

**I miei giorni con Velázquez**  
**Ancora una volta davanti a *Las Meninas***  
**Per un saggio di iconologia politica**

di *Domenico Scalzo*

**ABSTRACT:** The present essay is about *Las Meninas* by Diego Velázquez. Indeed, it would be more appropriate to say the opposite: it is the painting that refers to the essay. The author holds two books. He contemplates the Velázquez painting and turns to the authors of *The Origin of German Tragic Drama* and *The Order of Things*, respectively by Walter Benjamin and Michel Foucault. As of the painting, he looks at what has not been painted, but is nonetheless visible, which is the representation of painting; as of the books, he reads what has not been written, or the unthought, the uncontainable, of the order of their discourse. It will be the start of a journey through the forest of resemblance, on the path of analogy that leads to truth in painting. The author leaves behind Foucault's effected truth and follows Benjamin's image-free imagination; then he will swap parts, as befits the theater that opens in painting, the curtain that rises on politics. It is a play of the eyes that offers itself to the vision, displaying figures born of light, in adoration of light, by a pact between light and shadow, in the intimate and enduring background that inspires and reveals it, without ideality and malice, come to legibility in an exact as untimely hour of time. The messianic moment of profane redemption. *Las Meninas* exposes the idea of representation, but the painting does not necessarily process its absence as its own mourning on the one hand, and its presence as the proper order of the space of the modern on the other. Or of the age of history. Commentary and criticism direct the search on a third path. What emerges is the political power of the painting portrayed in the picture rather than the subject and substance painted on the canvas. The actual state of exception of the Baroque. A theological-political marking that moves into the darkness of the contemporary and turns it to the forgetfulness of all actions and work, contemplation and inaction.

**KEYWORDS:** Political iconology – opera – state of exception – political theology – sovereignty

Sei davanti a *Las Meninas* e hai portato due libri con te. Contempli il quadro di Velázquez e ti rivolgi agli autori dei tuoi testi, Benjamin e Foucault<sup>1</sup>. Dell'immagine guardi la cosa che non è stata dipinta, ma che non di meno è visibile, la rappresentazione della pittura; dei libri leggi quel che non è stato scritto, oppure l'impensato, l'incontornabile, dell'ordine del loro discorso. Chiedi al lettore di avere pazienza, di seguirti nella selva delle somiglianze tra l'immagine e la parola, il quadro e il libro; di

<sup>1</sup> Il quadro di Velázquez è visibile al Prado, il museo di Madrid. Cfr. *Velázquez (L'opera completa)*, a cura di P. M. Bardi, Rizzoli, Milano 1969. I due testi sono i seguenti: W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999; M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it., Rizzoli, Milano 1966.

attraversare con te la linea e il circolo dell'analogia anche a costo di cadere insieme, di perdersi e di non ritrovarsi più<sup>2</sup>. Lasci indietro le verità effettuale di Foucault e segui l'immaginazione di Benjamin, oppure scambi le loro parti, come si conviene al teatro che si apre in pittura, al sipario che si leva sulla politica. È un gioco degli occhi che si offre alla visione, figure nate dalla luce, in adorazione della luce, per un patto tra la luce e l'ombra nel fondo intimo e duraturo che lo ispira e lo rivela senza idealità e malizia. *Las Meninas* non è in scena nel dramma barocco. Se lo fosse stato il gioco degli occhi avrebbe orientato il libro in una costellazione salvifica, molto di più di quanto lo abbia fatto la malinconia in una metamorfosi del proprio genere. L'allegoria si sarebbe ridestata nel mondo di Dio sprofondando nella notte che riunisce l'infanzia e la morte. Mentre tutto quello che pareva essere stato perduto sarebbe soltanto sfociato nel vuoto colmando e negando il nulla in cui si rappresenta. La resurrezione della luce il suo mandato. E tuttavia l'idea della rappresentazione esposta dalla premessa gnoseologica del libro sembra voler elaborare la sua mancanza come un proprio lutto<sup>3</sup>. Privo di espressione, il quadro è assente dall'opera come una potenza che se non può separare, nell'arte, l'apparenza dall'essenza, vieta loro però di mescolarsi. Così che può dirsi che l'opera è presente nel suo medesimo mancare dalla rappresentazione della propria idea. Io dico che *Las Meninas* espone il vuoto della rappresentazione senza che l'allegoria possa colmarlo con il proprio vuoto. Come se Benjamin si fosse impegnato a conservare la forma di cui il libro contempla la privazione. Cercando la verità la cui fiamma vivente avrebbe continuato ad ardere sulla cenere lieve del vissuto. Lungo un tale idea della pittura chiedo di essere seguito mentre esprimo l'esigenza che i compagni che cerco siano coloro che amano il tentativo, contemplanò la potenza e non ne vogliono sapere di compiere la sua danza nell'atto.

Un contemporaneo che dipingeva presto, un artista che vide *Las Meninas* nelle Sala delle udienze del re all'Escoriale, dopo la morte dell'autore, chiamò la potenza ogni volta visiva, immanente alle forme e ai colori, che pare dormire in una stanza della creazione, un soffio che si concede a un piacere che in ogni istante è un che di intero e di compiuto, teologia della pittura<sup>4</sup>. Luca non voleva dire che Velázquez avesse avuto come modello la creazione divina. Quando Carlo II lo interrogò in presenza dell'opera, egli fu visitato dal quadro, non cercò di entrare nella mente dell'artista. Rimase accanto al suo spirito, senza sapere ciò che aveva inteso, il fuoco dell'arte bruciò pacificamente le proprie energie tra i ceppi pesanti del passato. Era

<sup>2</sup> Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata 2005. Il libro è preceduto da una importante introduzione di Giorgio Agamben. Di Melandri sono evocati nel testo altri contributi apparsi in rivista all'epoca della pubblicazione de *Le parole e le cose* di Foucault. Sul tema cfr. G. Agamben, *Segnatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 3-31.

<sup>4</sup> La notizia che Luca Giordano contemplò il quadro di Velázquez è certa. La riprendo dal testo che è ancora oggi mi pare il libro di riferimento sul pittore di Siviglia, K. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, trad. it., Sansoni, Firenze 1958. Sulla pittura di Velázquez, cfr. A. Arika, *La pittura e lo sguardo*, a cura di M. Ferrando, Neri Pozza Vicenza 2016; J. A. Maravall, *Velázquez e lo spirito della modernità*, trad. it., Marietti, Genova 1988; T. Montanari, *Velázquez e il ritratto borghese*, Einaudi, Torino 2018; Y. Bettineau, *Velázquez*, Citadelles&Mazenod, Paris 1998; V. Gambardella, *Las Meninas allo specchio*, Ensemble, Roma 2020.

un pittore mimetico, Giordano, non un antiquario, un letterato, un autore di trattati monumentali come un Lomazzo o uno Zuccari. Capì al volo che l'autore non aveva voluto dare fondamento pratico alla creazione né che egli avesse cercato di legittimarla teoricamente. La rappresentazione non gli parve un'espressione visibile di un'immagine spirituale. La sua idea non si era calata nello spirito dell'uomo come se la facoltà di dipingere gli fosse stata data da Dio<sup>5</sup>. Né lo spirito era disceso sulla terra, se mai era il mondo che disordinava lo spirito. Velázquez non si era rifugiato nella metafisica, come avrebbe potuto avvertire l'esigenza di attribuire un significato dialettico alle proprie rappresentazioni interiori. Non era ancora apparso nell'orizzonte della metafisica un soggetto e un oggetto; né egli avrebbe potuto elevare la loro opposizione ad una unità superiore e trascendente oppure assicurarsi attraverso il calcolo e la misura la certezza della loro rappresentazione. La forma simbolica della prospettiva si era soltanto colorata di sensibile fino a scomparire nel medesimo punto monarchico del quadro; accecato l'occhio ciclopico dell'artista, senza fare ricorso ad alcuna rivalità mimetica, ora esibiva uno accanto all'altro i molteplici modi dello sguardo, ogni luogo dello spazio avrebbe costudito la privazione della potenza come la propria forma, l'essere guardato dall'opera, la sola formula di *pathos* che sopravvive al gioco degli occhi della pittura. Il maestro esponeva soltanto la rappresentazione, come essa appare nello scarto dalla propria origine, non aveva eliso il suo soggetto, se mai aveva distolto la teologia dalla metafisica, certo, smagando il mistero della filosofia prima, ancor prima che qualcuno cercherà di non nascondere più a se stesso, chiedendosi su quale fondamento riposi il rapporto di ciò che comunemente chiamiamo rappresentazioni con l'oggetto<sup>6</sup>.

Lo voglio immaginare così compreso in quella stanza Luca Giordano, entrare dove non sapeva, il pittore che omaggiò l'allora quadro della famiglia in una delle mille opere che gli fu commissionata. Assorto ed estraniato, senza uno schema inventato della realtà, una gabbia costruita per incasellare la vita, una scienza che si degna di permetterle di esistere, tutto trasferito nella pittura, per una ragione di stato che, per una volta tanto, non ha da fare con il segreto del potere, bensì con una mente infusa di niente. Velázquez. Un genio della dimenticanza per cui il colore fu l'espressione della pura ricettività. L'intuizione della più alta fantasia. Ma anche il colpo d'occhio che nella apparenza sensibile coglie l'idea che mai è stata. L'attimo e l'eterno. La decantazione della sua maniera. Uno stato d'eccezione effettivo che compie la sovranità, che porta a termine la sua opera, che guarda allo specchio il medesimo punto monarchico della rappresentazione, riflette il posto del re, depone il suo potere assoluto, si scrolla di dosso il comando, prendendolo in mano, ma con un gesto sospeso, oppure che vive il tempo che uccide mentre manca la sua vita, la vita che pone fine ai suoi giorni, sia pure morendo della propria morte e non morendo di non morire. Perché la maestria suprema non consiste nella rap-

<sup>5</sup> E. Panofsky, *Idea*, a cura di E. Cione, La Nuova Italia, Firenze 1996; Id., *La prospettiva come forma simbolica*, a cura di G. D. Neri, La Nuova Italia, Firenze 1966. Circa il punto monarchico della prospettiva che sarà evocato nel testo cfr. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, a cura di A. Dell'Asta, Adelphi, Milano 2020.

<sup>6</sup> Il riferimento è I. Kant, *Critica della ragione pura*, a cura di G. Colli, Einaudi, Torino 1957. Cfr. G. Agamben, *Filosofia prima filosofia ultima*, Einaudi, Torino 2023.

presentazione di un oggetto, ma nell'esposizione della potenza con cui l'oggetto è stato dipinto, cioè nella disposizione a riflettere, oppure, ancora meglio, a parlare dell'arte attraverso la sua medesima opera, circa una presenza che non si distingue in nulla da un'assenza, lungo una strada diritta e sinuosa, insieme, che è l'aperto, la sola cosa e due, della pittura. Luca comprese dove il suo sguardo certamente si offuscò, che era una lingua muta a giungere ad espressione sulla tela. Che divina fosse la potenza della pittura, lo annunciava in quella stanza l'escatologia barocca, un distillato della salvezza che raccoglie ed esalta tutto ciò che è nato sulla terra per consegnare alla morte una goccia di splendore. Come l'infanzia che non ha niente da dire, che tanto è in immagine nel quadro, quanto in effigie nella rappresentazione; come l'infanzia che nasce alla parola, come spuntano le erbe, che della morte è la mandorla amara, il gioco col morto, la rosa nel bicchiere, la morte, la piena morte prima della vita. La notte che salva. Io dico, contemplando la potenza dello studio passare a fianco dell'esperienza che le viene immediatamente offerta, che *Las Meninas* ricusa l'atto della creazione, revoca l'opera, compie la forma, accorda il gioco e il lutto, bacia la bocca della verità in un distacco, come per un congedo ad una stazione della vita, lungo la via della salvezza, prima che l'idea della rappresentazione muoia anche essa all'intenzione, dopo essere stata identificata dal conoscere in un oggetto da possedere, lasciando in abbandono il piano dello stato creaturale che è immanente all'idea, dove l'idea è nient'altro che una segnatura del divino o il demone dell'analogia<sup>7</sup>.

Scopro le mie carte in questa prima mano del pensiero davanti a un gioco degli occhi che non può aver fine neppure dove il tempo è compiuto e il resto pare sospeso nei suoi effetti. *Las Meninas* avrebbe potuto esporsi come il termine, la meta, del *Dramma barocco tedesco*, un messianico regno di Dio, emancipare la sua escatologia dalla relazione a un fine, disponendo la teologia politica ad un nuovo uso, come una segnatura, appunto, un mezzo puro, se Benjamin soltanto avesse contemplato la pura potenza della pittura rivolgersi a se stessa: ritrarsi l'opera nel gesto del pittore che si discosta leggermente dal quadro, come una dialettica in stato d'arresto, per un istante immobile tra la tela e i colori, sebbene un tremito leggero, impercettibile, possa cogliersi nell'abito dell'arte proprio dove l'abile mano si lega allo sguardo e lo sguardo a sua volta poggia sul gesto interrotto. Quell'intima leggera distrazione dell'atto della pittura lo avrebbe persuaso della cosa stessa che dorme nella pittura, non dell'oggetto che è in opera nel quadro, della vocazione di un pennello che non ha da fare né con l'imitazione né con la conoscenza dell'essenza, bensì con il luogo in cui l'unità dell'opera diviene visibile; visibile per la prima volta accanto all'esperienza di una somiglianza vissuta: un tratto del carattere, la risposta di un genio che al dogma della colpa originaria oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo, il contegno di una esistenza immota, oppure una sorta di morto rappreso, la perfetta passività che è l'essenza del coraggioso, la rassegnazione della libertà, la grazia dell'inoperosità e il darsi dell'abbandono che il gesto trattiene e non lascia andar via. E poi la vera politica, il dono di accendere nel

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. Evoco altri testi di Benjamin, facendoli entrano in una costellazione invisibile con l'opera che spoglio davanti alla pittura di Velázquez.

passato la favilla della speranza, che non significa che ciò che è stato tende a volgersi verso il sole che sta salendo nel cielo della storia, ma che ogni cosa che non è stata e che trema di solitudine sulla terra, corrisponda a chi non è un io, oppure a un io che non si riflette in un soggetto, a un essere non nato, a un buffone che confida nella luna che guarda le rovine, che danza la forma vuota dell'intuizione, lanciando una sfida perduta ancor prima che cominci ai confini dell'immaginazione dove la spugna del pentimento non giunge<sup>8</sup>.

Non fu così, della fenomenicità che impressiona, pur in assenza di un oggetto, non c'è affezione nella selva dei suoi scritti, dell'esilio di uno solo presso uno solo soltanto un passaporto falso; a Velázquez non toccò di dipingere, neppure in prospettiva, un fenomeno d'origine, a rappresentare l'idea del barocco, a dichiarare lo stato di eccezione effettivo della nuda vita. La tempesta non spirò dal paradiso, c'è quiete nella sua opera, i suoi angeli hanno chiuso le loro ali, ora li può vedere accoccolati a terra, caduti, deformati, ottusi, oppure starsene senza grazia, accanto ad un corteo di ragazze, guardandoci talvolta con risentimento, con malocchio, in parte con aria soddisfatta o di sfida, mentre concentrano l'attenzione, rubando la scena all'infanta, come nel quadro che ti cade dagli occhi, l'opera che ritrae la forma di vita in miniatura di un regno che volge alla propria fine, prima di giungere al suo termine<sup>9</sup>. L'analogia che muovi tra la tesi decisiva di filosofia della storia scritta da Benjamin e l'opera che della storia aprì l'età getta una luce sull'escatologia barocca, la sola teologia in pittura che può illuminare l'essere che non è mai stato, la vera perla della immagine che si incastona nell'infanzia come nel centro segreto del quadro. Quasi che l'idea del suo esito fosse la sola ad aprire una prospettiva critica, separante e decisiva sui suoi dati temporali, a determinare la forma sotto la quale un'idea continua a confrontarsi col mondo storico, finché essa non sta lì compiuta nella totalità della sua storia, tale che ora la storia è un presente che si può ricapitolare nel tempo attuale, una figura del compiuto, il salto di maschera dell'incompiuto, un'insegna e un sigillo, un blasone che puoi prendere in mano e deporre come un regno, oppure lasciare andare come un destino che si adempie in una cupa e irriconoscibile creatura, un nano gobbo, figlio di un dio minore, che non guida più per mezzo di fili la mano del burattino consentendogli la vittoria al gioco<sup>10</sup>.

*Las Meninas* non ricomincia tutto ancora una volta daccapo. Il gioco non fu la balia di tutte le abitudini. Né la storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, doloroso, di sbagliato si sarebbe configurata nell'anomalia di un volto, nella cronaca di una morte annunciata, nella reliquia di un mondo, nella smorfia di un buffone perso nell'ombra<sup>11</sup>. Lo specchio che suscita l'illusione della trasparenza non andò in frantumi e tuttavia non rifletterà più nulla di quello che si trova nello

<sup>8</sup> Il riferimento è alla potenza dell'immaginazione che attraverso Averroè, e persino Spinoza, aveva lasciato una traccia nei luoghi della pittura della Spagna del secolo d'oro.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di M. Ranchetti e G. Bonola, Einaudi, Torino 1997. Si veda nella medesima edizione il decisivo *Frammento teologico-politico* più volte richiamato nel testo.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 21. Evoco la famosa prima tesi del manichino e del nano, circa il materialismo storico e la teologia piccola e brutta.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit.

spazio della rappresentazione al di fuori dell'invisibile che cattura in un riflesso il posto del re, quasi che l'immagine potesse uscire dal quadro. Non di meno la sua verità non è un'esplicitazione che distrugge il mistero, bensì la rivelazione che gli rende giustizia. Un teatro del mondo in cui si dà pure che la bambina, che questa volta non sta dietro alle tende, bensì si affaccia sul proscenio della vita, sia un sogno, divenga a sua volta qualcosa di bianco e svolazzante, un fantasma, come l'*escathon*, ma perché no, il giudizio finale, di questa teologia in pittura. Una pura luce che illumina, che mi chiama nel quadro, che spossa proprio me che la guardo, che scioglie la relazione d'abbandono che mi rappresenta sulla scena come se io fossi preso fuori dalla rappresentazione, scancellato, alla stregua di una macchia, che dona agli occhi il gioco in cui attrarre lo sguardo dell'altro; passata è la tempesta, come la perturbazione della visione di essere guardato nell'osso da una bambina che mi giudica, io vedo soltanto la perdita, la privazione, la pura potenza, far festa. E la più alta conoscenza di Dio, la sua sapienza segreta, che si nasconde all'intelletto stesso che la riceve, per poter essere intesa, rivelarsi.

Sbaglierò. Benjamin che pure in gioventù aveva sorriso all'idea di un medio puro, cioè di un mezzo che si mostra come tale, senza una relazione a uno scopo, e avesse attraversato la città in immagine, allenato dal poeta della vita moderna alla ricezione degli *chocs*, non credette che la pittura come il pensiero potesse arrestarsi di colpo in una costellazione carica di tensioni impartendo un urto tale per cui il quadro, al pari un'idea, si cristallizza come una monade. C'è che il vortice dell'origine scomparve nel flusso del divenire, non trascinò dentro al suo ritmo il materiale della propria nascita: la rappresentazione dell'idea non passò in rassegna il cerchio degli estremi in essa possibile, la sovranità come lo stato d'eccezione, il re e il martire, la testa coronata e il proprio doppio mostruoso o il suo giullare; fu piuttosto la vera immagine del passato a passare di sfuggita, non balenò l'attimo della sua conoscibilità, né l'idea si consegnò al modello immanente dell'intelletto divino, nelle guise di chi ricrea il mondo, tale per cui la bellezza è un irradiarsi dello splendore che emana dal sembiante di Dio. C'è che la dialettica non si curò della preistoria e della storia successiva, né la salvazione apparì tale al divenire del fenomeno nel proprio essere, una costellazione in un cui un evento passato e quello presente giungono all'ora della loro leggibilità<sup>12</sup>. E tuttavia non credo che un tradimento si compì nella stretta dell'ultimo atto del *Dramma barocco*. Il testo e il quadro parlano una lingua di intesa. Come coloro che sono nati di domenica. Benché non ci sia un giorno festivo nel suo calendario. L'immagine non reca in sé un indice che la rimanda al proprio adempimento. Il piano della salvezza della provvidenza registra una economia fallimentare. *Las Meninas* non salta fuori dal corso della storia, né si costituisce come una monade. Un'idea la cui rappresentazione disegna in scorcio l'immagine del mondo. Lo specchio vivente, il campo di forze in cui si svolge l'esposizione della rappresentazione, riflette il pensiero, non lo interrompe, né conosce una potenza di immaginare che corrisponda ad una virtù della sua natura e non al un vizio dialettico dell'intelletto. Soltanto per un capriccio involontario che può nascere dalla noia della posa, dal lato esterno dell'accadere inconscio, come da

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962; Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi 2002.

una più alta fantasia, danzano sulla tela lo slancio e la resistenza, l'ispirazione e la critica, la fiamma vivente della verità e la cenere lieve del vissuto, il nerofumo, grigio chiarissimo, quasi bianco, della vita che disvive, che per la prima volta cospargi nel testo<sup>13</sup>.

Riponi per un momento il *dramma barocco tedesco*. Ecco Velázquez ritrarsi dalla tela per esporre il segreto di ogni autentico processo creativo che altrimenti il quadro avrebbe celato: la pittura che giunge al proprio termine, che finisce di essere, la pittura che forse non è mai stata l'oggetto del soggetto che dipinge; quindi la cosa stessa della pittura fare allora mostra di sé, esporre il proprio regno, come la cosa che ci non è, sopravvivere alla vita della mente dell'artista – disappropriata maniera dell'idea guardando la quale egli irrealizza la sua opera – conquistare il trono vuoto della sua anima, svanire, traendosi fuori da sé, come una poesia che tace, e poi la parola risalire dal silenzio alla propria ispirazione, ascoltare la lingua delle cose, la lingua che non comunica, che abbraccia la realtà della rappresentazione, risuonando nel pianissimo inconfondibile timbro di una voce in fuga tra l'armonia e il contrappunto di una musica inaudita. Sia allora la gioia che Benjamin avrebbe provato nel vedere Velázquez, il pittore dei pittori, come lo chiamò Manet in visita al Museo di Madrid mentre osserva come gli artisti intorno a lui sembrano tutti, nei suoi confronti, dei rimasticatori, perché è giusto fare a volte la storia con i se, recarci a un appuntamento che non possiamo che mancare e leggere ciò che non è mai stato scritto: un'illuminazione profana, l'apparizione di una lontananza, l'infanzia madrilenica intorno al 1650, il frammento di un mosaico, il torso di un simbolo, la morte dell'intenzione, un resto inoperoso di potenza che non precede l'opera, ma l'accompagna, un soffio che lascia che viva e che la apre in possibilità, ma come un amore all'ultimo sguardo, una bellezza che per un attimo ha spezzato l'immagine in un presagio di tristezza che ammutolisce anche il silenzio oltre la parola<sup>14</sup>. E di più ancora immaginare, il balzo della tigre nel passato oppresso, se è vero quel che dell'autore disse un poeta, che anche Velázquez è segretamente pervaso dal *duende* dietro i suoi grigi monarchici di casa d'Austria. Un potere e non un agire, un lottare e non un pensare, uno stile vivo che gli monta dentro e che fa piovere nella sua opera e la porta fuori dai cardini della pittura come squarcia le nuvole del Greco e fa dileguare i bargelli di Quevedo e le chimere di Goya<sup>15</sup>. Ma dove è il quadro se l'opera è reale e fuori piove?

Velázquez. Il pittore dei pittori. Mentre credo di capire quel che Manet esprimeva a Fantin-Latour, che cosa l'amico avesse perso, rimpiangendo che non fosse con lui a vedere la potenza della pittura abitare l'opera, patisco una affezione di gioia anche io, una letizia che nasce dalla contemplazione della potenza di agire, ma come un'acquiescenza in se stessi, in assenza di sensazione, perché posso lasciare lo studio, interrompere di scrivere, non essere guardato dall'immagine, mentre vado

<sup>13</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. Evoco nel testo le cose che avrebbero potuto essere e non sono state; le cose che non state, ma che sono sempre. Circa la vita che disvive nell'opera rinvio alle pagine che seguiranno.

<sup>14</sup> Per il riferimento a Manet, cfr. K. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, cit.

<sup>15</sup> F. García Lorca, *Gioco e teoria del duende*, a cura di E. Di Pastena, Adelphi, Milano 2007.

via, e non dimoro più nel suo spazio, e volgo le spalle all'immagine come pure alla sua intelaiatura, essendo io e Velázquez, l'altro Velázquez, il maresciallo di palazzo, a consegnare quel corteo di fanciulle a un ballo *ai miei giorni* dopo aver trovato il colpo di avvio del saggio<sup>16</sup>. Non è stata una passeggiata a togliermi dall'imbarazzo di almanaccare a vuoto su di un foglio bianco, ma il destarmi da un sogno, un risveglio che tuttavia non toglie la potenza dal poter restare allo stato dormiente, il transitare da sonnambuli sulla soglia che istituisce il ricordo del dimenticato, un'operazione che non sarebbe stata possibile senza di Benjamin, ma che io ho diretto nella sua direzione, involontariamente, prima ancora di aver lasciato il libro, svolgendola contro lo statuto intuitivo-intenzionale della verità di cui è frammento il suo ultimo pensiero: estrarre, strappare a forza dal suo contesto storico un'opera e rivolgerla ad un'altra opera affinché dalla percezione della loro somiglianza, che guizza via in un baleno prima di scomparire nel flusso delle cose, si generi un terzo genere per analogia, un medio che fa cadere entrambe le opere nel tempo, e non per l'avvenire dello spirito, bensì come l'insorgere da un'epoca che non è mai stata, da un'età che è essa stessa in sospensione, di un tempo esiguo e mancante nell'apparire del continuum omogeneo e vuoto del tempo, e tuttavia un tempo opportuno, intempestivo, un tempo che urge dentro il tempo e che il tempo ritratta, interrompe, ripiega, chiude, un tempo che non possiamo farci scappare se vogliamo andare in rovina, abbandonare la storia per la preistoria, lasciare la presa di un *kairos* dell'opera, e non soltanto in allegoria, ad un'immagine senza la quale la costellazione di pensiero che orienta nel cammino non getta la sua invisibile luce in queste tenebre, addolcendole un poco.

Certo è contemplando la pura potenza della pittura che ho potuto immaginare il gioco degli occhi tra *Las Meninas* e *il dramma barocco*, ma è nel buio del contemporaneo che ho tenuto fermo lo sguardo come fosse un'esigenza dell'anima percepire una luce che cerca di raggiungerci e non può farlo<sup>17</sup>. Ecco rivelarsi il tempo in cui non siamo mai stati. L'infanzia istituirsi come un mistero al centro della corte. Il guardiano dello spazio osservare sorpreso nel vano di una porta, da dietro, la scena cui noi siamo davanti non potendo che entrare dove si resta senza sapere. E come per incanto appunti, note di lettura, pensieri sparsi, frammenti, congetture dopo uno sguardo, lettere semiserie, pagine di un quaderno, ogni brandello di immagine che ho scritto su Velázquez, anche la mandorla amara della morte, cacciarsi in bocca alla verità che non muore all'intenzione, che mai sputa un giudizio la sua lingua muta: la favola di un'idea che può ora rivolgersi ad un gesto interrotto, decantare la potenza della pittura, sventolare come il medesimo velo di maya di una rappresentazione che, nell'atto medesimo in cui depone nel vuoto della significazione ogni concetto, può esibire il compimento della sovranità e portare all'espressione il simbolo del mondo, il gioco e il lutto, nel mondo capovolto della visione,

<sup>16</sup> È singolare a dirsi, ma il colpo di avvio del saggio che si ha in mano, come pure il titolo che porta, si sono dati tardi, sono arrivati ben ultimi sulla pagina, suscitati dalla scrittura, come fossero stati attesi da un corpo inerte di lettere, da un insieme di pensieri dispersi, in cerca, piuttosto che di una disperata vitalità, di una potenza passiva, della sola facoltà che potesse esporli nel fuori della rappresentazione.

<sup>17</sup> G. Agamben, *La mente sgombra*, Einaudi, Torino 2023.

piovono all'insù da una nuvola barocca, una nuvola che va, che viene, che ogni tanto si ferma, come se quel cielo invisibile, colmo di niente, fosse soltanto l'alto soffitto della stanza, la terra desolata, la parete in cui si è ritirata la parola, la lingua che sfocia nel mito prima ancora di venire al linguaggio nel nome umano. Quindi lo stato dello specchio e la maestà di Spagna, il contraccolpo della riflessione e una rivolta di lazzaroni, uno hidalgo e un picaro, l'impero su cui è tramontato il sole, una disputa metafisica, la grazia che dilegua nell'ombra, la società di corte, la cornice rimpicciolita della provvidenza, l'acutezza come l'ingegno del pensiero, il disinganno, la vita e il sogno, l'arte di "vivir desviviéndose", Don Chisciotte meditato in una certa maniera, disperare senza fare strage di illusioni, ammazzare il tempo, posare come la luna del poeta e la mano del pittore nel gran teatro del mondo<sup>18</sup>. Perché una poesia è come un quadro. Bisogna essere giusti con Benjamin. È la giustizia medesima dello studio ad esigerlo. È uno stato del mondo. Un abito. Ma lo esige anche il pensiero e lo spirito, lo contempla, senza imporlo, la conoscenza che possiede. È dal lato nascosto di un'immaginazione senza immagini, insorgente, colta ed afferrata nella sua pura potenzialità, al di qua del suo obiettivarsi, che ho potuto risalire il fiume del divenire, attraversare l'antica selva della materia, introdurmi nella *chora* dell'essere, dove l'intelligibile ed il sensibile sono per una volta ancora esposti nell'aperto che non ha contraddizione<sup>19</sup>. È il puro aver luogo della pittura ad accogliere ogni qual volta il pensiero va a fondo nel gioco degli occhi. Se avessi disputato di metafisica, osservando l'opera, mi sarei certamente incagliato nel limo della conoscenza; avrei rigirato la cosa dal lato dell'oggetto e dissimulato l'arcano di una ragion di stato. O forse definito la verità sulla base dell'essere obiettivo, presupponendo la possibilità della conoscenza intuitiva del non esistente o del concetto oggettivo senza oggetto. Similmente avrei assegnato alla verità il suo luogo, indipendentemente dall'atto del giudizio. Oppure scorto qualche regione eterna in seno all'intelletto divino cui conformare la cosa conosciuta come un inconfessabile segreto del potere. E tuttavia avrei dovuto accettare che la verità abiti la cosa per il fatto che quest'ultima è conosciuta ed è coerente alla linea della mente<sup>20</sup>. Continuando ad ignorare la cosa stessa del pensiero, cioè come essa non sia l'essere che è se non avviene che nel suo intimo l'essere sia l'abbandono di sé. Mi sarei privato della privazione, della forma del niente, o del possesso di una mancanza, come la nuda vita che si spoglia dell'abito della potenza. Parimenti avrei tolto il possibile nell'atto. Un qualcosa privo di essere avrebbe significato soltanto l'essere oggettivo di una rappresentazione. E l'espressione della parola lasciato correre la conven-

<sup>18</sup> A. Castro, *La Spagna nella realtà del suo tempo*, trad. it., Garzanti, Milano 1953. Da questo libro esemplare ho tratto il vuoto di vita che si colma di avventura messianica lungo il cammino della ricerca. La vita disvivere. Indico altri due libri in questa nota molto più presenti nel corso del pensiero di quanto appare in realtà nel testo: J. Ortega y Gasset, *Velázquez*, a cura di G. Mazzocchi, Ibis, Milano 2015; M. Zambrano, *I luoghi della pittura*, a cura di R. Prezzo, Medusa, Milano 2002.

<sup>19</sup> Cfr. G. Agamben, *L'irrealizzabile*, cit.

<sup>20</sup> F. Suarez, *Disputazioni metafisiche*, a cura di C. Esposito, Bompiani, Milano 2007; J-F. Cortine, *Il sistema della metafisica*, a cura di C. Esposito, Vita e Pensiero, Milano 1999. Cfr. G. Agamben, *L'irrealizzabile*, Einaudi, Torino 2022; Id., *Filosofia prima filosofia ultima*, cit.

zione della lingua. Avrei convenuto che l'essenza reale che in sé non è in atto non può essere concepita al di fuori di una relazione all'esistenza attuale. Cominciato sarebbe stato il processo che avrebbe portato nel tempo a trasformare la filosofia dell'essere in una dottrina della conoscenza, l'ontologia in una gnoseologia. Non avrebbe avuto più ripugnanza la possibilità a passare all'atto o la potenza perfetta a divenire potere assoluto davanti all'attitudine dell'essere di ragione all'esistenza.

Bisogna essere giusti con Benjamin ancora una volta. L'immaginazione in stato di arresto espone la scissione nel grembo della cosa, interrompe il processo lineare tra la figura ed il suo adempimento, il continuum cronologico tra il passato e il presente, ma non ne favorisce la regressione nel mito, semmai l'estraneazione tiene in sospeso nel vuoto l'opposizione fra l'immagine e il suo senso, come in un'allegoria che contempla le rovine del mondo mentre la storia ritorna ad essere natura e la natura anima e l'anima pensiero, tale che la contemplazione divenga vivente, ossia che ciò che è due diventi veramente uno, nel senso in cui la vita e la morte sono una sola cosa e due nel paradiso degli scapoli<sup>21</sup>. Siamo nel rovescio della contraddizione certamente, ma l'intervallo della dialettica che si presenta sulla soglia dell'analogia piuttosto che essere provocato dal contraccolpo della riflessione, in cui a decantare è il conflitto inconciliabile tra le istanze inseparabili del mito e del logos, è suscitato dal ricordo del sogno nell'ora del risveglio, dall'attimo in cui una bambina si ritrova al limite delle cose dimenticate, nel non dove delle cose che mai sono state, accanto alla voce del silenzio delle cose che ci non sono mentre la cosa stessa del pensiero, l'idea, corrisponde al mito che persuade e al *logos* che conosce la verità. Un'infanzia ancora da vivere che inabita la realtà allo stesso modo in cui il dimenticato giace in noi come una parola perduta che scioglierebbe la lingua nel respiro di un canto che può soltanto tacere, cioè che ha la possibilità dire, ma di dire niente. La dialettica in stato di arresto è un contatto con l'origine, con un'origine che non è separata dal divenire che da un'assenza di rappresentazione. È una cesura che consente all'immagine di formarsi allo stato nascente, come alla vita di apparire nella sua forma indelibata nel medio puro di una conoscenza che la contraddizione consente. È la rammemorazione che tocca il dimenticato, come la natura che ama nascondersi. Come l'origine che affonda nel vortice del divenire, ma trascina nel proprio ritmo il materiale della genesi. Un fantasma che appare tra il sensibile e l'intelligibile, la percezione e l'intelletto, l'affezione pura di una vita che non può che disvivere il proprio modo di vivere<sup>22</sup>.

Non ritorno su di una questione dibattuta<sup>23</sup>. È una differente idea della rappresentazione che è in gioco nel testo che tu stai leggendo. Benché si produca in uno schema prospettico, *Las Meninas* si illumina di una costellazione di figure che giunge a un essere momentaneo, che si raccoglie in un istante eterno per una metamorfosi della morte in una allegoria della resurrezione. Un'immagine dialettica come il ricordo involontario di un'umanità redenta. Un ricordo colto in un

<sup>21</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit.

<sup>22</sup> G. Agamben, *Studiolo*, Einaudi, Torino 2019.

<sup>23</sup> *Las Meninas*, a cura di A. Nova, il Saggiatore, Milano 1997. La raccolta contiene testi di John Searle, Leo Steinberg, Svetlana Alpers ed altri; saggi che discutono la "prospettiva" di Foucault. Cfr. H. Damish, *L'origine della prospettiva*, trad. it., Guida, Napoli 1992.

attimo di pericolo mentre fuori piove un mondo freddo, e si canta il *de profundis* per il più gelido tra tutti i mostri, come Nietzsche disse dello Stato<sup>24</sup>. L'incompiuto che ritrova la possibilità più propria della sua forma di vita nella felicità che cade. Ma prima ancora il quadro è un'allegoria della pittura, appunto, che svuota di significato la oggettualità della cosa, che opera la morte come in una lezione di anatomia, un taglio che scava una merlettata linea di demarcazione tra la *physis* e il significato affinché dal corpo della verità esposto e murato dalla rappresentazione soggettiva sia estratto un altro uso possibile della pittura, una pittura inoperosa, che pare disattivare l'opera, restituirla alla possibilità, aprirla all'immaginazione, come una forma di vita che, nella propria opera, contempla la propria potenza di fare e di non fare e trova pace in essa<sup>25</sup>. E che salva il mondo lungo le stazioni del suo decadere. Dove *L'arte della pittura* ritrarrà soltanto qualche anno dopo la schiena del pittore, ma come un altro che è al lavoro, rappresentando la messa in scena di un'allegoria, *Las Meninas* inquadra il pittore di fianco all'opera cui per un attimo eterno non lavora, con la differenza che Velázquez ci mostra il suo volto, ma ci nega il quadro, dipingendo soltanto la sua luce spenta in un rettangolo desolato davanti a un greve sipario di porpora, mentre Vermeer ci offre il quadro mentre nasce sulla tela negandoci però il volto del pittore come fosse un interdetto della creazione<sup>26</sup>. E tuttavia in entrambi i gesti non è in opera la tensione tra l'assenza e la presenza dell'immagine, oppure il rapporto tra l'essere e il suo doppio che muove la mimesi dell'antagonista; il loro studio non è l'epifania del mito di Narciso, la congiunzione nell'immagine di desiderio e morte, un riflessivo se stesso morto che cattura la finzione dell'io nello specchio meduseo della rappresentazione; a posare è la medesima apparenza della verità, non il suo modello, l'oro della luce mentre la figura si ritrae nell'invisibile oppure ripiega nella pianura della dimenticanza, ovvero è accolta nel visibile dell'idea, ma come ciò che il chiaro oscura, senza aver respinto nel buio, ma lasciando che andasse perduto nel bianco.

Ecco la libertà degli occhi riguardare l'origine della rappresentazione, un terzo genere di conoscenza muovere la cosa amata come l'intelletto d'amore, il fanciullo che gioca strappare ancora una volta il velo di maya della sua idea e cadere nel vortice del proprio apparire, sventolando i suoi brandelli nell'aria che abbiamo respirato, dove la potenza della vita danza con i propri fantasmi, cioè si arresta improvvisamente tra due movimenti, tale che la rappresentazione contrae nella propria tensione interna un'immagine che è carica di tempo, che la bellezza manda in frantumi, che il carattere distruttivo sgombra dalla storia, mentre lascia andare in un riflesso la spada e il pastorale, la purezza di sangue e la violazione dell'onore, la società di corte e la nobiltà di stato; e con il fantasma della sovranità, anche il potere della morte che è in opera nella storia, e il numero degli uccisi che mai si completa per la paura della libertà. Benjamin lo aveva già detto in un frammento che la verità non si esprime concettualmente, men che meno in forma di giudizio come le conoscenze, bensì nell'arte<sup>27</sup>. Che l'opera fosse il luogo del suo rivelarsi. Ma ora è

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it., Adelphi, Milano 1986.

<sup>25</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit.

<sup>26</sup> S. Alpers, *Arte di descrivere*, a cura di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 1983.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Frammenti e Paralipomena*, in *Opere complete* VIII, a cura di H. Riediger e E.

come se il simbolo, che egli aveva immaginato essere la quintessenza della verità, riposasse in se stesso, come in certi rilievi funerari romani osservati da Bachofen, il basileese di cui Nietzsche avrebbe desiderato la stima se lo avesse conosciuto, l'uomo del comunismo e della ginecocrazia, un mondo rivolto all'in giù che rimanda a qualcosa e insieme nulla, che implica una relazione con i morti e con il passato, con il ricordo del dimenticato, quasi fosse una memoria involontaria ad aprire il varco da cui l'incompiuto del passato irrompe nel presente come un salto di maschera della figura che viene incontro al proprio adempimento, perché con la morte ciò che è stato storico ricade nel dominio della natura e ciò che è stato naturale ricade nel dominio della storia<sup>28</sup>. Sia l'immagine dialettica in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. Sia *Las Meninas* la rivelazione dell'immagine, l'esposizione di un paesaggio proveniente dal paese dei morti, un *mundus imaginalis* in cui l'essere del profondo, il bene come uno stato del mondo, la faccia della terra rivolta all'in giù, il fondo del fondo, la sfera di ciò che è stato, la schiera dei morti, non cessa di aver luogo, compie un movimento verso l'alto, si apre alla volta celeste, per un incanto breve, grazie ad un'illuminazione profana che restituisce ogni immagine di morte alla vita dell'immagine, e la vita dell'immagine ad ogni forma di vita, e la forma di vita ad ogni singola creatura, in una compresenza dei viventi e dei morti colta nella propria inconfondibile ed ultima figura, non già indarsi ma essere in Dio, ed esserlo in comunione dall'eternità, da un tempo che non ha ritorno né eguale, perché è soltanto l'attimo che rappresenta<sup>29</sup>. Sia *Las Meninas* il regno che ci-non-è di questo mondo. Un passato che chiama, non un futuro da realizzare, e tuttavia un'esigenza del presente da testimoniare incondizionatamente con ogni mezzo puro della *vita activa* come della vita della mente.

I miei giorni con Velázquez si sono ritirati oltre le colline alle prime ombre della sera. Come se la scrittura mi avesse suggerito che fosse ora di calarmi nel *mundus* sotterraneo per ritrovare ancora una volta *Las Meninas*, il senso della nostra dimora sulla terra nella compresenza dei viventi con i morti, nella soglia indecidibile di immagine e parola. Avrei dovuto lasciarmi indietro le parole della filosofia, inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti, le opere d'arte. E seguire l'immaginazione della cosa fin dove essa appare in stato di arresto. O scambiare le parti come avevo promesso entrando nel quadro sfogliando il testo. E invece sono qui che vado a piedi nudi lungo la strada diritta e sinuosa dei pittori. Nel mio regno di carta è tramontato il sole, ma la notte anarchica che scende, dove aver richiuso il libro chiede di restare tale, una notte oscura più cara dell'aurora, che sussurra all'alba soltanto di aspettare. La potenza pura della pittura dorme. Che nelle figure del "Quadro della famiglia" si ricapitoli l'esistenza nel momento della sua restituzione in Dio è stata l'idea semiseria di un'ora che non ha sorelle. Ora capisco perché Luca Giordano quando vide *Las Meninas* esclamò che era teologia in pittura. Certo sei

Ganni, Einaudi, Torino 2014.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen*, a cura di E. Villari, il Melangolo, Genova 1998; F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>29</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019; G. Agamben, *La lingua che resta*, Einaudi, Torino 2024.

tu ad essere guardato mentre ti illudi di aver visto le loro figure. A volte puoi anche credere che siano quei fantasmi a visitare le tue stanze di vita quotidiana. Ma non è “questo” la cosa che mai è stata, la cenere lieve del vissuto che la pura potenza della pittura redime prima che il quadro cada dagli occhi<sup>30</sup>. Pochi gesti fanno pensare a quella specie di eternità, attraverso la quale la vita si contempla per un istante in Dio, che la rappresentazione espone in uno scarto dalla propria origine. La mano del pittore sospesa tra la tavolozza e la tela, l'altra mano della damigella o dell'angelo che porge il bicchiere all'infanta, come in un'annunciazione, il piede del nano poggiato sulla schiena del cane, ed ancora la mano del ciambellano della regina, l'altro Velázquez, il maresciallo di palazzo, che tiene raccolta la tenda, oltre il vano, nella scala, della piccola porta da cui ha avuto accesso il messia. Quindi il gioco degli occhi di chi forse non vede più in immagine. A salvarsi è l'insalvabile, vero, la vita che disvive, un nano, due nani, la mandorla amara della morte, un cane che si è appena svegliato, che guarda a terra e non guarda nessuno. Il potere non è che un pallido riflesso del tempo che resta. La posa è finita. L'ossessione si calma. Resta la vita che profonda nella malinconia, ma che è redenta dalla colpa. Che hai reso innocente ancor prima che libera. La vita posseduta dalla potenza di non, mai spogliata della forma della privazione. Ho trascorso la sera a leggere ancora una volta della lingua salvata, la voce che chiama mi ha parlato di ciò che si è perduto, e non soltanto del tempo di cui qualcuno andò alla ricerca, ha evocato le impressioni liberate da un attimo estatico soltanto per lasciarne andare anche la memoria involontaria, ha risposto in sua vece, testimoniando della propria rovina. Come se dovesse risalire il tempo dall'enigma alla sua chiave. O ridiscendere la storia nel pozzo del passato, al fondo del fondo, nella più alta fantasia della preistoria, nel dimenticatoio di ogni origine, dove neppure il ricordo più forte giunge, oppure se entra non gli è dato saperlo. Perché risorga la vita e spezzi l'immagine che l'opera ricompona ogni volta daccapo come fosse il suo gioco. Dall'estremo possibile della lingua la parola reca all'immagine il silenzio che l'immagine custodisce della parola. Quel comune mistero dell'origine, indimenticabile perché perduto, mai stato, che non cessa di rappresentarsi quando qualcosa diviene dicibile e visibile. O per meglio dire di ripresentarsi, se la pittura è un dare a vedere ciò che si vede, che diviene per la prima volta visibile nello stesso gesto che pone il visibile come invisibile<sup>31</sup>. Certo. La lingua non può dire se stessa, lascia un resto eventuale che l'ordine del giorno non può trattare. Come la storia un pietrificato paesaggio primevo che l'archeologia del sapere non può datare. Come il ricordo che è immemore di ciò che ricorda. Dimenticavo, la notte anarchica, mentre chiede di restare tale, prega di non diventare oscura e non ha paura di contraddirsi dicendolo. L'infanta polverizza la memoria come fosse lei la madre del ricordo più forte, il ricordo che non ricorda niente. Al prezzo di contraddirmi io questa volta. *Las Meninas* andranno in scena nel dramma barocco, ma sarà il teatro di parola a rappresentare la loro vita postuma, un poeta a dare loro la voce che manca nel campo del sapere. Ma di questo un'altra volta, quando l'opera sarà perduta; e tu vedrai rifiutarsi alla salvezza, persino la reliquia

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit.

<sup>31</sup> G. Agamben, *Studiolo*, cit.

della rappresentazione<sup>32</sup>. Prima *Le parole e le cose*. Ultimo il risveglio da un sogno di cui non ricordiamo niente, che ascolta il cuore del dimenticato battere il colpo di avvio dell'indimenticabile.

## 2

Il ricordo è più forte dove la memoria si perde. Conosciamo i personaggi che sono in effigie nella rappresentazione<sup>33</sup>. *Las Meninas* rivela il segreto del nome. La fanciulla inginocchiata di profilo è doña Maria Agostina, figlia di Don Diego Sarmiento, e tu la puoi vedere mentre porge all'infanta, su un vassoio d'oro, dell'acqua in una coppa di bucaro, una terracotta fine e profumata delle Indie orientali. L'altra damigella appena inchinata di fronte a lei è doña Isabel de Velasco, figlia di Don Bernardino Lòpez de Ayala y Velasco, conte di Fuensalida. Dico soltanto di lei che raggiunse una grande bellezza, ma sfiorì presto. Quanto bastò alla ragazza per servire insieme all'altra, certamente con dedizione, l'infanta, fino al momento in cui Margherita potette portare scarpe da donna in cui riporre il piede già calzato e vestire il mantello e il cappello dentro e fuori il palazzo. La bambina che è nel centro del quadro, con la sua ampia veste grigiobianca e rosa, che gira la testa verso destra mentre il suo busto e i grandi volanti della veste fuggono letteralmente verso sinistra, non poteva invece portare ancora mantello e cappello né al palazzo né fuori. Velázquez la ritrasse molte volte, che tu puoi seguirla per sette anni della vita, lungo le vie di grazia dell'infanzia destinata presto a scomparire. Ora la vedi nell'attimo in cui lo sguardo cade dritto proprio su di te che sei davanti al quadro, come ad avvertirti che il tema principale della composizione è là dove l'angelo si inchina con una grazia naturale che vince anche la difformità dell'abito sulla sua figura a mezzo triste e tuttavia risorta dall'umore nero della creazione nel suo incarnato tenero e pallido che non fa più da velo agli occhi inespessivi del più antico tra i suoi ritratti, quando la piccina sembrò alzarsi in volo leggero, quasi per accompagnare il carro dell'aurora. E conosciamo pure gli altri due esseri affatto nobili che l'annunciazione depone al fianco del terzetto di grazia, uniti in gruppo con un cane monumentale, essi stesse quasi bestie in forma umana, come pure fu detto dal principe degli studiosi di Velázquez. Due spiriti terrestri, guardiani della capanna di Biancaneve, due figure grottesche, un nano sottile che trova sconveniente l'addormentarsi del cane in presenza delle Maestà e un essere femminile simile a una botte e col viso camuso e brutale, come scrisse ancora il vecchio Justi, aduso ai giudizi duri e sprezzanti, Mari Barbola e Nicolasico Pertusato, che completano la ricca galleria dei nani di corte, prima che ognuno di loro morisse o tornasse al proprio paese, a seguito della riorganizzazione voluta da Filippo V di Borbone, dopo la fine di Casa d'Austria, che fece bandire dal palazzo la *gente di placer* che colà viveva e prosperava esercitando il difficile mestiere di far ridere i loro crudeli contemporanei<sup>34</sup>. Un ordine che avrebbe chiuso la porta della reggia alla follia ed interrotto la mimesi del

<sup>32</sup> P. P. Pasolini, *Calderón*, in *Teatro*, Garzanti, Milano 1988. Del teatro di Pasolini che va in scena in *Las Meninas* non è possibile dire in questa sede.

<sup>33</sup> K. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, cit.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 773-782.

doppio mostruoso, lasciando libero corso all'inconveniente di non avere nessuna anomalia al proprio fianco che esaltasse per contrasto la bontà del principio di ragione. Sappiamo chi sono i due impiegati di corte che, molto più indietro, nella luce incerta delle imposte socchiuse, sussurrano quello che tu non potrai mai sapere, la parola che tace, la Señora de honor, doña marchesa de Ulloa in abiti monacali e un Guardadames che aveva il compito di cavalcare accanto alla carrozza delle dame di corte e di dirigere le udienze probabilmente nella medesima sala in cui il quadro sarà custodito, dove Luca la vide la prima volta. E conosciamo infine il nome di chi si staglia nel vano della porta aperta, sul fondo, José Nieto, l'altro Velázquez, il maresciallo di casa della regina, che guarda il rovescio della scena che tu guardi, in atto di tirare il sipario che tra poco calerà sulla rappresentazione, oppure compreso nella potenza di trattenere il peso del tendaggio nell'attimo in cui il messia irrompe nel mistero di quel teatro in miniatura che ricapitola il mondo e lo salva nell'insalvabile. O forse mentre compie in un solo gesto una cosa e l'altra, prima di lasciare la rappresentazione nella quale qualcuno suggerisce a te di entrare, per ultimo, assegnandoti un luogo privilegiato ed insieme obbligatorio nel quadro, mentre lui è forse contento di sorprenderti senza essere osservato, quasi che il pittore con il suo occhio monarchico avesse prelevato la tua essenza per proiettarla sulla superficie inaccessibile della tela voltata, dove due corpi compongono, ancora in effigie, la testa coronata del regno di Spagna, per una trasposizione in un'immagine invisibile del popolo perduto della medesima rappresentazione della sovranità come il capo di un corpo che manca. E sei tu ancora che vedi la tua invisibilità resa visibile al pittore, trasposta ancora in un'immagine definitivamente invisibile per lui. Mentre lo specchio traversa l'intero campo della rappresentazione restituendo la visibilità a ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo, le figure cui guarda il pittore, ma altresì le figure che al pittore guardano, due forme di invisibilità che il gioco degli occhi mostra al centro della tela, il posto del re. La più irrealista, la più compromessa di tutte le immagini, che un poco di luce basterebbe a farla svenire.

Ma dove guardano coloro che guardano, anche quando in ognuna delle coppie dipinte uno dei due non guarda dritto davanti a sé, ma a destra o a sinistra, di te che guardi loro? Lo hai visto, mentre entravi, ignorando dove fossi. C'è uno specchio in fondo alla stanza che duplica la scena che il quadro nella sua totalità guarda e per la quale esso a sua volta è una scena. È scritto proprio così nell'altro libro che hai in mano e di cui ora contemplerai l'impensato<sup>35</sup>. Ecco il vero centro della composizione cui sono sottomessi lo sguardo dell'infanta e l'immagine dello specchio, il riflesso che mostra ingenuamente lasciandolo nell'ombra ciò che tutti guardano in primo piano: il posto del re. Un luogo che sembra essere fatto apposta per te ma dal quale a lungo sarai ancora escluso piuttosto che spossessato dalla sua visione. Sia la coppia reale, Filippo IV e sua moglie, lo spettacolo del potere che si offre come un godimento di primo ordine ai convenuti sebbene il posto che occupano non appartenga al quadro della rappresentazione, sia ubicato al suo limite e la sua luce appaia in fondo alla specchio diafana vuota interrotta, come il gesto del pittore che cattura l'immagine sulla tela invisibile, che illusoriamente scava la luce,

<sup>35</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 17-30.

che la dilata e la proietta come un fantasma, separandosi dall'azione, mentre lui appare visibile in tutta la sua statura, offrendo i suoi occhi ai tuoi occhi che guardano, per un altro gioco ancora dello sguardo, sulla soglia del visibile e dell'invisibile, quasi che egli regnasse alla sua maniera sul limitare di queste due visibilità incompatibili lasciando transitare il buio e la luce della corona di Spagna nella medesima immagine in cui la vita e la morte sono esposte alla salvezza dell'insalvabile. Tu guardi una scena, vedi il tocco di giallo che illumina il viso dell'infanta, la freschezza delle gote, i nastri ocra rossa degli abiti, ma anche i grigi freddi che li circondano, i quadri appesi alle pareti che puoi riconoscere, ma dimentichi che la scena che tu vedi cade sotto gli occhi della coppia regale, non è la scena che osserva il pittore che avrebbe potuto vedere *las meninas* soltanto in uno specchio posto di fronte a lui oppure fissarle in uno schizzo e conservare l'abbozzo prima di trasferirlo nell'opera. Il sovrano è il grande re della monarchia cattolica di Spagna nel cui impero non tramonta mai il sole; nessun uomo visibile può abbandonare a se stesso il mondo visibile, altrimenti troncherebbe il legame fra Dio e il mondo nel punto centrale, cioè proprio nell'uomo visibile, in quel medesimo posto del re che è ancora presto per un soggetto occuparlo, ovvero nel corpo che porti, o in te che guardi la scena fino all'ultimo giorno, che sei entrato nel campo del visibile, convenientemente, ancor prima di essere assoggettato dalla rappresentazione<sup>36</sup>. Se mai la tua più aspra conquista fosse stata un'opera del buio. Pensaci, se il re fosse accolto nella tela egli ci volterebbe le spalle, sarebbe il portatore di un dio totalmente altro che si ritrae nell'invisibile, e tu un uomo in rivolta, un vecchio anabattista, un vagabondo, un malfattore, un converso, un moribondo che rifiuta la confessione, o peggio un picaro matricolato, il figlio del tuo medesimo lutto, la malinconia immedicabile di una teologia politica che illegittima la rappresentazione lasciando che appaia la gloria del trono, o più semplicemente, un cerimoniale che si scambia di veste in cui chi è presente fa le veci di chi è assente, regna ma non governa, mentre il tuo sguardo si offusca.

Non di meno un'altra ancora è l'origine de *Las Meninas*, un punto che insorge dove l'origine si è liberata dalla rappresentazione, la favola dialettica dal c'era una volta l'immagine perfettamente adeguata a se stessa, e il materiale della sua genesi non risale fino a sé lungo la dinastia del suo arcaismo. È la figura che si toglie la maschera dove perfetta è la potenza che si ritrae dall'esecuzione del dipinto da fare impallidire la chiara coscienza che guida il disegno artistico dell'autore. Il divino è il quotidiano, il quotidiano è il divino: è l'ultima lezione di Velázquez<sup>37</sup>. La contemplazione della pittura. L'attenzione al naturale, la terribile *naturaleza*, l'osservazione densa della realtà, il potere del vero, sono tocchi che non dipingono oggettività ma neppure colgono la vita nella sua individualità offrendoci la testimonianza di ciò che l'artista ha veduto entro i confini di un mondo personale, mai obiettivo. Occorre restituire la scena alla semplicità di uno sguardo vivente come se l'insieme delle figure componessero una monade nei cui occhi si apre una finestra che accoglie la luce che entra dalla piccola porta aperta al fondo della stanza. Accade soltan-

<sup>36</sup> Cfr. C. Schmitt, *Cattolicesimo romano e forma politica*, a cura di C. Galli, il Mulino, Bologna 2010.

<sup>37</sup> G. Agamben, *Studiolo*, cit. È l'esemplare commento a *Las Hilanderas*.

to quello che tu vedi, ma che non è mai stato, la cosa stessa della pittura apparire nel vuoto della rappresentazione oppure alla sua origine; non è nominalismo, neppure l'alchimia ancora possibile dei diversi punti di vista della prospettiva, l'evento aggira la rigida etichetta della corte, il contrasto tra opulenza e severità, lusso e austerità che stava nel cuore stesso della vita di palazzo, come la prosa del mondo la forma simbolica. Anche la gerarchia e il rango paiono per un momento abbandonare il potere al suo destino davanti a quel che non abbiamo mai vissuto e che ora ti appare indimenticabile. E l'ordine di Santiago cui Velázquez fu elevato accogliere tutti gli artisti, i salti in banco, i giullari, i buffoni, i vermi della corte, che avrebbero potuto testimoniare in suo favore sulla croce che il pittore si è appuntata al petto, come una gala all'abito della festa, rivivere nel teatro naturale di Oklahoma, entrare nel mistero buffo che chiama solamente oggi e per una volta ancora chiunque si decide di seguirti<sup>38</sup>. Forse fu un accidente, in buona sostanza, chiamare l'infanta per addolcire la noia del re, insieme al suo corteo di piacere, una volta che i sovrani stavano concedendo una seduta al loro pittore<sup>39</sup>. La redenzione non è un premio sulla vita. Magari soltanto una distrazione da una lunga posa. La salvezza cadde sotto gli occhi come una grazia all'improvviso. C'è chi sente il desiderio di conservare l'immagine e prega il pittore di eseguirne subito il disegno per ricordo. Ma non vuole che si passi dall'individuale all'universale. Né che si rifletta sulla genesi oppure si ricrei l'effimero. E si cerca allora una stanza più degna in una lunga galleria del Cuarto del principe dove viene portato il cavalletto e lo schizzo è abbozzato per un gioco esigente del divino. Mentre il pittore prega a sua volta che vengano chiuse le finestre, ma chiede a Nieto, l'aiutante, di aprire la porta per lasciare che una luce attraversi la visione e che tu possa essere chiamato alla vocazione del visibile parlare. Ora tu ed io possiamo immaginare le persone, invenire, ritrovarsi, disporsi a semicerchio intorno al cavalletto, scoprirsi in piccoli gruppi e non tutti della stessa statura e del medesimo rango, come in una livella refrattaria alla magniloquenza, nessuno di loro, neppure chi lo è per mestiere in vena di pagliacciate; schiere di apparenze, chissà fantasmi, che accorrono con serietà all'appuntamento perché appartengono alla morte, personaggi in cerca di autore, attori ognuno con la propria parte nella scena, uscire come da un ultimo rifugio, muti che tentano invano di parlare, e che pure comunicano, salvati dalla sola lingua che resta, nel luogo che non è mai stato in cui altro non è possibile che mancare. Invisibili i sovrani, stanno, spogliati i loro corpi della dignità nella finzione, benché la corona non sia ancora lo studio, tu vedi l'infanta mentre ricevere la rosa nel bicchiere, proprio ora che volge lo sguardo verso la madre, allorquando la damigella, inchinandosi, guarda con la coda dell'occhio nella medesima direzione dove la spugna di chi ha ucciso Dio non giunge a cancellare ancora il volto dell'uomo. E poi la Barbola che figge lo sguardo negli occhi della sua signora come un cane fedele mentre il Gardadamas, obbedendo ad un cenno della marchesa, fissa il re negli occhi nell'attimo in cui il maresciallo di palazzo, il guardiano dello spazio, esita sulla soglia prima di andare.

<sup>38</sup> Rimando alla grande croce che appare sull'abito del pittore nel quadro. Evoco un mistero buffo, la festa barocca e il teatro di Oklahoma da *America* di Kafka muovendo una analogia che *vi* perde ma non mi abbandona.

<sup>39</sup> K. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, cit. Espongo in escatologia una suggestiva idea del critico.

Di andare, ma dove? È una segnatura della vita redenta, la contemplazione della pittura, che la potenza ritrae tra la luce e l'ombra delle figure, la luce che cade in pieno sulla bambina, riflessa dal raso bianco e dal biondo dorato, la luce crepuscolare delle altre figure, lo spazio vuoto ed oscuro che sovrasta in altezza le creature, i quadri oscurati dalle pareti oscure, e poi la parte posteriore della grande tela spinta in avanti che interrompe in modo opportuno la disposizione dei corpi di gloria nel teatro del mondo suggerendo che tu in paradiso accederai dalla porta di dietro, che la speranza c'è ma che non è per noi, che il messia è passato di là, certo, ma che giungerà il giorno dopo il suo arrivo, benché gli attori non recitino più, siano redenti, abbiano risposto all'istante alla loro chiamata, ecco la realtà che tu vedi lungo la strada che conduce al quadro, mai come ora sbarrata dal tuo proprio osso frontale davanti alla vocazione del comando che pure ha cessato di dare un ordine<sup>40</sup>.

Non invento nulla, è stato già detto, l'immagine dialettica risale *a rebours* la facoltà mimetica che il giovane Benjamin riconobbe come la cosa più somigliante all'infanzia dell'uomo, sia in senso filogenetico sia in senso ontogenetico, nella stessa misura in cui ne registrava la decadenza. Un Edipo senza complessi che gioca l'animale uomo ogni qual volta danza, compie sacrifici, guarda la volta celeste, addita le costellazioni o parla una lingua di intesa. Una somiglianza immateriale raccoglie le cose, la lingua è il loro archivio, dove la prosa del mondo articola le tensioni tra il proferito e l'inteso, ma anche tra lo scritto e l'inteso e altresì tra il proferito e lo scritto. Che tale elemento mimetico sviluppi una teoria della segnatura non è soltanto il tratto del carattere a rivelarlo ogni qualvolta nel cielo incolore dell'uomo si getta l'ombra di un'azione comica; è la lingua dell'uomo a tradire la lingua in generale, dove essa è ricettiva del non comunicabile, canta la lingua degli uccelli oppure parla la lingua delle cose<sup>41</sup>. Dove la segnatura esprime l'atto stesso o l'effetto del segnare che la dotta ignoranza della lingua della creazione non può praticare perché la parola è vivente prima del peccato e tale sarebbe rimasta se non fosse caduta nella natura che ha lasciato il suo segno nella tristezza muta del volto della creatura. C'è chi racconta una favola dialettica dove la vita ascende agli estremi. Chi soltanto segue un'allegoria nelle stazioni del suo decadere. Ancora un segno del carattere che eccede il segno è invece la segnatura, un'operazione efficace come quando nell'astrologia le immagini delle costellazioni divengono vettori che concentrano le forze dei corpi celesti per dirigerle sui corpi terrestri, come navi che sanno dove andare, determinando il destino nel luogo del proprio carattere, ossia segnando le cose nell'essere della loro pura esistenza, oppure esprimendo una relazione di somiglianza efficace tra la costellazione e i nati sotto quel segno dello zodiaco. Quel cielo, in cui gli uomini impararono a leggere quel che non è mai stato scritto, che può ricoprirsi di stelle su misura oppure esplodere in un lampo, in modo fulmineo, prima che il tuono continui a lungo a risuonare, da accendersi il colore nell'immagine di una vita redenta, ricamarsi la veste di grazia che porta la creatura come essere in Dio, dove la lingua guizza via verso il non segnato, da un corpetto di parole, nel

<sup>40</sup> Mi permetto di rinviare a D. Scalzo, *Abissi e vertici*, Argalia, Urbino 2019. Cfr. G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

<sup>41</sup> Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit.; cfr. G. Agamben, *Segnatura rerum*, cit.

luogo dei luoghi in cui anche la grazia si spoglia della luce soprannaturale nel medio della conoscibilità e la nudità come la bellezza si raccoglie in un velo, diviene apparenza che mai più si disvela, potenza pura della lingua che tace nell'attimo messianico in cui il colore tra una cosa e l'altra colma ancora di luce la lacerazione tra la medesima segnatura e il segno, tra il semiotico e il semantico, per non significare più niente al di fuori del silenzio che mostra e che dice, niente che non sia la lingua pura, la lingua che non ha veramente più nulla da dire, la lingua che può prendere in mano se stessa, restituirsi alla voce e parlare, essere volgare, illustrarsi in pittura, come una lingua che tace<sup>42</sup>. Un'idea della prosa compresa da tutti gli uomini che non intona neppure il canto della festa mentre esibisce l'apparire della bellezza in un puro gesto quotidiano come porgere con la mano un bicchiere o stuzzicare con il piede un animale, o tenere tra le dita un pennello che tocca il riposo della creazione, che dipinge l'inoperosità dell'opera, che affonda la luce della conoscibilità, il riflesso ma pure il contorno, nella privazione dell'opaco, che scioglie persino l'apparenza indisvelabile della bellezza dall'involucro dell'incarnato facendo brillare per un attimo da solo il volto dell'infanta come fosse un puro velo, il velo che non avvolge niente, che disvela la sola verità per cui muore l'intenzione, mentre fuori piove e tu vivi il tempo che uccide, custodisci il bene che non si possiede, perché è uno stato del mondo, un palpito colorato, un gesto contenuto. Un buffone che si mette in posa come in un giorno di festa, mentre ai suoi piedi giacciono parti di un'armatura dismessa dalla storia, che mi piace pensare rivolgersi truce in un gioco degli occhi ancora a una barbarossa dall'aria complice che si appresta a rispondere in pace e senza inganno<sup>43</sup>.

Non è stato soltanto Benjamin ad aver rappresentato l'idea dell'immagine nei modi di una dialettica in posizione di arresto, ad aver colto in un fermo immagine un impercettibile movimento dell'aria, un'istantanea tra la morte ed il significato, tra la fissità assoluta della maschera e il tremito leggero della figura: un acrobata sul filo, un'immobilità esitante che mi indica che l'immagine è viva, tale che quel che è stato, il passato, i morti, l'ombra che proietta a terra si uniscono ognuno con il proprio tono, anche soltanto il grigio che è la negazione del colore e della luce, con l'ora del tempo che è fuori dal tempo continuo in una costellazione che approssima soltanto, nel cielo vuoto, sgombro di dei, senza che nessun urto, nessun soprassalto, disturbi gli scambi misteriosi che fanno penetrare le forme e i toni le une negli altri lungo l'ascesa al monte analogo oppure lungo un visionario Carmelo per un'estasi di alta contemplazione<sup>44</sup>. E fu l'idea come una costellazione che tesse somiglianze immateriali, che suscita analogie, convenienze, simpatie, emulazione, che lascia che sia la compresenza dei morti e dei viventi, insomma, che può soltanto comprendersi nella sfera delle segnature, una specie di segno nel segno, un mondo dentro il mondo, che non partecipa soltanto della facoltà mimetica della

<sup>42</sup> *Ivi*, cit.

<sup>43</sup> Il riferimento è ai nani e ai giullari dipinti da Velázquez. Cfr. K. Justi, *Velázquez e il suo tempo*, cit.

<sup>44</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit. Cfr. Juan de la Cruz, *Poesie*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1974.

lingua, né custodisce l'archivio delle corrispondenze simboliche, ma ha da fare con l'intelligenza naturale dei fenomeni nella preistoria come nella storia successiva, come pure con il congiungersi tra un segno e il suo designato. Segnature sono gli indici segreti delle immagini che divengono leggibili in una determinata epoca storica, che rimandano il passato alla redenzione, la tradizione alla sua vera fonte, la rosa di nulla e di nessuno che fiorisce senza perché in un campo che mai fu arato dal concetto: un'evocazione dei morti che offre da sé la voce di una lingua muta a chi non può riceverla più in dono.

Non fu soltanto Benjamin allora ad aver avuto il mandato di accendere nel passato la fiaccola dell'anarchia, ancor prima che la favilla della speranza. C'è un altro pensatore, che non ha scelto a caso o per arbitrio i propri documenti nella massa sterminata dell'archivio, ad aver seguito il filo sottile delle segnature negli interstizi della verità ufficiale, ad aver teso gli enunciati come fossero note di quel medesimo indice segreto che soltanto può leggere, come fosse un'immagine dialettica che squarcia il velo di ogni identità presupposta come originaria, l'esperienza dell'ordine e dei suoi modi di essere, muovere l'idea di rappresentazione, il campo della visibilità in cui appaiono la verità ed i suoi giochi, ed offrirla allo spettatore nell'epoca dell'immagine del mondo, quale medesima risoluzione del mondo in un'immagine, cioè come la rappresentazione della rappresentazione, ovvero una funzione positivamente organizzata in un sapere e strategicamente esercitata da un potere, di cui occorre scoprire la regione mediana che soltanto può rendere l'esplicazione del fenomeno in questione, l'esteriorità di un accidente immanente alla sua descrizione senza ricorrere ad un decreto metafisico che ne giustifichi la necessità e l'urgenza. È stato Michel Foucault l'archivista che considerò come suo proprio compito passare a contrappelo la storia a raccogliere l'eredità senza testamento, in verità, che Benjamin aveva lasciato al confine tra due mondi credendo di essere stato tradito dalla segnatura<sup>45</sup>. Uno storico così signore del gioco delle forze, da poter credere, invece, che per far saltare il *continuum* del tempo omogeneo e vuoto non fosse necessario avere al proprio servizio la teologia che l'altro aveva assunto nello scritto più amato, benché fosse nascosta al fondo della rappresentazione. La sua chiusa energia da amministratore del sapere lo persuase infatti della verità che ha il coraggio di seguire il pensiero sia lungo il movimento delle idee sia nel passaggio al limite del loro arresto. Non fu difficile all'archeologia del sapere lasciare indietro l'immaginazione che riconosce nell'interruzione del ritmo dell'origine il segno messianico di un'insorgenza dell'accadere, o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso, in nome del punto di attacco di una discontinuità della genealogia nell'archivio altrimenti ordinato e raccolto del sapere, come della somma di tutti i testi che una cultura ha conservato in suo possesso quale testimonianza della sua mantenuta identità<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. Su Foucault e le immagini, cfr. G. Deleuze, *Foucault*, di P. A. Rovatti e F. Sossi, Cronopio, Napoli 2002; M. Iacomini, *Le parole e le immagini*, Quodlibet, Macerata 2008; S. Catucci, *Potere e visibilità*, Quodlibet, Macerata 2019; *Las Meninas*, a cura di M. Nova, cit.

<sup>46</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it., Rizzoli, Milano 1971. Evoco ancora una volta le cosiddette tesi di filosofia della storia di Benjamin.

La ricerca archeologica che pure riconosce il movimento libero dell'immaginazione risalire il sentiero verso il sogno, che offre alla pace un infrangibile nocciolo di notte, misura la sua capacità di scavo dell'idea di rappresentazione dalla potenza di distruzione interna dell'immagine meno dalla sua formula di pathos, dalla sopravvivenza del passato, dall'essere penetrata dal mai stato, oppure dall'essere affetta dall'idea e non soltanto dalla percezione che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico se la rappresentazione figura l'assenza come presenza, l'invisibile che rende conto delle condizioni di visibilità, ma maschera la relazione fra la morte e il significato<sup>47</sup>. Ecco l'episteme e l'a priori storico articolare la formazione dell'ordine del discorso. L'episteme non è una forma di conoscenza o un tipo di razionalità che, attraversando le scienze più diverse, manifesterebbe l'unità sovrana di un soggetto, di uno spirito, di un'epoca; è piuttosto l'insieme delle relazioni che, per una determinata epoca, si possono scoprire tra le scienze quando le si analizza al livello delle regolarità discorsive<sup>48</sup>. Parimenti l'a priori storico non designa la condizione di validità del giudizio, ovvero ritrovare ciò che potrebbe rendere legittima un'asserzione, costituendosi la sua forma come una struttura intemporale al di sopra degli avvenimenti, bensì evidenzia le condizioni di emergenza degli enunciati, la forma specifica del loro modo d'essere, la storia che è data, perché è quella delle cose effettivamente dette, la loro dispersione in tutte le faglie aperte dalla loro non coerenza, nel loro reciproco sovrapporsi e sostituirsi, nella loro simultaneità che non è unificabile e nella loro successione che non è deducibile. Dove l'archivio è la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli.

Certo l'archeologia non spinge alla ricerca di nessun inizio e tuttavia consente grazie ad una descrizione che interroga il già detto al livello della sua esistenza, che descrive i discorsi come delle pratiche specifiche nell'elemento dell'archivio, di individuare due grandi cesure o soluzioni di continuità nella periodizzazione del reale ne *Le parole e le cose*. La prima che chiude la *Renaissance* e che inaugura, con il Barocco e la nuova scienza, l'età classica; la seconda che segna l'inizio dell'età moderna come di un'epoca a noi contemporanea. Tre età ognuna delle quali organizzata da un principio, da un episteme, da una configurazione originaria dei singoli contesti archeologici, un campo di gioco degli enunciati che cade nell'invisibilità lungo l'erranza della verità: la similitudine per il Rinascimento o per l'età della prosa del mondo, la rappresentazione per l'età classica o per il principio dell'ordine e la *mathesis* per l'età moderna ovvero per l'epoca della storia. Non di meno la segnatura diviene una marca che insegna a riconoscere le discontinuità epistemologiche in cui l'insieme dei saperi affondano le proprie positività affinché si manifesti la storia delle loro condizioni di possibilità, ovvero le configurazioni originarie che hanno dato luogo alle varie forme della conoscenza empirica. E ciò vale anche quando l'età del simile, cioè dell'apparire di un mondo avvolto su se medesimo, della cui fitta trama di analogie e corrispondenze la segnatura costituisce la decifrazione, giunge al tramonto e la forma invisibile di ciò che dal fondo della realtà rende le

<sup>47</sup> Cfr. L. Binswanger, *Sogno ed esistenza*, trad. it., SE, Milano 1993. Mi riferisco alla decisiva introduzione di Foucault allo scritto.

<sup>48</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., pp. 169-176.

cose visibili - forma che esige, a sua volta, una figura visibile che la tragga dalla sua profonda invisibilità - si lascia indietro nient'altro che giochi, illusioni sceniche, sogni e visioni, lucide follie, teatri che si sdoppiano, oppure paragoni ed allegorie che definiscono lo spazio poetico del linguaggio mentre come *stultifere naves* si allontanano nella notte oscura della coscienza, le cui prime luci dell'alba accendono il fuoco della riflessione. Ascoltiamo Foucault: «All'inizio del XVII secolo, nel periodo che a torto o a ragione viene chiamato barocco, il pensiero cessa di muoversi nell'elemento della somiglianza. La similitudine non è più la forma del sapere, ma l'occasione dell'errore, il pericolo cui ci si espone allorché non si esamina il luogo mal rischiarato delle confusioni»<sup>49</sup>.

*Le parole e le cose* descrivono una costellazione di epoche in cui un'immagine evoca il momento critico, il passaggio al limite, il discontinuo, che istituisce il loro atto conoscitivo. Un'immagine che mette in scena il principio di rappresentazione o, per meglio dire, delle singole modalità di rappresentazione che il mondo classico distribuisce sulla superficie della propria esperienza secondo l'ordine di una tassonomia. Come dire che una rappresentazione rende visibili le sue stesse condizioni di visibilità, raffigurando nei giochi di apparizione che ora sono visibili l'impensato che la contorna. La questione è dirimente. Non posso che prendere in mano il libro e domandargli del suo proprio impensato, spogliando ogni pagina come fosse una piega dell'abito della rappresentazione che ha cucito addosso al corpo di aria della pittura. Io mio chiedo se è una dialettica in stato di arresto oppure l'effetto di un cambiamento nelle disposizioni fondamentali del sapere a far cozzare nell'immagine l'adesso e il già stato, la vita postuma e la sopravvivenza, la preistoria e la storia successiva. E mi interrogo circa il medesimo e l'altro, come essi rimbalzano in un gioco degli occhi che tocca le sorgenti del pianto, il sentimento informe di non essere sempre esistiti e di dover cessare di esistere, le lacrime dell'uomo che non appare al centro del quadro di persona, come colui per il quale la rappresentazione esiste, alla stregua di una maschera che sembra attendere nell'ombra il momento dell'illuminazione in cui sarebbe stata infine rivelata la sua figura prima di affacciarsi alla storia come una creatura recente, prodursi nell'essere come l'artefatto di nessuna opera che la demiurgia del sapere ha fabbricato con le sue mani, con la medesima furia della devastazione che avrebbe potuto cancellare dalla terra il più mostruoso delle creature, come sull'orlo del mare un volto di sabbia<sup>50</sup>. Quel blasone di un'epoca è *Las Meninas* di Velázquez. Emblema oppure icona della pura rappresentazione perché istituisce un rapporto sagittale alla propria attualità nella misura in cui lascia che emerga del presente ciò che dell'attualità è il buio del contemporaneo, l'altra notte della notte del mondo, il non essere mai stato come tale in luogo del punto monarchico della prospettiva che istituisce l'ordine del giorno.

Procediamo ancora a *rebours*. Oppure rivolgiamoci al passato affinché il presente si riguardi in una possibilità di cui non ha fatto esperienza come se fosse ancora l'angelo del ricordo ad allontanarsi da qualcosa su cui si tiene fisso lo sguardo.

<sup>49</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, p. 66.

<sup>50</sup> Il rinvio è alle famose pagine finali de *Le parole e le cose*, lette in un controritmico del testo con l'altrettanto celebre stasimo dell'*Antigone* di Sofocle.

E a restituire al tempo la memoria del dimenticato in quanto tale. Prima la storia a venire. L'incompiuto che si compie. Poi il compiuto da ricominciare, come un altrimenti essere. Sei di nuovo davanti a *Las Meninas*, spettatore del solo quadro in cui la rappresentazione è rappresentata in ognuno dei suoi momenti, pittore, tavolozza, quadri, figure che guardano e che sono a loro volta inquadrati da coloro che guardano. E come se tutti quegli occhi ti invitassero a partecipare della scena rappresentata, a superare la fisicità del quadro, ad entrare nel dipinto, a vedere la scena che si vede dall'interno della tela, come pure a sapere di non sapere per un contraccolpo della riflessione in se stessa. Ma tu non puoi che mancare un'altra volta l'appuntamento, l'evento si sottrae alla visione: può l'enigma concedersi a chi non è un temerario del tentativo? Rivedi ancora lo specchio nel cuore della rappresentazione che mostra chi è rappresentato ma come un riflesso lontano, irreali, così estraneo a tutti gli altri sguardi volti altrove che pare la duplicazione vana della rappresentazione che elide il soggetto. Chi è rappresentato è assente dal quadro; la sovranità è l'oggetto ed il soggetto della rappresentazione, ma l'ubicazione del capo diviene ancora più fittizia ora che tu che sei ospite del posto ambiguo in cui si avvicenda senza fine il gioco degli occhi tra il pittore e il sovrano e puoi guardare il quadro come fosse una cosa ancorché sia l'oggetto, la rappresentazione pura di una mancanza, una soglia invisibile e visibile insieme dell'essere in cui porti il corpo che sei, che mai sloggia dall'abitare come pure dall'aver la propria residenza all'indirizzo del soggetto. Sei tu la fondazione che non cessa di aver luogo anche dove l'origine è il corpo stesso del divenire, un materiale già sottratto alla sua genesi, che avanza nella direzione in cui l'essere dell'uomo è tenuto costantemente in rapporto a se stesso, in una lontananza e una distanza che lo costituiscono nella parte incorniciabile del quadro. La rappresentazione dei moderni inscena l'età della storia<sup>51</sup>. Ora può recitarsi a soggetto l'ultimo atto sul gran teatro del mondo. *Le parole e le cose* esporsi ad una genealogia del sapere negli interstizi di una verità che non è mai stata, prima ancora che da venire<sup>52</sup>. L'età della storia è inseparabile dall'emergere del discorso positivo sull'uomo; la parte si apre non appena si instaura un legame tra la dispersione della storia in una pluralità di storie positive, e la storia naturale, l'analisi delle ricchezze e la grammatica generale, un insieme di saperi niente affatto assimilabile al computo delle discipline che in età moderna sarebbero apparse come i loro succedanei, la biologia, l'economia politica e la filologia, cui essi avrebbero ceduto il posto, ruba la scena alla rappresentazione, e tu non vedi che la densità delle cose che si richiudono su se stesse, che non ricavano più dalla luce la loro visibilità, un'opacità dell'esperienza che non si duole del proprio limite, ma che si apre sulla positività di ogni formazione discorsiva, quasi fosse un campo trascendentale che ridefinisce la conoscenza oggettiva degli esseri viventi, delle leggi della produzione, delle forme del linguaggio, che attraversa come se niente fosse il medesimo apparire della nuda storicità dell'uomo, precedendo l'annuncio della sua finitudine al mercato dei cambiavalute che uccisero Dio. Certo. Il giorno in cui la

<sup>51</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. pp. 327-368.

<sup>52</sup> M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977. Cfr. H. L. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault*, trad. it., Ponte alle Grazie, Firenze 1989.

finitudine dell'uomo sarà pensata in riferimento interminabile a se stessa, il diritto di conoscere chi è più vecchio della mia nascita avanza la propria pretesa davanti al tribunale della ragione come fosse in giudizio rispetto alle medesime condizione della propria esistenza, il campo del sapere apparirà un'isola della conoscenza entro i cui confini l'intelletto avrebbe misurato l'entità dei suoi possessi, messo a profitto i suoi talenti e calcolato l'ordine del tempo. E questo non tanto perché fosse spuntata da una radice nascosta dell'animo umano un'analogia tra terra e cielo, o si fosse avventurato il caso nel passaggio al limite dell'io penso, oppure ancora si fosse tracciata una rotta nel sentimento oceanico di una carta perduta al *nomos* della terra, quanto perché l'analitica che si chiude sulle forme vuote del concetto di nulla, ossia del darsi di un vuoto del concetto nel dominio arabile della verità che ne avrebbe legittimato il titolo di proprietà, un pensiero di niente, come la rosa di nessuno, che spezza le due fonti originarie della conoscenza, la ricettività e la spontaneità, lasciando che appaia in negativo ancora una volta l'immaginazione, la cui presentazione davanti al sublime dinamico della natura non presenta nulla al di fuori della propria impotenza a raggiungere l'idea<sup>53</sup>. Fuor di metafora, io vedo una cultura varcare la soglia a partire dalla quale la fine della metafisica non è che l'accadimento finale che trascina nel suo ritmo un evento più complesso prodottosi nel pensiero occidentale, la comparsa dell'uomo, l'avvenire dell'uomo concreto e delle forme empiriche che possono essere assegnate alla sua esistenza. Un arretrare della rappresentazione, il venir meno dell'ordine, il disfarsi del quadro nella profondità della storia, un vortice dell'origine che ha inghiottito la provenienza dell'inizio, una circostanza che può darsi nell'apriori che la rende possibile, un apriori altrettanto storico e generale, empirico e trascendentale, come per ognuna delle positività che sono in gioco, che pongono un limite al soggetto rendendolo oggetto di conoscenza, un fenomeno che per l'archeologia del sapere non è possibile che nel ritrarsi in figura della finitudine, cioè nella misura in cui una cultura pensa il finito a partire dal finito stesso e una politica l'essere sovrano grazie al divenire schiavo<sup>54</sup>. Quel giorno sorgerà quando la vita, il lavoro, il linguaggio cesseranno di essere rappresentazioni duplicate, che hanno lo scopo di distribuire in uno spazio permanente le identità e le differenze non quantitative che separano e uniscono le cose, e si avvolgeranno in se stessi, non esigendo dal loro divenire che un principio d'ordine generale che regni sul discorso degli uomini, sul quadro degli esseri naturali e sullo scambio delle ricchezze. Un giorno che arretra sulla propria origine, come verso una parte della notte che non si leva, in quanto la sua linea d'ombra contiene in sé le condizioni a priori necessarie all'apparizione delle cose, benché l'esperienza neghi al soggetto di raggiungere un sapere assoluto esibendo sulla scena che fu della rappresentazione come l'uomo sia dominato dal lavoro, dalla vita e dal linguaggio, nel senso in cui può ora mostrarsi quanto la sua esistenza concreta trova in tali empiricità le proprie

<sup>53</sup> Il riferimento sono le pagine della *Critica della ragione pura* che chiudono l'analitica trascendentale, come pure, più velatamente, l'idea di critica, cui Foucault si mantenne fedele lungo la vita del suo pensiero. Cfr. M. Cacciari, *Dell'inizio*, Adelphi, Milano 1991; G. Agamben, *L'irrealizzabile*, cit.

<sup>54</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit.

determinazioni<sup>55</sup>.

Un'enigmatica discontinuità, simmetrica a quella che aveva inaugurato l'età classica verso la metà del XVII secolo sotto gli auspici della *ratio*, muta allora radicalmente l'episteme di una epoca, provocando un cambiamento di direzione nel modo di essere di tutto ciò che è dato nell'esperienza e si offre al sapere. L'evento che provoca il disfacimento dell'insieme delle formazioni positive della cultura classica si produce nel campo del sapere in cui l'essere non si correla con la sua rappresentazione né con le condizioni di possibilità dell'oggetto. È uno spazio sottile e immenso aperto dalla ripetizione del positivo all'interno del fondamentale in cui l'analisi della finitudine si dispiega come fosse il destino del pensiero moderno. Sarà in una sua soglia critica che si vedrà il trascendentale ripetere l'empirico, il *cogito* ripetere l'impensato, il ritorno dell'origine ripetere il suo arretramento. Per il momento è la storicità degli eventi a esibire la condizione di possibilità della comprensione dell'essere nella misura in cui un campo del sapere istituisce il potere del *soggetto* che non era ancora figurato dal grande gioco classico della rappresentazione nel posto del re. Ascoltiamo ancora Foucault: «Prima della fine del XVIII secolo, l'uomo non esisteva, come non esistevano la potenza della vita, la produttività del lavoro, o lo spessore storico del linguaggio»<sup>56</sup>. C'era un mondo creato da Dio che esisteva da solo. Il suo compito era chiarire l'ordine del mondo, cosa che il *cogito* farà grazie ad idee chiare e distinte. Ma non appena l'ordine del mondo risulta non più imposto da Dio e la rappresentazione diviene opaca, allora la relazione che aveva posto in rapporto l'uomo con gli altri esseri del mondo verrà abbandonata. L'uomo che un tempo era un essere tra gli altri esseri non soltanto si percepisce come un oggetto fra oggetti, ma presto avvertirà anche che ciò che egli tenta di conoscere non è costituito soltanto dagli oggetti del mondo, bensì anche da se stesso. L'uomo diventa il soggetto e l'oggetto del proprio conoscere. L'ideatore dello spettacolo in cui anche tu appari ed io sono. Certo nella posizione ambigua di un oggetto nei riguardi di un sapere e di un soggetto che conosce: tu, sovrano sottomesso, spettatore guardato, sorgi là, nel posto del re, che il quadro ti ha assegnato in anticipo sul tuo medesimo convenire democratico, nuda vita della prestazione della sovranità, produzione di ordine dal quale a lungo la tua presenza reale è stata bandita, ovvero inclusa nella rappresentazione attraverso la sua esclusione. Come se, nello spazio vacante verso cui era volto l'intero quadro di Velázquez, tutte le figure di cui venivano sospettati l'alternanza, l'esclusione reciproca, l'intreccio e l'instabilità, cessassero a un tratto la loro impercettibile danza, si rapprendessero in una figura piena ed esigessero che infine venisse riferito ad uno sguardo vivente lo spazio della rappresentazione. E tu non hai più lacrime da versare e non sai se lo specchio è andato in frantumi oppure se è stato ricoperto dal drappo della rappresentazione, come era abitudine fare nei secondi funerali del re, per nascondere a te il tuo proprio "se stesso" morto che viene a prenderti per mano, lui scheletro, tu carne guasta<sup>57</sup>. Morti che seppelliscono morti. E non soltanto in effigie nella rappresentazione della redenzione della nuda

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 354-361.

<sup>56</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 327.

<sup>57</sup> C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Feltrinelli, Milano 1998.

vita. Anche nell'immagine della redenzione della nuda vita.

### 3

C'è una preistoria dell'immagine. *Le parole e le cose* espongono *Las Meninas* in un luogo di svolta della rappresentazione<sup>58</sup>. È tra il commento e la critica che noi siamo. A restaurare l'incompiuto del passato nei suoi propri diritti. La tradizione fa dimenticare una tale provenienza. È la nascita dell'immagine. L'emergenza dell'apparire non l'essere di un sembiante. L'entrare in scena della cosa piuttosto che la sua identità ripiegata su se stessa. La dispersione dell'oblio invece della raccolta dell'essenza. La più alta fantasia e la prosa del mondo. Cosa mai è stato quando l'uomo non era ancora nato? La fitta trama delle somiglianze, i richiami analogici, le occulte simpatie, certe nascoste corrispondenze, parentele infinite, una parola sospesa nell'aria, dove ogni parola ha echi e risonanze innumerevoli, l'alchimia dei possibili, un gioco di simboli, ecco un universo vivo, uno spazio di irradiazione, con in mezzo un essere cangiante, che ha da essere, il punto di inversione che trasmette senza alterare le somiglianze che riceve dal mondo, l'uomo. Come in un grande fuoco delle proporzioni, occorre che i rapporti convergano e trovino sostegno affinché possano essere nuovamente riflessi senza alterarsi. Dire che l'uomo è posto al centro dell'universo può significare soltanto osservare un luogo di passaggio obbligato di ogni possibile similitudine, il punto privilegiato che inverte e dispiega le analogie tra l'ordine immenso del cielo degli astri, dei monti, dei fiumi, delle tempeste. Certamente non più l'analogia, di cui Aristotele aveva elaborato la logica per conferire a una uguaglianza di relazioni una formulazione matematica nella quale un rapporto da  $a$  a  $b$  è assimilato ad un rapporto da  $c$  a  $d$  posto che  $a$  e  $c$  e  $b$  e  $d$  costituiscano realtà differenti. E neppure l'analogia che verrà ripresa dalla teologia cristiana alla luce della rivelazione, al fine di pensare il rapporto tra gli enti finiti e Dio infinito. La cosa in questione è il medesimo, ma l'uso della facoltà mimetica è altro, differente anche dall'altro, nella misura in cui fa cadere insieme il medesimo e l'altro. L'analogia è la forma della similitudine in cui *convenientia* ed *emulatio* si sovrappongono. Che le cose possano figurare la loro somiglianza attraverso lo spazio di irradiazione dell'analogia e sviluppare vincoli e giunture è garantito dal gioco delle simpatie che agisce nello stato libero della profondità del mondo suscitando il movimento delle cose e l'avvicinamento delle più distanti. La *convenientia*, l'*emulatio*, l'*analogia*, la *simpatia* formano così l'intero volume dell'esperienza nel Rinascimento. Sia che si approssimano le une alle altre fino a toccarsi ai margini come nella *convenientia*, sia che rimangano immobili in lontananza come nell'*emulatio*, oppure che si concatenino nella distanza come nell'*analogia*, le cose debbono alla mobilità della coppia simpatia-antipatia il riconoscimento della loro identità. L'equilibrio dinamico della loro danza, piuttosto che la forza di assimilazione della sola simpatia, oppure di quella che va nella direzione contraria dell'isolamento generata dall'antipatia, dispiega l'esistenza di uno spazio e di un tempo in cui la pericolosa capacità dell'azione simpatetica di appiattire tutta la realtà sulla smorta

<sup>58</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 31-59.

figura del medesimo viene compensata dalla reazione dell'antipatia che racchiude ogni specie nella propria differenza ostinata come nella propensione a perseverare in ciò che si è. Laddove l'arte della rappresentazione diventa il teatro della vita, «la terra ripete il cielo, i volti si contemplanò nelle stelle e l'erba accoglie nei suoi steli i segreti che servono all'uomo»<sup>59</sup>. Se nell'ampia sintassi del mondo, gli esseri diversi possono acconciarsi gli uni agli altri, la pianta comunicare con la bestia e la terra col mare, è perché l'uomo esiste soltanto nel riferimento con tutto ciò che lo circonda. Una coscienza riflessiva dell'uomo in quanto tale non si è ancora formata, neppure in negativo. Lo spazio classico del quadro si articola in base a linee che non definiscono in alcun modo un campo proprio e specifico dell'uomo. E tuttavia il mondo non si ripiega su se stesso rischiando di sfuggire a se medesimo. Un contrassegno visibile delle analogie invisibili fa che sia riconoscibile il suo ordine. Il mondo del simile non può essere che un mondo segnato. Ed un mondo segnato non può non avere una natura divina.

L'immagine della dialettica in stato d'arresto rivela come nel pensiero classico l'uomo non appartenga allo spazio della rappresentazione. Colui che intreccia la trama della rappresentazione riflettendo nell'unità di una sintesi soggettiva la pluralità degli sguardi che attraversano lo spazio non è mai raffigurato di persona nell'atto di donare un senso alla realtà. L'uomo è assente dalla prosa del mondo. Anche quando la antica episteme esaurisce il suo compito e la somiglianza sta per sciogliere la sua appartenenza al sapere sono ancora le sue leggi che organizzano il grande gioco simbolico che inscena il mondo come un teatro. L'esegesi, l'interpretazione, la conoscenza delle cose visibili e invisibili, sono rappresentate in base a una trama di similitudini sparse ovunque e legate da rapporti di affinità, di rispecchiamento, di analogia. Là dove le leggi della somiglianza dominano il sapere, il linguaggio non è un sistema di segni arbitrario, uniforme e liscio in cui le cose si riflettono come in uno specchio per enunciare l'una dopo l'altra la loro rispettiva verità<sup>60</sup>. Il linguaggio coltiva una sua vecchia parentela con le cose. Esso appartiene alla grande distribuzione delle similitudini. Al pari di qualunque altro elemento della natura, le parole rispondono ad analogie obbligate. Perché non vi è somiglianza senza linguaggio. Le somiglianze esigono infatti delle signature. Nessuna di esse potrebbe essere notata se non fosse contraddistinta leggibilmente. Ciò non di meno il segno non si esaurisce nell'omologia che indica; la signature costituisce una somiglianza d'altro genere che serve al riconoscimento della prima, ma che a sua volta esige di essere interpretata e così via. Lo specchio del mondo in cui si produce l'immagine delle cose è colmo di un brusio di parole. L'esperienza non fa che offrire le signature di un ordine ancora e già da decifrare in base ad una semiologia che riconosce i segni delle cose e a un'ermeneutica che, interpretandoli, li lascia parlare. Presto non apparirà più credibile la corrispondenza analogica fra segno ed oggetto. L'episteme della similitudine improvvisamente crollerà, il significato non sarà deposto nella lingua espressiva delle cose, al posto della corrispondenza quale principio di conoscenza subentrerà la rappresentazione mentre nel luogo abitato dalla signature divina si

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 49-58.

imporra il segno, garanzia di una conoscenza metodica ed universale di cui l'altra propriamente dubita.

Sono le avventure di don Chisciotte a giocare per l'ultima volta, non senza una certa malinconia, i giochi antichi della somiglianza<sup>61</sup>. Il cavaliere dalla triste figura erra alla ricerca disperata delle similitudini. Lo *hidalgo* interpreta i segni visibili del mondo credendo di poter avere accesso alle regioni invisibili delle cose, là dove regna la somiglianza. Non di meno i romanzi di cavalleria che egli deve consultare per sapere che fare e che dire esprimono un linguaggio sospeso perché nessuna somiglianza riesce mai a conferire un senso compiuto alla realtà. Il mondo non si offre più nello spazio della similitudine. Il rispecchiamento analogico si è ritirato in buon ordine. Don Chisciotte si aggira al limite dell'esperienza dove la scrittura cessa di essere prosa del mondo, in una geografia relitta e visionaria in cui le somiglianze e i sensi hanno sciolto la loro antica intesa, dove le cose restano ostinatamente nella loro ironica identità senza che le parole abbiano più la capacità di contrassegnarle. L'avventura si ritrae nel tratto che separa la scrittura e la realtà. E tu segui un segno che resta tutto quanto interno alla parola e che evoca dopo la finzione delusa dell'epopea il potere rappresentativo del linguaggio. La letteratura moderna si apre paradossalmente nell'epoca in cui le parole si sono chiuse sulla loro natura di segni e le somiglianze ripiegate lungo l'errare della verità, come fossero un errore, un falso, la macchia di una rappresentazione certa ed obiettiva, precipitate nell'insensatezza e nell'immaginazione, abbandonate a una poetica dell'illusorio. La letteratura si rivolge così alla parte oscura del discorso, si contrappone al suo ordine come radicale alternativa, l'unica in grado di esprimere le funzioni non rappresentative del linguaggio. Essa si origina come dramma allegorico, rigioca il gioco del linguaggio, ponendosi all'ascolto della parola in una stazione del suo decadere, come in una mimesi dell'opacità, quasi che la salvezza riposasse in se stessa, ancor prima di elaborare il lutto per la morte di un'infanta, la fine di un corteo di ragazze a un ballo, il congedo della signorina somiglianza, di suo cugino, il linguaggio, che ha perso la parola e il cui discorso non apre più la gola alla voce, da quando l'analogia si è allontanata nel regno alienato della follia, a disturbare la mente inquieta dell'uomo: l'eroe delle similitudini selvagge che non riconosce le identità e le differenze ma conquista il ridicolo ai propri occhi. È un caso del destino che don Chisciotte si atteggi a folle per corrispondere impunemente al modo di essere poetico, arcaico e omosemantico del linguaggio, oppure per stare accanto alla metafisica come in una parodia del pensiero dominante, tale che quella che pareva essere follia si svela alla fine una forma speciale di sapere, una metafisica della metafisica che smentisce in ogni istante la via della verità che pure caparbiamente cerca<sup>62</sup>?

Certo l'età del simile si chiude e non lascia che giochi dietro di sé. Giochi che rincorrono altri giochi, somiglianze che inseguono illusioni, illusioni che richiama-

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 61-65. Cfr. M. de Cervantes, *Don Chisciotte de la Manca*, a cura di V. Bodini, Einaudi, Torino 2015.

<sup>62</sup> Cfr. G. Agamben, *L'irrealizzabile*, cit.; Id., *Il corpo della lingua*, Einaudi, Torino 2024. Sul *Don Chisciotte*, cfr. M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio*, a cura di A. Savignano, Bompiani, Milano 2017; J. Ortega y Gasset, *Meditazione sul Chisciotte*, trad. it., Guida, Napoli 2000; A. Castro, *Il pensiero di Cervantes*, a cura di M. Cipolloni, Guida, Napoli 1991.

no sulla scena idoli, chimere, utopie affinché si possa credere che le cose somiglino a ciò che abbiamo appreso. L'oracolo della prudenza tacerà come il miracolo e la profezia in un trattato teologico politico, non avrà più l'acutezza di penetrare e cogliere infine le differenze di natura dove la natura è *naturata*. Non di meno è il *Discorso del metodo* di Cartesio che escluderà definitivamente lo sguardo mimetico della somiglianza dall'occhio diritto e fermo della scienza nella misura in cui rielaborerà la rappresentazione nel campo del sapere nella forma di una *mathesis universalis* intesa come scienza universale della misura e dell'ordine. Il pensiero razionale cesserà di muoversi nel suo elemento classico avvertendo nella similitudine una pericolosa fonte di errore cui il pensiero si espone quando l'intelletto non analizza la catena confusa delle analogie secondo la serie delle identità e delle differenze. È soltanto una stupita fatticità a testimoniare che tutto ciò avviene generalizzando ancora la potenza della somiglianza nell'atto del pensiero secondo i criteri di misura ed ordine? La *ratio* si costituisce come criterio compensativo dell'eccedenza, come metro di commensurabilità di parole e cose. Creare ordine via misura significa conoscere il simile in base alla forma calcolabile dell'identità e della differenza. L'intera episteme della cultura occidentale muta nelle sue disposizioni fondamentali. L'analisi sostituisce l'analogia. L'enumerazione completa il gioco proliferante della similitudine, il discernimento la condivisione, la rappresentazione chiara e distinta delle cose la magia simbolica. La verità non è più adeguazione, e non è ancora erranza, diviene certezza della rappresentazione. Il quadro dell'esperienza mostrerà come la scienza si separi dalla storia, quanto i suoi giudizi siano veri nella misura in cui articolano la percezione della realtà, un dato da cui siamo affetti sensibilmente, dove la tradizione, la lettura degli autori e il gioco delle opinioni, il commento e la critica dei testi, divengono una sola lettera che manca di spirito. E tuttavia l'esposizione di un metodo, il *cogito*, non è ciò che resta dell'anima dopo che essa si è spogliata, attraverso una sorte di notte oscura, di tutti gli attributi e dei contenuti, un io senza qualificazione, il puro soggetto di un verbo, una forma di vita di cui l'immaginazione non è che l'altra voce, il suo rovescio, l'altra faccia della medesima imperfezione, la natura che germina dalla radice nascosta che innesta l'anima ad un corpo, come luogo dell'errore e insieme della potenza di accedere alla verità? Ovvero la vita di un'immagine che non somiglia al suo modello? Come pensare altrimenti ciò che non si pensa, abitare ciò che ci sfugge nella forma di un soggiorno involontario, corrispondere alla figura di sé che è possibile cogliere nella forma di un'esteriorità testarda, se il *cogito* non avesse scoperto, in sé e fuori di sé, nei propri margini, una parte di notte, un'opera di buio, accanto all'ordine del giorno, che sorge o cala in una dualità senza ricorso<sup>63</sup>.

È l'opera di Velázquez a trasferirci nel cuore dell'episteme classica, dove la dialettica è colta in uno stato d'arresto. E tu sei ancora davanti a *Las Meninas*, benché rivolto alla figura abbreviata della rappresentazione di un'idea. Cioè dove si passa virtualmente in rassegna il cerchio degli estremi in essa possibili. La preistoria e la storia a venire di un'immagine. L'immediatezza politica dell'espressione.

<sup>63</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 65-92.

Foucault descrive il quadro all'inizio del libro, dopo il commento di un testo di Borges nella prefazione, tratto da una certa enciclopedia cinese<sup>64</sup>. Quasi occorresse rivelare prima il limite del pensiero, cioè l'impossibilità di pensare l'ordine del linguaggio, senza cadere nell'assurdo di un'eterotopia che spezza anche la più comune delle sintassi, quella che tiene insieme le parole e le cose. Ecco il suo riso folle levarsi come un pretesto per pensare altrimenti, da fuori, l'opera, scombusso-lare tutte le familiarità del pensiero, sconvolgere le superfici ordinate e i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri. È così poter mostrare per un accesso di sorpresa come l'uomo sia al di qua del confine della forma di sapere che domina l'epoca classica, ossia come la sovranità del linguaggio che adempie la possibilità di conoscere le cose, formando un ordine nella catena delle rappresentazioni, non abbia un luogo per accoglierlo. L'immagine istituisce il testo. La densa realtà di oggetto primo e soggetto assoluto di ogni conoscenza possibile che si attribuisce all'uomo non appare nel quadro. *Las Meninas* espone la rappresentazione del principio della rappresentazione e dello spazio da esso inaugurato, o, per meglio dire, delle singole modalità di rappresentazione che il mondo classico distribuisce sulla superficie dell'esperienza<sup>65</sup>. E lo fa nella misura in cui il soggetto si ritrae dal tratto, non unifica, né ordina la rappresentazione assumendola come un proprio oggetto. La scena si sostiene nella sua esistenza di scena soltanto perché rimanda a un'altra scena, posta di fronte e invisibile, ma la cui traccia si ritrova al centro del quadro in forma di specchio nelle due figure che si riflettono sopra di esso, come se la loro immagine fosse la segnatura di ogni altro segno, il momento augurale della rappresentazione, la configurazione del campo simbolico del potere, pur nelle sue molteplici epoche storiche, come delle discipline o delle pratiche del sapere che organizzano l'ordine del suo discorso<sup>66</sup>. Perché il visibile è diventato il campo delle poste in gioco del potere e del sapere, un teatro contemporaneo dove vanno in scena contemporaneamente un'operazione che assoggetta lo spazio, che lo distribuisce in un reticolo di discipline e di controlli, e una seconda pratica che elude la sorveglianza, che muove lo stupore alla maniera del pensiero, cioè rivelando il paradosso aperto dal caso come dalla discontinuità nel campo del sapere.

Velázquez rappresenta l'*epoché* della storia. Prima ancora della sua fine noi viviamo l'illusione che la storia accada. L'atto che origina la rappresentazione non può che riguardare una potenza estrema, colta nell'attimo della propria contemplazione. Il braccio del pittore è immobile tra la tela e i colori. Soltanto il suo sguardo è rivolto in direzione dei suoi modelli. Quel gesto è eppure non è un cenno. È un enigma e la sua chiave. Sembra fermo da non rivelare niente, e tuttavia il tremito impercettibile che afferra non è di paura, custodisce soltanto il segreto del potere mentre lo manifesta. È la ragion di stato del barocco. Si offre per un momento allo sguardo di coloro che sono guardati, ma è lo sguardo di coloro che sono guardati a costituirlo come tale. Fissa un punto cieco che ogni spettatore si illude di poter guardare. Ritrae la morte negli occhi, non una terra incognita. Non di meno, po-

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 17-30.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 27.

nendosi al fianco dell'opera cui lavora, Velázquez entra nella soglia di due visibilità incompatibili, il quadro in cui è rappresentato e quello cui si adopera a rappresentare qualcosa. Certo. Accanto al pittore è l'infanta Margherita, che con il suo variegato seguito di dame, nani e animali, siede in una stanza dell'Escorial, il palazzo in cui tutti i personaggi del quadro vivono disvivendo la loro vita quotidiana. Convenuti in un'ora indefinita del giorno, appaiono quali reliquie di un passato su cui pare iscriversi la cifra edenica dell'infanzia, come se ognuno di loro avesse ricevuto per un momento una luce di gloria, un barlume di ciò che può essere posseduto solo a patto di essere perduto per sempre, un bagliore di oltrechiusura che si spegne sul loro viso dopo aver illuminato la posa di un ritratto. Velázquez coglie il momento fugace e miracoloso della vita di quelle tristi figure. L'attimo della loro redenzione. E tu sai che non è lui ad aver aperto la finestra della monade alla luce, ma il buio di Dio a contenere così soavemente il vuoto. Non di meno riguardandoli ancora una volta l'infanta, le damigelle, il loro seguito, dal rovescio della creazione, è possibile presentire che la salvezza abbia raggiunto le loro vite svuotandole di senso. E tu vedi la vita che disvive consegnarsi ad un'altra immagine, mentre una specie di escatologia profana depone l'apparenza e lascia alla morte, che è prima della vita, l'infanzia, rassegnandosi alla malinconia come al lutto per la sparizione dell'invisibile<sup>67</sup>. E riveli anche come la luce di grazia che ha illuminato le creature muoia nel medesimo istante della sua epifania, uccisa dal proprio splendore. Lo hai detto già una volta, anche dove paiono attraversate da un palpito di vita, le *damigelle* hanno in bocca la mandorla amara della morte.

Ora puoi vedere il gesto del pittore colto in una pausa del proprio lavoro, sospendere l'opera, l'azione compiersi nell'inoperosità, il lavoro del lutto cedere il prezzo pagato dalla malinconia alla potenza che custodisce l'inaccessibile. Sia che esso rappresenti l'impossibilità dell'arte di raggiungere la sua origine, oppure il tentativo della pittura di dar corpo all'origine, cioè di padroneggiare in una pratica artistica quel che non potrebbe altrimenti essere né compreso né conosciuto, la scena che dipinge non ha altro significato di rappresentare lo spazio nell'atto in cui la rappresentazione è visitata da un'epifania dell'inafferrabile. Dopo la caducità e il lutto, il piano dello stato creaturale è lo specchio nella cui cornice il mondo si propone agli occhi del pittore. È nel vuoto della contingenza, in cui si insedia la possibilità di essere in Dio di ogni creatura, nano, cane o principessa che sia, a riposare il contributo di Velázquez all'idea della pittura. Lo rivela la critica che mortifica l'opera piuttosto che la critica che indaga storicamente gli eventi che ci hanno condotto a costituirci come soggetti di ciò che facciamo, pensiamo, diciamo. La malinconia è la guancia posata sulla mano, un braccio separato dal corpo. Una *flema*, un umore, un'incertezza, la sospensione di un'azione, l'attesa indefinita dell'indefinibile, Quel

<sup>67</sup> Il riferimento è alla questione discussa dell'escatologia del *Dramma barocco tedesco*. La lettera come lo spirito del testo di Benjamin suggeriscono un'interpretazione escatologicamente orientata dell'opera. Il dramma barocco europeo non rifiuta l'escatologia, come viene inteso nel testo. Il venir meno dell'escatologia lascia una porta aperta alla trascendenza. Un'escatologia bianca. In questo senso cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, Quodlibet, Macerata 2021.

temperamento che avvolge come una leggerissima tunica ogni sua creatura. L'abito della sua forma di vita. Il tormento del re. Il corpo sottile di un'infanta. La pittura esprime senza contrasti e urti la consapevolezza della decadenza. L'addio è pronunciato dai toni grigi e argentei che contornano la stoica debolezza di casa d'Austria. Non c'è che la malinconia a nobilitare i suoi personaggi, dotandoli di un'aura insieme di lontananza sdegnosa ed accettazione paziente del proprio destino, la malinconia che incontra se stessa, una concentrazione di umori sprofondati nel vuoto che il cerimoniale di corte assegna alla vita che disvive. Un dolore che rifiuta la compassione. I principi spagnoli, gli infanti, le regine e i re, teste coronate da questo sottile e struggente sentimento che pare vivificarli nella loro posa immortale, sono l'oracolo manuale, in chiave pittorica, di una corte che converte i suoi personaggi nelle ombre di se stessi; una società nella quale gli avvenimenti e gli uomini paiono come svuotati della limpidezza del sangue, delle loro feconde inquietudini, affinché al loro posto appaiano ciò che l'etichetta impone riguardo all'osservazione di sé e degli altri, la disciplina dell'intero rapporto mondano, il controllo di ogni passione, sebbene smisurata possa apparire la febbre erotica del re<sup>68</sup>. La *melancolia* di Velázquez ha qualcosa di più della stoica accettazione di un destino infelice. Il dramma non esplose in modo vistoso, si concentra e si disperde nel quadro, perché i regnanti di Spagna non sembrano vinti dagli uomini ma dalle forze implacabili che governano il mondo, contro le quali è possibile opporre soltanto una rappresentazione fiera e solitaria. L'oggetto della politica è perduto. Il loro comando è cessato senza che niente gli abbia imposto resistenza. Amarezza e disinganno scatenano la malattia mortale nel doppio corpo del re. Quasi un corteggio saturnino dove troveranno posto solo i nomi di una coperta consunzione, della muta tristezza, del pallore smorto ed esausto. Nomi che testimoniano come l'idea dell'ordine, quale simbolo barocco cattolico del potere, può essere colto soltanto nel suo fatale necessario sprofondare. La creatura riconosce la grazia, ma la pace vera è il sorriso di un momento non l'infranta devozione ad un'unità teologica<sup>69</sup>. È la storia che emigra sulla scena, il potere che frena abbracciare l'avversario. E tu non vedi più la bellezza acuta trafiggere la malizia, quell'incanto politico fatto di cortesia, di equilibrio, di galanteria, bruciare in un pensiero fiammante e vivo come il fuoco. E l'ingegno che trasporta l'analogia nella terra di mezzo tra il sacro e il profano lasciare il transito libero alla disposizione innata dell'animo in virtù della quale la natura dà la regola all'arte che definisce il genio. E non vedi neppure la gagliardia, il buon gusto e quel non so che e quasi niente che ci consente di entrare nelle cose difficili come se fossero facili scivolano fuori dalla visione. Lo spazio che accoglie il concetto appropriarsi dell'instabilità del delirio, della colpa nei confronti della legge divina, come di un giusto e meritato castigo<sup>70</sup>. Nulla è più

<sup>68</sup> Cfr. B. Gracián, *Oracolo manuale ovvero l'arte della prudenza*, trad. it., Adelphi, Milano 2020; A. Cesaro, *Theatrum et imago mundi: figure e figure del Barocco*, «Metabasis» 23, 2017; S. Sarduy, *Barocco*, a cura di S. Grassia, Sellerio, Palermo, 2014; J. A. Maravall, *Potere, onore, elites nella Spagna del secolo d'oro*, trad. it., il Mulino, Bologna 1984; Id., *La cultura del barocco*, trad. it., il Mulino, Bologna 1985.

<sup>69</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit.

<sup>70</sup> B. Gracián, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, trad. it., Aesthetica, Milano 2020. Cfr. A. Cesaro,

desolante di tale concezione graciánésca del mondo, dove tutto appare come un anfiteatro di mostruosità. Ogni criterio di giudizio su cui il concetto di ordine può per ipotesi conformarsi risulta corrosivo in questo specchio come in un bagno di acidi. La politica manierista non può che arretrare in un tale fondale della storia, avvolgersi nell'oscurità e nel silenzio, dissimularsi, farsi arcana dell'impero, immagine della sua morte, pur seguendo la verità effettuale della cosa; nella sue carte si celano segreti che l'eroe politico deve conoscere e custodire inviolati per poter giocare il potere, un sapere che soltanto chi controlla e tace la dura realtà delle passioni covate è in grado di dominare, perché chi non corrisponde al loro mondo cifrato, chi non ha acutezza per la loro verità occulta e recondita, ne rimane soggiogato e vinto<sup>71</sup>. La dissimulazione del potere non è mai onesta<sup>72</sup>. *Prudentia* si chiamò l'arte di governo che insegna a garantire continuità e obbligazione, ma anche disciplina e controllo, al comando politico nonostante il suo esercizio sia cessato ed il soggetto dell'ingiunzione delegato nell'invisibile. Un simulacro del potere ed un potere del simulacro, come nella rappresentazione della rappresentazione: un comando riflesso in fuga dall'ingiunzione, nello specchio in cui è l'intera società di corte che formicola di gente mascherata di morte, non soltanto la testa coronata di Spagna, come forse comprese l'altro Velázquez, il maresciallo di Palazzo, che esita sulla soglia del tempo, ammantato della dignità del *sosiego*, mentre riguarda la sua cornice rimpicciolita e ludica come un provvidenza secolarizzata<sup>73</sup>. Il disincanto dell'ubbidienza fu oracolo della servitù volontaria. L'ingegno che si mostra nel potere non esercitò neppure la dittatura. La severa disciplina interiore suscitò soltanto il sentimento del lutto. Botteghe di maschere, dove non si mercanteggia se non roba finta, fabbricata per il servizio dell'inganno, versarono l'anticipo alla bancarotta dell'impero. L'ombra diventò un'offesa. E tuttavia la verità non si rifugiò nell'intimo, nel cuore che sta nascosto, emigrò nella volontà di potenza che d'allora governa il mondo, la guerra dei trent'anni, l'insocievole nobiltà catalana, le rivolte di Barcellona, del Portogallo, e poi la Napoli di Masaniello, l'Olivares che cade, che non riesci a capire se quel che succede sia sogno e realtà, la pace di Westfalia, lo *Jus publicum europaeum*, e tu vedi l'Inghilterra convertirsi ad un'esistenza marittima, quindi la storia che pure si era secolarizzata sulla scena del suo teatro più intimo, abbandonare la società di corte al suo destino ed incamminarsi lungo le prime linee globali, dove vale soltanto il diritto del più forte, non l'arte della sottigliezza che è l'arma soltanto di una buona guerra e di una causa persa<sup>74</sup>. Una volta Ortega y

*Theatrum et imago mundi: figure e figure del Barocco*, cit.

<sup>71</sup> G. Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di P. Napoli, Quodlibet, Macerata 1999; V. Sorrentino, *Il potere invisibile*, La meridiana, Bari 1998; M. Catanzariti, *Segreto e potere*, Giappichelli, Torino 2014.

<sup>72</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Einaudi, Torino 1997; R. Villari, *Elogio della dissimulazione*, Laterza, Bari 1997; M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, il Mulino, Bologna 1980.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit.

<sup>74</sup> B. Gracián, *L'oracolo manuale ovvero l'arte della prudenza*, cit.; P. Anderson, *Lo stato assoluto*, trad. it., Mondadori Milano 1980; C. Schmitt, *Il Nomos della terra*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1991.

Gasset chiese chi fosse capace di scovare una cosa in un quadro dell'ultimo Velázquez, oppure di segnalare dove inizi o finisca una mano nelle *Meninas*<sup>75</sup>. Io chiedo con cautela e discrezione, attento a quel che si dice, chi può dire dove è andato il *despejo*, l'attitudine a farsi nulla e nessuno che attrae ed avvince; la mente sgombra che fa spazio alle cose, alle parole, agli esseri, per dar modo che esseri, parole e cose manifestino le loro rare qualità scoprendo corrispondenze inaspettate tra di loro, illuminando cavalli alati per le vie del cielo. Ecco la disinvoltura lasciare la scena, ogni prontezza apparire felice, e tuttavia senza la sua voce chiara ogni bellezza è morta ed ogni grazia è ingrata. Ma dove crede di toccare il fondo la malinconia si capovolge repentinamente in resurrezione. Miseria e nobiltà di un secolo d'oro.

Torniamo a noi. Il modello verso cui guarda il pittore, discostandosi leggermente dalla sua opera, di cui noi vediamo che una parte del retro, sia pure in primo piano, con la sua impalcatura di legno, è fuori dal quadro, ma è non del tutto assente dalla rappresentazione, perché la sua immagine si riflette, appunto, in uno specchio posto in fondo alla sala. Lo specchio non duplica quel che già si vede nel quadro. Lo specchio proietta all'interno del quadro un frammento dello spazio esterno. Nell'opera che rappresenta la rappresentazione, la visibilità e l'invisibilità sono entrambe presenti, come una soglia di oscillazione del vero e il falso. Nello specchio è il posto del re. E il posto del re è una segnatura della teologia politica. Il pittore può dare forma alla dottrina dello Stato che elabora il concetto di sovranità come un lutto in quanto priva di ogni autorità il suo potere. Che accanto al re si possa identificare nell'immagine riflessa anche la regina significa che ciò che è ritratto dalla rappresentazione non è soltanto il posto del re ma il medesimo corpo immortale della regalità. La regina dona la durata senza la quale la regalità è nulla. È lei che col filo del sangue tesse il re, continua la stirpe, dona la discendenza, assicura che il re non sia figlio del tempo. Senza di lei niente potrebbe rinvenire l'origine della regalità nell'ordine naturale. La regina è l'operatrice del piano creaturale su cui il re troneggia come fosse il signore delle creature, essendo egli stesso una creatura, a sua volta figlio di una madre regina, magari scomparsa precocemente<sup>76</sup>. Parimenti la regina può rivelarsi la madre di ogni intrigo di corte, la traditrice dell'onore del re, la consorte che trama nell'ombra per la sua violazione, la complice dell'omicidio del re, la fresca sposa del suo assassino, benché intorno alla sua innocenza o colpevolezza possa nascere un tabù della vendetta, in virtù del principio di legittimità che la regina incorpora, come nell'*Amleto* di Shakespeare in cui la madre deve essere risparmiata, lasciata esclusivamente ai propri rimorsi di coscienza<sup>77</sup>. Ma in Spagna, diversamente che in Inghilterra, i figli non irrompono nella sua camera, per pugnarla con parole di vendetta altrimenti interdette nella loro esecuzione. Qui la infanta del regno e le damigelle convengono davanti al mistero della sovranità che si riflette alle loro spalle, nel quadro della famiglia, come se le stanze della regalità potessero raccogliersi in un punto di fuga della prospettiva, nel vuoto essenziale

<sup>75</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditazione sul Chisciotte*, cit.

<sup>76</sup> V. Volkoff, *Il re*, trad. it., Guida, Napoli 1989.

<sup>77</sup> C. Schmitt, *Amleto o Ecuba*, a cura di C. Galli, il Mulino, Bologna 1983.

indicato da ogni parte, nella sparizione necessaria di ciò che la istituisce, in quella che pare essere un'annunciazione ma non lo è, nonostante il dialogo muto tra la damigella e Margherita ricordi la corrispondenza amorosa tra l'angelo e la Madonna, le loro lettere d'oro, ma anche l'intima mano dello spirito che le scrive e le raccoglie.

Il quadro nella sua totalità guarda una scena per la quale esso è a sua volta una scena. Ma colui cui essa somiglia e colui a cui occhi essa non è che somiglianza cade nell'invisibile, non ha una natura propria, non è il medesimo né l'altro, è l'*homo* di Linneo, l'essere la cui natura è incerta, sospesa ancora tra la terra e il cielo, come di un animale che è soltanto in quanto si riconosce di non essere<sup>78</sup>. La rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione, istituire soltanto vincoli puerili con il potere, dove l'uomo manca a se stesso. Perché nulla è veramente accaduto. Non di meno una rappresentazione che si rappresenta in tutti i suoi elementi, con le proprie immagini, gli sguardi cui si offre, i volti che rende visibili, i gesti che la fanno nascere, non può non restituire che un gioco incessante di rimandi. Come una follia del giorno. Lo spettatore è implicato nel quadro ed escluso dal circuito della rappresentazione, è un essere corteggiato eppure respinto. Il mondo diviene palcoscenico. Il teatro di un teatro. La nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento. Un Amleto di meno. La rappresentazione è una replica del mondo e un mondo sostituito, che sfugge al ricordo, osservato attraverso la luce delicata che giunge da una finestra dipinta di scorcio. Un mondo trasposto nella medesima cornice della società di corte. Trasferito nel registro simbolico della sua economia fallimentare. Un luogo necessariamente ideale, ma ugualmente esposto alla contingenza della politica, che il discorso in immagine organizza. Nella sua pura finzione di epifania dell'autorità, come un nuovo rituale per giuntarsi al potere, lo spazio che la corte definisce scambia ogni comando nel codice più efficace per manifestarsi, far corte, appunto, convenire in quel luogo e in quella finzione, stare là dove si onora il re e si trama alle sue spalle. La corte non cala soltanto la carta dell'arcano, il segreto del potere, in una simultaneità spaziale impropria, per fuggire dagli obblighi che sono convenuti *per pactum*, essa diviene il luogo pubblico della rappresentazione come dell'esercizio festivo del corteggiare<sup>79</sup>. Nella sua ludica cornice sono trasferiti i conflitti di uno stato creaturale privo di grazia con la speranza che la provvidenza che abita in quelle stanze possa risolverli. L'etichetta e il cerimoniale divengono una sorta di fantomatico *perpetuum* mobile che opera indipendentemente da ogni utilità pratica, un dispositivo acceso dal motore della competizione per lo status ed il prestigio che si svolge tra coloro che sono coinvolti nelle stanze del potere. Come nella forma più compiuta del dramma barocco, la corte è il luogo nel quale con più precisione il lutto e il gioco sono accordati l'uno sull'altro dalle mani esperte delle filatrici che stringono il filo della vita al laccio della morte. Essa sarà anche il luogo di discorso del potere e dei discorsi sul potere, pubblico e testo che si interpreta soltanto rappresentandosi nell'infinito intrattenimento di

<sup>78</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit.; G. Agamben, *L'aperto*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

<sup>79</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. Sulla corte; N. Elias, *La società di corte*, trad. it., il Mulino, Bologna 1980; A. Castro, *La Spagna nella sua realtà storica*, cit.; J. Maravall, *La cultura del barocco*, cit.

una conversazione. E tuttavia la corte diviene insieme lo spazio narrativo per dar forma all'occulto, al silente, all'incombente, all'anomalo: il luogo di quei generi del discorso che del potere cercano, fingono, una, pur orrida, riconoscibilità<sup>80</sup>.

Lungi dallo svolgere una funzione meramente esortativa, una tale pluralità di ordini linguistici è simbolo dell'armonia del gran teatro del mondo. Il discorso vale come epitome del sistema di rapporti, pesi e contrappesi, spinte e contropinte, che dominano nell'ordine dell'universo. Siamo in un mondo senza silenzio, da cui la parola non manca mai, eppure quei personaggi paiono soltanto contemplare da lontano un concerto barocco; lo spettacolo in cui ciascuno canta la propria partitura in perfetto accordo con quella dell'altro, non importando che si passi dall'una all'altra per contiguità, risoluzione o modulazione, sembra non poter andare in scena dopo la fine dell'età della similitudine neppure grazie al transito ingegnoso che impedisce alla voce di ricadere su se stessa e rimanere chiusa nella gola, come nel corpo di guardia della propria anima, oppure di volare via troppo lontano dallo sguardo che sente piuttosto che dall'ascolto che vede. Certo a corte come in pittura l'ordine è prodotto dagli atti della rappresentazione. Ma quel che del segreto del potere avanza nell'invisibilità lascia che tu veda come, davanti a *Las Meninas*, appaia chiaro quanto la politica si ritiri nella corte, ripieghi in un luogo chiuso di implicazioni il cui campo di visibilità è ritratto nelle guise di un eterno e naturale fondale della storia. Mi spiego. Più teatro di austera grandezza che palazzo di vanità è la politica barocca nella sua logica di eccezione. Dove allo sconcolato dipanarsi della cronaca del mondo si risponde attraverso la restaurazione di una paradisiaca interruzione della storia, che dall'altro lato appare come un che di imperfetto e di non compiuto<sup>81</sup>. Ecco il movimento del tempo arrestarsi in un'immagine spaziale, i disparati orologi sincronizzarsi nel battito di un'ora che non ha sorelle. La memoria restituire al passato la sua possibilità. E gli uomini descriversi in rapporti con altri uomini, sviluppando una forma specifica di osservazione di sé che mira all'autocontrollo di ogni rapporto mondano, allo stesso modo in cui la confessione o l'introspezione di carattere religioso dell'io interiore si compie calandosi ognuno nel proprio io al fine di esaminare e disciplinare i propri impulsi segreti per amore di Dio<sup>82</sup>. Non è il transito mirabile dalla potenza all'atto che è in questione, il possibile che esige di esistere, bensì la natura stessa della verità che può risolversi e scomparire nella conoscenza di sé oppure sottomettersi al comando della volontà come all'ordine del potere. Non so se sia la morte dell'intenzione e tuttavia il pathos che si afferma in tali pratiche di osservazione di sé, di omaggio alla verità, non concerne soltanto la storia del soggetto come soggetto di potere, ossia la costituzione di un soggetto come un essere che si assoggetta ad una relazione di potere attraverso reti ininterrotte di ubbidienza e che si soggettiva estraendo da se stesso la verità che gli viene imposta dalla medesima relazione di potere. Essa riguarda il fondo di ogni fondamento dell'essere come del tempo, il passato che ritorna possibile, quel che sta sotto il soggetto che giace al fondo, nella terra rimossa, che riaffiora come

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 32-113.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 104-113

<sup>82</sup> M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2004.

vivo, la forma che è ignota nella sua provenienza, il mondo che fa mostra di sé, la luce che scivola attraverso una fenditura in mezzo alle tenebre, la lingua espressiva delle cose, l'aria immobile di un movimento, l'abbandono della ragione, un corpo che non è ancora un organo, la pittura che espone la propria rappresentazione nel vortice dell'origine<sup>83</sup>.

Che tutto abbia una ragione è il medesimo calcolo infinitesimale a contraddirlo: ciò che l'analisi può produrre è soltanto la determinazione logica che a ogni istante del tempo fa corrispondere unicamente un determinato *situs* del mobile, e che inoltre nel singolo punto pensa insieme anche la legge complessiva della prosecuzione del moto, ma non la virtualità dell'esistenza e la potenza del pensiero che per un manierista nascono dal proprio fondo, per una perfetta spontaneità che si oppone all'essenzialità dell'attributo. Indiscernibile varietà della vita, un puro modo di essere, apparire, che cercare di mettersi per così dire al posto del corpo mosso, di seguire nella rappresentazione la molteplicità infinita dei punti percorsi e di catturarla nei particolari, è un antroporfismo ingenuo. L'idea è monade<sup>84</sup>. Ciò significa che ogni idea contiene l'immagine del mondo. E che alla sua rappresentazione sia posto come compito niente di meno che quello di disegnare questa immagine del mondo. E a te paiono uscire dalla società di corte il corteo affatto trionfale delle figure dell'opera, stagiarsi ancora una volta, ognuna di loro in un sistema di mondi diversi, rappresentare nella totalità prospettive distinte e autonome, non di meno essere parte di un continuo, della durata che è, nello stesso tempo, un'immobilità della successione, un'impropria quanto virtuale simultaneità. Non è il migliore dei mondi possibili a nascondersi nelle pieghe degli abiti di quelle forme di vita, tu lo hai compreso dalla maniera che genera la singolarità qualunque. Quel che avvolge o riavvolge le pieghe non è l'aver luogo dell'idea, non un'idea innata, il divenire della sua memoria, l'abito stesso, la potenza del nome che determina il darsi dell'idea, Dio che è in ciascuna cosa come un luogo in cui ciascuna cosa è, ma come un che di linguistico, qualcosa che, nell'essenza della parola, coincide con il momento in cui essa è una voce che tace. È il silenzio del simbolo ad innescare il processo che fa saltar fuori l'immagine dal quadro, ed è ancora il suo riposo a fare spazio al passato che si conservi tale, ad una certa epoca di interrompere il corso omogeneo della storia e a una certa vita di ritrarsi dalla propria epoca<sup>85</sup>.

L'immagine della corte diviene la chiave della comprensione storica, l'incanto di un tempo illuso. Poiché la corte è il principio della rappresentazione. Esaspera l'apparenza per poter produrre effetti di verità. La corte è il luogo in cui l'illusione contrasta con gli stessi artifici dell'illusione. Da spingere l'apparente fino al suo parossismo, così da suggerire che ogni verità nasce dall'apparente e si manifesta come illusione. E l'illusione della corte a disvivere la vita propria della corte reale, a dislocarsi in un'altra stanza del palazzo scongiurando in ogni istante il sacramento del potere, l'ordine della rappresentazione, ma anche gli intrighi, l'inganno e il com-

<sup>83</sup> Cfr. L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001.

<sup>84</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. G. Deleuze, *La piega*, trad. it., Einaudi, Torino 1990.

<sup>85</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit.

plotto<sup>86</sup>. Benjamin comprende perché il sovrano rappresenta la storia. Come egli tenga in mano l'accadere storico alla maniera di uno scettro<sup>87</sup>. La corte gli parve un luogo di passaggio ancor prima che il tempo dell'attesa di un'escatologia che dilagava nel nulla propriamente nell'attimo in cui il messia varca la porta. Come se fosse il medesimo drappo nero della rappresentazione a raccogliere ed esaltare tutto ciò che è nato sulla terra, prima di consegnarlo alla fine. La grandezza del barocco vive proprio in questa connessione tra la morte e la storia, il nulla e le opere. Simulacro della morte è l'uomo stesso. Siamo noi esseri umani la morte di noi stessi. E la vita la morte di ciò che è morto. La pittura reca una segnatura del divino ma qualsivoglia sia l'immagine che si rappresenta non può che ritrarre la morte negli occhi. *Las Meninas* additano un *eschaton*, la fine del tempo, ma riflettono il vuoto del tempo che resta nel teatro di azione più intimo che quel braccio dipinge, se fosse possibile, mentre non è più accostato alla tela. Come il dramma barocco, il quadro è un grembo, un'allegoria della salvezza, tristi figure che trasumano in esistenza beata, vita redenta che lascia nella bocca rotonda della creatura la mandorla amara della morte. Una salvezza che conduce per il cammino più breve alla pienezza del suo significato. È la sola teologia in pittura che quel gesto inoperoso può rappresentare. La distruzione, la rovina, l'annientamento che si capovolge in redenzione. Ma anche il trapasso della salvezza nell'immanenza del secolo. Non soltanto il passato tocca alla vita redenta, ma anche il tempo colto nell'attimo del proprio passare le appartiene, la sua forma di vita, il tempo che resta della propria corruzione, un tempo reso eterno dal fatto che esso è ed è già condannato a non esserlo più. A ritrovarsi nel tempo che non è mai stato. Perché nulla di ciò che è accaduto e che non è accaduto si perde nella storia. Un'escatologia bianca come quando fuori finisce di piovere e la morte che hai in faccia va in cerca di fede: «L'aldilà è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito del mondo e ad esso il Barocco strappa una quantità di cose che prima si sottraevano ad ogni raffigurazione per portarle alla luce, al suo culmine: resta così sgombro un ultimo cielo, un puro vuoto che potrà annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra»<sup>88</sup>.

\*

Abbandono i miei giorni con Velázquez. C'è un'eco di infinito, forse un divergente accordo, tra il posto di re nel grande gioco classico della rappresentazione che Foucault segue in ognuno dei momenti della sua esecuzione e la dottrina della sovranità elaborata nella lettura del dramma barocco che Benjamin conduce davanti alla frattura fra il potere ed il suo esercizio, quindi introduce in una zona di anomia, dentro una catastrofe, per un sovraccarico di trascendenza, che nessuna decisione può ricomporre, nella quale il sovrano assume i tratti del martire, diviene il dittatore di uno stato d'eccezione che egli non sa come evitare. Un mutar gioco per cambiare astuzia. L'assente della rappresentazione divenire una piega del fuori e del dentro, una figura limite della trascendenza e dell'immanenza, una soglia che

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 70-75.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 41.

non distingue l'invisibile dal visibile, ma li eccepisce nel medesimo campo del sapere e del potere che mai come ora si implicano direttamente l'un l'altro e sono sul punto di cadere insieme. Dove il tiranno profonda invece nella malinconia, non è nella condizione di fare nulla, benché metta in pericolo l'intero genere umano che nei suoi occhi vede la colpa della creatura. Ecco il posto del re dislocarsi nello stato d'eccezione. Lo stato di eccezione nell'immanenza della catastrofe. E la catastrofe succedere ad un'escatologia bianca.

Non è in questa sede che può introdursi il *Trauerspiel* nella grazia soprannaturale del potere. Oppure la questione della colpa dello stato creaturale. Parimenti dello stato d'eccezione come l'impensato del posto del re si dirà in un altro luogo della ricerca, in un gioco del gioco: un libro a venire. E tuttavia bisogna essere giusti anche con Foucault prima di rivolgere una critica all'indirizzo de *Le parole e le cose*. Il potere produce sapere, non esiste relazione di potere senza correlativa costituzione di un campo di sapere, né di un sapere che non supponga e non costituisca nello stesso tempo relazione di potere. Il soggetto libero della conoscenza è un'illusione, il soggetto che conosce, come pure gli oggetti e le modalità della conoscenza sono un effetto delle implicazioni del sapere-potere. Non c'è esercizio di potere senza un'economia della verità che non funzioni nel tempo del potere. Foucault ha suggerito di liberarci dal privilegio teorico della sovranità. Il vecchio diritto di vita e di morte che il sovrano esercita come diritto di far morire e di lasciar vivere, facendo valere un'istanza di prelievo, di sottrazione, di appropriazione delle ricchezze, imposte ai sudditi senza un obbligo di restituzione che non fosse un'altra spesa, addirittura uno scialo di doni come di morte, è sostituito nell'età della rappresentazione classica da un potere di far vivere e respingere nella morte, un biopotere che fa valere invece una funzione di incitazione, di sorveglianza, di controllo e di organizzazione delle forze che sottomette. Non sarebbe più la morte la moneta del potere. E tu vedi lo splendore del cerimoniale della sovranità cadere in discredito, ricacciato al suo limite, fissato a un punto che sfugge all'impugnatura della spada, sostituito da una soglia biologica in cui il corpo vivente degli individui come della società diventa la posta in gioco delle strategie del potere. Quindi la vita diventare il centro delle sue cure, il potere che la prende in carico meticolosamente senza più timore e terrore, assicurandosi una gestione, la quale fa premio su controlli precisi e regolazione di insieme dei corpi che ora amministra al fine di moltiplicare l'efficienza delle loro prestazioni senza più esporli alla decisione di vita e di morte del sovrano. Fu lo stato d'eccezione del barocco un tale pensiero del corpo? Come definire, organizzare, disciplinare, misurare, controllare dei corpi, fu una tale pratica l'opera del suo governo?

Foucault non si congeda dalla teoria della sovranità senza prima aver passato in rassegna i suoi operatori giuridici all'interno della rappresentazione classica, anche soltanto per fare emergere dal vortice dell'origine il rapporto storico di dominazione che il carro trionfale della sovranità ricopre attraverso un presupposto ideale che avoca a sé il materiale della propria genesi celebrando il proprio passato monumentale. Sono noti i luoghi del suo pensiero nei quali si afferma che la legge dello Stato non nasce dalla natura, presso le sorgenti a cui si recano i primi pastori, ma dalle battaglie reali, dalle vittorie e dalle conquiste che hanno le loro date e i

loro orrifici eroi<sup>89</sup>. Il soggetto, l'unità e la legge, mettono in scena i propri giochi di verità nel teatro delle rappresentazioni scambiate come una sola finzione che reca in scena il marchio di un'antieriorità fondatrice, un diritto divino, un giuramento di fedeltà, i diritti del sangue, la nascita, un atto del sovrano che accorda privilegi, protezione, dunque, un guardare all'indietro verso una fondazione che non cessa di aver luogo nella misura in cui istituisce una storia monumentale, una tradizione, una cerimonia, un rituale, un racconto, un gesto, una serie di contrassegni, dagli abiti, all'obbligo di saluto, da espressioni di omaggio, ad una serie di insegne, sigilli, blasoni, insomma, una corte reale, per poter potersi conservare e non cadere in disuso. E non solo perché è parimenti necessario del gioco e del lutto, cioè di ogni altro contrassegno rituale, anche un supplemento di violenza, o soltanto una minaccia di morte, sottesa al rapporto di sovranità, che rianimi il corpo del re prima che si compia l'ultimo atto del potere. E che la sua tragedia finisca in farsa, prima di essere condecientemente addobbata da un funerale in immagine.

Non sorprenda che Foucault riconosca come il corpo del re sia il punto di fuga verso cui convergono nella loro molteplicità, differenza, inconciliabilità, tutti i rapporti di sovranità nella rappresentazione classica. O debba ammettere coerentemente che tale punto monarchico ha posto nella rappresentazione soltanto nella misura in cui il corpo del re non venga a mancare, non perisca nella sua singolarità somatica, non scompaia con l'individuo che muore; ossia che la sua *dignitas* regale sopravviva alla persona fisica del portatore, appartenendo alla corona visibile ed invisibile, una sovranità che è perpetua e discende direttamente da Dio o dalla dinastia per diritto ereditario sulla sua testa nonostante essa richieda l'imposizione della mano e la solennità degli uffici per il conferimento della maestà. Un atto che avrebbe potuto essere inteso come una segnatura della teologia politica se l'analogia della corona sovrana con il corpo mistico di Cristo fosse tornato ad interrogare il problema di quello che era stato chiamato il mito dello Stato<sup>90</sup>. Egli fu un lettore acuto di Kantorowicz da non comprendere come la dottrina dei due corpi del re si fosse occupata di uno soltanto dei due attributi della sostanza sovrana, la perpetuità del potere, la continuità del corpo morale e politico dello Stato, ma che avesse lasciato in ombra l'altro attributo, il solo che avrebbe potuto spiegare la formazione del soggetto sovrano, il soggetto in questione nell'ordine del potere, cioè della funzione che si sposta e circola al di sopra e al di sotto dei corpi individuali, marcandoli con un'insegna o con il gesto che compiono, come avviene per esempio con l'omaggio che rappresenta il momento in cui un corpo singolo arriva di fatto a farsi contrassegnare dal sigillo della sovranità che l'accoglie sotto di sé<sup>91</sup>. Penso all'attributo dell'assolutezza attraverso la quale una potenza diviene il potere, ma ho davanti agli occhi la moneta della morte che la sovranità scambia nel rapporto di protezione e di obbedienza per imporre il proprio diritto a qualcuno che avverte il proprio essere sottomesso dalla sua forza come un'obbligazione alla legge che egli si è dato oppure che i contraenti il patto hanno istituito. La potenza assoluta che la

<sup>89</sup> M. Foucault, *“Bisogna difendere la società”*, a cura di M. Bertani e A. Fontana, Feltrinelli, Milano 1998.

<sup>90</sup> H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, trad. it., Einaudi, Torino 1989.

<sup>91</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit; G. Agamben, *Homo sacer*, cit.

cerimonia funebre della morte del sovrano suggerisce di cercare nell'effigie del re denominata rappresentazione, un'immagine che prende il posto del sovrano assente e ne continua l'esistenza terrena, tale per cui tra l'effigie del re, o la sua reliquia, e il suo corpo non c'è più differenza<sup>92</sup>. La potenza assoluta che vuole che il potere sia sciolto dalle leggi che esso stesso emana, un talismano di supremazia che esenta il sovrano dall'obbligo di osservare le leggi perché il re non può legarsi le mani anche se lo volesse, tale che ogni atto di legge è un comando che mette in opera il proprio potere come l'altrui diritto, giace nella terra rimossa dalla fondazione, nel luogo in cui è stata depresso il morto, la vita sacra, la vita uccidibile, che il sovrano spartisce in effigie con la nuda vita, una vita che sopravvive alla sua morte e che soltanto dopo i secondi funerali può essere assunta in cielo ed essere divinizzata in modo da poter discendere sulla testa del re, come la corona del regno, essere trasmessa al successore ed investire la sua persona, il figlio che diviene sacro in virtù dell'oscuro legame tra lo scettro e Dio che glielo ha dato, per un gioco di verità che l'analogia istituisce tra il corpo del sovrano e il corpo mistico di Cristo, la cui presenza reale, corporea, concreta, nel sacramento dell'eucarestia cristallizza come una monade la rappresentazione nel posto del re. Quel posto del re che *Las Meninas* inscenano nel doppio mostruoso di uno specchio in fuga, quasi fosse un simulacro della sovranità, disteso dal carattere distruttivo dello stato d'eccezione effettivo, alla maniera dell'ultimo cielo che sfonda la stanza dall'alto di un desolato soffitto, il puro vuoto che potrà annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra. Ovvero il tocco, il soffio, il colore che restituisce le creature, così rigenerate dal lutto della colpa, alla preistoria di un giardino, come all'ombra delle fanciulle in fiore.

<sup>92</sup> C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, cit.