

## **Il modello, il pittore, lo spettatore: la loro danza.**

### **Foucault spettatore/lettore di *Las Meninas* di Velázquez**

Filippo Silvestri

#### **Abstract**

How do you look at things and how do you talk about them? How does this view and talk about life change from one era to another? *Las Meninas* by Velasquez opens, as is known, Michel Foucault's reflection in *The Order of Things* just by discussing the problem starting from a detailed analysis of a classic of painting. Following the lesson of one of his philosophical masters, Maurice Merleau-Ponty, for Foucault the problem of the relationship between what is seen and what is said is always decided halfway between an aesthetic and a semiotic dimension of what is visible and what is not visible: the relationship between these two dimensions is the basis of the different ways in which in different eras the criteria of what can be represented are established. Velasquez's *Las Meninas* is in any case an authentic semiotic puzzle, if only because it condenses in itself the transition that takes place between different eras (renaissance, classical and modern) and because it is not possible to understand what is the main subject of the representation (painter, models or spectator). Certainly the three different protagonists of the vision are all in various ways in the picture visible and invisible, present and absent and this dance between being and not being present/visible establishes the limits within which the order of things is defined, in both cases when the discourse is held by the painter of a certain era with his aesthetics of things, or when it is a philosopher, with his semiotic background, to define what is scientifically plausible.

#### **1. Alcune premesse**

In alcuni momenti decisivi della sua archeologia del sapere Michel Foucault ha cercato nella pittura tutti quegli elementi che gli consentissero di discutere in modo efficace quelli che lui ha considerato autentici 'eventi enunciativi' un nuovo ordine del discorso nel corso della storia, a cavallo, quasi al limite tra due diverse epoche nel loro susseguirsi. Certamente Bosch, Velázquez, Manet e Magritte valgono per Foucault con le loro opere come altrettanti momenti di rottura emblematici in cui si compie il destino artistico dei diversi modi di sapere, ognuno di loro a vario titolo avendo dipinto un momento di passaggio epocale. Bosch, Velázquez, Manet e Magritte (ma anche Warhol) hanno rappresentato per Foucault altrettanti momenti nella storia artistica dell'occidente, in cui più esplicite e pressanti si sono fatte le domande intorno al significato del significare, ai limiti del sapere, alle possibilità effettive di una rappresentazione. Per intenderci e per restare al caso che prenderemo in considerazione, un classico sotto diversi aspetti, in *Las Meninas* di Velázquez Foucault ha visto coincidere quasi per sovrapposizione gli sguardi dei modelli, dello spettatore e dello stesso pittore, come ancora una visione rinascimentale ed una più esplicitamente classica, mentre si annunciava l'avvento della fase moderna. Detto altrimenti e per usare espressioni che appartengono più esplicitamente al mondo della semiotica *Las Meninas* di Velázquez rappresenta per Michel Foucault un caso emblematico di 'determinazione prospettica' nel senso di una precisa rappresentazione dell'istanza soggettiva di enunciazione, ovvero e per essere più precisi, un'autentica iscrizione di una soggettività enunciante nel testo, che in qualche modo firma/afferma la volontà di Velázquez di

passare ad un nuovo modo di fare pittura, mentre lo spazio-tempo rappresentato e quello esterno dello spettatore sono come chiamati a sovrapporsi proprio in ragione dei giochi estetici, che coinvolgono chi guarda in quello che sta guardando. L'allusione al soggetto/autore insieme alla contestualizzazione socioculturale di *Las Meninas* sono insomma nella lettura foucaultiana quanto mai esplicite e certamente determinanti in quanto parti costituenti il senso dell'opera di Velázquez: il tocco pittorico coincide con una precisa presentazione della rappresentazione di Velázquez, portandosi dietro tutti i sedimenti storici di alcuni momenti che coincidono con una serie di passaggi epistemici ed epocali<sup>1</sup>.

## 2. Foucault lettore/spettatore di Velázquez

Come è noto uno dei motivi di apertura di *Le parole e le cose* è un'analisi nel dettaglio di *Las Meninas* di Velázquez. Le ragioni di una scelta del genere possono essere diverse e tuttavia, nella sostanza, *La Meninas* rappresenta al meglio secondo Foucault in senso iconologico un momento di passaggio dal Rinascimento a quella che Foucault chiama l'*epoca classica*, l'epoca inaugurata dalle *Meditazioni* di Descartes e chiusa dagli esordi kantiani che aprono al Moderno. Perché *La Meninas* ha questa funzione di blasone di un'epoca? Per quale ragione viene scelta alla stregua di un monumento di un'epoca? Perché meglio di ogni altra opera *La Meninas* rappresenta per Foucault quel passaggio che si compie in epoca classica ad un tempo in cui il rapporto tra le parole e le cose è vissuto all'insegna di quei principi che regolano la rappresentazione: in *Las Meninas* sono contemporaneamente rappresentate tutte le condizioni invisibili che rendono possibile una visione delle cose, una loro rappresentazione come ancora una loro enunciazione. Come è noto uno dei problemi centrali di *Le parole e le cose* è stabilire in quali modi differenti nel corso delle epoche si guardano le cose, se ne parla, secondo modalità dunque che a seconda dei tempi tendono a convergere o divergere in stretta dipendenza rispetto a ciascuna delle loro grammatiche (Tanke 2009, pp. 19-20 e ss.)<sup>2</sup>. Proviamo allora con Foucault ad entrare nel quadro per capire come viene articolato il problema<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Per rendere il senso in modo sintetico di tutti questi passaggi di ordine semiotico si veda in forma esemplificativa Stoichita in Corrain, (2004, a cura, pp. 169-192). Ci teniamo a sottolineare che il contributo che qui proponiamo si limita ad una ricognizione per certi versi 'classica' della lettura fatta da Michel Foucault all'inizio di *Le parole e le cose* del quadro di Velasquez *Las Meninas*. Qui con l'espressione "classica" intendiamo una lettura nei limiti epistemologici/archeologici scelti dallo stesso Foucault nella costruzione del suo libro. Per una lettura non solo archeologica ma anche genealogica e dunque politica dei lavori di Foucault dedicati ai modi dello sguardo, del vedere lungo tutto l'arco della sua ricerca si rimanda a Cometa, Vaccaro, a cura, 2007. Per una lettura a tutto tondo dell'intera riflessione di Michel Foucault sulla pittura rimandiamo al più recente Soussloff (2017).

<sup>2</sup> Sulla netta divergenza tra vedere e parlare, visione e discorso in *Las Meninas* nella prospettiva di Foucault si veda Shapiro (2003, pp. 247-263). Tutta la lettura filosofica e semiotica di *Las Meninas* è da noi condotta in stretto riferimento alle posizioni di Iacomini (2008), Tanke (2009).

<sup>3</sup> Per un riferimento nel dettaglio ad alcune delle prerogative del quadro e per un'introduzione ad alcuni dei problemi che pone, si veda Asturias (2003, a cura) e Nova (1997, a cura).



Fig. 1 - *Las Meninas*, Diego Velázquez, 1656, olio su tela, cm 318 x 276, Madrid, Museo del Prado

*Las Meninas* rappresenta una fenomenologia a più soggetti della visione, del vedere le cose: il vedere, l'essere visto ovvero le condizioni di visibilità, in una rotazione continua. Dunque un primo tratto distintivo che emerge guardando il quadro è che questo rappresenta diversi soggetti possibili, tutti intenti a guardare: il pittore (Velázquez autoritratto), l'Infanta, i due regnanti rappresentati riflessi nello specchio in fondo, noi stessi spettatori assorbiti in questo modo nel quadro e potremmo andare avanti nominando quasi tutti i soggetti rappresentati o presupposti dal dipinto. Questa moltiplicazione dei soggetti del quadro e l'impossibilità di stabilire un primato tra loro<sup>4</sup> è uno dei punti su cui ha insistito Searle nella sua lettura di *Las Meninas* (Searle 1980, p. 47 e ss.; Iacomini 2008, pp. 65-69). Su questo punto, al di là di tutta una serie di distinguo, le posizioni di Searle e Foucault convergono. Restando a Foucault non è infatti possibile assegnare un vero primato perché se ci fermasse ad una considerazione rinascimentale del quadro i protagonisti resterebbero i due regnanti, a cui è rivolto lo sguardo del pittore come ai suoi modelli. Se ci spostassimo, invece, dando peso al tratto tutto classico del dipinto, allora non potremmo fare a meno di constatare una certa centralità del pittore, che occupa

---

<sup>4</sup> Si consideri come in questo ballo dei protagonismi in *Las Meninas* non sia possibile stabilire chi guarda chi ovvero e per fermarci ad una sola fattispecie, io che guardo il quadro, guardo o sono guardato? Stando le cose come stanno, l'oscillazione è oggettivamente inarrestabile. A tutto questo si aggiunga come noi stessi non possiamo vedere l'occhio con cui vediamo, a conferma di una condizione di invisibilità come presupposto di ogni vedere (Searle 1980, p. 38; Iacomini 2008, p. 73).

necessariamente una posizione determinante, se non altro perché autore materiale del quadro<sup>5</sup>. E tuttavia ed infine se ci spostassimo in un'atmosfera altrimenti moderna, dovremmo allora riconoscere un ruolo preminente a noi spettatori, perché siamo noi ora davanti al quadro a guardarlo e tutti gli sguardi degli attori sulla scena dipinta sono rivolti a noi. Una scelta netta non è possibile: i diversi protagonisti ballano invisibili davanti a *Las Meninas*, ogni volta prendendo il posto principale di fronte alla scena ritratta. Ciascuno dei protagonisti nominati guarda, vede le cose a modo suo, assecondando il tempo della propria episteme. Il re e la regina assomigliano al loro riflesso nello specchio in fondo sulla parete e sono pertanto emblemi di una scienza rinascimentale che fonda i suoi principi sui rapporti di somiglianza: non bisogna poi dimenticare che a tutti gli effetti nel loro tempo detengono il potere politico. Il pittore (Velázquez) è il perno classico della rappresentazione, dunque di un'epoca fondata sui principi della rappresentazione e in questo quadro si fa spazio, guadagnando una luce quasi eroica (Tanke 2009, pp. 37-38) che coincide con un suo nuovo ruolo politico e sociale<sup>6</sup>. Infine ci siamo noi come spettatori protagonisti secondo Foucault di un tempo che sarà moderno. In *Las Meninas*, insomma, sono rappresentate, simbolizzate le tre epoche analizzate in *Le parole e le cose*. Ciascun soggetto esclude l'altro, come ciascuna epoca succede a quella che la precede, sostituendola.

### 3. Il tratto rinascimentale

Proviamo a scendere nel dettaglio di questa danza epocale dei protagonisti davanti alla scena di *Las Meninas* e partiamo dai suoi tratti rinascimentali. Al di là di una serie di caratteristiche che come vedremo sono tutte classiche, perché appartengono ad un canone che è quello della rappresentazione classica delle cose, resta nel cuore di *Las Meninas* come una spina conficcata fatta di rapporti di somiglianza che, come è noto, caratterizzano secondo Foucault l'episteme rinascimentale: in un'epoca come la classica in cui tutto vale nei termini analitici di una rappresentazione delle differenze, il poeta, il pittore, il matto continuano a muoversi seguendo coordinate che sono fatte di rapporti di somiglianza (Foucault 1967, pp. 64-65). Ferma restando una sostanziale differenza tra il poeta ed il pittore da una parte ed il matto d'altra: mentre il poeta, il pittore o l'artista in generale lavorano alla destrutturazione dell'ordine delle differenze da cui partono e dunque intervengono sul piano della rappresentazione come su un materiale indispensabile al loro lavoro, il secondo (il matto) rovescia completamente questa tavola (delle differenze), travolgendola. *Storia della follia nell'età classica* ci ha insegnato che Cartesio non può fare i conti nelle sue *Meditazioni* con un folle perché non è un interlocutore possibile, che va pertanto ridotto al silenzio.

In ogni caso il quadro è ancora una volta per certi versi rinascimentale in ragione di tutto un intreccio barocco fatto di rappresentazioni intrise di rapporti di somiglianza: su tutto valga la rappresentazione nel dettaglio quasi naturalistico dei corpi ed ancora su un altro versante si consideri quell'effetto illusorio di sprofondamento nel quadro che coinvolge lo spettatore, che ha come la sensazione di essere parte di quella rappresentazione, ingannato, illuso, intrappolato visualmente in un gioco di somiglianze (Foucault 1967, p. 66)<sup>7</sup>. Chi è capace di cogliere queste somiglianze? Chi è capace di mettere insieme questo *trompe-l'œil*? Ovviamente l'artista, il poeta, il pittore, Velázquez in questo caso nei panni di un autentico "eroe" artistico nel suo tempo, per certi versi ancora in grado in senso rinascimentale di intuire in modo magico certe somiglianze, rendendole sulla tela, perché capace di percepire come un linguaggio delle cose e degli uomini ancora primordiale. Di qui l'autorappresentazione di Velázquez, la sua centralità che è quasi una firma, una traccia enunciazionale quanto mai esplicita, una linea retta, diritta che indica in quale direzione debba andare

<sup>5</sup> Su questa centralità del pittore intesa in senso classico alla Foucault si veda Moreno (2003, pp. 20-22).

<sup>6</sup> Su questa alternanza politica sulla scena di *Las Meninas* si veda Tanke (2009, pp. 45-46). Per una trattazione nel dettaglio di questo scontro politico si veda Moreno (2003, p. 28).

<sup>7</sup> Sul carattere enunciazionale di questa prospettiva di sprofondamento nell'opera in ragione di una frontalità degli sguardi (siamo qui certamente nel caso di un *debrayage* enunciazionale visivo), si veda ovviamente Barthes (2002, pp. 3-13); Schapiro (2002, pp. 162-163). Su certi *trompe-l'œil*, sebbene su un versante discusso a partire dalla pittura di 'nature morte', si veda inoltre Corrain, Fabbri (2004) in Corrain (2004, a cura, pp. 153-168).

una possibile interpretazione dell'opera ovvero e se non altro almeno un verso secondo il quale guardarla<sup>8</sup>.

#### 4. Il tempo classico della rappresentazione

Ora ed al di là di una serie di giochi illusionistici e di prospettiva, che in ogni caso molto complicano le cose, l'idea sostanziale di Foucault è che *Las Meninas* sia “una rappresentazione della Rappresentazione” (Iacomini 2008, p. 70): *Las Meninas* è una raffigurazione di una visione (Iacomini 2008, ibidem; Catucci 2002, p. 191), una raffigurazione dell'atto del vedere, di uno sguardo, di più sguardi<sup>9</sup>.

Proviamo ad entrare nel dettaglio di questa ipotesi, nelle trame di un'epoca in cui si ragiona sulle cose, perché si è “guardato” bene, facendo esperienza. Sei personaggi su nove guardano all'esterno del quadro. Non solo: tre fuochi prospettici (l'Infanta, l'uomo che esce sullo sfondo, lo specchio) sono posizionati in modo tale da rimandare all'esterno del quadro. Insomma “il fuoco drammatico e psicologico del quadro” è fuori del quadro (Steinberg in Nova, a cura, 1997, p. 82; Iacomini 2008, p. 72): a contare non è tanto ciò che il quadro mostra, ma ciò a cui guardano i personaggi ritratti in *Las Meninas*. Questo spazio è occupato alternativamente da diverse figure, come abbiamo detto: dal re e la regina in quanto modelli, dal pittore, da noi spettatori. A loro volta tutti questi soggetti della visione, del vedere sono sostanzialmente assenti, sono figure dell'assenza, perché sono tutti davanti al quadro e dunque sono invisibili. E tuttavia, proprio perché invisibili, rendono possibile la visione del quadro (Foucault 1967, p. 22; Tanke 2009, 18-19)<sup>10</sup>: il pittore perché realizza il quadro, noi perché lo guardiamo, i modelli perché si sono prestati. Certo questo ‘davanti’ al quadro sarebbe in assoluto invisibile, se non fosse per quello specchio che lo riflette nello sfondo: nel caso di *Las Meninas*, come si sa, i due regnanti. Ma proprio questo specchio rappresenta il fallimento degli effetti illusionistici/realistici rinascimentali, perché a rigore dovrebbe contenere riflessi, oltre ai reali, anche il pittore che dipinge ed ogni volta lo spettatore, gli spettatori che di lì passano, avventizi. In ogni caso *Las Meninas* conserva tra le sue maglie, data la centralità dello sguardo, tutti gli elementi utili alla rappresentazione (il quadro, i pennelli, i colori, il pittore, i quadri appesi alle pareti come quadri già fatti, le stesse cornici, la luce che passa attraverso la finestra): un “intero ciclo della rappresentazione” (Foucault 1967, p. 25). Ed è questo il tema di *Las Meninas*: la rappresentazione come insieme di segni arbitrari, che gettano sul mondo una rete di conoscenze coordinate secondo un certo ordine.

Quest'ordine in epoca classica, come è noto, è un ordine matematico e meccanicistico. Il segno classico è una “cifra” istituita, neutra ed arbitraria, qualcosa di trasparente rispetto a ciò che rappresenta, è il risultato di un atto della conoscenza al servizio di una continua “analisi” delle cose. Dunque ed andando molto rapidi nei passaggi, un segno è una rappresentazione di una rappresentazione ovvero e per fare un esempio, è la rappresentazione segnica di un contenuto percettivo, che è stato analizzato e ridotto ad una rappresentazione, che a sua volta può essere rappresentata (Foucault 1967, pp. 73-74). Il mondo classico è un mondo fatto di rappresentazioni di rappresentazioni: *Las Meninas* corrisponde così al sentimento epistemologico della sua epoca, perché è una rappresentazione di una rappresentazione, la rappresentazione di una raffigurazione. I segni, le parole, i discorsi sono a loro volta l'insieme delle codificazioni, con cui si dà rappresentazione alle rappresentazioni umane: da una parte una natura fatta di differenze, dall'altra un ordine umano tabulare di queste differenze (ripetiamo, *differenze* e non più *somiglianze* come in epoca rinascimentale). Su tutto governa la Rappresentazione: parole e cose, parlare e vedere, in epoca classica sono sottoposti

<sup>8</sup>Sui possibili significati in senso semiotico di questo autoritratto si veda Stoichita (1988), la terza parte, le pagine dedicate all'immagine del pittore, alle immagini del dipingere.

<sup>9</sup> Per una fenomenologia semiotica degli sguardi considerati a partire da una “economia dell'enunciazione” si veda Calabrese (2006, pp. 31-40).

<sup>10</sup> Bisogna, tuttavia, notare come queste figure dell'assenza siano a vario titolo presenti nel quadro: i reali sono riflessi nello specchio in fondo sulla parete, Velázquez si è autoritratto, noi spettatori, a nostra volta, siamo rappresentati dalla figura dell'uomo sullo sfondo che si gira a guardare la scena mentre sale le scale verso una porta che condurrà fuori del quadro, dopo che ha attraversato tutta la scena. Certamente quest'ultima figura svolge una funzione *astante* (Eugeni 2004, pp. 121-130).



ad un ordine che è della Rappresentazione ovvero e per scendere nel particolare di qualcosa che ci interessa, si scrive di qualcosa (un'esperienza), solo se questa è stata osservata (vista, guardata e pertanto rappresentata). Bisogna “vedere in modo sistematico” le cose che ci interessano, categorizzandole e strutturandole, per poi nominarle in modo trasparente: le cose e le parole in epoca classica rispondono ad un principio che è dominato dalla visione, dal vedere le cose. Parlo di quello che vedo e parlo siccome ho visto qualcosa.

In questo regno delle rappresentazioni vale il principio per cui tutto appare nella trasparenza garantita dai segni, per cui non c'è nessuno spazio per una possibile antropologia, che piegherebbe il discorso in direzione di una riflessione sullo stesso soggetto che conosce. Non che questo soggetto non ci sia: è piuttosto parte dell'ordine complessivamente considerato, ordine caratterizzato da una assoluta policentricità. Non c'è un soggetto unico in *Las Meninas*: manca un soggetto, che possa dirsi soggetto a tutto tondo ovvero un soggetto che controlla ed ordina la visione delle cose, senza essere a sua volta visto (Dreyfus, Rabinow 1983, p. 48). Per avere un soggetto (unico) su cui riflettere, bisognerebbe diventare “moderni”, bisognerebbe conoscere la lezione di Kant e quindi ci sarebbe bisogno di un Manet che lasci trasparire il gesto di dipingere nei suoi quadri, non più invisibile in una presunta trasparenza realistica. Se si rimane a Cartesio, si resta allora al solo *cogito*: se si rimane a Velázquez, si resta al solo vedere, alla rappresentazione di questo vedere. Non ci si interroga sull'origine soggettiva di questo vedere e non si fa di questo soggetto un oggetto per una riflessione: del resto, l'oggetto, gli oggetti di tutti quegli sguardi, il pittore che dipinge, i reali, noi che li guardiamo, non sono, non siamo visibili (Foucault 1967, p. 333). Iacomini: “*Las Meninas* rappresenta esattamente i visi e gli sguardi cui la rappresentazione si offre, ma non concede spazio né all'oggetto della visione, né all'esercizio della soggettività in atto” (Iacomini 2008, p. 94). Lo abbiamo visto: le condizioni della visibilità sono invisibili, una riflessione su queste condizioni non è ancora matura, non è ancora il tempo per una *critica della ragion pura*.

## 5. In cammino verso il moderno

Eppure, come abbiamo detto, proprio in *Las Meninas* rimane, come incapsulato in forma embrionale, il seme del moderno, di quel tempo che sarà di Kant e di Manet. Proviamo a vedere come. Uno dei tratti caratteristici dell'era moderna secondo Foucault è la sua tendenza a considerare ogni cosa in termini storici ovvero a partire da una successione di eventi ovvero ancora considerandola a partire dal suo destino, che è quello di finire prima o poi. Dentro ogni fenomeno vivono, inoltre, come delle forze che lo animano nel corso del tempo e questa animazione, questo divenire delle cose eccedono lo spazio della rappresentazione, che divide tutto in modo tabulare a partire da una serie ordinata di differenze. Ora, chi pensa questo tempo, questa successione, questa storia, queste forze? L'uomo. Del resto le scienze della vita, del lavoro e del linguaggio, che inaugurano il mondo moderno, hanno tutte come punto di riferimento uno studio scientifico dello stesso uomo. L'uomo è così soggetto ed oggetto di studio: è un oggetto della sua possibile rappresentazione scientifica e tuttavia la trascende, è oltre questa sua rappresentazione (si pensi a tutta la dimensione pratica ed estetica della critica kantiana, come ancora al semplice fatto che è lo stesso uomo ad essere soggetto di queste forme del sapere). Infine, quest'indagine si configurano in una forma che non è più trasparente come in epoca classica, perché tutte, invece, sono caratterizzate antropologicamente, essendo come tali “finite”.

Dove sta tutto questo in *Las Meninas*, come viene rappresentato questo tratto moderno, a continua conferma del genio di Velázquez, che ha saputo rendere in uno stesso quadro il Rinascimento, l'epoca classica e quella moderna? Il tratto di modernità presente/assente in *Las Meninas* siamo noi, che come spettatori spostiamo di lato il pittore, siamo noi uomini spettatori del quadro ad incarnare la forza instabile del moderno (l'uomo) che spinge di lato l'artefice della rappresentazione classica delle cose (il pittore): siamo noi che ogni volta rinnoviamo nel corso del tempo lo sguardo secondo nuove prospettive sullo stesso quadro. Siamo noi uomini ad essere allo stesso tempo oggetti dello sguardo dell'Infanta, di Velázquez, degli altri personaggi del quadro, mentre noi stessi li guardiamo: noi soggetti della visione, noi oggetti di quella visione, di quegli sguardi che ci fissano, trascinandoci nel quadro. Il pittore (classico) spinge di lato il re con la regina (rinascimentali), assumendo una posizione sovrana di fronte alla tela della rappresentazione. Noi (moderni) spostiamo di lato il pittore classico,

assumendo a nostra volta una posizione di dominio (Tanke 2009, p. 44): noi che guardiamo, mentre siamo guardati. Proprio all'inizio delle pagine dedicate a questa apertura moderna su una "analitica della finitudine" Foucault richiama ancora una volta il suo lettore, quasi a chiusura di un cerchio archeologico, su *Las Meninas*, scrivendo:

Quando la storia naturale diviene biologia, quando l'analisi delle ricchezze diviene economia, quando soprattutto la riflessione sul linguaggio si fa filologia e viene meno il discorso classico in cui l'essere e la rappresentazione trovavano il proprio luogo comune, allora, nel movimento profondo d'una tale mutazione archeologica, l'uomo appare con la sua posizione ambigua di oggetto nei riguardi di un sapere e di soggetto che conosce: sovrano sottomesso, spettatore guardato, sorge là, nel posto del re, assegnatogli anticipatamente dalle *Meninas*, ma dal quale a lungo la sua presenza reale fu esclusa. Come se, nello spazio vacante verso cui era rivolto l'intero quadro di Velázquez, ma che questo tuttavia non rifletteva se non attraverso il caso d'uno specchio come per effrazione, tutte le figure di cui venivano sospettati l'alternanza, l'esclusione reciproca, l'intreccio e l'instabilità (il modello, il pittore, il re, lo spettatore) cessassero ad un tratto la loro impercettibile danza, si rappresentassero in una figura piena, ed esigessero che venisse infine riferito a uno sguardo di carne l'intero spazio della rappresentazione (Foucault 1967, pp. 336-37).

Proviamo a fare solo qualche esempio che corra in parallelo con le cose che ormai sappiamo di *Las Meninas*. Come in *Las Meninas* c'è tutta una parte invisibile che fa da perno/origine per la rappresentazione (i due reali, il pittore, noi spettatori), così nelle scienze della vita moderna, per esempio la biologia, la botanica, vale un principio invisibile ad occhio nudo, che corrisponde alla struttura organica di ogni essere vivente: siamo così di fronte a diverse figure che sono paradossali, perché tutte visibili a partire da qualcosa che è invisibile. Altrettanto invisibile resta in ogni senso quella vita, che è oggetto degli studi moderni come "forza" abissale che sorregge tutto. Questa forza d'altra parte si caratterizza in ragione di alcuni aspetti: è una forza che prende forma e corpo che sono individuali, individui che sono fuori delle determinazioni categoriali altrimenti classiche. Questi individui sono finiti e dunque a metà strada sempre tra il loro essere ed il loro non essere (la morte): sono i soggetti privilegiati del moderno esistenzialismo, una filosofia della vita che tutto trascende e della singola esistenza umana che vive questa vita, quella singola vita eccezionale che siamo noi, noi spettatori, visitatori del Prado davanti a *Las Meninas*, noi a cui tutti gli sguardi, tutte le attenzioni sono rivolte, noi che occupiamo il posto del re.

Oltre questo tratto moderno della nostra vita e dei discorsi che sulla stessa possono essere fatti, costruiti attraverso la messa insieme di una serie di domande che si chiedono del nostro essere finiti, oltre quel tratto dell'arte moderna così interessata alla materialità delle proprie opere<sup>11</sup>, oltre tutto quell'invisibile che coincide con una tensione moderna ed artistica verso ciò che può essere reso in modo post-rappresentazionale, perché consiste sostanzialmente in un insieme di forze, oltre tutto questo c'è il nostro contemporaneo: dopo Velázquez ed oltre Manet, oltre Kant per Foucault ci sarà Magritte, insieme a Roussel, Bataille, Blanchot e a tutti gli altri che saranno il presente della scrittura di Michel Foucault nei suoi anni Sessanta. Ma questa è evidentemente un'altra storia: la nostra, quella che viviamo nel nostro contemporaneo.

---

<sup>11</sup> Certamente con Manet, sicuramente quello letto da Foucault (2004), si aprirebbe un interessante capitolo che si potrebbe affrontare con gli strumenti classici della semiotica di Marin (2012), in stretto riferimento a categorie come "opacità" e "trasparenza". Sempre in stretto riferimento a Manet ed al suo uso attento del veicolo-supporto materiale come elemento determinante della scena si veda ancora Marin (1980) in Corrain (2004, a cura, pp. 207-224).

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Asturias, M. A., a cura, 2003, *Velásquez*, Milano, Rizzoli-Skira.
- Barthes, R., 2002, *Scritti critici*, Torino, Einaudi.
- Calabrese, O., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori.
- Catucci, S., "Attraverso Velásquez: Foucault, La Meninas, la filosofia", in Ascarelli R., a cura, 2002, *Il classico violato*, Roma, Artemide Edizioni.
- Cometa, M., Vaccaro S., 2007, *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi.
- Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- Dreyfus, H. L., Rabinow, P., 1989, *La ricerca di Michel Foucault*, Firenze, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Eugeni, R., 2004, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, I.S.U. Università Cattolica.
- Foucault, M., 1966, *Le mots et le choses*, Paris, Gallimard; trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Milano, BUR 1988.
- Foucault, M., 2004, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil; trad. it. di S. Paolini, *La pittura di Manet*, Roma, Abscondita 2005.
- Iacomini, M., 2008, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Macerata, Quodlibet.
- Marin, L., 1989, *Opacità de la peinture, Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales 2006; trad. it., *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, VoloPublisher 2012.
- Moreno, A. M., 2003, *Las Meninas*, Madrid, Aldeasa.
- Nova, A., a cura, 1997, *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milano, il Saggiatore.
- Schapiro, M., 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Searle, J.R., 1980, "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", in "Critical Inquiry", vol. VI, n. 3, pp. 477-488.
- Shapiro, G., 2003, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago, University of Chicago Press.
- Soussloff, C. M., 2017, *Foucault on Painting*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- Stoichita, V. I., 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.
- Tanke, J. H., 2009, *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*, London, New York, Continuum.