per di più, questi può osservare quotidianamente nel suo studio³⁸. In entrambi i casi è all’opera il meccanismo già illustrato: il pittore, lo storico, lo scrittore, descrivono neutralmente, cioè cancellandosi in quanto locutori, l’oggetto del proprio interesse, il re e le sue gesta; ma questo procedimento viene svelato come ideologico dal fatto di indirizzare proprio al re le loro opere, come se, anzi, proprio perché *egli è altro* da esse – e ne ha bisogno per ottenere ed esercitare il potere sempre più grande cui aspira.

33 L. Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981, p. 10.

34 *Ibidem*.

35 *Ivi*, p. 20.

36 *Ivi*, p. 21.

37 *Ivi*, pp. 49 segg.

38 *Ivi*, pp. 251 segg.

In *Le portrai du roi*, nel moltiplicarsi degli esempi che in qualche modo rivelano l'ideologia della rappresentazione classica, Marin inizia a spostare la sua attenzione verso il ruolo del critico, dello studioso: l'ideologia della rappresentazione permea il XVII secolo in ogni sua manifestazione, ma si palesa continuamente come tale e in maniera spesso semplice ed evidente. Se all'epoca solo pochi – Pascal e Caravaggio, forse Poussin... – ne hanno consapevolezza, oggi ne cogliamo a un primo sguardo le contraddizioni e i paradossi – o almeno quelli che per noi sono tali. Il re folle dilapidatore e incestuoso, padre di Pelle d'Asino nella celebre fiaba di Perrault, che pure alla fine si riappacifica con la figlia, perché è pur sempre un re e conserva comunque la sua dignità regale; o la stessa Pelle d'Asino, che viene riconosciuta come principessa per una qualche virtù misteriosa che traspare anche sotto il sudiciume: entrambi sono emblemi di regalità talmente antiquati e ingenui da dover per forza restare relegati in un mondo, appunto, fiabesco, senza nessuna possibile trasposizione nella realtà. Se questa consapevolezza si è così diffusa deve essere perché il lavoro dei critici ci ha consentito di mettere a distanza le immagini del potere, perché quello sforzo di decostruzione inaugurato da Pascal non ha mai smesso di essere esercitato.

Marin non accenna mai alla possibilità di un passaggio epocale, a fratture o discontinuità che ci separano da quell'epoca. Ma, sebbene non siamo usciti dall'epoca della rappresentazione e dell'ideologia, sebbene ogni rappresentazione sia sempre ideologia e viceversa, è evidente che il nostro tempo è molto meno ingenuo e impreparato di fronte a queste manifestazioni *barocche* del potere politico. Esiste ancora una ritrattistica del potere: conosciamo bene il lavoro degli esperti della comunicazione politica che curano l'immagine dei *leaders*, i loro discorsi, le scenografie che accompagnano le loro apparizioni, le musiche, le inquadrature delle videocamere, lo sventolio di bandiere, persino l'intensità dei colori più adatti a ogni momento. Il potere, il desiderio di assoluto si manifesta oggi in nuove maniere, ma anche se i segni sono differenti, il loro ruolo e il processo che li genera sono rimasti invariati. Per questo motivo, Marin non si allontana mai di molto da quel XVII secolo che ha visto il trionfo dell'ideologia della rappresentazione: non ce ne siamo allontanati neanche noi. E la sua riflessione diviene sempre più *di secondo livello*, cioè il suo oggetto non è più solo il testo o l'immagine, ma l'efficace lavoro del critico su quel testo e su quell'immagine; e il processo psicologico che li ha generati.

Narciso

In uno dei tanti *détours* contenuti in *Détruire la peinture*, Marin paragona la frase “Et in Arcadia ego” a un epitaffio, “poema funerario, tomba dell'enunciazione”³⁹, nel quale si condensano i paradossi dell'enunciazione

39 L. Marin, *Détruire la peinture*, cit., p. 107.

scritta, dell'autobiografia e della storia. Nell'epitaffio, difatti, ci si riferisce al defunto con un "egli", ma si sa che dietro di esso c'è un "io" che ha messo per iscritto quelle parole riferendosi a se stesso; un io che, però, è adesso assente, sparito per sempre. Allo stesso modo, anche se meno palesemente, ogni autobiografia, ogni autoritratto contiene la scissione del narratore tra un "io" e un "egli", e tramite questa scissione nasconde e rivela assieme il meccanismo ideologico della rappresentazione, la neutralizzazione-sparizione dell'io, la trasposizione del soggettivo nell'oggettivo.

La figura paradigmatica di questo processo, sulla quale Marin torna spesso, è quella di Narciso, che non riconosce il suo proprio riflesso, del quale resta in balia finché non si compie il suo tragico destino. In altri termini, il mito di Narciso mette in scena il tipico processo ideologico: egli produce un'immagine, che quindi lo rappresenta, ma poi non la riconosce come un proprio prodotto, così l'illusione finisce per avere effetti reali, per assumere una consistenza oggettiva. La morte dell'ego messa in scena da Poussin è anche una risposta al *narcisismo* di Caravaggio, che si ritrae come uno degli elementi di quella vera e propria *mise en abîme* della rappresentazione che è la *Testa di Medusa*⁴⁰. La distruzione della pittura della quale Poussin accusa Caravaggio è in realtà il rifiuto della pittura della storia, di quella narrazione nella quale il narratore deve sparire per renderla credibile, oggettiva, vera. Caravaggio, invece, mostra spudoratamente proprio questo processo dello *sparire*.

L'autobiografia è una scrittura *impossibile*, poiché esiste solo nella contraddizione tra "io" ed "egli", tra una prima persona e una terza/neutro, altrimenti non potrebbe essere scritta. Un'autobiografia assolutamente veritiera potrebbe contenere solo la ripetizione infinita della frase "io scrivo, che io scrivo, che io scrivo..." in un infinito gioco di specchi⁴¹. Una siffatta autobiografia non sarebbe niente più che uno scherzo, ovviamente, e non avrebbe altro scopo che affermare in maniera lampante l'illusorietà di ogni altra forma di scrittura di sé – in maniera simile all'operazione di decostruzione che compie Caravaggio nella *Testa di Medusa*: rappresentazione, di una rappresentazione, di una rappresentazione... Ma, allo stesso, tempo l'autoritratto, scritto o dipinto, sublime narcisismo dell'artista, resta la forma di rappresentazione più pura possibile, più totalizzante, perché finalmente l'opera si mostra come desiderio del soggetto che si riflette su di sé, ma tramite altro: il pittore come dipinto, lo scrittore come scritto⁴².

40 L. Marin, *Le tombeau du sujet en peinture* (relazione al convegno *Images de la mort, mort de l'image*, Tours, Université François Rabelais, giugno 1986), in M. Constantini (ed.), *La Mort en ses miroirs*, Paris, Méridiens/Klincksieck 1990, adesso in L. Marin, *De la représentation*, cit., p. 275.

41 L. Marin, *Images dans le texte autobiographique: sur le chapitre XLIV de la Vie de Henry Brulard*, in "Saggi e ricerche di letteratura francese", 1984, adesso in Id., *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, PUF, Paris 1999, p. 36.

42 L. Marin, *Transparence et opacité de la peinture... du moi*, in AA.VV. *Bologna, la Cultura italiana e le letterature straniere moderne*, Longo, Ravenna 1992, adesso in L. Marin, *L'écriture de soi*, cit., pp. 135-136.

Ogni opera d'arte, anche l'autoritratto, è trasfigurazione dell'artista, come Marin mostra in un saggio appunto sulla *Trasfigurazione* di Raffaello. Il dipinto, nettamente diviso in due da una zona d'ombra, mostra in alto Cristo circondato di luce divina e, in basso, un giovane indemoniato, che il padre ha portato dagli apostoli affinché lo liberino. Trasfigurazione da una parte, sfiguramento dall'altra; una figura sta per perdersi nella luce divina in alto, l'altra soccombe a un buio demoniaco in basso: l'intera gamma di possibilità della rappresentazione è compresa in questo intervallo, tutte quelle infinite possibilità che l'artista conserva dentro di sé in maniera virtuale. Quando Raffaello muore, il suo corpo è deposto proprio su questo dipinto: l'artista è reso *pubblico* dalla sua opera, figlio, creatura della sua stessa opera, trasfigurato da essa e in essa. L'opera gli sopravvive perché contiene, ormai per sempre, il suo sguardo, il suo desiderio, come altro da lui⁴³.

Il mito di Narciso torna ancora nell'ultimo saggio di Marin, *Des pouvoirs de l'image. Narcisse ou l'Amant de lui-même* è il titolo di un testo teatrale giovanile di Rousseau: esso narra le vicende di un uomo che s'invaghisce perdutamente di un suo ritratto al femminile che gli era stato mostrato per scherzo, e offre a Marin lo spunto per riflettere sulla distanza che separa l'autore dalla sua opera una volta che questa sia compiuta⁴⁴. Ma è una favola di La Fontaine, *L'Homme et son image*, che Marin utilizza per presentare le sue riflessioni "metapsicologiche". Il racconto ha per protagonista un uomo che, ritenendosi il più bello del mondo, accusa gli specchi di ingannarlo e vive felice nella propria illusione: "denegazione"⁴⁵ è la diagnosi, impietosa, di Marin, cioè il noto meccanismo di difesa, il processo di completa negazione di un conflitto che può condurre anche alla schizofrenia. Il soggetto, ogni soggetto, è costituito da un desiderio di potere che tende all'assoluto: il potere attribuito alla forma-immagine e gli effetti-rappresentazione non sono altro che le differenti modalità storiche e antropologiche nella quali questa spinta si è incarnata per realizzarsi immaginativamente. Ma il tempo della rappresentazione del potere non è quello della sua realizzazione, bensì quello di un *differimento infinito* della sua realizzazione. Il desiderio di assoluto del soggetto gli ritorna come immagine di un altro, dell'Altro che deve restare irraggiungibile perché il gioco possa continuare. Così si costituisce questo strano movimento del desiderio, nel quale il soggetto si riflette su se stesso, ma senza mai riconoscersi e quindi lasciando a un altro il potere su di sé; un altro che, però, è il proprio stesso riflesso.

Come Narciso, siamo incantati dal riflesso di noi stessi e, anche se basterebbe il gesto di una mano per cancellarlo⁴⁶, esso possiede tutta la potenza del

43 L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris 1993, pp. 250 segg.

44 *Ivi*, pp. 40 segg.

45 *Ivi*, p. 36.

46 *Ivi*, pp. 16-17.

nostro desiderio e quindi non riusciamo a smettere di fissarlo. Il potere del potente, ciò che incute rispetto, non è nel suo sguardo, bensì nel nostro. Esso non è altro che il nostro stesso desiderio di potere e proprio per questo è ancora più difficile da estirpare.