



Albrecht Dürer, Evangelista Marco, Kupferstichkabinett di Berlino

Chi è il soggetto del ritratto? Chi è attore o autore della rappresentazione di sé? Come e in che momento ritrarre un uomo? Il ritratto di qualcuno "vale" per costui? In quali termini? Queste alcune delle domande che possono sorgere ingenuamente di fronte a un ritratto e che *volens volens* bussano alla porta degli artisti e si presentano come problema filosofico. In altri termini: quali significati e valori antropologici sono posti in gioco dall'esperienza del ritratto? Quale modello di uomo e di *humanitas* viene messo in opera?

Tali interrogativi corrono lungo l'asse problematico della rappresentazione e sono recentemente al centro in Francia di numerosi studi, differenti per approccio e finalità, ma sorprendentemente convergenti verso un oggetto privilegiato d'indagine: il volto e il suo ritratto. In particolare, all'École des Hautes Etudes, nel quadro delle ricerche sulla rappresentazione e sul linguaggio, alcuni studiosi, **Louis Marin**, **Yves Hersant**, **George Didi-Huberman**, hanno focalizzato le loro ricerche sul problema del ritratto. Marin si è interessato alla rappresentazione del politico nell'Europa del XVI/XVII, concentrandosi in particolare sul processo e sugli effetti politici e estetici della rappresentazione del re. Hersant si è preoccupato di analizzare i dispositivi letterari, pittorici, retorici della rappresentazione dell'uomo nella cultura rinascimentale. Didi-Huberman ha perseguito invece un progetto di storia e di antropologia del ritratto considerato come mito e rito dell'immaginario occidentale (tra le sue pubblicazioni, ricordiamo: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990; *Fra Angelico -Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990; *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, Paris 1992).

Altro evento importante in questo contesto è stata la mostra organizzata da Didi-Huberman a Jouy-en-Josas dal titolo: "A visage découvert", e la pubblicazione dell'omonimo catalogo (Flammarion, Paris 1992): ricca messe di immagini e preziosi interventi di studiosi da tempo interessati a spiare da più angoli di visuale, se non da dietro le quinte della *faccia*, i tratti e i meccanismi che ne fanno un *volto*; ricordiamo, in quest'occasione, oltre ai già menzionati Marin, Hersant, Didi-Huberman, gli interventi, fra gli altri, di **Jean Clair**, di **Xavier Grand**. Di concerto questi autori s'interrogano sui termini e sul piano rilevante su cui, «si possa avvicinare - come scrive Didi-Huberman - il problema del viso in quanto problema posto all'immagine, e reciprocamente, il problema dell'im-

agine come problema posto al volto». Domande incrociate, dunque, sullo specifico dell'uomo a partire da uno sguardo storico attento alle procedure artistiche della rappresentazione e, d'altro canto, sulle possibilità intrinseche ai sistemi di rappresentazione a partire da una riflessione filosofica sul significato e sul valore antropologici del volto. E' da sottolineare in questi autori, al di là delle differenze rilevanti, un "comune stile di pensiero", un condiviso orizzonte di interessi e di pratica intellettuale: in primo luogo, una duplice formazione, filosofica e letterario-artistica, cioè una competenza semiologica e un atteggiamento riflessivo coniugati (felicitemente) a una sensibilità educata dalla frequentazione assidua e competente con le opere d'arte. Gli interrogativi sono così posti su un piano estetico nel duplice senso di teoria della percezione (e relative valenze antro-

polo infatti non è a suo avviso solo "naturale", bensì deve molto, per quanto riguarda la forma, i movimenti e l'apprezzamento degli altri, alla dimensione collettiva e sociale (sul significato antropologico e socialmente "strutturato" del corpo si veda dell'autore: *Corps et société*, Klincksieck, Paris 1985; *Sociologie du corps*, PUF, Paris 1992). Il volto è sempre "una composizione": in questo senso l'autore analizza alcuni fenomeni salienti della vita di società relativi alla "messa in opera" del viso, quali l'invecchiamento, la bruttezza, la sfigurazione (per accidente o per crudeltà), ma anche gli effetti della "massificazione" del corpo nelle società democratiche.

Uno dei punti di maggior interesse di questo dibattito riguarda la questione della nascita del ritratto, in particolare dell'uomo. Per Le Breton il "sentimento" di avere un volto è relativamente tardivo nella storia: nasce con lo spiccato senso

d'individualità che caratterizza il Quattrocento italiano: «Differenziandosi dalla comunità, distinguendosi dal cosmo, l'uomo colto rinascimentale comincia a considerare la propria incarnazione come luogo della propria sovranità. Il corpo in qualche modo interrompe e permette di affermare la differenza individuale che il volto corona». L'individuo trova il suo proprio posto alloggiando nel proprio volto, ritagliandosi uno spazio rispetto al cosmo, agli altri e a sé nella misura in cui anima e corpo, come gemelli crudeli, tanto si cercano, quanto si distruggono a vicenda. In questo senso il ritratto nasce come celebrazione dell'uomo colto e potente, dell'uomo che si può guardare nello specchio e, se può pagare, farsi ritrarre da un pittore. Per converso, Hersant, attraverso un approccio congiunto alla letteratura e alle arti plastiche, propone un'interpretazione più *nuancée* della connessione fra emergenza dell'individuo e ritratto. Non solo il Rinascimento è un orizzonte culturale molto complesso, percorso dall'interno da più inquietudini e da differenti visioni del rapporto fra uomo e cosmo, ma anche l'idea di "ritratto" non è assegnabile al solo "genere" della pittura. Fra pittura e scrittura vengono stretti nodi molto difficili da districare: concorrenza o compresenza? Radice comune (nella tradizione retorica) o differenziata (nelle pratiche specifiche)? La riflessione storico-critica sul ritratto deve porre su un piano filosofico le seguenti domande: è possibile fare il ritratto di un uomo? Esiste forse una natura specifica dell'uomo? Per Bruno, ad esempio, è assurdo fare il ritratto di un uomo, poiché questi partecipa di un "infinitudine" in atto e immanente, che rende paradossale ogni "arresto" in immagine.

Ritratto d'autore: le immagini del mio nome.

Interviste a
Yves Hersant
Louis Marin

di Fosca Mariani Zini

pologiche) e di teoria dell'arte (e implicite connessioni storiche). All'origine di questa problematica vi è una "passione predominante" per il dispositivo della rappresentazione artistica come piano di convergenza (ma non di fusione) fra ciò che vi è di più "spontaneo" (la sensazione, il volto nudo in particolare) e di più "artificiale" (la figuratività, il ritratto).

Il volto è stato oggetto, per così dire, anche di altri approcci: **David le Breton** ha recentemente pubblicato lo studio: *Des visages. Essai d'anthropologie* (Métaillé, Paris 1992). L'approccio è dunque antropologico, volto alla ricerca delle vie tramite cui avvicinarsi (senza aggredire) il "segreto" del volto, traccia visibile dell'unicità di ogni avventura personale d'identità, scena teatrale, la cui «ristrettezza non è certo un ostacolo alla molteplicità delle combinazioni». Le Breton cerca di cogliere l'emergenza del volto come cifra dell'uomo nelle scansioni delle vicende storico-culturali: il

Solo la scrittura è forse adeguata a tale infinitudine, agli "eroici furori" dell'uomo: grazie al carattere infinito del discorrere, al carattere intellettuale e non sensibile della scrittura, alla mancanza di cornici e di chiusure come nei quadri o di rigidità statuarie... A seconda dei momenti storici e degli autori, il volto è stato inteso come superficie "sincera" dell'animo, oppure luogo "menzognero" per eccellenza. Forse che, nel primo caso, la rappresentazione "sveli" l'autenticità del volto? Oppure, è la seconda ipotesi, raddoppia le ambiguità dell'originaria menzogna in un gioco vertiginoso in cui il volto si cancella per far posto a una maschera?

Marin ha molto lavorato sul nesso rappresentazione - politica, in particolare sulla rappresentazione del re. Rifacendosi soprattutto ai ritratti regali del XVI secolo (Trouvain, Rigaud, Le Brun), stabilisce un nesso molto perspicuo fra "rappresentazione del re e re di rappresentazione". Il re, infatti, poserebbe come modello del "principale", quale egli è, per acquisire, nella contemplazione del proprio ritratto, l'immagine di sé come "monarca", cioè la pienezza di una genericità assoluta, un grado zero, l'immagine di nessuno, di un nessuno che è pieno «della neutralità di una funzione il cui nome proprio è re.» Il principe come modello è disposto a cedere un po' della sua umanità, divenendo così "impasibilità contemplativa", per avere in cambio l'ostensione di sé come monarca, indossare finalmente i panni del suo ruolo. Ma ogni sistema di rappresentazione implica al suo interno delle falle, dei punti di corrosione: nella rappresentazione di sé come potere assoluto, il re contempla e prende tutta la misura della distanza fra la rappresentazione del suo potere e il suo potere effettivo. Il ritratto risarcisce i danni di un sogno di assoluto potere che non può che rimanere parziale e affidato al ricordo: il re guarda lo spettatore perché lo sguardo di chi è fuori scena salvi, "salvaguardi" nell'immagine, di un futuro mai abbastanza possibile, il potere che si vuole assoluto. Ma il ritratto se può simulare ciò che non è, ciò che un altro è, non si limita solo ai giochi della rappresentazione, al contrario, insiste Marin, non è solo cifra di una perdita bensì strumento della conoscenza di sé e dell'altro. Non c'è identificazione che non passi per simulazione, si potrebbe dire: incontrandosi, il mio Io e l'Altro entriamo in una dinamica di simulazione reciproca, di "simpatia allofagica"; ciascuno assume sul proprio volto i tratti dell'altro, lo assimila, captandone il gioco "facciale", e al contempo tenta di mettersi a distanza dal tentativo di assorbimento dell'altro. La simulazione dell'altro sul mio volto non è mai perfetta e questo "tirarsi fuori" dall'assorbimento dell'altro è ciò che ci salva, che ci impedisce di divenire una maschera. L'incontro fra due volti, il riflesso fra un volto e un ritratto non è mai fusione o interscambiabilità: dietro al proprio volto, nella solitu-

dine perpendicolare dell'anonimato, resta il luogo, il punto di fuga prospettico in cui l'identità prende consistenza.

Ci sono strette connessioni fra la morte e il ritratto. Le Breton sottolinea che solo in un'interazione sociale e simbolica "gratificante" un volto può acquisire la propria espressività. Senza una rete di tal genere nessuno è in grado di dare un "luogo" ai propri tratti, di dare al volto il suo *ubi consistam*. Non a caso il bambino autista ha un "viso socialmente incompiuto" e la persona i cui tratti sono stati sfigurati ha il sentimento di aver perso se stessa. Peggio ancora, quando l'odio trova i mezzi per esercitarsi è sul volto che si accanisce, così come i campi di concentramento, le inenarrabili sevizie di tutti i tempi, testimoniano. Didi-Huberman, lavorando in una prospettiva antropologica sul significato del visuale/visivo, mette a punto una possibile convergenza fra ritratto e morte attraverso la nozione di vestigia. Prendendo in contropiede le metafisiche della presenza, Didi-Huberman considera il ritratto come un sostituto della presenza nei termini di vestigia, ossia come quasi-presenza che «pone la propria referenza solo per dire che ne è privo, che qualcosa è stato distrutto e dunque allontanato definitivamente». Da un punto di vista storico e genetico il ritratto è nato come genere funerario quindi è vestigia anche nel senso di traccia lasciata sulla sabbia. Infine è indice di una rovina, di una procedura di morte di cui resta come sola testimonianza il luogo della distruzione. Didi-Huberman s'interroga allora sui nessi fra perdita, traccia, luogo in relazione alla funzione antropologica del ritratto. In particolare, nelle maschere funerarie come nel processo di mummificazione, si conserva l'impronta del viso morto, allorché il viso "naturale" viene abbandonato alla cenere di cui è fatto. Proprio perché il volto è destinato a scomparire, nasce l'esigenza di conservarne una traccia figurale che gli sopravviva. Il ritratto metterebbe dunque in opera non la rappresentazione di un volto, quanto la sua "scomparsa presentata". Il volto sparisce come rappresentazione (nella rappresentazione), ma la sua traccia esibita ne conserva l'aura, la sua visibilità paradossale.

Marin, invece, soffermandosi sulle opere di Philippe de la Campagne, s'interroga sul significato paradossale del "volto universale", sulla persona che non è nessuno (personne), «volto universale di ciascuno che la morte di ognuno realizza». Ogni volto si annulla nel *memento mori* della nostra ultima espressione: sguardo vuoto, bocca aperta senza voce, "maschera di tutti", ritratto che trova nell'anonimato della morte un'immagine (forse la propria); in altri termini, viso-ritratto di «una esistenza temporale singolare che acquisisce nella morte, nell'usura stessa del tempo sul corpo e sul viso morto, l'eloquenza muta e irresistibile dell'universale ultima verità della vita».

Quanto al "ritratto delle passioni," al di là

dei tentativi della fisiognomia e della patognomia, o grazie anche a questi tentativi, come è incline a sostenere Hersant, la macchina pittorale, la grammatica delle passioni hanno valore conoscitivo. Non semplice imitazione o riduzione, la scomposizione geometrica del volto e l'artificiosa ricomposizione delle espressioni «ritracciano come segno ciò che la natura ha tracciato come indice», non riproducono ingenuamente somiglianze e analogie, bensì cercano attraverso l'artificio di tradurre e interpretare la natura nei suoi elementi essenziali. Precisa Hersant: «E' per meglio rivelare la natura che nelle figure di Le Brun il gesto "istituito" toglie di mezzo il gesto "naturale"». Dal canto suo, Didi-Huberman rileva il carattere metamorfico, cangiante del volto e la sua inquietante "familiarità" con immagini ancestrali di voracità, di eccessiva prossimità e di attività vulcanica. Il volto, per eccellenza nudo, richiamerebbe ben altre nudità, altrettanto "oscene" (nel senso di "davanti alla scena"): luogo che trasforma lo spazio in cui compare, scena infernale di disordine e di effetti violenti, superficie aperta come una ferita o un frutto, aperta dalla voragine della bocca, giù a perpendicolo in antichi fantasmi dove l'alto e il basso si scambiano in un "magma tellurico".

Nel ritratto non si tratta tanto di stabilire chi sia il modello, o se l'artista sia stato "fedele", bensì dobbiamo chiederci: Chi è l'autore del ritratto? Chi ritrae chi? Come si costituisce l'*autoritas*? Marin si è a lungo occupato di questo aspetto a proposito soprattutto dell'autoritratto letterario, dell'autobiografia. Come porsi, infatti, autore di sé, della propria esistenza? Come scrivere: "io sono nato" o "io sono morto", se non attraverso la *machinerie* della scrittura? Macchinazione, congenio, "invenzione" di figure di enunciazione che, nella loro artificiosità, innescano un dispositivo di *autoritas*, dando cioè consistenza, spessore e identità a colui che si cerca nel "luogo" in cui stare come nome proprio. Molte figure concorrono a dare immagini a questo nome proprio, cercato in tutti gli umbratili profili di noi e degli altri sul muro dell'esistenza. L' "io" diviene "me" solo attraverso l'incontro con l'altro, in incontri però di pura casualità che non prevedono né progetto, né riconoscimento dell'altro. Il soggetto nasce in un incontro "inavvertito" con il reale: «caso come incidente, accidente come occasione, il reale che in un istante ci cade addosso con tutto il suo peso». Ma solo *après coup*, quando l'incontro sarà già stato mancato, e l'occasione risuonerà come un'eco lontana, solo allora «il reale sarà passato e il soggetto preso per sempre nella rete dei segni». L'esperienza, e in particolare l'esperienza di sé come soggetto consistente, non si costituisce se non come eco, risonanza, controchoc di un'occasione che, persa nel reale, viene messa in forma nelle "reti di segni". E' la voce dell'altro che mi fa "me", che apre in

INTERVISTA

<p>me un luogo in cui possa “consistere” (e non riconoscermi). Tutto il lavoro all’opera nell’autobiografia è il tentativo di circoscrivere con i segni l’emergenza di quel luogo dove il soggetto ha risuonato per la prima volta come Me.</p> <p>Hersant, dal canto suo, ha rivendicato la relazione privilegiata fra ritratto e autorità piuttosto che fra ritratto e espressione. In altri termini, il ritratto (pittorico e/o letterario) metterebbe in forma non tanto una rappresentazione del volto “naturale”, portandone in superficie gli “autentici” tratti, quanto allestirebbe un congenio, una “macchinazione” in grado di dare autorità, cioè</p>	<p>di costituire un “autore”. In particolare si è soffermato sui rapporti fra scrittura e melanconia per far toccare con mano come l’autore (anche come l’autore di sé) si costituisca solo a partire da montaggi, “collages” di immagini altrui e attraverso l’altrui. Altri è sia la tradizione letteraria di referenza, la propria “biblioteca”, sia la scrittura che costruisce, nel suo discorrere, nel corpo di un libro il corpo di un autore... E’ impossibile nominare se stessi se non passando per “travestimenti” successivi, impensabile consistere in un volto se non a partire dai mille ritratti possibili che siamo stati e che saremo: a partire, anche, da tutti</p>	<p>coloro a cui abbiamo “rubato” un’immagine, ricalcato un’impronta, per dimenticare in fretta loro, per costruire, con calma, noi. “Ritratti d’autore”, dunque, dove autore non è sinonimo d’artista, bensì di attore/ agente implicato nella “fabbricazione” artificiosa della propria immagine “naturale”. Bizzarra “morale” del ritratto; morale, ben inteso, <i>par provision</i>: l’elaborazione dell’artificio verrebbe a “coincidere”, per <i>coincidentia oppositorum</i>, con l’esibizione di un naturale mai esistito, ragion per cui l’acuto Diderot rifiutava l’eventualità di “posare”.</p>
---	---	---

Intervista a: Louis Marin

Ciò che viene chiamato nell’età moderna “rappresentazione” può essere considerato come lutto dell’oggetto, del presente e del reale. In questo senso, ogni rappresentazione può considerarsi malinconica. Il soggetto mai si consolerà della perdita del reale, della disappropriazione del mondo... La rappresentazione rigiocherà indefinitivamente, nelle immagini, nei ritratti, nei racconti la fine di questa perdita. (Louis Marin)

D: Qual è il filo rosso che lega la molteplicità dei suoi interessi?

R: Quando divenni direttore di ricerca nel 1977, il mio progetto riguardava il sistema, o meglio i sistemi rappresentativi nell’epoca moderna. La rappresentazione è al centro del mio lavoro; in primo luogo perché è la cifra, la nozione chiave dell’epoca moderna, non modernista, ben inteso. Le questioni cruciali del XVII secolo, la filosofia del soggetto, il rapporto fra imitazione e rappresentazione, l’attività di giudizio, sono state messe in opera dagli artisti, prima che dai filosofi. E così le opere artistiche, sia letterarie, sia pittoriche, architettoniche... hanno preceduto le formule filosofiche. Certo i sistemi di rappresen-

tazione, pittorica, letteraria ecc. non sono stati sincronici per ispirazione, mezzi, contenuti, e questo spiega la "polivalenza" dei sistemi rappresentativi e anche dei miei interessi di ricerca. Per esempio il problema della rappresentazione è cruciale nel XVII-XVIII secolo anche nel dominio del politico: l'efficacia del potere è connessa anche alla sua teatralizzazione e alla messa in scena di questo potere. In questo senso è particolarmente intrigante il rapporto fra potere e rappresentazione nel caso del ritratto del re: storiografia, ritratti ufficiali, discorso, elogio del re..., tutto ciò concorre alla messa in scena del potere regale grazie alla forza della rappresentazione.

D: Ma questa nozione di rappresentazione, e la costellazione che comporta volta per volta a livello storico e culturale, non manca forse di una dimensione critica?

R: Di primo acchito il mio lavoro parrebbe sprovvisto di una dimensione critica. Certo non mi pongo rispetto a un problema artistico-culturale della modernità come un giudice o un arbitro. Non mi pongo dal fuori, dall'esterno. Ma questo non significa non avvalersi di un punto di vista critico. Al contrario, ritengo che ogni sistema di rappresentazione implichi nel proprio funzionamento la propria messa in questione, comportando un'interrogazione costitutiva e una critica interna sui propri assunti, mezzi, contenuti: nessun sistema è perfetto; comporta anzi dei punti deboli, qualcosa anche di "mancato" che non è riducibile alla semplice accidentalità o alla aneddotica.

La costruzione di un dispositivo implica la propria decostruzione, la messa in dubbio, l'esercizio dell'interrogazione, la ricerca delle sfumature e delle falle... Questo vacillare, ondeggiare di ogni sistema richiede uno sguardo archeologico: in primo piano si pone la dimensione deconstruttiva dell'impianto della rappresentazione. Pensi alla riflessione di Pascal riguardo alla logica di Port Royal: la sua è una critica dall'interno, uno smantellamento raffinato dei dispositivi di pensiero, in particolare dell'Eucrestia. La sua non è una critica, per così dire, dell'ideologia, quanto una critica di secondo grado della rappresentazione. In una formula: la filosofia della rappresentazione comporta ed è la critica di se stessa. Riprendendo un certo lascito foucaultiano direi che il mio

lavoro di ricerca si avvale anche di una prospettiva critica ed è volto allo studio di un'epistème della rappresentazione.

D: Ma questo stile di ricerca volto alla costruzione-decostruzione di dispositivi di rappresentazione così differenti fra loro, a seconda delle epoche e dei mezzi, pittorici, letterari ecc., implica forse un lavoro "micrologico", un'attenzione tutta particolare ai dettagli che potrebbe forse tralasciare una visione più globale? Un lavoro, insomma, di pura "erudizione"...

R: E' forse curioso e paradossale, ma per dare forza a una critica storico-sociale della rappresentazione da un punto di vista esterno, bisogna a mio avviso esercitarsi a fondo in una critica della sua logica immanente. Si è spesso rimproverato agli strutturalisti di trascurare l'esteriorità, il contesto, il quadro storico, ma io credo che entrando nel cuore dei problemi, per un approccio ravvicinato, microscopico, si debba ridisegnare il profilo storico, contestualizzarli. La sola analisi della ricezione non è sufficiente.

D: A proposito di strutturalismo, vorrei chiederle come è avvenuto il suo ingresso all'Ecole Hautes Etudes, nata in opposizione agli studi accademici di filosofia, di letteratura.

R: La mia formazione è filosofica e... direi *agregé* e *normalien*. La tesi di dottorato riguardava la logica di Port Royal. Per ragioni intellettuali mi sono interessato al pensiero di Merleau-Ponty,



Albrecht Dürer, San Gerolamo, Museo di Arte Antica, Lisbona

in particolare alla sua riflessione sulle strutture di comportamento corporali. Con Greimas abbiamo intravisto poi di sviluppare una semantica strutturale a partire appunto dal comportamento. Ha preso così forma un progetto volto ad articolare una ricerca filosofica a partire da una formazione, all'epoca ancora pionieristica, linguistica e semantica. L'interesse allora per le scienze sociali, e in particolare per la rappresentazione "visiva" artistica, è venuto direi naturalmente. Con Barthes ho lavorato in seguito sul racconto evangelico e sulla semantica delle passioni. Questo incrocio fecondo di approcci, filosofico e semiologico, ancorato al piano storico è un po' la cifra delle ricerche all'Ecole che privilegiano l'interdisciplinarietà, le transizioni e le passerelle

fra i domini storici, artistici, semiologici, filosofici: la filosofia stessa si definisce in un rapporto complesso con le scienze sociali, la letteratura, la storia dell'arte.

D: Cosa può trovare uno studente, un ricercatore nella comunità scientifica dell'Ecole?

R: Un certo piacere nella ricerca, una certa creatività. Infatti l'oggetto della ricerca da parte degli studenti e dei ricercatori è spesso costruito e non trovato nel repertorio dei soggetti classici. Si costruisce un oggetto a partire da intuizioni, ipotesi spesso di confine tra domini differenti, sollecitate da interrogativi incrociati sulla storia dell'arte, sulla rappresentazione, sulle poste in gioco teorico-filosofiche. In più, si privilegia lo scambio, il dialogo in piccoli gruppi di ricerca, in seminari: io stesso con i miei studenti di dottorato mi considero semplicemente un *unus inter pares*.

D: Vorrei porLe qualche domanda sui temi a cui ha dedicato una particolare attenzione. L'utopia per esempio...

R: Il tema dell'utopia mi è particolarmente caro. Nel quadro di una storia della rappresentazione offre una complessità molto significativa. Da un lato l'utopia è un ritratto, una topografia per quanto immaginaria: Lei sa infatti che nel XVII secolo la mappa di una città si chiamava "ritratto" e questo nesso fra mappa, tratti e ritratto mi pare molto perspicuo nel campo della rappresentazione come attività spirituale, artistica, tecnica... D'altro lato, nel *transfert* dell'utopia immaginaria alcuni tratti cadono, vengono tralasciati, così che la "realtà" si trova spazzata, posta su un altro piano, su un secondo grado di rappresentazione. Nel caso dell'utopia, penso al testo principe, l'*Utopia* di More, la mappa-ritratto che fa vedere il "luogo" è senza luogo, è una finzione, un *façonnement* e un *modelage* del luogo e dello spazio. L'utopia è un ritratto mobile, un prodotto attivo proprio per la sua messa in forma paradossale di realtà e di finzione nel cuore della medesima rappresentazione. E' un vulcano in attività.

D: A proposito della mappa-ritratto dell'utopia senza luogo, Lei pensa all'utopia come il ritratto possibile di una promessa di felicità? Potrebbe essere anche una falsa promessa, un'illusione...

R: La finzione utopica non è solo un ritratto bensì il ritratto di una realtà virtuale. Non si tratta di una semplice proiezione o di evasione: riprendendo la nozione di utopia di Bloch, in particolare quella contenuta in *Tracce*, direi che l'utopia si presenta, per tracce, come attesa, e anticipazione al contempo, di una realtà virtuale a venire. Questo virtuale è in ogni caso il possibile, la latenza e la forza che giacciono in potenza nella società presente. La promessa di felicità risiede nella finzione, non nella rappresentazione *tout court*: nella messa in gioco dello spazio utopico, che è un non luogo, nelle tracce paradossali della speranza.

D: Nella prospettiva della ricerca sul ritratto e sulla

rappresentazione, l'autoritratto così come l'autobiografia costituiscono un tema privilegiato e ricco d'insidie...

R: E' uno dei miei interessi principali: nell'autoritratto c'è qualcosa di vertiginoso, poiché esso costituisce il culmine del funzionamento della rappresentazione: qui è il soggetto della presentazione che si autorappresenta. Il movimento riflessivo raggiunge il suo punto di maggior tensione: si ha come un *tourniquet*, nel senso che il dispositivo di rappresentazione può perfino incepparsi. L'autoritratto implica il problema del soggetto dell'enunciazione; nell'autobiografia le pratiche di scrittura istituiscono spesso un soggetto simulacro dell'enunciazione, che non può mai apparire come soggetto d'enunciato. Il problema è come scrivere la propria autobiografia, come trasformare l'io in oggetto rappresentato. Ecco allora intervenire la scrittura come "macchinazione", che permette di captare, intercettare il soggetto dell'enunciazione come tale. Pensi per esempio a Sant'Agostino, alla sua conversione: è come se, nelle *Confessioni*, un'altra voce di se stesso gli permettesse di parlare di sé. Si tratta di una voce infantile, di un ritornello di altri tempi *tolle lege*: un buco, un bianco nel testo, per dire questo altro da sé che è pur sempre il sé della propria biografia. Numerosi sono gli esempi di scrittura autobiografica: Stendhal, Montaigne..., in cui la nozione chiave è quella del soggetto dell'enunciazione che nella narrazione, come sottolineava Benveniste, viene in qualche modo nascosto, occultato. Così, per il pittore la questione cruciale è: quale soggetto dipingere? In quale momento della vita? Ogni autoritratto "negozia" una duplice relazione, con la propria vita e con la propria morte, da parte di un soggetto che le enuncia, senza avere il ricordo dell'inizio, né l'esperienza della fine.

D: Questa distanza fra vita e morte che il soggetto deve "negoziare" per autorappresentarsi rinvia a un terzo elemento, mi sembra, fra medesimo e altro, a un'istanza neutra. Non a caso per esempio in Lectures traversières non pochi interventi sono dedicati a queste istanze "neutre": l'angelo, l'androgino, l'utopico. Cosa significa quest'attenzione per il "neutro": è forse un'istanza polemica rispetto alle filosofie della rappresentazione dualistiche, binomiche, centrate sull'opposizione originale-copia?

R: L'attenzione per l'istanza neutra, terza, è per me un punto di inizio, non un fine in se stesso. E' la ricerca di un polo non sintetico, non mediatore che rifiuti ogni pensiero binario di stile strutturalista centrato sull'opposizione dei contrari. Il neutro è appunto la negazione simultanea dei contrari e non la semplice negazione dialettica: l'androgino è il terzo sesso, che non è un sesso, l'angelo non è umano, né del tutto divino... In altri termini è la ricerca di uno spazio attivo, non inerte, in grado di cogliere la differenza generica, la cifra di un'origine come fondamento "critico". In questo momento penso a Deleuze, a *Differenza e ripetizione*: qualcosa come un *effondrement*, l'apertura di uno scarto. Tutto ciò a condizione che il neutro sia pensato come una potenza anche terrificata di neutralizzazione dei contrari, una forza corrosiva.

D: *Sembrerebbe quasi che l'ultima parola sull'autoritratto sia l'anonimato: il soggetto autentico dell'enunciazione sarebbe un neutro anonimo, identificato solo dalla macchinazione letteraria, o quanto meno artistica?*

R: Eh sì! In fin dei conti è il "non" che identifica. Pascal potrebbe fornire una risposta. Pensi al suo modo di

firmarsi: Pascal, Damas, Jesus... C'è quasi un'estenuazione del nome, una struttura intessuta di ossimori per nominare il nome dell'altro. Per esempio Salomone come re saggio e Gesù come saggio folle, solo che Salomone ha bisogno della lettera s (jesus), che è la lettera mancante, il neutro e l'anonimo. In primo piano balzerebbe il ritratto anonimo della scrittura.

Louis Marin è scomparso a Parigi il 29 ottobre 1992. Possiamo leggere in molte sue pagine, suggerisce Jacques Derrida, «una meditazione - ostinata, infaticabile, rinnovata - su tutte le figure, esperienze o approcci riguardanti la morte, il lutto e la sopravvivenza». Meditazione incrociata, fin dall'inizio, nella riflessione al contempo filosofica e storica sui sistemi di rappresentazione (filosofici, artistici, retorici, politici) dell'epoca classica. Forte di un pensiero diamantino e di una spiccata intuitività, Marin ha inteso i sistemi di rappresentazione non nella prospettiva esclusiva di una teoria dell'arte o di una semiotica della rappresentazione, bensì ha coniugato strumenti semiotici, duttilità retorica, rigore filosofico, colpo d'occhio e sensibilità artistica, per interrogare e cogliere sul fatto le sovrastratificazioni di senso della rappresentazione, i "trabocchetti" della narrazione, i "doppi fondi" della pittura, gli effetti politici dell'immagine. Potere seduttivo, a volte ingannatore, dell'immagine, come Marin ha dimostrato nel suo studio *Le portrait du roi* (1985), una delle opere più originali degli ultimi anni. Ma l'immagine e la pittura (gli amati Poussin, Philippe de la Champaigne) non devono far dimenticare i suoi studi incisivi sul linguaggio, a partire dalla logica di Port Royal (*La logique du discours. Les Pensées de Pascal et la logique de Port-Royal*, 1975). Attento alle falle e ai complessi dispositivi dell'enunciazione, Marin si è a lungo

occupato del problema della "autobiografia", in cui più perspicuo è il nesso fra enunciato e enunciazione. Qui la rappresentazione mette in opera una *voix excommuniée* (*La voix excommuniée. Essai de mémoire*, 1983); la scrittura s'ingegna a restituire l'attimo sorgivo del proprio sé nella necessaria, ma imbarazzante permanenza dei segni. Gli studi consacrati alle *Confessioni* di Sant'Agostino, a Rousseau, a Montaigne hanno davvero "fatto scuola".

Lo sguardo acuto e penetrante di Marin si è posato anche sulle dinamiche proprie allo spazio figurale e pittorico: fra gli altri, campeggia un testo maggiore, riferimento obbligato per filosofi e storici dell'arte: *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento* (1989). Qui il termine "opacità" non concede nulla all'ineffabilità o a generiche invisibilità dietro la superficie dipinta. Al contrario, Marin vuole dimostrare come con materiale visibile (figure, colori, disegno ecc.) la pittura riesca a mettere in opera l'invisibile, le incertezze inquietanti. Opaca è la natura del segno, che può essere al contempo cosa e rappresentazione, dando luogo a trasparenze offuscate e a presenze diafane, che lasciano intravedere come segno ciò che nascondono come cosa.

L'intensa attività culturale, la familiarità con la scrittura, la forte impronta da lui lasciata su colleghi, studiosi e allievi, è dovuta alla sua «intelligenza luminosa e

generosa», come sottolinea Derrida, alla sua disponibilità «sempre pronta a comunicare l'entusiasmo della scoperta e a restituire l'impressione del primo mattino». La stima condivisa per l'opera di Marin è motivata, osserva Hubert Damisch, dal carattere "polimorfo", ma rigorosissimo, delle sue ricerche. Filosofo sofisticato ma cristallino, Marin era personaggio pubblico estraneo a ogni eccesso o snobismo. Uomo dalle vigorose strette di mani e d'infinita pazienza, studioso entusiasta, ma ponderato, Louis Marin ha lasciato un *exemplum* felice di pensatore che va dritto al cuore e al cuore dell'intelligenza. L'ultima pagina di *Lectures traversières* riporta, isolata, una citazione di Pascal che così recita: «Je n'admire point l'excès d'une vertu, comme de la valeur, si je n'en vois en même temps l'excès de la vertu opposée, comme en Epaminondas, qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité. Car, autrement, ce n'est pas monter, c'est tomber. On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux. Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain mouvement de l'âme de l'un à l'autre de ces extrêmes, et qu'elle n'est jamais qu'en un point, comme le tison de feu. - Soit, mais au moins cela marque l'agilité de l'âme, si cela n'en marque l'étendue» (*Pensées*, Brunschvicg, 353).

Bibliografia delle opere in volume

Etudes Sémiologiques. Ecritures, peintures, Klincksieck, Parigi 1971

Sémiotique de la passion, Aubier, Parigi 1972

Le récit évangélique, Aubier, Parigi 1973

Utopiques, jeux d'espaces, Minuit, Parigi 1973

La critique du discours. Etude sur les pensées de Pascal et la logique du Port-Royal, Minuit, Parigi 1975

Détruire la peinture, Galilée, Parigi 1977

Le récit est un piège, Minuit, Parigi 1978

La voix excommuniée. Essai de mémoire, Galilée, Parigi 1983

Le portrait du Roi, Minuit, Parigi 1983

La parole mangée, Klincksieck, Parigi 1986

Considérations politiques sur les coups d'Etat. Pour une théorie baroque de l'action politique, Presses du Languedoc, 1988

Jean-Charles Blais. *Du figurable en peinture*, Blusson, Parigi 1988

Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento, Usher, Parigi 1989.