

Lampi di possibili tempeste. Arte e letteratura nel Foucault degli anni Settanta.

Diego Melegari
Università degli Studi di Bologna

Abstract

Dopo avere rivestito un ruolo fondamentale negli scritti archeologici degli anni Sessanta, i riferimenti a pittura e letteratura sembrano scomparire dalla riflessione foucaultiana. Si tratta, in realtà, di uno slittamento dalle opere maggiori a brevi interventi in cui ad emergere è soprattutto il coinvolgimento soggettivo di Foucault. Questo passaggio, però, non è che un aspetto di una radicale riformulazione della funzione storico-ontologica precedentemente attribuita a letteratura e arte in favore di forme di esperienza non-strategica, dunque irriducibile al nesso potere-resistenza, e allo stesso tempo riattivabile come critica, anche politica, nel rapporto tra tempo storico e trasformazione della soggettività.

Parole chiave

Michel Foucault, scrittura, sapere pittorico, esperienza, evento

Contatti

diego.melegari2@unibo.it

1. Premessa: letteratura e arte nel Foucault degli anni Sessanta

L'importanza teorica assunta dai riferimenti alla letteratura e alla pittura nei testi foucaultiani degli anni Sessanta è ormai un dato acquisito per gran parte degli studi dedicati al filosofo francese. Alcune analisi in particolare hanno mostrato, con diverse accentuazioni, come attraverso queste due esperienze estetiche e culturali Foucault si sia confrontato con snodi fortemente problematici per un'analisi che, come quella archeologica, pretendeva di tenersi a ridosso degli enunciati dispersi in differenti configurazioni di sapere e di registrarne gli smottamenti, senza postulare alcuna teleologia, né una funzione espressiva delle contraddizioni della totalità sociale. Letteratura e pittura, infatti, occupano in libri come *Storia della follia* (1961) o in *Le parole e le cose* (1966), luoghi cruciali per comprendere lo statuto filosofico delle ricostruzioni storiche proposte. È, ad esempio, proprio attraverso il riferimento agli scritti di Blanchot, di Bataille, di Klossowski, di Artaud che Foucault arriva a delineare i tratti di un'ontologia del linguaggio fondata sul nesso tra trasgressione e ripetizione e sul tema del raddoppiamento e in grado di portarsi al margine estremo di ogni prospettiva archeologica, nel punto in cui essa si approssima alla trasformazione in corso nel proprio tempo, ovvero al possibile disfarsi dell'ordine moderno nell'irruzione dell'«essere grezzo del linguaggio» (*Le parole e le cose* 137 e 412). D'altra parte, se si pensa alla celebre analisi del quadro di Velázquez posta all'inizio di *Le parole e le cose*, la pittura sembra sia offrire l'espressione singolare di una determinata configurazione del sapere (in questo caso, quella classica, centrata sulla «rappresentazione»), sia spingersi verso la regione che ne costituisce la condizione fondamentale, quella in cui si mostra semplicemente che «c'è dell'ordine» (*Le parole e le cose* 10). Non è possibile, in questa sede,

approfondire la differenza tra i ruoli giocati dai riferimenti alla letteratura e alla pittura nelle opere archeologiche (l'una «curva di movimento», l'altra «diagramma di stato» – Miriam Iacomini 11), né lo scarto tra la loro apparizione nella «storia dell'Altro» di *Storia della follia* e nella «storia del Medesimo» di *Le parole e le cose* (Foucault, *Le parole e le cose* 14), né, infine, le specifiche forme di temporalità innescate dalla ripetizione e dall'autoimplicazione linguistica per come è analizzata da Foucault in rapporto all'opera di Raymond Roussel o al *Nouveau Roman* (“Débat sur le roman”). Resta il fatto che «l'archivio, l'audiovisivo» di cui ha parlato Deleuze, nel tentativo di sistematizzare l'eredità teorica foucaultiana (Deleuze, *Foucault* 70), appare teso, nell'arte e nella letteratura, fino al punto di lasciare intravedere quei momenti in cui la storia effettiva si apre alla propria storicità e una cultura può essere colta nell'atto di distanziarsi dai «poteri immediati e invisibili» dei suoi codici (Foucault, *Le parole e le cose* 10).

Ora, se in diverse occasioni Foucault riconoscerà apertamente il debito nei confronti di alcune opere letterarie e teatrali come momenti di rottura rispetto alla propria precedente formazione filosofica (“Archéologie d'une passion” 608; “Intervista con Michel Foucault” 43), la valutazione della funzione assunta dalla parola letteraria nelle sue opere precedenti appare fortemente problematica nel corso degli anni Settanta, oscillando tra la funzione di «piccolo teatro» attribuita ai passaggi sul *Don Chisciotte* in *Le parole e le cose* (“Entretien avec Michel Foucault” 171) e qualcosa che non avrebbe avuto «nessun ruolo nell'economia del processo» archeologico (intervista con R. P. Droit)¹ Nel '77, infine, Foucault, posto di fronte alla domanda sul perché in passato avesse fatto così spesso riferimento alla letteratura, risponde seccamente: «la ragione è molto semplice. A quell'epoca non sapevo molto bene di cosa parlassi, e stavo cercando la legge o il principio del mio discorso. Adesso lo so meglio» (“Potere e sapere” 210).

Più rari sono i giudizi sulla pittura, che, del resto, aveva occupato nelle opere precedenti un posto forse meno compromesso con il rimando sotterraneo tra cesura epocale e dimensione ontologica che, in qualche modo, caratterizzava la parola letteraria. Occorre ricordare, però, almeno un passaggio in cui Foucault, esprimendo una predilezione per la materialità della pittura rispetto alla scrittura e, in particolare, per gli artisti americani (il filosofo confessa di avere speso i guadagni della riedizione di *Storia della follia* per acquistare una tela di Tobey), arriva a dichiarare:

Ciò che mi piace proprio nella pittura, è che si è davvero obbligati a guardare. Allora, ecco, è il mio riposo. È una delle rare cose sulle quali scrivo con piacere e senza battermi con qualcosa. Credo di non avere alcun rapporto tattico o strategico con la pittura. (“À quoi rêvent les philosophes” 706)

Come vedremo non si tratta di un'affermazione priva di importanza. Essa, infatti, si iscrive in un gioco complesso di smottamenti rispetto alle precedenti modalità con cui venivano tematizzate arte e letteratura, un processo condotto nel momento stesso in cui

¹ Si tratta di un'intervista rilasciata a Roger-Pol Droit nel '75 e conservata al fondo Foucault dell'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec, fondo Foucault, FCL2 A02-02). Il regolamento dell'Imec vieta le citazioni testuali da questo documento. Tutti i rimandi nel corso del nostro testo verranno, quindi, riportati senza numero di pagina e non devono essere intesi come trascrizioni puntuali del testo, ma come riferimenti al suo senso generale. Parti dell'intervista, apparse precedentemente su «Le Monde» del 6 settembre 1986 e su «Le Point» del 1 luglio 2004, sono oggi raccolte in R. P. Droit, *Michel Foucault, entretiens* (Odile Jacob, Paris 2004). Quando possibile faremo riferimento a questa edizione.

l'indagine foucaultiana si andava concentrando sui dispositivi di potere e di resistenza, sulle tecniche di disciplinamento e, poi, sulle tecnologie governamentali, passando attraverso momenti di forte valorizzazione, fino a forme di coincidenza, tra il momento analitico e quello strategico. Si tratterà di comprendere, allora, se la relativizzazione del riferimento alla letteratura come mero indicatore di un principio teorico infine trovato (in questa fase il nesso sapere-potere come produttore di variazione nelle serie discorsive) e la valorizzazione della pittura come piacere personale, sottratta alla 'guerra' cui rimandano la politica (Foucault, *Bisogna difendere la società* 22-23) e, in ultima istanza, la circolarità di lotta e verità che definisce la filosofia stessa (Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione* 15), non nascondano trasformazioni e sperimentazioni più profonde nel pensiero del filosofo francese, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra la temporalità storica e quella della trasformazione di sé. Il primo punto da chiarire riguarderà, quindi, le ragioni per cui nelle opere maggiori degli anni Settanta pittura e, soprattutto, letteratura perdono il ruolo cruciale occupato nei testi archeologici. Come si vedrà, più che di una sparizione si tratta di una frammentazione in luoghi in cui Foucault sperimenta alcune possibilità di trasformazione del proprio discorso.

2. 1967-1970: archeologia della pittura, genealogia della letteratura

In un passaggio cruciale di *L'Archeologia del sapere* (1969) Foucault giustifica la tendenziale convergenza tra analitica del discorso e studio delle configurazioni epistemiche con il fatto che nelle nostre culture «le formazioni discorsive continuano ad epistemologizzarsi» (*L'Archeologia del sapere* 256). Tuttavia, dice Foucault, è possibile ammettere non solo un'archeologia della sessualità o del sapere politico, ma anche della pratica artistica e delle arti figurative. Invece di cercare «il discorso latente del pittore», «il mormorio delle sue intenzioni» o la «filosofia implicita che si ritiene formi la sua visione del mondo» l'analisi archeologica avrebbe, in questo caso, il compito di comprendere se gli elementi stessi del quadro (Foucault cita lo spazio, la distanza, i contorni, i volumi, il colore, la profondità) «non siano stati considerati, nominati, enunciati, concettualizzati in *epoca classica* [corsivo mio] in una pratica discorsiva», magari poi investiti «in teoria e in speculazioni, in forme di insegnamento e ricette, ma anche in procedimenti, in tecniche e quasi nel gesto stesso del pittore» (*L'Archeologia del sapere* 253-254). Si tratta, insomma, di comprendere la pittura come una pratica, almeno parzialmente, discorsiva, «permeata tutta quanta – e indipendentemente dalle conoscenze scientifiche e dai temi filosofici – dalla positività di un sapere» (*L'Archeologia del sapere*, 254).

Ora, un'archeologia di questo tipo non fu sviluppata da Foucault, se non nelle lezioni su Manet (tenute, in diverse occasioni, dal '67 al '71) e nel lavoro su Magritte del '68 (ripreso nel '73), ovvero in luoghi dove si ha a che fare non tanto con l'epoca classica, quanto con la modernità e con la sua differenziazione nel presente. Manet, per la prima volta dopo il Rinascimento, «si è permesso di utilizzare e di far giocare, in un certo modo, all'interno dei suoi stessi quadri, all'interno di quel che rappresentavano, le proprietà materiali dello spazio su cui dipingeva» (*La pittura di Manet* 21). Ciò significa che, in contrapposizione ad una pittura che tentava in ogni modo di fare dimenticare il fatto di riposare su un piano a due dimensioni e, più in generale, il presupposto della propria esistenza materiale, egli riporta sul davanti della scena il «quadro-oggetto», il quadro come «cosa colorata». Questo utilizzo della tela ha concesso allo spettatore la possibilità di muoversi, presentandosi come un frammento di spazio di fronte al quale egli «poteva spostarsi, attorno al quale poteva girare, e di cui poteva, di conseguenza, cogliere un angolo o even-

tualmente le due facce» (*La pittura di Manet* 22). Con Manet, e con l'opera *Un bar aux Folies-Bergère* in particolare, è così venuta meno la 'funzione normativa del quadro', anche nella forma del paradossale collasso di guardato e guardante nella «rappresentazione pura» di Velázquez:

Manet non ha certo inventato la pittura non rappresentativa poiché tutto in Manet è rappresentativo, ma ha fatto giocare nella rappresentazione gli elementi materiali fondamentali della tela; era dunque in procinto di inventare il quadro-oggetto, se volete, la pittura-oggetto, ed è questa senza dubbio la condizione fondamentale affinché finalmente un giorno ci si liberi della rappresentazione stessa e si lasci giocare lo spazio con le sue proprietà pure e semplici, le sue stesse proprietà materiali. (*La pittura di Manet* 72)

Secondo Deleuze si può dunque dire che per Foucault «Manet è ciò che il pittore cessa di essere» (Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* 194), il che significa che la sua modernità, ben più che nell'irruzione dell'uomo nella rappresentazione, consiste nel fatto di sbilanciare quest'ultima in direzione di una sua linea di fuga, l'analitica del sapere pittorico verso una diagnostica della sua trasformazione.

Le linee che condurranno a questa riformulazione sono, però, tracciate da Foucault solo per accenni e, in questa fase, all'interno di un'elaborazione ancora molto legata all'universo culturale degli anni Sessanta, per cui la liberazione dell'immagine dalla rappresentazione sembra comunque avvenire attraverso un potere di duplicazione che ha nel linguaggio la propria matrice fondamentale. È questo, per esempio, ad emergere negli esiti del «calligramma scomposto» che Foucault crede di riconoscere in *Questo non è una pipa* di Magritte (opera in cui testo e immagine si allacciano solo in virtù di una «battaglia» condotta intorno alla parola *questo* – *Questo non è una pipa* 34) e, ancora di più, in *I due misteri*. Questi quadri, negando l'asserzione di realtà, affermano, infatti, il *simulacro* (*Questo non è una pipa* 70): «pittura del “Medesimo” liberata dal “come se”» (*Questo non è una pipa* 64). Ora, la possibilità storica dell'operazione di Magritte deriva dalla contestazione di due principi dominanti la pittura occidentale dal Quindicesimo secolo in poi. Il primo principio consiste nella separazione fra la rappresentazione plastica, che implica la somiglianza, e la referenza linguistica, che la esclude. Per Foucault è stato Klee ad avere contestato la sovranità di questo principio, «facendo risaltare in uno spazio incerto, reversibile, fluttuante (al tempo stesso foglio e tela, coltre e volume, quadrettatura di quaderno e catasto della terra, storia e mappa) la giustapposizione delle figure e la sintassi dei segni» (*Questo non è una pipa* 44). Occorre segnalare che la figura di Klee aveva assunto una certa centralità già immediatamente dopo *Le parole e le cose*, quando Foucault si era spinto a proporre un parallelismo complesso tra la sua pittura, «rimandata dal sapere ai suoi elementi fondamentali», e quella di Velázquez (“L'uomo è morto?” 127). Un anno più tardi, in un momento in cui, come testimoniato da altri scritti, la riflessione sul rapporto tra archeologia e strutturalismo diventava sempre più pressante, Foucault era giunto ad affermare di riconoscere in Klee una valorizzazione non linguistica, *non strutturalistica*, del segno «nel suo modo d'essere di segno» (*Qui êtes-vous* 614). Ora, nel testo su Magritte, l'attraversamento di questa soglia estetica del sapere entra in composizione con la contestazione di un altro principio fondante della pittura occidentale, quello per cui si pretende di stabilire un'equivalenza tra la somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo, un principio che si concretizza costantemente nell'enunciato «ciò che vedete è questo» (*Questo non è una pipa* 46-47). È con questo principio che rompe Kandinskij, affermando che le linee e i colori che popolano i suoi quadri sono «cose», né più né meno che l'oggetto chiesa, l'oggetto ponte, o l'uomo cavaliere con il suo arco; nuda affermazione che non poggia su

nessuna somiglianza» (*Questo non è una pipa* 47). Lo 'spazio senza nome' di Klee e i 'nomi senza somiglianza possibile' di Kandinskij destrutturano, quindi, le forme di esistenza proprie della pittura occidentale, rendendo possibile anche quello che è il loro opposto complementare in Magritte. Magritte, infatti, moltiplica le somiglianze, ma la loro concatenazione rimbalza su se stessa indefinitamente (la *pipa disegnata* somiglia ad un'altra *pipa disegnata*, che somiglia a una 'pipa' non più di quanto somigli ad una *pipa disegnata*). Magritte separa l'elemento grafico e quello plastico, insistendo sul non-rapporto tra il quadro e il suo titolo, ma nello spazio tra i due «si annodano strani rapporti, si verificano intrusioni, brusche invasioni distruttive, cadute di immagini tra le parole, lampi verbali che solcano i disegni e le mandano in pezzi» (*Questo non è una pipa* 51). Così nel processo di esplosione della rappresentazione che caratterizza il sapere della pittura contemporanea l'immagine emerge come elemento finora trascurato, non perché più profondo, ma perché del tutto superficiale e fin dall'inizio solcato dalla sua riproducibilità, ovvero in quanto *simulacro*. «Verrà un giorno», scrive Foucault pensando a Warhol, «in cui l'immagine stessa, con il nome che porta, sarà disidentificata dalla similitudine indefinitivamente trasferita su una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell» (*Questo non è una pipa* 35). Senza potere approfondire le differenze tra le due versioni del testo su Magritte è interessante notare come il passaggio dall'idea di una pittura che «ha smesso di affermare» (“Ceci n'est pas une pipe” 650) a quella dell'«affermazione del simulacro, affermazione dell'elemento nella rete delle similitudini» (*Questo non è una pipa* 70)², abbia risposto all'individuazione non tanto di una discorsività, di un sapere positivo, ma di un «punto in cui si separano verticalmente» un pensiero governato dalla somiglianza e rapporti di similitudini tra le cose (*Questo non è una pipa* 39). La pittura raccoglie, così, l'avvolgimento di ontologico (la similitudine delle cose) ed epocale (il «verrà un giorno» riferito a Warhol) prima riservato alla parola letteraria. Tuttavia, ad emergere non è tanto l'irruzione dell'essere grezzo del linguaggio, ma, grazie alla contestazione della rappresentazione nella materialità dei segni e nella moltiplicazione di simulacri, la possibilità di «pensare il presente come una differenza di differenze», le differenze che fessurano il nostro sapere dopo Nietzsche, dopo Mallarmé in letteratura, dopo Webern in musica, dopo Rothko, Noland e Warhol, in pittura (Foucault, “Ariane s'est pendue” 770).³

Che posto occupa, invece, la letteratura in questa fase di trasformazione del pensiero foucaultiano? Si possono prendere come indicatori gli slittamenti subiti da due assi essenziali del rapporto tra letteratura e attualità per come si configurava nelle opere precedenti: il legame tra esperienza letteraria e follia e la questione dell'intransitività della scrittura letteraria. Negli scritti degli anni Sessanta la loro convergenza indicava, con diverse sfumature, un punto in cui la relazione tra l'«esperienza fondamentale» di una cultura sembrava tradursi in sua «esperienza limite», la quale, attraverso l'infinita duplicabilità del linguaggio, diveniva tale anche in senso temporale (“La follia, l'opera assente” 104-108).

² Occorre precisare che i passi citati costituiscono diversi approdi di una riflessione già avviata fin dal '66, con uno scambio di lettere con lo stesso Magritte.

³ È interessante notare come l'*oggi* venga qui tematizzato come margine di differenziazione dall'*episteme* moderna proprio grazie alla rottura con la *rappresentazione*, ovvero con quell'elemento classico che, in *Le parole e le cose*, veniva ricombinato nel sapere moderno attraverso le scienze umane (385-386). Questo movimento ha, però, il suo punto di innesco già in Manet, ovvero proprio nella costituzione di un sapere pittorico moderno. Si tratta di un passaggio importante che opera in direzione di una trasformazione dal concetto di *modernità* presente nelle opere archeologiche a quello, centrato sull'idea di *ethos* critico, che Foucault svilupperà nelle diverse versioni del suo commento allo scritto *Che cosa è l'Illuminismo?* di Kant.

Ora, questi temi vengono ripresi nelle interviste degli anni Settanta, ma inseriti in una serie di considerazioni in cui la diagnosi del presente sembra riscrivere le questioni ontologiche in operazioni direttamente politico-strategiche. In un'importante intervista del '70 Foucault insiste su come «in un periodo di transizione, fra XVIII e XIX secolo, una letteratura sia potuta nascere o resuscitare all'interno di ciò che è stato escluso» (“Follia, letteratura, società” 267), ovvero proprio nell'esperienza della follia. È per questo, per esempio, che la figura di Sade rimane emblematica del costituirsi della letteratura moderna, come già negli scritti letterari degli anni Sessanta. Tuttavia, ciò non avviene più in virtù del potenziale incendiario della sua scrittura come raddoppiamento delle scritture precedenti (“Il linguaggio all'infinito” 80-81), ma per il fatto stesso di avere subito l'esperienza della reclusione. Più in generale, a partire dal XIX secolo, «dietro ogni scrittore si nasconde l'ombra del folle che lo sostiene, lo domina e lo ricopre», al punto che «oggi, non si può intraprendere la strana esperienza della scrittura senza affrontare il rischio della follia» (“Follia, letteratura, società” 279-280).

Il carattere «intrasmissibile» che apparenta letteratura e follia, per quanto effettivamente trasgressivo rispetto alle proibizioni interne all'ordine del discorso, basta davvero ad eccedere quest'ultimo, una volta che esso sia ridefinito dalla sua trama istituzionale e politica attuale, ovvero colto dal lato più propriamente genealogico? In effetti, se in passato la scrittura poteva effettivamente funzionare come atto di contestazione, investendo autori come Sade o Flaubert, nonostante la loro posizione aristocratica o borghese, di un ruolo critico dell'ordine costituito, oggi, dopo l'esperienza della Rivoluzione culturale in Cina e dei movimenti antisistemici della fine degli anni Sessanta, questa stessa possibilità è messa profondamente in discussione. A parlare è, ora, un Foucault in qualche modo iperpolitico, più vicino di quanto non sarà successivamente all'istanze dei gruppi della Nuova Sinistra, ma di cui non sfuggirà l'insistenza sul problema dell'attitudine soggettiva alla scrittura o del rifiuto di essa come tecnica di regolazione del rapporto tra soggetto, verità e lotta:

Non è già passato il periodo in cui il solo atto di scrivere, di fare esistere la letteratura attraverso la propria scrittura era sufficiente per esprimere una protesta verso la società moderna? Non è giunto il momento di passare alle azioni veramente rivoluzionarie? Adesso che la borghesia, la società capitalistica, hanno completamente spodestato la scrittura da queste azioni, il fatto di scrivere non serve unicamente a rinforzare il sistema repressivo della borghesia? Non bisogna smettere di scrivere? Quando dico questo, la prego di non pensare che stia scherzando. Chi parla è qualcuno che continua a scrivere. Alcuni tra i miei amici più vicini e più giovani hanno definitivamente rinunciato, almeno così mi pare, a scrivere. Onestamente di fronte a questa rinuncia a vantaggio dell'attività politica, non solo provo ammirazione, ma sono colto da una vertigine violenta. In fin dei conti, ora che non sono più molto giovane, mi accontento di continuare questa attività che ha forse perso quel senso critico che le avevo voluto attribuire. (“Follia, letteratura, società” 273)

A un intervistatore che gli ricorda la sua presa di posizione in favore del testo *Éden, Éden*, *Éden* di Pierre Guyotat, minacciato dalla censura, Foucault può rispondere, allora, insistendo proprio sul carattere strategico del suo intervento. Si è trattato, in effetti, di fornire all'autore una «garanzia letteraria» che lo proteggesse dalla legislazione francese. Ciò non fa che dimostrare, però, che la letteratura è ammessa nella società borghese in quanto luogo in cui può compiersi e tollerarsi la trasgressione: «la letteratura fa delle scappatelle: sono sciocchezze, ma, ogni volta che ritorna a casa, è perdonata» (“Follia, letteratura, società” 275), secondo un radicale rovesciamento della logica che, per esempio, aveva invece portato all'incriminazione di *Madame Bovary* (“Follia, letteratura, società”

273). Quando un'opera effettivamente sovversiva come *Haute Surveillance* di Genet può essere messa in scena «come uno spettacolo di *cabarets*», «degradata allo *strip-tease* di un bel ragazzo» (*Follia, letteratura, società* 277), dobbiamo ammettere di essere di fronte ad un enorme potere di adattamento e di recupero. All'interno di questo complesso «sistema di scrittura», caratteristico della società borghese-capitalistica (*Follia, letteratura, società* 283), ogni pseudopoliticizzazione della scrittura in quanto tale contribuisce in realtà, come Foucault espliciterà cinque anni dopo, al rafforzamento di un «blocco politico molto pesante» (*Se débarasser de la philosophie* 84-85). Si dovrebbe, quindi, analizzare la circolazione di finzioni, poesie e racconti all'interno di un determinato sistema culturale e, soprattutto, leggere criticamente quella «seconda operazione» consistente nel sacralizzare alcuni di questi elementi sotto il nome di *letteratura*. In questo secondo processo ha un peso fondamentale l'istituzione universitaria:

Si sa perfettamente che oggi la letteratura detta d'avanguardia è letta soltanto da universitari. Si sa bene che ora un autore che ha appena passato la trentina d'anni ha attorno a sé studenti che fanno il loro diploma sulla sua opera. Si sa bene che gli scrittori vivono per lo più facendo corsi da universitari. Si ha così, dunque, già la verità di qualcosa: il fatto che la letteratura funziona come letteratura grazie a un gioco di selezione, sacralizzazione, valorizzazione istituzionale di cui l'Università è allo stesso tempo operatore e ricettore. (*Se débarasser de la philosophie* 80)

Certo, l'idea di intransitività letteraria ha avuto una certa importanza nel liberarsi da un'immagine della letteratura come «luogo di tutti i transiti», ovvero come espressione della totalità culturale. Tuttavia, ciò rischia di condurre ad una sacralizzazione ancora maggiore della letteratura, il che, dice Foucault, è puntualmente avvenuto fino alla fine degli anni Sessanta, in una sorta di «esaltazione insieme ultralirica e ultrarazionalista della letteratura come struttura di linguaggio che non poteva essere analizzata che in se stessa e a partire da se stessa» (*Se débarasser de la philosophie* 82). Non solo «i Baudelaire di oggi sono professori alla Sorbona» (*Asili. Sessualità. Prigionieri* 185), ma si è veicolata un'idea di scrittura immediatamente rivoluzionaria perché intransitiva, alla quale oggi si tratta di opporre una seconda desacralizzazione, interrogando la regione particolare occupata dal discorso letterario (*Se débarasser de la philosophie* 82-83). Si tratta di una regione, da un certo punto di vista, estremamente limitata («Quante persone leggono letteratura? Quale ruolo ha effettivamente nell'espansione generale del discorso?»), ma che, attraverso «un'ideologia o una teleologia della letteratura», è imposta a tutti, fin da bambini, come cammino verso la 'cultura in generale' (*Se débarasser de la philosophie* 84). D'altra parte è la posizione stessa della critica a essere irrimediabilmente amplificata dall'istituzione universitaria (che si definisce, appunto, come il luogo in cui si pensa si possa produrre sulla letteratura e *su tutto il resto* un tipo di giudizio modellato sulla forma della critica), e, d'altra parte, strutturata a partire dai discorsi e dalle pratiche disciplinanti della scuola e della psicologia (*Se débarasser de la philosophie* 79-81). La risposta di Foucault è, dunque, radicale: la presunta intransitività della letteratura è, in effetti, «transitività all'interno di un corpo istituzionale ben preciso di letterati, critici e professori» (intervista con R. P. Droit). Un giudizio di cui è difficile sottovalutare la portata per l'evoluzione del pensiero foucaultiano, poiché esso mette in discussione esattamente la possibilità che esistano esperienze limite, come la follia o il crimine, la cui «fiamma divorante» potrebbe chiarire le «nostre povere verità» (*L'extension sociale de la norme* 77). È a proposito di questa illusione, ma certamente anche prendendo le distanze dai toni che percorrevano i suoi testi su Bataille o su Blanchot, che Foucault ammette: «si è sempre all'in-

terno. Il margine è un mito. La parola del fuori è un sogno che non cessa di ritornare» («L'extension sociale de la norme» 77).

3. Le tracce di chi si salva

Dopo il progetto solo abbozzato di un'archeologia del sapere pittorico in grado di porsi all'altezza della soglia di differenziazione del presente e la denuncia del ruolo spoliticizzante dell'istituzione letteraria le riflessioni sull'arte e sulla letteratura nei testi foucaultiani degli anni Settanta si fanno estremamente rare e, in ogni caso, perdono il carattere di apertura ontologico-storica ad esse riservato negli anni precedenti. Cercare, se non un filo conduttore, almeno una struttura di omologie e rimandi nei riferimenti ad arte e letteratura presenti nelle interviste e negli scritti di occasione degli anni Settanta è un'operazione che si espone, quindi, ad evidenti rischi di forzatura e di travisamento. È un rischio, però, che crediamo valga la pena assumere, partendo dalla premessa che, per quanto investiti di un compito teoretico più evidente, gli stessi 'scritti letterari' degli anni Sessanta funzionavano soprattutto come un laboratorio di costruzione di concetti che trovavano nei testi maggiori applicazioni non riducibili all'ambito puramente estetico e letterario. In un'intervista rilasciata nel 1980, sotto la condizione dell'anonimato, Foucault utilizza un'immagine efficace per esprimere il tipo di pratica che guida gli sporadici interventi 'estetici' degli anni Settanta:

Non posso fare a meno di pensare a una critica che non cerchi di giudicare, ma di far esistere un'opera, un libro, una frase, un'idea; accenderebbe dei fuochi, guarderebbe crescere l'erba, ascolterebbe il vento e prenderebbe al volo la spuma per disperderla. Riprodurrebbe, invece che dei giudizi, dei segni di vita; li chiamerebbe, li strapperebbe dal loro sonno. Talvolta li inventerebbe? Tanto meglio, tanto meglio. La critica sentenziosa mi fa addormentare; vorrei una critica fatta per scintille di immaginazione. Non sarebbe sovrana, né vestita di rosso. Porterebbe con sé i lampi di possibili tempeste. («Il filosofo mascherato» 140)

Ci troviamo, così, di fronte ad un certo recupero di una modalità critica, già incontrata in Blanchot⁴, in grado di porsi in risonanza con l'essere dell'opera, senza ripiegarsi nella forma del giudizio. Tuttavia, ora la parola critica sembra doversi trasformare prima di tutto in catalizzatore degli effetti prodotti dall'incontro con un'opera, punto di concentrazione delle loro virtualità e, poi, di rilascio, esso stesso creativo, di una molteplicità di forze di cui non si possa padroneggiare l'esito. Questo atteggiamento converge con il tratto più originale del procedimento genealogico, il quale, lungi da limitarsi ad una ricostruzione storica che muova dai problemi dell'oggi e dalla sua differenza con il passato, mira a mostrare e a produrre una differenza nel presente stesso grazie ad un certo uso della ricostruzione storica (Paltrinieri 20). Sembra, però, che questa sperimentazione si giochi ancora differentemente a proposito dell'arte figurativa e della scrittura letteraria, in parte

⁴ In *Follia, letteratura, società* Foucault definisce Blanchot «l'Hegel della letteratura», nella misura in cui egli avrebbe estratto da tutte le grandi opere della cultura occidentale un «senso» per il quale fanno parte del linguaggio che parliamo oggi. Al contempo Blanchot è opposto a Hegel poiché non pensa questo rapporto nei termini di interiorizzazione immanente, ma di dispersione ed esterità. «Blanchot si trova non soltanto fuori da tutti i libri di cui parla, ma al di fuori di tutta la letteratura» (*Follia, letteratura, società* 281-282).

riprendendo, ma riscrivendo profondamente, le funzioni di pensiero verticale sull'esperienza dell'ordine e di indice della sua trasformazione ascritte rispettivamente ai due registri nelle opere archeologiche.

Per quanto riguarda la pittura, come si è detto, ancora sul finire degli anni Sessanta Foucault sembra dare spazio alla possibilità di individuare delle soglie storiche in grado di spingersi fino al punto, estremamente problematico, in cui l'analisi dell'archivio si rovescia immediatamente in diagnostica dell'oggi. In un'intervista rilasciata nel '69 a Claude Bonnefoy, per esempio, Foucault interpreta la specificità della pittura contemporanea nei termini di un rapporto inedito tra la singolarità dell'opera e la tradizione pittorica⁵. Se nel XV o nel XVI secolo il problema di un artista era sostanzialmente quello di produrre un'opera migliore di quelle già esistenti su un tema dato (per esempio la natività) o, al contrario, di applicare una tecnica di scuola ad un nuovo tema, ora l'artista sembra mosso dal desiderio di «stare in uno spazio non occupato», il che non si riduce ad una ricerca di originalità, ma segnala il fatto che «il funzionamento della pittura si diversifica in reti o in posizioni che sono state occupate» (intervista con C. Bonnefoy). Il problema principale della pittura contemporanea consisterebbe, quindi, nello «sviluppo generale delle possibilità che sono attualmente date alla pittura», in modo tale che la specificità di un autore andrebbe intesa come una scoperta di livelli differenziati a partire dai quali «tutta la pittura già fatta appare come un caso particolare». La pittura, insomma, ben più che la letteratura, testimonierebbe dell'uscita dalla «grande età della storicità» e dell'apertura di un'età della discontinuità e della combinazione tra possibilità. Parallelamente a questa diagnosi generale Foucault abbozza una storia della pittura occidentale governata dal passaggio dall'integrazione dello spazio a tre dimensioni in una superficie piana, alla «forte orientabilità» delle opere di Manet e Bysantios, fino alla pittura americana contemporanea. È una storia di bordi, margini, limiti e linee di orientamento che, negli interventi degli anni Settanta continua ad emergere con forza. In essi, però, questa ricostruzione viene indirizzata non tanto al reperimento del contraccolpo tra modernità e contemporaneità, ma in direzione di una sperimentazione degli effetti prodotti nell'osservatore dall'incontro con l'immagine, effetti che, nella loro molteplicità e contingenza, tendono a essere letti sempre di più come indicazioni di una possibilità perenne di resistenza, di sottrazione e di scarto rispetto a discipline e norme, ma anche come punti di eruzione di piaceri e di condotte non previsti. Da qui, ad esempio, l'importanza, a fronte dell'analisi dei regimi di visibilità delineati, fin da *Storia della follia* ma con ogni evidenza in *Sorvegliare e punire*, dallo «stile ottico» delle analisi foucaultiane (De Certeau, 127), del commento del '73 ad un'esposizione di Paul Rebeyrolle, artista che aveva già raccolto l'attenzione di Sartre (318-325). La serie di dieci dipinti commentati da Foucault mostrava cani imprigionati, con diversi atteggiamenti di sofferenza o di lotta. Ogni immagine riproduceva un solo cane, in una gabbia costruita con lattice o pezzi di legno e, a volte, qualche spiraglio di cielo. Foucault, impegnato allora nel lavoro politico con i detenuti, vi riconosce la condizione stessa della prigione e, correlativamente, della volontà di fuga. È, scrive il filosofo, la galleria stessa ad essere trasformata in una prigione. Tuttavia, l'effetto teorico e politico di questa sovrappo-

⁵ L'intervista è conservata nel fondo Foucault dell'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec, fondo Michel Foucault, FCL 2 A02-01 FCL 2.1). Il regolamento dell'Imec vieta le citazioni testuali da questo documento. Tutti i rimandi nel corso del nostro testo verranno, quindi, riportati senza numero di pagina e non devono essere intesi come trascrizioni puntuali del testo, ma come riferimenti al suo senso generale. Parte dell'intervista è oggi disponibile, recitata da attori, nel CD audio *Michel Foucault à Claude Bonnefoy*. Quando possibile rimanderemo a questa versione.

posizione sembra risiedere nel fatto che, attraverso il gesto pittorico sarebbero rese visibili forze che il diagramma carcerario non può che offrire come già ricomposte conflittualmente. Con questo stesso gesto tali forze, poste al di fuori di ogni congiuntura determinata, assumono, invece, la forma di una pura emergenza temporale.

Non si tratta di prigionieri di Spagna, di Grecia, dell'Urss, del Brasile o di Saigon; si tratta della prigione. Ma la prigione – Jackson ne ha dato testimonianza – è oggi un luogo politico dove nascono e si manifestano delle forze, un luogo dove si forma della storia, e dove sorge del tempo. (“La force de fuir” 401)

Ciò non significa che le tele di Rebeyrolle formino una 'storia'. Esse, infatti, non raccontano qualcosa che sarebbe avvenuto prima della loro esistenza, ma fanno passare una forza che dispiega il proprio movimento da un tela all'altra e la cui storia può essere intesa esclusivamente come «la scia della sua fuga e della sua libertà». A questo livello energetico, dove le forze si fanno movimento che attraversa le tele e vi sfugge, la pittura incontra il discorso politico in un elemento semplice e irriducibile: «quando fa passare una forza che crea storia, essa è politica» (“La force de fuir” 401). In una tela intitolata *La chiusura*, un cane, già contratto per prepararsi al salto, guarda di fronte a lui una superficie blu, da cui lo separano solamente due paletti e una griglia per metà già abbattuta. *Dentro e fuori* si rovesciano, allora, intorno all'asse di un evento non rappresentato, una forza pura colta, in qualche modo, al di là delle composizioni e dei rapporti mobili che definiscono il divenire stesso delle forze (Deleuze, *Foucault* 87-95). Dopo di che le verticali spariscono, «tutto fugge ormai secondo orizzonti rapide» e «la forza lascia sulla terra le impronte della sua corsa». Il finale del commento di Foucault è particolarmente interessante, poiché è l'atto stesso di dipingere ad essere qualificato come forza, mentre lo spettatore è come lasciato indietro rispetto a questa energia in fuga, che non ha atteso il suo sguardo per uscire e che non gli ha lasciato che tracce, «le tracce di chi “si salva”» (“La force de fuir” 404-405).

Un altro esempio di temporalizzazione della superficie pittorica può essere offerto dall'analisi foucaultiana dei disegni di Bysantios. Si tratta, in questo caso, di disegni che, ad una prima occhiata, sembrerebbero lasciare semplicemente sorgere delle figure da un intreccio aleatorio di linee. In realtà, spiega Foucault, il procedimento di Bysantios è differente: sul foglio vengono disposte delle figure, che poi vengono sommerse da una pioggia di tratti. La superficie del disegno appare, allora, come un campo di battaglia, ove tutto si sedimenta modificando le possibili mosse dell'avversario senza, tuttavia, potere stabilire anticipatamente l'esito dello scontro. Il discorso sulla forza sembra, ora, fare proprio tutto il vocabolario eminentemente strategico assunto in quel periodo da Foucault. Le figure funzionano da supporto contro il quale si batte la pittura, secondo l'aurea legge di «prendere appoggio sul proprio avversario; riposare su ciò che si attacca; trovare la propria solidità su ciò che si cerca di abbattere» (“Sur D. Bysantios” 519). Si tratta, quindi, di un combattimento tra *disegno-linea* e *disegno-tratto* come tra «due razze nemiche». Il pericolo di disfare il disegno con un tratto eccessivo si accompagna a quello di avere già stabilito un confine arbitrario, un limite a ciò che non doveva averne. «Alcun eccesso, ma mai un limite, questo è il rischio». È interessante notare come Foucault usi un vocabolario del limite, che aveva segnato profondamente gli scritti letterari degli anni Sessanta, ponendo però ascolto, ora, alla capacità formativa, all'autodisciplina, «alla padronanza, al controllo, al calcolo necessario, anche all'estrema riserva che presuppone questo gioco senza ritorno» (“Sur D. Bysantios” 521). Il ruolo dell'artista che, nell'opera di Rebeyrolle, veniva indagato soprattutto alla luce della forza tremante trasmessa alla tela, ora viene

colto in una scelta che, nel vocabolario dell'ultimo Foucault, potremmo definire *etica*. La molteplicità di eventi prodotta dalla logica strategica della battaglia di linee è, per così dire, ecceduta, ma non annullata, da un evento che si gioca sul piano soggettivo: «il disegnatore ha scelto, a suo rischio e pericolo, per allontanarsi dal suo disegno, e lasciare svilupparsi davanti a voi la battaglia nel suo scoppio ininterrotto» (“Sur D. Bysantios” 521). La perpetuazione di un'intensità diventa, allora, frutto di una decisione sull'attualità.

Esiste, dunque, un evento-immagine? E, se sì, in quale rapporto entra con l'esperienza dell'osservatore? L'intervento preparato per un'esposizione delle opere di Gérard Fromanger nel '75 può, se non rispondere definitivamente, almeno portare queste domande al punto di intensificazione e di urgenza, anche politica, che esse rivestono nel pensiero foucaultiano. Foucault muove dall'assunto che ad un certo moltiplicarsi di immagini fotografiche negli anni 1860-1880 sia seguito un reciproco imitarsi tra pittura e fotografia, fino ad una separazione, in cui proprio la pittura avrebbe tentato di «distruggere l'immagine, non senza dire che se ne emancipava» (“La peinture photogénique” 710). Il testo riprende molte delle critiche già incontrate a proposito della letteratura: critiche al formalismo, al privilegio del significante e alla «noia della Scrittura», valorizzazione, invece, della possibilità di «giocare, con assoluta scienza e piacere, dentro, con, contro i poteri dell'immagine» (“La peinture photogénique” 710-711). Fromanger utilizza fotografie qualsiasi, «immagini prelevate come una pellicola sul movimento anonimo di ciò che accade» (“La peinture photogénique” 711), senza avere di mira *cosa accade*, ma, appunto, l'*evento* stesso dell'immagine. La pittura, direttamente applicata sullo schermo di proiezione della foto, crea, così, un *evento-quadro* sopra l'*evento-foto*, «evento che trasmette e magnifica l'altro, che si combina con lui e dà luogo, per tutti quelli che lo vedranno, e per ogni singolo sguardo posato su di lui, a una serie illimitata di nuovi passaggi» (“La peinture photogénique” 713). La pittura, quindi, diventa un'apertura della fotografia in grado di fare circolare a partire da essa immagini libere, senza un limite prestabilito, prendendosi così gioco delle pretese di arrivare ad un gesto intransitivo, un segno puro, una mera traccia (“La peinture photogénique” 715). Se vi è messa in scacco del soggetto rispetto al simulacro, ciò non avviene per un movimento di duplicazione, si ripiegamento, di ripetizione originaria come nel caso dell'intransitività letteraria, ma per gli stessi effetti soggettivi di un'«infinita transizione, pittura popolata e passante» (“La peinture photogénique” 715).

Siamo nel '75, lo stesso anno in cui Foucault parla del suo rapporto non strategico con la materialità della pittura, e il soggetto sembra infine convocato solo per esporsi ad un processo di de-soggettivazione nel moltiplicarsi delle immagini, nel perdersi di quello «sguardo catatonico» già valorizzato parlando di Warhol e Deleuze (“Theatrum philosophicum” 93-95). Eppure non è tutto. Nella stessa intervista Foucault torna su Manet e sull'«aggressività della bruttezza» di certe tele, che, del resto, l'artista non si è mai preoccupato di spiegare. Si tratta di un'indifferenza a *tutti* i canoni estetici, non solo a quelli della sua epoca: «una bruttezza profonda che oggi continua a urlare, a stridere» (“À quoi rêvent les philosophes” 706). L'esperienza di questo urlo pone, ci sembra, il soggetto in una posizione diversa da una semplice dispersione nella molteplicità dei simulacri che semplicemente sarebbe stata trasposta dal linguaggio all'immagine. Si tratta di una riflessione che rimanda, piuttosto, a quanto Foucault dirà dell'arte moderna come parziale ri-emersione della manifestazione immediata della verità nella pratica del cinismo antico: l'arte, quindi, come «luogo di irruzione» dell'elementare, dell'inconscio, delle «forme più intense di un dire vero che assume il rischio di ferire», dunque come «funzione anticulturale», «verità barbara» all'interno della cultura stessa (*Il coraggio* 183-187). Il carattere non strategico dell'atteggiamento foucaultiano verso la pittura non dovrebbe, quindi, essere

inteso come una rinuncia a riconoscere in essa una funzione critica, in particolare rispetto alle forme di visibilità incorporate nelle tecniche disciplinari, nelle relazioni di potere, nelle pratiche di governamentalità. Essa, piuttosto, sembra convergere con un margine poco tematizzato della politicità del discorso foucaultiano degli anni Settanta, ma che riappare spesso, come il discorso sull'arte, negli interventi e nelle interviste di quel periodo. È stata notata da alcuni commentatori, da ultimo Stefano Righetti (91), la permanenza di certi dualismi che, per così dire, fornirebbero la cornice delle raffinate analisi sull'«attrazione reciproca», sul «concatenamento infinito» e sul «rovesciamento perpetuo» di relazioni di potere e strategie di resistenza (Foucault, "Il soggetto e il potere" 253). Ora, questi dualismi, appaiono a loro volta calati in una sorta di virtualità etico-politica che riapre una dimensione di 'universalità' diversa da quella che è bersaglio delle analisi archeologico-genealogiche foucaultiane, dove coincide, in ultima istanza, con evidenze (sulla follia, sul crimine, sulla malattia, ecc.) di cui occorre mostrare la contingenza. Esiste, infatti, parallelo e carsico rispetto all'analitica del potere foucaultiana e alla sua valorizzazione dell'elemento strategico, un vocabolario dell'irriducibilità dell'intollerabile, dei diritti assoluti, dell'incondizionato, di cui difficilmente la critica rende ragione (su questo Sorrentino 237-242). È, però, soprattutto quando Foucault parla della rivolta, muovendo dagli avvenimenti iraniani, che questa dimensione sembra ridefinirsi come ciò che, ai margini dell'indefinito rovesciamento di potere e resistenza che intesse il «tempo degli uomini», produce in esso le forme «non dell'evoluzione, ma della storia» ("Sollevarsi è inutile?" 135). Nelle insurrezioni, quando il potere «sempre pericoloso» che un uomo esercita su un altro non incontra limiti che in «diritti senza restrizioni», «la soggettività (non quella dei grandi uomini, ma quella di chiunque) si introduce nella storia e gli offre il suo soffio» ("Sollevarsi è inutile?" 153). Ecco che, di fronte all'irriducibilità dell'esistenza rivolta, si è effettivamente forzati ad un'attitudine intellettuale non strategica, ma ancora critica e pienamente politica.

[...] la mia morale è opposta. È «antistrategica»: essere rispettosi quando una singolarità si solleva, intransigenti appena il potere viola l'universale. Scelta semplice, opera ardua: perché bisogna spiare, un poco al di sotto della storia, ciò che la spezza e la agita, e, contemporaneamente, vigilare un poco a ridosso della politica su quello che la deve limitare incondizionatamente. ("Sollevarsi è inutile?" 135-136)

Ciò che spezza e agita la storia, ciò che limita la politica, sembra avvicinarsi alla fuga in Rebeyrolle, al punto di massima intensità abbandonato alla decisione dell'autore in Bysantios, forse anche all'apertura dell'immagine fotografica ad un'evenemenzialità non coincidente con il proprio contenuto in Fromanger. Il rimando ininterrotto tra Manet e il nostro presente mostra che si ha a che fare effettivamente con una ridefinizione della modernità, ma non più come reperimento della configurazione fondamentale del sapere di un'epoca, quanto, dirà un famoso saggio foucaultiano su Kant e l'*Aufklärung*, come attitudine critica, volontà di non essere governati (Foucault, "Qu'est-ce que la critique?" 53), «critica *permanente* [corsivo nostro] del nostro essere storico» (*Che cosa è l'Illuminismo?* 226). Al limite si potrebbe dire che la passività a cui costringe l'esperienza pittorica della materialità converge con quanto nella soggettivazione eccede l'assoggettamento e l'attività che è richiesta dalla relazione di potere e che è riprodotta insieme a quest'ultima come *resistenza*. Per questo l'anti-estetico del grido nascosto da Manet nella pittura ha qualcosa a che fare con l'anti-strategico della rivolta e con l'anti-culturale dell'eredità cinica.

4. Le avventure della scrittura

Sembra impossibile attribuire alla parola scritta una valenza anticulturale e antistrategica analoga a quella della pittura. Al contrario, nelle analisi degli anni Settanta la letteratura appare spesso come un campo strategicamente orientato e come veicolo di spostamento di forme, enunciati, pratiche discorsive all'interno di una stessa tessitura del rapporto sapere-potere. Così, ad esempio, *Sorvegliare e punire* si concentra sui fogli volanti e sui «discorsi del patibolo», che accompagnavano l'esecuzione di ogni grande criminale nel XVIII secolo e la sua conseguente eroizzazione popolare (*Sorvegliare e punire* 73). Secondo Foucault questi scritti, messi in circolazione per produrre effetti di controllo ideologico, diventavano invece catalizzatori di un interesse politico, al punto che i riformatori del sistema penale si impegnarono per la loro soppressione. È proprio da quel momento che il crimine iniziò ad essere «glorificato come una delle belle arti», opera di nature d'eccezione o della scellerataggine di esseri privilegiati: «dal romanzo nero a Quincev, o dallo *Chateau d'Otrante* a Baudelaire, c'è tutta una riscrittura estetica del delitto, che è anche l'appropriazione della criminalità sotto forme recepibili» (*Sorvegliare e punire* 73). Mentre la letteratura poliziesca assorbiva la «gloria del malfattore popolaresco» nella forma della lotta intellettuale dell'indagine, il romanzo nero percorreva in senso inverso la traiettoria della cronaca, mostrando il carattere radicalmente estraneo della realtà criminale, prima quella dei bassifondi, poi della follia, infine della 'delinquenza di alto bordo' (*Sorvegliare e punire* 316). In ogni caso ciò che andava costituendosi era un'estetica del crimine, evidente nella figura di Lacenaire, ossia «un'arte delle classi privilegiate» che ha infine potuto ripiegare su se stessa ogni precedente virtualità politica, rendendola rassicurante. Il progetto foucaultiano di raccogliere la nebulosa di testi emersi dagli archivi dell'Hôpital Général e della Bastille avrebbe dovuto, tra le altre cose, introdurre il reagente necessario per evidenziare lo sfondo genealogico di questo tipo di cattura letteraria. In *La vita degli uomini infami* troviamo, infatti, «“exempla”» che non veicolano lezioni da meditare, ma «brevi effetti la cui forza si spegne quasi subito», scelti da Foucault a partire innanzitutto dagli effetti prodotti dalla loro lettura.

Questo non è per nulla un libro di storia. La scelta che vi si troverà non ha avuto regola più importante che il mio gusto, il mio piacere, un'emozione, il riso, la sorpresa, un certo sgo-mento o qualche altro sentimento, di cui mi sarebbe forse difficile giustificare l'intensità, ora che è passato il momento della prima scoperta. (Foucault, “La vita degli uomini infami” 245)

Non siamo di fronte, quindi, a «una raccolta di ritratti», ma a «delle trappole, delle armi, delle grida, dei gesti, degli atteggiamenti e delle astuzie, degli intrighi di cui le parole sono state lo strumento» (“La vita degli uomini infami” 248). Ad emergere sono le vite di personaggi assolutamente oscuri e che nulla predisponeva ad una qualche notorietà, parte dei «miliardi di esistenze che sono destinate a passare senza lasciare traccia», ma attraversati da un eccesso, mediocrità abitate da una grandezza sconvolgente e commovente: «particelle [...] dotate di un'energia tanto più grande quanto più sono piccole e difficili a distinguersi» (“La vita degli uomini infami” 249). In effetti queste vite, destinate a passare al di sotto del discorso, non hanno potuto lasciare tracce che «nel punto del loro istantaneo contatto con il potere», in modo tale che esse non possono mai essere colte «allo stato libero» (“La vita degli uomini infami” 249), cioè al di fuori delle declamazioni, delle parzialità tattiche e degli imperativi presupposti da questo rapporto. È nell'incontro con il potere, quindi, che «le esistenze più inessenziali» hanno trovato «il solo monumento che

sia mai stato loro accordato». Ma, dice Foucault, nel XVII e XVIII secolo, «il corpo dei miserabili è contiguo quasi direttamente a quello del re» (“La vita degli uomini infami” 259), tanto che tra il loro grido e i riti del potere sovrano si produce un irriducibile «scontro». Si tratta, sintetizza il filosofo, di «personaggi di Céline che vogliono farsi ascoltare a Versailles» (“La vita degli uomini infami” 259). Ora, questa soglia storica, lungo la quale grido e rituale si fronteggiano e si richiamano l'un l'altro, è collocata al limite del costituirsi di «un nuovo regime della letteratura». Dopo il XVII secolo, infatti, l'Occidente ha visto nascere un tipo di *fable* in cui il favoloso si trova proscritto e il cui compito è quello di fare apparire ciò che non appare, l'infimo, «i gradi ultimi e i più tenui, del reale» (“La vita degli uomini infami” 260). Dal momento in cui la letteratura «ha cominciato a essere letteratura nel senso moderno della parola», essa è stata caratterizzata dall'obbligo, dice Foucault, quasi morale, di dovere dire «da parte più notturna e quotidiana dell'esistenza» (“La vita degli uomini infami” 260). Nelle righe finali del suo scritto Foucault traccia la genealogia, da un lato, della *fiction* letteraria come artificio in grado di produrre effetti di verità, dall'altro della trasgressività della letteratura, del suo rapporto all'esclusione culturale e sociale, come effetto di una relazione particolare con il potere. La letteratura, in questo modo, partecipa al meccanismo per cui, in Occidente, la dimensione quotidiana è stata obbligata a farsi discorso e cercata, per così dire, al di sotto di se stessa, in prossimità con lo scandalo, la trasgressione e la rivolta. Essa resta, dunque, «discorso dell' “infamia”» (da qui la costante attrazione reciproca di letteratura e psicoanalisi), ma lo può essere proprio in virtù «di un determinato dispositivo di potere che attraversa in Occidente le economie dei discorsi e le strategie del vero» (“La vita degli uomini infami” 261).

Questa genealogia dell'istituzione letteraria e del sua funzione strategica non esaurisce, però, le questioni liberate dall'esplosione del nesso ontologico-storico riservato negli anni Sessanta al rapporto tra ripetizione linguistica e trasgressione. Uno dei temi allora centrali, quello della scrittura, viene, invece, costantemente ripreso e trasformato a partire dal rapporto dello stesso Foucault con i propri testi. Anche su questo versante la fase aperta si dopo la pubblicazione di *Le parole e le cose* rappresenta senza dubbio un momento critico. Così è per uno dei manoscritti preparatori all'*Archeologia del sapere*, testo al quale potremo solo accennare in mancanza di un'adeguata edizione critica,⁶ percorso dalla tensione tra l'ingiunzione ad un'esposizione scritta del metodo archeologico e questo stesso metodo come riscrittura della massa esistente dei discorsi. La scrittura, spiega Foucault, è un'«attività troppo incerta ed esposta, troppo prossima ai limiti esteriori dell'esistenza e troppo rivolta al fuori per essere incatenata ai doveri della fedeltà». Ciò che Foucault dice di cercare è, invece, una sorta d'ombra, qualcosa di comune ai suoi libri reali e a un 'libro sognato' di cui, forse, non potrà mai dare «la versione diurna». Si tratterebbe, allora, di un ritorno sempre incompiuto, di una sospensione, di qualcosa che farebbe dell'*Archeologia* stessa il legame ad un'alterità o alla «libertà di non scrivere più» (*Manuscrit de l'Archéologie*, f. 217, r). Questo è il tono anche della già citata intervista a Bonnefoy, in cui Foucault confessa, anzi, di provare una «diffidenza quasi morale» nei confronti della scrittura e del fatto che essa appaia, oggi, come «monumento dell'essere del linguaggio» (*Foucault a Claude Bonnefoy*, CD). Il filosofo tocca, quindi, una serie di motivi di distanza e di fascinazione nel suo rapporto con la scrittura: la difficoltà linguistica nel periodo vissuto in Svezia, quando le parole pronunciate si trasformavano in «piccole marionette derisorie»; l'impossibilità di riattivare un rapporto immediato con lo stesso linguaggio nativo a causa

⁶ Secondo Guillaume Paugam il manoscritto, conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, sarebbe stato ultimato nel novembre del '66 (Paugam 363).

della diffidenza verso la scrittura nutrita dall'ambiente medico della sua formazione, dove imperava il sogno dell'ascolto diretto della verità nel corpo; fino all'acquisizione di una scrittura costruita sul rapporto con la morte, sostituendo «al bisturi la penna, al segno non cancellabile della cicatrice quello cancellabile della scrittura» e cercando nel «foglio di carta il corpo degli altri». Foucault si colloca, così, dal lato dello scrivente più che da quello dello scrittore (riprendendo una distinzione proposta da Barthes), ma conclude: «scrivo per risolvere la mia esistenza nella distanza che la separa dalla morte e probabilmente, attraverso lo stesso percorso, la guida alla morte» (*Foucault a Claude Bonnefoy*).

Ora, negli anni successivi la scrittura sembra ancora caratterizzarsi come esercizio rischioso, che si tratta di praticare senza lasciarsi ipnotizzare dall'intransitività del linguaggio ed esponendosi ad un'alterità radicale, ma quest'ultima non è più la cessazione della scrittura in quanto tale o la sua prosecuzione come proiezione della morte, quanto l'eterogeneità e l'imprevedibilità di possibili congiunzioni con altri discorsi, altre pratiche e altri punti di resistenza. «Sogno di una scrittura che non si sappia come scrittura e che si possa servire di altre cose come un pennello o una telecamera» (“Je suis un artificier” 110). Il discorso, allora, sarebbe sottratto alla «forma poliziesca e scolastica dell'autore», per ordinarsi al solo interrogativo, che Foucault definisce «artigianale», del *come è stato fatto?*, mentre la diffusione del sapere storico avrebbe come unico criterio l'utilità per i bisogni, i piaceri e le lotte degli individui. Significativamente Foucault dice che un simile spostamento equivarrebbe a trasformare le teorie e i saperi storici in qualcosa di simile alla musica, al teatro, alla pittura (senza citare la letteratura, che, evidentemente, sembra ormai definibile più per la sua posizione nell'ordine del discorso che per gli effetti prodotti sulle vite delle persone). Più che di strumenti si tratta, infatti, per Foucault, di pensare a dei «libri-bomba», o a dei fuochi d'artificio, utili e belli nel momento in cui si scrivono e si leggono, ma programmaticamente destinati a sparire (“Dialogue sur le pouvoir” 476-477). È noto, infine, come nel '80 Foucault arrivi a definire i suoi libri come delle esperienze e se stesso «più uno sperimentatore che un teorico»: «scrivo per cambiare me stesso e non pensare più la stessa cosa di prima» (“Intervista con Michel Foucault” 32).

Anche i riferimenti a testi letterari non riducibili agli slittamenti e alle ricombinazioni tra strategie discorsive e a dispositivi di potere dovranno essere cercati, quindi, su questo piano di trasformazione soggettiva, che coinvolge in primo luogo il rapporto di Foucault stesso alla scrittura altrui. In un testo del '75 Foucault parla, per esempio, di opere come *Sotto il vulcano* di Lowry o *La morte di Virgilio* di Broch nei termini di oggetti di un rapporto fisico, immediato: «sono nella mia vita, quasi nel mio corpo» (intervista con R. P. Droit). D'altra parte il filosofo ribadisce di non essere particolarmente sensibile alla letteratura, se non per alcuni testi contemporanei (come *Le rivage des Syrtes* di Gracq, *Le Rêve de Job* di Demelier, i libri di Tony Duvert) e di riservare una grande importanza generazionale a Faulkner (“La fête de l'écriture” 734). Foucault si sofferma, poi, su un testo di Almira, *Le voyage à Naucratis*, il quale sembra rappresentare una sorta di contrappunto al tipo di rapporto con la scrittura espresso dal filosofo alla fine degli anni Sessanta. Nel testo di Almira, infatti, Foucault dice di avere avvertito una «prodigiosa gioia che attraversava la scrittura», estremamente lontana «dall'imbarazzo, da questa falsa vergogna, da questa bassa morale» che gli sembra individuabile in un gran numero di testi contemporanei e che si traduce, di nuovo, nella rimessa in questione della scrittura attraverso la scrittura. Al contrario, «se Almira fa esplodere la scrittura, è scoppiando dal ridere, attraverso l'eccesso di piacere che prende nello scrivere» (“La fête de l'écriture” 732). Si tratta, in fondo, dell'altra possibilità aperta dal medesimo rifiuto fatto proprio da Foucault di declinare l'intransitività della scrittura come una garanzia del suo carattere sovversivo e, al contempo, del

suo valore di istituzione culturale. In Almira, invece, si incontra la serenità affermativa di una scrittura che indossa scherzosamente e senza rimorso la maschera dello scrittore e che non a caso si gioca nel duplice riferimento a Flaubert e a Roussel (“La fête de l’écriture” 732-733).

È la festa della letteratura, ma è il carnevale degli scrittori [...]. C’è tutta una macchinazione sotto l’apparenza della graforrea. Certo che, quando usa questa parola per designare ciò che fa, è in un modo puramente ironico, per burlarsi di coloro che gliene faranno un’accusa. (“La fête de l’écriture” 732-733)

Se assunta come campo di sperimentazione di intensità ed espressione di un piacere la letteratura può persino testimoniare uno smottamento storico, la risalita dalla «china del “sempre più sesso”, del “sempre più verità nel sesso” a cui per vari secoli ci si era votati», non, precisa Foucault, nei termini di una profezia, ma di un’affermazione diagnostica. Ciò avviene, ad esempio, nella vicenda editoriale di Hervé Guilbert, che, dopo che i suoi racconti per bambini erano stati rifiutati da tutti gli editori, decide di scrivere un testo «molto *sexon*», *La Mort propagande*, «condizione per trovare udienza e farsi pubblicare». Tuttavia, la scrittura di Guilbert, lavorando con materiale sessuale, «costruisce dei corpi, dei miraggi, dei castelli, delle fusioni, delle tenerezze, delle filiazioni, delle ebbrezze», fino a quando «tutto il pesante coefficiente di sesso si è volatilizzato» (*No al sesso* 131).

È, però, soprattutto commentando, in dialogo con Hélène Cixous, i romanzi e i film di Marguerite Duras, che Foucault articola più chiaramente la posta in gioco filosofica di un’esperienza personale di lettura. Negli scritti della Duras il filosofo rintraccia, avvicinandola a Blanchot, un «perpetuo annullamento» di quanto potrebbe profilarsi come presenza: «la presenza si nasconde dietro i propri gesti, i propri sguardi, si dissolve; non resta più che una specie di lampo che rinvia a un altro lampo, e il minimo appello al ricordo è stato annullato» (*À propos de Marguerite Duras* 764). Nei film, invece, sembra trattarsi di emergenze «dalla nebbia» di gesti, occhi, personaggi, «senza che si abbia mai alcuna presenza», secondo un movimento che fa pensare a Francis Bacon. L’imprevedibilità dei dialoghi e una produzione della visibilità attraverso esperienze definibili come ‘tattili’ carica l’opera della Duras di un riso differente da quello mostrato da Almira. Sul fondo di ciò che la Cixous chiama, giustamente, «disperazione», si profila, allora, «una perpetua ironia, una scherzosità [...] che fa lo stesso scintillare i testi, i sorrisi, i gesti, luccica un poco come un mare» (*À propos de Marguerite Duras* 768). Guardando a questa destituzione della padronanza dei personaggi ad opera di ciò che, d’altra parte, li fa emergere dall’indefinito si può comprendere cosa avvicini la Duras a Blanchot, ovvero l’impossibilità dell’interiorizzazione come altra faccia dell’ispessimento di una particolare *memoria*, memoria che sarebbe ‘assoluta’ in modo diverso da quella hegeliana (cioè non totalizzante, ma tesa a cancellare tutto ciò che non sia disponibile al suo perpetuo rilancio). Il discorso avviene «interamente [...] nella dimensione della memoria», ma è «una memoria su della memoria, e ciascuna memoria che cancella ogni ricordo, e questo indefinitamente» (*À propos de Marguerite Duras* 763). È significativo, però, che proprio il contatto con questa dimensione anonima, purificata da ogni ricordo personale, passi attraverso un’esperienza eminentemente soggettiva, la sperimentazione di un’intensità, di una difficoltà e di un’inquietudine:

La presenza dell’opera di Marguerite Duras resta molto intensa, per quanto lontane siano state le mie letture; e poi ecco che al momento di parlarne ho l’impressione che tutto mi sfugga. Una specie di forza nuda contro la quale si è scivolati, sulla quale le mani non hanno

presa. È la presenza di questa forza, questa forza mobile e liscia, di questa presenza allo stesso tempo sfuggente, ecco cosa mi impedisce di parlarne, e che senza dubbio mi lega ad essa. (*À propos de Marguerite Duras* 762)

Questa riflessione su testi della Duras, come quelle sul piacere della scrittura e sulla possibilità di praticare attraverso essa una *déprise* da una determinata forma della soggettivazione (come, per esempio, quella fondata sul discorso della sessualità) si colloca in un percorso che va dalla possibilità contemporanea di un'esperienza di scrittura che tenda a «espellere noi stessi dal discorso che teniamo e di svilupparlo in modo tale da non avervi più alcun posto» (intervista a C. Bonnefoy) fino allo spazio riservato al tema della scrittura nelle indagini sulla costituzione del sé nella grecoità classica e nella cultura ellenistica. C'è da dire, infatti, che non solo i corsi foucaultiani sulla cura di sé insistono sulla pratica degli *hypomnēmata*, «memoria materiale delle cose lette, ascoltate o pensate» (*À propos de la généalogie* 404), sull'uso delle lettere e sulla scrittura associata alla meditazione, ma che in molti dei passaggi a proposito dell'esercizio filosofico come lavoro quotidiano su di sé, in rapporto agli altri e al mondo, emerge una struttura di ripiegamento, di raddoppiamento, che non può che richiamare alcune delle forme teoriche elaborate negli scritti letterari degli anni Sessanta, declinate, però, al di fuori di qualsiasi rimando ad un fuori desoggettivante o all'irruzione di un evento assoluto⁷. Come ha scritto Diogo Sardinha l'ultima fase del percorso del filosofo francese, quella relativa ai processi di soggettivazione, manca di un principio di messa in ordine delle sue determinazioni e, conseguentemente, di una prospettiva univoca sulla trasformazione da una configurazione storica ad un'altra, come, invece, avviene relativamente a livello dell'*episteme* e del nesso sapere-potere (Sardinha 70-75 e 177-179). Secondo Sardinha questa indeterminatezza sarebbe dettata dal fatto che, sul terreno etico, le possibilità di mutamento coincidono con la stessa implicazione di libertà e verità nella costituzione dei soggetti, sia come margine di differenziazione tra soggettivazione e assoggettamento, tra codici e comportamenti, sia come articolazione delle dimensioni del sapere, del potere e della etica stessa nell'insieme del lavoro foucaultiano. Crediamo di poter dire che già negli anni Settanta gli scritti sulla letteratura testimoniano della ricerca faticosa di un tale punto di indeterminatezza riconfigurante. Così, ad esempio, l'anonimato valorizzato dal commento foucaultiano ai testi della Duras non coincide più con la mera perdita del soggetto, ma tende a ricostituire, attraverso una memoria emancipata dal ricordo, le condizioni per una mobilità tra passato e presente necessaria alla sperimentazione di emergenze, di piaceri, intensità, forze, sulle quali rimodulare il pensiero e le pratiche di costituzione del sé. «Etica», «cura di sé», «stile di esistenza», «coraggio della verità» saranno i nomi dati all'intreccio tra questi movimenti di trasformazione e alla loro possibilità di tenuta soggettiva. Per essi, però, è stato necessario pensare una diversa pratica della scrittura e del sapere storico: non più lama su una morte che ancora ci ipnotizza, né solo breccia aperta a lotte imprevedibili, ma scia dell'esistenza pensante su se stessa.

⁷ Devo l'individuazione di alcune di queste riprese, in particolare per quanto riguarda il tema del *doppio*, a indicazioni fornitemi dal Prof. Manlio Iofrida dell'Università di Bologna nel corso di un confronto costante sull'opera foucaultiana.

5. Riproblematizzare la storia: evento e pensiero

Riassumiamo i risultati, non definitivi e non assolutizzabili, del nostro percorso tra i riferimenti a pittura e letteratura durante gli anni Settanta: la pittura sembra suggerire la permanenza di un pensiero verticale e di un'attitudine anti-strategica riattivabile al margine estremo dei dispositivi determinati del potere, della resistenza e della lotta; la scrittura, dopo la critica all'istituzione letteraria, può essere ripresa come terreno di conversione della perdita del soggetto in trasformazione dello stesso; la diagnostica dell'oggi si dà come pluralità di differenze. Sarebbe estremamente riduttivo, crediamo, interpretare questi spostamenti come passaggi dalla storia collettiva alla dimensione individuale. Limitandoci al tema del nostro articolo possiamo, invece, segnalare come Foucault avvicini esperienze artistiche in cui immagine e parola si intersecano o confliggono ad una delle poste in gioco maggiori, mai del tutto risolta, degli scritti teorici degli anni Settanta e Ottanta: la relazione tra la genealogia del significante *storia* e ciò che ne segna la continua riproblematizzazione a partire dal concetto di *evento*. È degno di nota, per esempio, come Foucault sembri individuare nel teatro una delle forme culturali maggiormente permeate dal rapporto con la storicità e, al contempo, un modello per una pratica filosofica che tenti di cogliere i regimi di veridizione che permettono a qualcosa di 'non esistente' di iscriversi a pieno titolo nel *reale* (*Nascita della biopolitica* 30-31). Se in *Bisogna difendere la società* l'attenzione è posta sul rapporto complementare e inverso tra corte e tragedia, divenuta matrice di una storiografia calcata sul tema della sovranità (Foucault, *Bisogna difendere la società* 154), in *Sicurezza, territorio, popolazione* a partire dal tema del «carattere necessariamente teatrale» del colpo di Stato si arriva alla tragicizzazione del legame tra storia e politica, ovvero alla «traduzione del tragico su una scena che è il reale stesso» (*Sicurezza, territorio, popolazione* 194). Non è un caso, quindi, che nello stesso periodo Foucault si riferisca nuovamente a Nietzsche, ma questa volta come esempio di modulazione della filosofia sul teatro, dunque di emancipazione dalla sottomissione del rapporto con lo sguardo che l'aveva dominata a partire da Platone e da Descartes. L'interesse nietzschiano per il teatro risiede esattamente nel fatto che quest'ultimo sembra porsi *al di qua* della distinzione tra vero e falso, fornendo, così, un modello per comprendere la costituzione di quella scena sulla quale questi due elementi si sono distinti, facendo giocare 'personaggi' come la follia, il crimine, la malattia («La scena della filosofia» 213-214)⁸. Da qui una conseguenza di grande interesse. Anche in questa intervista, come in numerosi altri luoghi, Foucault caratterizza la propria filosofia come diagnostica dell'oggi, «filosofia del presente, filosofia dell'evento, filosofia di ciò che accade», avvicinandola, però, proprio al paradosso del teatro, ove ci si occupa sempre di un evento che, tuttavia, «si ripete tutte le sere, dal momento che lo si rappresenta, e si ripete nell'eternità, o almeno in un tempo indefinito». Ecco, allora, una nuova caratterizzazione del lavoro foucaultiano:

È questa la ragione per cui, nei miei libri, cerco di cogliere un evento che mi sembra, o che mi è sembrato, importante per la nostra attualità, anche se si tratta di un evento già verificatosi. [...] Ebbene, a me sembra che tutti questi eventi, in un certo senso, noi li ripetiamo, e che questo accada, per l'appunto, proprio all'interno della nostra attualità. Quello che cerco

⁸ Sull'innesto di un' 'invenzione della verità' sull' 'invenzione della conoscenza' e di cosa possa significare risalire genealogicamente a questa «verità senza verità» sono ora disponibili i resoconti di lezioni e conferenze tenute nel 1970-1971, in cui Foucault sviluppa una lettura di Nietzsche in evidente rapporto, ma anche in tensione, con quella heideggeriana (*Leçons sur la Volonté de savoir* 195-213).

di fare, allora, è di cogliere quale sia l'evento sotto il cui segno noi siamo nati, e quale sia l'evento che continua, tuttora, ad attraversarci. ("La scena della filosofia" 216)

Non si tratta, però, come indicato da un passaggio polemico di *Sorvegliare e punire*, di pensare che la storia in quanto tale possa essere letta sotto una metafora teatrale, per il semplice motivo che questa metafora implicherebbe un sapere della storia fondato su almeno un certo grado di esteriorità (*Sorvegliare e punire* 82). È, invece, l'inflexione filosofica di ciò che vi è di 'storico' nel proprio discorso che Foucault ha qui di mira parlando di teatro, così come in altri luoghi di *fiction*, e pensando la profondità dell'oggi nella forma della ripetizione, altro aspetto di quella «pratica deliberata ma controllata dell'anacronismo» (Paltrinieri 20) che caratterizza le analisi genealogiche. In particolare, l'esempio del teatro propone, da un lato, il caso di una forma rappresentativa che, all'interno di configurazioni storiche determinate, segna punti di emergenza del discorso storico stesso (come discorso sulla sovranità e sulla tragedia umana), dall'altro, un linguaggio che, senza pretendersi originario, spinge in direzione di un al di qua del vero e del falso, laddove questi iniziano il loro gioco, secondo una temporalità paradossale che, nel momento in cui racconta come gli «uomini hanno allestito [...] lo spettacolo del mondo» (non, quindi, un certo punto nel passato, ma la verticalità di ogni attualità), forma la verità del proprio racconto negli effetti di *déprise* che esso produce.

Ora, come è stato recentemente notato da Patrice Maniglier, il cinema sembra avere offerto a Foucault un'altra forma di esperienza a partire dalla quale ritematizzare in modo non puramente sottrattivo, né solo come costruzione di una ripetizione in grado di destabilizzare programmaticamente le aderenze dell'oggi, la questione dell'evento e della sua irriducibilità alla 'storia'. Posto, ovviamente, nel cuore della contemporaneità e, al contempo, investito da subito in una serie di poste in gioco politiche (dal problema dell'erotizzazione del potere nel nazismo e oggi, alla questione dello statuto delle lotte popolari, solitamente riassorbite nella narrazione identitaria di grandi soggetti collettivi o negate nel momento in cui si constata la loro assenza di scopi politici determinati), è soprattutto come arte audiovisiva che, grazie all'inquadratura mobile e alla pratica di impoverimento dell'esperienza alla quale si presta la cinepresa, il cinema permette di «rompere la sintesi percettiva che costituisce la nostra realtà ordinaria («questa è una pipa»), per staccarne gli elementi sonori e gli elementi visivi, quindi, tutto un gioco di coincidenze e di ricollaggi che ci fa, per così dire, scendere nella macchina della verità» (Maniglier 99). Ora, spiega Foucault, commentando il film di René Allio dedicato alla testimonianza di Pierre Rivière raccolta dal filosofo, questa pratica permette di «fare passare della storia, o di avere un rapporto alla storia, o di intensificare delle regioni della nostra memoria o del nostro oblio» ("Le retour de Pierre Rivière" 115). Da un lato, è ad una dimensione di «presente eterno di ciò che è più fuggitivo, ovvero del quotidiano» ("Le retour de Pierre Rivière" 116) che il cinema di Allio sembra permettere un accesso, dall'altro questa possibilità può tradursi in una ricodificazione dello stesso sapere storico, divenuto terreno di sperimentazione e di trasformazione, nel momento in cui è preso nel campo di un processo di soggettivazione, dunque di un lavoro sul nostro «inconscio storico».

Ecco, l'inconscio della storia, non è una specie di grande forza, di pulsione di vita, di morte. Il nostro inconscio storico è fatto da questi milioni, da questi miliardi di piccoli eventi che, poco a poco, come gocce di pioggia, scavano il nostro corpo, il nostro modo di pensare, e poi il caso fa in modo che uno di questi micro-eventi abbia lasciato delle tracce, e possa divenire una specie di monumento, un libro, un film. ("Le retour de Pierre Rivière" 118)

È questa un'altra delle formulazioni con cui Foucault, da *Storia della follia* fino certamente agli scritti sulla sollevazione, ha indirizzato il suo pensiero a quanto si muove a ridosso della storia, cercando di comprenderne la temporalità in rapporto con le cesure storiche, con cui non può coincidere, ma in cui non cessa di inscrivere possibilità di riconfigurare il passato e di criticare il presente. Alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta è proprio alla possibilità di una diversa concettualizzazione dei rapporti tra questi due livelli che rimanda la ridefinizione e la valorizzazione foucaultiana della *critica*, come tentativo di individuare e cambiare il pensiero che anima «i comportamenti quotidiani», le «abitudini mute», le «istituzioni più stupide» (“Est-il donc important de penser?” 180). Ora, la riflessione sull'arte e sulla letteratura è stata un laboratorio importante, anche se discreto, di un passaggio dall'idea di «evento radicale» (*Le parole e le cose* 235-236) che rinnova l'ordine del sapere offrendosi come discontinuità simultanea all'interno di serie epistemiche differenti, a questa insistenza su 'microeventi' che, a volte, possono inscrivere nella trama della storia come tracce, attraverso le quali è solo possibile *fare passare della storia*, ovvero ridefinire i rapporti tra oblio, memoria e pensiero. L'esperienza di una simile trasformazione non potrà essere più colta, allora, nei termini della messa in visibilità del sapere interno ad una configurazione storica né come la sua deflagrazione anticipata dalla sovrapposizione dell'intransitività letteraria con una qualche esperienza limite. Si tratta, piuttosto, dell'esperienza di un «pensiero-emozione» come quello che, per Foucault, sorge dall'incontro con le fotografie di Duane Michals, che egli paragona alle «forme di lavoro» che dice di amare maggiormente («Magritte, Bob Wilson, *Au-dessous du volcan*, *La Mort de Maria Malibran*, e, certo, H. G. [Hervé Guibert]» – “La pensée, l'émotion” 244). Ora, grazie a procedimenti che si avvicinano di volta in volta a Bacon o a Magritte, le fotografie di Michals appaiono fantasmatiche, oniriche, intessute delle «immagini incerte del quasi-invisibile», ma quanto di invisibile è prodotto non è a sua volta, dice Foucault, che lo sfuggire del visibile stesso⁹. In questo senso, come recita una frase di Michals riportata da Foucault, «è un peccato che i fotografi credano alla realtà delle fotografie». Tuttavia, per Foucault, queste foto costituiscono *delle esperienze* proprio perché attraverso un alleggerimento dal «peso di realtà» fanno in modo che il loro campo di effettività sia costituito dalle soggettività e dallo scarto che queste incidono nel reale. Le stesse parole scritte a mano intorno alle fotografie non fissano le immagini ai fatti che esse testimonierebbero, ma le espongono all'infinita circolazione nel pensiero: «non un'ancora, ma tutto un meccanismo perché possa navigare» (“La pensée, l'émotion” 247). Altro elemento degno di nota è, infine, la temporalità interna a questo movimento. Infatti, non è possibile fissare un evento che possa costituire il referente ultimo dell'immagine, poiché le sequenze in cui è inserito possono eluderlo, essere deviate, tornare su se stesse, interrompersi prima o proseguire già al di là di esso. Le fotografie di Michals mostrano, quindi, che «se il tempo e l'esperienza non cessano di giocare insieme, non sono dello stesso mondo». Per converso, solo un «pensiero-emozione» può fare vedere le «crepe invisibili» del tempo (“La pensée, l'émotion” 250).

Certo, per quanto la materialità (il desiderio, la morte, l'incontro imprevisto) sia presente in questa emorragia del visibile nell'invisibilità, il rapporto stesso tra pensiero e soggetto incarnato sembra essere irrimediabilmente destabilizzato. Allo stesso modo il

⁹ Occorre ricordare come quello delle forme di visibilità aperte dal raddoppiamento del linguaggio fosse uno dei temi centrali degli scritti letterari degli anni Sessanta. In particolare, in un testo dedicato a Blanchot, Foucault indicava come tratto essenziale della finzione letteraria quello di «far vedere come sia invisibile l'invisibilità del visibile» (*Il pensiero del fuori* 117).

legame tra gli individui è colto in un passaggio emozionale che sembra travalicarli e che essi non sanno se attribuire a se stessi o meno. Così, infine, lo scarto dell'evento rispetto alla serie sembra di per sé sottrarlo al tempo, senza chiarire se questa duplicità debba essere intesa come condizione o come effetto di un diverso rapporto tra attualità e pensiero. Abbiamo visto, però, come gli scritti sul cinema già ponessero il problema di una ricodificazione del nostro sapere storico e come quelli sulla letteratura individuassero nella rimodulazione dell'esperienza del soggetto lo spazio in cui effettuare questa piegatura. Negli ultimi corsi sguardo, pensiero e emozione si comporranno, infatti, nella dimensione etica del rapporto a sé. Lunghi dal segnare un ripiegamento individualistico sarà questo percorso, interrotto, a permettere di riattivare una comunicazione tra la storia e le forze, le virtualità, le intensità, i micro-eventi del quotidiano, i pensieri-emozione, ovvero tutti i concetti abbozzati negli scritti estetici degli anni Settanta per sondare un terreno di trasformazione diverso dalla dispersione degli enunciati o dal comporsi infinito delle relazioni di potere. Non un passaggio dalla storia all'esistenza, dunque, ma una difficile via alla multidimensionalità dell'esperienza presente. Se si vuole il rovesciamento e l'estrema ripresa della «debolezza» confessata da uno dei primi testi foucaultiani: «credere alla storia anche quando si tratta di esistenza» (*Il sogno* 25).

Bibliografia

- Artières, Philippe, ed. *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Paris: Kimé, 2004. Stampa.
- Cometa, Michele e Salvo Vaccaro, eds. *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007. Stampa.
- De Certeau, Michel. *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*. Trad. Guido Brivio. Torino: Bollati Boringhieri, 2006. Stampa.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trad. Pier Aldo Rovatti e Federica Sossi. Milano: Feltrinelli, 1987. Ed. or. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986. Stampa.
- Deleuze, Gilles. "Qu'est-ce que un dispositif?" Balibar, Étienne et al., *Foucault philosophe*. Paris: Éditions de Seuil, 1989. 185-192. Stampa.
- During, Simon. *Foucault and Literature. Toward a Genealogy of Writing*. London: Routledge, 1992. Stampa.
- Foucault, Michel. "À propos de la généalogie de l'éthique." *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 383-410. Intervista con H. Dreyfus e P. Rabinow. Ed. or. H. Dreyfus e P. Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago, 1982. 229-252. Stampa.
- . "À propos de Marguerite Duras." *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 762-771. Ed. or. *Cahiers Reanud-Barrault* 89 (ottobre 1975): 8-22. Stampa.
- . "À quoi rêvent les philosophes." *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 704-707. Ed. or. *L'Imprévu* 2 (28 gennaio 1975): 13. Stampa.
- . "Archéologie d'une passion." *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 599-608. Intervista con C. Ruas. Ed. or. *Raymond Roussel, Death and Labyrinth*. New York: Doubleday, 1984. 169-186. Stampa.

- . "Ariane s'est pendue." *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 767-771. Recensione. *Différence et Répétition*. Di Gilles Deleuze. Paris: Puf, 1969. Ed. or. *Le Nouvel Observateur* 229 (31 marzo-6 aprile 1969). Stampa.
- . "Asili. Sessualità. Prigionieri." *Archivio Foucault. 1971-1977: poteri, saperi, strategie*. Trad. Agostino Petrillo. Milano: Feltrinelli, 1997. 174-186. Discussione raccolta da C. Bojunga. Ed. or. *Revista Versus* 1 (ottobre 1975): 30-33. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 771-782. Stampa.
- . *Bisogna difendere la società. Corso al Collège de France 1976*. Trad. Mauro Bertani e Alessandro Fontana. Milano: Feltrinelli, 1998. Ed. or. Paris: Seuil-Gallimard, 1997. Stampa.
- . "Ceci n'est pas une pipe." *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 635-650. Ed. or. *Les Cahiers du chemin* 2 (15 gennaio 1968): 79-105. Stampa.
- . "Che cos'è l'Illuminismo." *Archivio Foucault. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*. Trad. Sabina Loriga. Milano: Feltrinelli, 1998. 217-233. Ed. or. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 32-50. Riedito in *Dits et écrits*. vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 562-578. Stampa.
- . "Débat sur le roman." *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 338-389. Tavola rotonda con G. Amy, J. L. Baudry, M. J. Durry, J. P. Faye, M. de Gandillac, C. Ollier, M. Pleyne, E. Sanguinetti, P. Sollers, L. Thibaudeau e J. Torrel. Ed. or. *Tel Quel* 17 (primavera 1963): 12-54. Stampa.
- . "Dialogue sur le pouvoir". *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 464-477. Ed. or. *Chez Foucault*. Ed. S. Wade. Los Angeles: Circa Book, 1978. 4-22. Stampa.
- . "Entretien avec Michel Foucault." *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 157-174. Intervista con J. G. Merquior e S. P. Rouanet. Ed. or. José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet. *O Homen e o Discurso (A Arqueologia de Michel Foucault)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. 17-42. Stampa.
- . "Est-il donc important de penser?" *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 178-182. Intervista con D. Éribon. Ed. or. *Libération* 15 (30-31 maggio 1981): 21. Stampa.
- . "Follia, letteratura, società." *Archivio Foucault. 1961-1970: follia, scrittura, discorso*. Trad. Gioia Costa. Milano: Feltrinelli, 1996. 262-286. Intervista con T. Shimizu e M. Watanabe. Ed. or. *Bungei* 12 (dicembre 1970): 266-285. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 104-128. Stampa.
- . *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri 2. Corso al Collège de France 1984*. Milano: Feltrinelli, 2011. Ed. or. Paris: Seuil-Gallimard, 2009. Stampa.
- . "Il filosofo mascherato." *Archivio Foucault. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*. 136-144. Trad. Sabina Loriga. Milano: Feltrinelli, 1998. Intervista con C. Delacampagne. Ed. or. *Le Monde* 10945 (6 aprile 1980): I e XVII. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 104-110. Stampa.
- . "Il linguaggio all'infinito." *Scritti letterari*. Trad. Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004. 73-87. Ed. or. *Tel Quel* (autunno 1963): 44-53. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 250-261. Stampa.

-
- . "Il pensiero del fuori." *Scritti letterari*. Trad. di Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004. 111-134. Ed. or. *Critique* (giugno 1966). Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 412-421. Stampa.
- . Il sogno. Trad. Lucia Corradini e Carlotta Giussani. Milano: Raffaello Cortina, 2003. Ed. or. Introduzione. *Le rêve et l'existence*. Di L. Binswanger. Paris: Desclée de Brouwer, 1954. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 65-119. Stampa.
- . "Il soggetto e il potere." Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1989. Ed. or. Chicago: University of Chicago, 1982. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 222-243. Stampa.
- . Intervista a C. Bonnefoy. 1969. Fondo Michel Foucault, FCL 2 A02-01 FCL 2.1. Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen. Dattiloscritto.
- . "Intervista con Michel Foucault." *Colloqui con Foucault*. Roma: Castelvecchi, 1999. Intervista con D. Trombadori. Ed. or. *Contributo*, IV.1 (gennaio-marzo 1980): 23-84. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 41-95. Stampa.
- . Intervista con Roger-Pol Droit. 1975. Fondo Foucault, FCL2 A02-02. Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen. Dattiloscritto.
- . "Je suis un artificier." *Michel Foucault, entretiens*. Ed. Roger-Pol Droit. Paris: Odile-Jacob, 2004. 89-136. Intervista con R. P. Droit (giugno 1975). Ed. or. *Le Point* (1 luglio 2004). Stampa.
- . "La fête de l'écriture." *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 731-734. Ed. or. *Le Quotidien de Paris* 328 (25 aprile 1975): 13. Stampa.
- . "La follia, l'opera assente." *Scritti letterari*. Trad. Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004. 101-110. Ed. or. *La Table Ronde* (maggio 1964). Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 412-421. Stampa.
- . "La force de fuir." *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 401-405. Ed. or. *Derrière le miroir* (marzo, 1973): 1-8. Stampa.
- . "La peinture photogénique". *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 707-715. Ed. or. *Le désir est partout: Fromanger*. Paris: Galerie Jeanne Bucher (febbraio 1975): 1-11. Stampa.
- . "La pensée, l'émotion." *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994. 243-250. Ed. or. D. Michals, *Potographies de 1958 à 1982*. Paris: Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1982. III-VII. Stampa.
- . *La pittura di Manet*. Trad. Simona Paolini. Milano: Abscondita, 2005. Conferenza. Tunisi: 1971. Ed. or. Paris: Éditions de Seuil, 2004. Stampa.
- . *L'archeologia del sapere*. Trad. Giovanni Bugliolo. Milano: Rizzoli, 1999. Ed. or. Paris: Gallimard, 1969. Stampa.
- . "La scena della filosofia." *Il discorso, la storia, la verità: interventi 1969-1984*. Ed. Mauro Bertani. Torino: Einaudi, 2001. 213-240. Intervista con M. Watanabe. Ed. or. *Sekai* (luglio 1978): 312-332. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 571-595. Stampa.
-

- . "La vita degli uomini infami." *Archivio Foucault. 1971-1977: poteri, saperi, strategie*. Trad. Agostino Petrillo. Milano: Feltrinelli, 1997. 245-262. Ed. or. *Les Cahiers du chemin* 29 (15 gennaio 1977): 12-29. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 237-253. Stampa.
- . *Leçons sur la Volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*. Paris: Gallimard-Seuil, 2011. Stampa.
- . *Le parole e le cose*. Trad. Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli, 1996. Ed. or. Gallimard, 1966. Stampa.
- . "Le retour de Pierre Rivière." *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 114-123. Intervista con G. Gauthier. Ed. or. *La Revue du cinéma* 312 (dicembre 1976): 37-42. Stampa.
- . "L'extension sociale de la norme." *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 74-79. Intervista con P. Werner. *Politique Hebdo* 212 (4-10 marzo 1976): 14-16. Stampa.
- . "L'uomo è morto?" *Archivio Foucault. 1961-1970: follia, scrittura, discorso*. Trad. Gioia Costa. Milano: Feltrinelli, 1996. 123-128. Intervista con C. Bonnefoy. Ed. or. *Arts et Loisirs* 38 (15-21 giugno 1966): 8-9. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 540-544. Stampa.
- . *Manuscrit de l'Archéologie du savoir*. 335 f. Bibliothèque National de France, Paris (probabilmente novembre 1966). Manoscritto.
- . *Michel Foucault à Claude Bonnefoy*. Paris: Gallimard-France Culture, 2006. À voix haute théâtre. Intervista con Claude Bonnefoy (1969). CD audio.
- . *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France 1978-1979*. Trad. Mauro Bertani e Valeria Zini. Milano: Feltrinelli, 2005. Ed. or. Paris: Seuil-Gallimard, 2004. Stampa.
- . "No al sesso re." *La società disciplinare*. Ed. Salvo Vaccaro. Milano: Mimesis, 2010. 125-138. Intervista con B. H. Levy. Ed. or. *Le Nouvel Observateur* 644 (12-21 marzo 1977): 92-130. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 256-269. Stampa.
- . "Potere e sapere". *Il discorso, la storia, la verità: interventi 1969-1984*. Ed. Mauro Bertani. Torino: Einaudi, 2001. 193-211. Intervista con S. Hasumi Umi (dicembre 1977). Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1994. 399-414. Stampa.
- . *Questa non è una pipa*. Trad. Roberto Rossi. Milano: SE, 1988. Ed. or. Paris: Fata Morgana, 1973. Stampa.
- . "Qu'est-ce que la critique? (Critique et *Aufklärung*)." *Bulletin de la Société française de Philosophie* 84 (1990): 25-63. Comunicazione alla "Société française de philosophie" del 27 maggio 1978. Stampa.
- . "Qui êtes-vous, professeur Foucault?" *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 601-620. Intervista con P. Caruso. Ed. or. *La Fiera letteraria* XLII, 39 (28 settembre 1967): 11-15. Stampa.
- . "Se débarasser de la philosophie." *Michel Foucault, entretiens*. Ed. Roger-Pol Droit. Paris: Odile-Jacob, 2004. 75-88. Intervista con R. P. Droit (giugno 1975). Ed. or. *Le Monde* (6 settembre 1986). Stampa.
-

- . *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France 1977-1978*. Trad. Paolo Napoli. Milano: Feltrinelli, 2005. Ed. or. Paris: Seuil-Gallimard, 2004. Stampa.
- . "Sollevarsi è inutile?" *Archivio Foucault. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*. Trad. Sabina Loriga. Milano: Feltrinelli, 1998. 131-135. Ed. or. *Le Monde* 10661 (11-12 maggio 1979): 1-2. Riedito in *Dits et écrits*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 790-794. Stampa.
- . *Sorvegliare e punire*. Trad. Alceste Turchetti. Torino: Einaudi 1993. Ed. or. Paris: Gallimard, 1975. Stampa.
- . "(Sur D. Bysantios)." *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 518-521. Presentazione. "30 dessins, 1972-1973". Esposizione. Paris: Galerie Karl Flinker, 15 febbraio 1974. Stampa.
- . "Theatrum philosophicum." *Dits et écrits*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1994. 75-99. Recensione. *Différence et Répétition*. Di Gilles Deleuze. Paris: Puf, 1969. *Logique du sens*. Di Gilles Deleuze. Paris: Éditions de Minuit, 1969. Ed. or. *Critique* 282 (novembre 1970): 885-908. Stampa.
- Iacomini, Miriam. *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*. Macerata: Quodlibet, 2008. Stampa.
- Maniglier, Patrice. "Versions du présent: la méthaphysique de l'événement." Patrice Maniglier e Dork Zabunyan. *Foucault va au cinéma*. Montrouge: Bayard, 2011. 49-126. Stampa.
- Paltrinieri, Luca. *L'expérience du concept*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012. Stampa.
- Paugam, Guillaume. "Deux fois l'Archéologie du savoir?" *Cahiers Parisiens/Parisian Notebooks* 1 (2005): 357-363. Stampa.
- Potte-Bonneville, Mathieu. *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*. Paris: Puf, 2004. Stampa.
- Righetti, Stefano. *Lecture su Michel Foucault. Forme della "verità": follia, linguaggio, potere, cura di sé*. Napoli: Liguori Editore, 2011. Stampa.
- Sabot, Philippe. *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault*. Paris: Puf, 2006. Stampa.
- Sardinha, Diogo. *Ordre et temps dans la philosophie de Foucault*. Paris: l'Harmattan, 2011. Stampa.
- Sartre, Jean-Paul. "Coexistences." *Derrière le miroir* (ottobre 1970). Riedito in *Melanges, Situations* 9. Paris: Gallimard, 1972. 316-325. Stampa.
- Sorrentino, Vincenzo. *Il pensiero politico di Foucault*. Roma: Meltemi, 2008. Stampa.
- Tanke, Joseph J. *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*. London-New York: Continuum, 2009. Stampa.