

Postfazione

di Giovanni Careri

Fino alla prova della malattia e della morte Marin si è forgiato una vita da filosofo coniugando con passione il lavoro e la vita, le amicizie e le intese intellettuali. Chi lo ha conosciuto ricorda il suo sguardo luminoso e la sua voce abitata dal desiderio di condividere il piacere prelibato di una lettura o di un'analisi. Marin era un insegnante affettuoso e attento, sempre circondato da allievi di varie nazionalità, molti dei quali sono diventati suoi amici. Un uomo curioso del mondo, aperto al dialogo e ostile all'autaritarismo abusivo imposto dalle molte discipline che ha attraversato con straordinaria erudizione. Vocazione alla critica che lo ha accompagnato durante i suoi studi alla prestigiosa École Normale Supérieure della rue d'Ulm, nei suoi soggiorni in Turchia e in Inghilterra, dove ha lavorato come addetto culturale negli anni settanta, negli Stati Uniti dove ha lungamente insegnato e infine all'École des hautes études en sciences sociales a Parigi, dove ha tenuto dal 1978 al 1992 un seminario intitolato "Semantica dei sistemi di rappresentazione". Da filosofo interrogava i limiti e le condizioni dei discorsi disciplinati, filosofia compresa. Senza manifestazioni di aggressività, ma con tenacia e precisione, ne portava alla luce i paradossi, ne ribaltava le prospettive analitiche e teoriche. Per questa ragione, nonostante la sua elegante discrezione, Marin irritava profondamente i guardiani del tempio.

La sua ricezione in Italia è stata finora limitata ai numerosi contributi offerti a convegni e seminari di semiotica, di estetica, di critica letteraria e di storia dell'arte. Ma nessuno dei suoi quindici libri è stato finora tradotto ed è quindi difficile rendersi conto dell'ampiezza e dell'originalità della sua ricerca.

Al pari di Pierre Bourdieu e di Jacques Derrida, che gli hanno reso omaggio in un testo a due voci pubblicato qualche giorno dopo la sua morte, Marin era una figura di primo piano della cultura francese formata negli anni dello strutturalismo. Tra i protagonisti di quella esaltante avventura intellettuale, uno di quelli che hanno presentato i limiti della presunta "scientificità" del metodo strutturale senza tuttavia rinunciare ad alcuni suoi principi; la dominanza del testo sul "contesto" e sull'intenzione dell'autore, il valore di ciò che in un testo "manca" rispetto ai testi che appartengono alla stessa serie, l'importanza di ciò che un testo trasforma, a volte più significativo di quello che esplicitamente dice, il ruolo euristico determinante della comprensione dei dispositivi formali, primo tra tutti quello dell'enunciazione. A partire da questi principi metodologici, Marin ha sviluppato un'arte dell'analisi dei testi in equilibrio instabile, ma sempre rinnovato e ritrovato tra la comprensione dei dispositivi formali della produzione del senso e ciò che un testo dice nella sua singolare complessità.

La difficoltà di sintetizzare il "metodo Marin" è legata alla sua prudenza nella generalizzazione, le sue teorie sono quasi sempre "mediate", rigenerate e arricchite nella descrizione, nell'analisi e nella riscrittura dettagliata di un testo singolare. Questa posizione implica un presupposto fondamentale, mai espresso in termini generali, ma ricco di molte importanti conseguenze: l'interprete non si situa al di fuori della cultura, in una pretesa situazione di neutrale obbiettività, ma al suo inter-

no, là dove le interpretazioni precedenti lo hanno situato, cosciente di aver a che fare con il compito infinito, contingente e imperfetto di interpretare, di rigenerare e di arricchire il senso dell'esperienza del mondo.

I testi che si impongono alla sua attenzione sono quelli che in modo più acuto e complesso si prestano a un'esperienza di "applicazione", nel senso gadameriano di questo termine che implica al tempo stesso comprensione del testo e di sé e ricomprensione del mondo. Marin si serve della sua lettura dell' *Utopia* di Tommaso Moro per analizzare e descrivere la sua esperienza di visitatore di *Disneyland* (*Utopique, jeu d'espaces*). Altrove intreccia la sua rilettura di Sant'Agostino, di Montaigne e di Stendhal con sottili schizzi autobiografici (*La voix excommuniée, L'écriture de soi*). Più spesso rilegge i testi del passato alla luce delle preoccupazioni teoriche, etiche e politiche del presente, producendo un incremento di comprensione di entrambi (*La critique du discours, La parole mangée....*).

Per Marin il testo è un dono unico e prezioso del suo autore e di quanti lo hanno interpretato nel corso della storia, da gustare, leggere e rileggere fino al dettaglio apparentemente più infimo e da trasformare in un'esperienza di comprensione che va sempre al di là della filologia e dell'esercizio analitico fine a se stesso. A differenza di quanto avviene in molta "semiotica applicata", un testo non è mai solo l'esempio calzante dell'efficacia di una teoria. Quando, come sempre accade, la lettura produce nozioni e concetti suscettibili di essere sviluppati altrove, Marin li riprende, costruendo appassionanti dialoghi tra testi, o tra letture di testi, invece di fissare immutabili principi d'intelligibilità assoluta. Tra tutte le reti dialogiche locali che ha intrecciato con una più vasta tela fatta di scritti di ogni tipo, di carte geografiche e di quadri di epoche differenti, la più fitta è forse quella che tiene insieme le opere filosofiche e i dipinti del diciasset-

tesimo secolo francese: Cartesio, Pascal e i “Messieurs di Port Royal”, Philippe de Champaigne e Nicolas Poussin, ma anche Naudè, Perrault e molti altri. Questo dialogo a più voci tra immagini e testi ruota con insistenza quasi ossessiva sulla questione del segno e della sua efficacia o, più precisamente, sullo statuto della rappresentazione. Su queste questioni il contributo di Marin alla costruzione degli strumenti analitici della semiotica del testo è stato considerovole.

Una rappresentazione, non si stancava di ripetere Marin, presenta qualcosa, un oggetto del mondo, ma al tempo stesso si presenta rappresentando qualcosa. La congiunzione della dimensione transitiva del segno – quella che conduce l’attenzione verso l’oggetto rappresentato – con la dimensione riflessiva del segno – quella che arresta l’attenzione sull’operazione rappresentativa in sé – non è per Marin un semplice criterio di “estetività” dei testi. L’autoriflessività della rappresentazione produce un “effetto di soggetto”, attribuisce al testo il ruolo e la legittimità di un autore, di un soggetto che ci parla o che ci mostra qualcosa secondo le modalità “veridittive” che si è scelto. Per Marin portare l’attenzione sulla dimensione riflessiva della rappresentazione significa comprendere come essa costruisce il fondamento che la legittima; scoprire i dispositivi ideologici e formali che le permettono di scomparire e di fondersi nella dimensione transitiva, come se gli oggetti del mondo si presentassero da sé, senza esser stati rappresentati. Uno dei nodi teorici più rilevanti dell’opera di Marin è stato generato dalle analisi dei tempi verbali di Émile Benveniste. Il discorso dialogico (che va da un io a un tu e utilizza il presente, il passato prossimo, l’imperfetto, il futuro...) porta i segni della soggettività di colui che parla, il discorso storico (che si serve della terza persona e del passato remoto) elide i segni della soggettività di colui che parla e si presenta

come la pura oggettività di un fatto accaduto (Napoleone fu sconfitto a Waterloo).

Marin ha sviluppato e articolato la linguistica dell'enunciazione di Benveniste sia nell'ambito del racconto (*Le récit est une piège*) che nel territorio più inatteso della pittura (*Détruire la peinture*). In questi due libri, come anche in molti dei suoi trecento articoli pubblicati, si è soffermato sui dispositivi dell'enunciazione dei testi e delle immagini, ha mostrato come anche laddove domina la trasparenza della rappresentazione, rimane una traccia dell'operazione formale e ideologica che ha mascherato e denegato la posizione del soggetto dell'enunciazione. In questa opacità residua, insegna Marin, si nasconde un'operazione di autofondazione che il testo o il quadro si attribuisce per ottenere l'assenso del lettore o dello spettatore. La prospettiva dei pittori del Rinascimento ne è un'esempio: quello che essa mostra sembra essere la realtà tale e quale, nonostante l'artificio che ne fonda la costruzione. Nelle sue sottili analisi dedicate alle Annunciazioni italiane del Quattrocento, Marin ha insistito molto sulle invenzioni spaziali e narrative che hanno permesso ai pittori di presentare il mistero dell'incarnazione, sancito dal dialogo tra l'angelo e la Vergine come un evento (*Opacité de la peinture*).

Tuttavia, nonostante il considerevole incremento di intelligibilità permesso dall'applicazione e dall'elaborazione della teoria dell'enunciazione, la ricerca di Marin si mantiene e insiste sul limite dell'orizzonte del singolo testo, ne esplora i confini e i fondamenti. Nell'introduzione della sua ultima raccolta di articoli pubblicata in vita leggiamo: "Perchè scrivere *su un testo*? Rispondere a questa domanda con un'altra: come descrivere o riscrivere *questo testo*?" (*Lecture Traversière*). Accentuata nel corso degli anni ottanta, questa posizione di tipo ermeneutico si esprime fin dai primi lavori pubblicati agli inizi degli anni settanta in un'ar-

te della scrittura orientata verso la teoria, “senza altro desiderio che l’una sia all’altezza dell’altra” (*ibidem*). Semplice frase dietro alla quale si profila una critica delle metodologie analitiche dotate di strumenti la cui forza di generalizzazione riduce a volte la complessa singolarità di un testo alla tautologia. “Da dove cominciare? Come fare intrusione nel testo senza la violenza di una trasgressione che ne apre le frontiere sconquassandole con un atto di rottura? Come lasciare un testo senza tristezza, senza il desiderio di rimanervi e di soggiornare all’ombra silenziosa della sua bellezza? (*ibidem*) Per tentare di comprendere “l’arte di Marin” non bisogna sottovalutare il peso della parola “desiderio”.. Le sue letture, anche le più astratte, sono animate da un’erotica della conoscenza, da un’implicazione sensuale dell’analista nella materia grafica, sonora e iconica dei testi che ha scelto di “attraversare” per condividere con il lettore l’inattesa ricchezza di un’esperienza d’interpretazione. Da dove cominciare, e “dove finire la riscrittura senza aver fissato fin dall’inizio un obiettivo?” (*ibidem*). Per essere autentica esperienza d’interpretazione la descrizione e l’analisi del testo deve avvicinarsi al suo lato più opaco, al limite estremo del figurabile: quello che il testo dice senza poterlo comunicare adottando le forme usuali, quello che il quadro mostra senza esibirne la figura. Marin si dispone in prossimità del testo, poi se ne allontana, poi ritorna talmente vicino che il suo pensiero si confonde quasi con il “pensiero del testo” o con “il pensiero del quadro”. Rapidità, agilità, finezza del gesto, la sua arte somiglia a quella del danzatore di Nietzsche: “Zarathustra che ama i salti e gli scarti”. Ma non è un’arte della critica, come quella praticata dai critici letterari o dai critici d’arte, è un’arte di scrittura a vocazione teorico-filosofica che si è esercitata su un nucleo ristretto di questioni ricorrenti: la

rappresentazione del divino, la rappresentazione di sé, la costruzione del soggetto nell'autobiografia e nel ritratto, la rappresentazione del potere e il potere della rappresentazione.

Rappresentazione è sempre per Marin ri-presentazione: presentazione di un'assenza, trasformazione dell'assenza in presenza. Operazione che caratterizza il pensiero misterico e il rituale cristiano dell'eucaristia, fondamento teologico della teoria semio-linguistica di Port-Royal, della quale Marin ha esplorato l'inattesa efficacia dal punto di vista della storia e della teoria del linguaggio e della storia e della teoria della pittura. La sua ricerca sull'immagine cristiana ritorna spesso sull'implicazione metafisica di questa idea della rappresentazione (*Les pouvoirs de l'image*). Frequenti sono i rimandi alla scena "primitiva" delle donne che trovano vuoto il sepolcro di Cristo e ascoltano le parole dell'angelo: "Non è qui. È risorto, come aveva detto; venite a vedere il luogo dove era desposto". Le parole dell'angelo sostituiscono il corpo assente del Cristo. Il suo discorso è organizzato da una presenza mancante, o dalla presentazione di un'assenza (*De la représentation*). Il linguaggio, il racconto, o altrove l'immagine, vengono in sostituzione di una mancanza per dare senso a qualcosa che non c'è più. Il Cristo è assente in quanto corpo, ma è presente nell'ordine simbolico, come presenza rappresentata "elevata all'universalità della parola nel discorso scambiato" tra l'angelo e le donne (*ibidem*). Nella sostituzione del linguaggio al corpo o dell'immagine al corpo non si produce una perdita di essere, ma un *lavoro* che intensifica e rafforza la presenza dell'assente.

Una dinamica energetica comparabile si sviluppa nella relazione tra la rappresentazione e il potere nella Francia di Luigi XIV. A partire da un frammento di Pascal, Marin mostra come testi, ritratti, architetture,

balletti, carte e medaglie esibiscono la potenza del Re sostituendosi alla sua forza (*Le Portait du roi*). Secondo Pascal (riletto da Marin) il lavoro della rappresentazione del potere si fonda su una presupposta fantasmatica scena di violenza mortale, nella quale il Re spende senza freni tutta la sua terribile forza distruttiva. La rappresentazione consiste nella rinuncia all'esercizio della forza, nell'operazione che mette "in riserva" la forza nei segni, trasformando la forza in potenza; manifestazione della capacità dell'uso della forza espressa in forma simbolica. La situazione di "poter fare uso della forza" permette al potere assoluto del Re di istituzionalizzare la sua legittimità politica. Il monarca può così limitare l'uso effettivo della forza alle situazioni più estreme, fidando nel potere della rappresentazione per esercitare ed estendere la propria autorità sui sudditi e il suo potere di intimidazione sui nemici esterni. Marin avvicina e inverte i due termini del chiasmo, la rappresentazione del potere si trasforma in potere della rappresentazione con i suoi effetti di adesione e di ubbidienza. Le facciate dei Palazzi, diceva Bernini al giovane Re di Francia "sono i ritratti delle anime di principi", incutono nei sudditi rispetto e amore più efficacemente che l'esibizione diretta della forza armata dell'esercito nelle sfilate. Come sappiamo oggi ancora meglio di allora, nella rappresentazione del potere non si produce una perdita di essere, ma uno straordinario ed efficace incremento di presenza, in proporzione esponenziale con la forza che i segni tengono in riserva, al punto che in molti ci chiediamo, come già faceva Pascal, se dietro ai segni efficaci del potere c'è davvero qualcosa di più che una favola.

Favole riconfigurate, storie ascoltate e distorte, racconti molte volte ricostruiti, sono la materia "dell'autografia", operazione che prolunga la finzione nella "vita", sostituendo al corpo mortale e mutevole del soggetto un

“corpo di scrittura”. Marin ha consacrato molti dei suoi scritti a quella che Paul Ricœur ha chiamato la costruzione “dell’identità narrativa”. Le sue letture “autografiche” sono operazioni di scrittura molto sofisticate, nelle quali spesso appare come un autore ripete e riscrive la propria vita intrecciandola con quella dell’autore di un altro testo. Questi studi si soffermano con particolare attenzione sulla fisicità dei testi, sull’impaginazione, sulle correzioni, sui refusi, sugli schizzi e sugli schemi che accompagnano la prima redazione. Marin non si limita a “decostruire” le operazioni della “costruzione di sé”, le ripercorre e le coglie in atto nel suo lavoro di riscrittura.

Figurabilità, sostituzione, spostamento, condensazione, denegazione, conversione, le letture dinamiche ed energetiche di Marin sono strettamente connesse al paradigma freudiano, benchè i testi di Freud siano commentati di rado. Marin ha sempre preferito manipolare, forzare e storcere fino ai limiti della loro plasticità le nozioni contemporanee ai testi analizzati piuttosto che applicargli direttamente categorie moderne. Questo lavoro mette in gioco un’altra dimensione della sua “arte”; quella che consiste nel trovare e nel ritrovare senza posa un equilibrio instabile tra la storicità di un testo, la sua appartenenza a un mondo scomparso, e la sua capacità di riprendere vita e senso al di là del suo mondo. Arte di tenere insieme nell’interpretazione tempi diversi, senz’altro più complessa e feconda di quella che confina i testi a una sola dimensione temporale (il passato o il presente).

L’ultimo aspetto dell’arte di Marin che vorrei ricordare in questo manchevole e personale profilo è il suo modo di tenere insieme la scrittura e l’immagine. Anche in questo caso le considerazioni di ordine teorico sono sparse in molti libri e articoli a sostegno di singole letture o di analisi più ambiziose (*Philippe de Champaigne ou la présence cachée, Sublime Poussin*). Non

bisogna dimenticare che a differenza di quanto è avvenuto per gli studi letterari, la storia dell'arte ha reagito con molta lentezza alle sollecitazioni metodologiche delle scienze sociali. Fin dagli anni settanta Louis Marin e Hubert Damisch, che all'École des hautes études hanno sovente condiviso seminari e interrogativi fondamentali, sono stati tra i primi a trasportare nel territorio di questa disciplina eminentemente conservatrice, le questioni filosofiche e metodologiche che agitano la semiotica, l'antropologia e l'estetica del tempo. Per questi due autori l'immagine è stata un oggetto teorico particolarmente interessante per gli sviluppi complessi che imponeva ai modelli analitici della linguistica e della semiotica. Il teatro di molte stimolanti conversazioni su questo importante nodo teorico è stato il Centro di Semiotica e Linguistica di Urbino che Marin ha frequentato assiduamente per quindici anni incontrandovi Paolo Fabbri, Omar Calabrese, Pino Paioni, Umberto Eco e molti altri colleghi e studenti italiani e stranieri.

Per Marin l'immagine attrae la scrittura al di là dei suoi limiti costitutivi, la "eccita" con la sua alterità. Invece di ridurre l'immagine al linguaggio descrittivo (tecnico o prosaico) il discorso dell'interprete deve estenuarsi in una sorta di impossibile esercizio estatico. L'immagine attraversa i testi e li trasforma come anch'essa è trasformata da loro. Al di là di ogni ingenua credenza in una "traducibilità" dell'immagine in linguaggio, ma anche al riparo da ogni romantica "ineffabilità dell'immagine", Marin coltiva l'arte sottile di far reagire l'una e l'altro in un gioco di scambi, di inversioni e di condensazioni, nel quale dialogando con la scrittura il quadro o l'affresco lasciano sorgere qualcosa del loro "pensiero". Marin è insuperato maestro nell'arte di produrre con la scrittura la costruzione dello sguardo predisposto dall'immagine. Come nelle sue analisi dei testi un "bel"

quadro non è mai un oggetto statico, è un campo di forze che include lo spettatore eccitando il suo desiderio di vedere fino al limite del figurabile.

La scelta dei testi filosofici maggiori commentati per tutta la vita e delle delle opere d'arte visiva infaticabilmente rivisitate, rivela la presenza segreta di un'interrogazione metafisica, in dialogo costante con la teologia cristiana, in simpatia profonda con il pensiero di Sant'Agostino, di Pascal e dei giansenisti, in consonanza con i dipinti enigmatici dell'ultimo Champaigne. Questa vena profonda nutriva l'opera di Marin e arricchiva il suo indimenticabile entusiasmo di una tensione inquieta, di un sempre rinnovato desiderio di cogliere il senso vicino al suo più estremo limite.