

Vorrei innanzitutto ringraziare Silvia Vizzardelli e Carlo Serra per avermi invitato a partecipare al Colloquio permanente di estetica, quest'anno dedicato a tutti quei temi collocabili ai margini dell'estetica. Sono infatti qui per discutere insieme a voi di alcuni aspetti secondari della filosofia di Michel Foucault, a partire dai testi che il filosofo dedica ad alcune opere, ad alcuni artisti, a interessanti nozioni come quelle, appunto, di opera, autore, ma anche di letteratura, scrittura, sguardo, spettatore. Si tratta senza dubbio di questioni inerenti la sfera estetica, laddove con il termine estetica si vuole intendere la riflessione sul prodotto artistico, e su tutte quelle nozioni che servono per misurarci con l'opera d'arte. Se quindi è vero che esiste nel pensiero foucaultiano un interesse verso le questioni estetiche, altrettanto vero è che rimarremmo delusi se cercassimo in questo interesse una sistematica elaborazione del concetto di arte e di tutte quelle categorie tradizionalmente riconducibili all'ambito dell'estetica.

Ho intenzione di dividere la relazione in tre parti.

1- Innanzitutto, per poter procedere agilmente nella nostra conversazione, comincerei col dare delle indicazioni sui tempi, gli spazi e le forme della riflessione foucaultiana sulla pittura e la letteratura.

2- Darò quindi alcune indicazioni sulla nozione di *opera* in Foucault, che, come noto, si declina in quanto 'monumento'.

3- Infine, ricostruirò la riflessione su *Las Meninas* e il *Don Chisciotte*, privilegiando una lettura critica che mostri il modo in cui le considerazioni estetiche si agganciano a quelle archeologiche.

§ 1

Cominciamo, quindi, con una breve indicazione sui tempi della riflessione estetica in Foucault, ricordando che l'interesse del filosofo per i temi estetici si concentra nel decennio che va dal 1963, anno di pubblicazione del *Raymond Roussel*¹, al 1973, anno di pubblicazione di *Questa non è una pipa*, noto pamphlet che rielabora un saggio apparso in rivista nel 1968².

È necessario subito sottolineare che questo decennio costituisce il periodo durante il quale Foucault tenta una meticolosa ricostruzione storico-archeologica delle pratiche del sapere. Un lavoro che il filosofo porta avanti andando alla ricerca delle condizioni di possibilità delle varie organizzazioni discorsive in epoche e contesti differenti. Per cominciare ad orientarci all'interno del complesso concetto di archeologica, potremmo insistere sull'etimologia del termine e dire che Foucault facendo archeologia porta avanti un discorso sull'origine del sapere, purché si intenda l'origine non come fondamento, ma come luogo di dispersione dal quale emergono conoscenze. Non a caso, nelle tre principali opere degli anni '60 il filosofo indaga sul modo in cui certi oggetti si sono costituiti all'interno delle pratiche disciplinari. È il caso della follia per *Storia della Follia*³, della

¹ M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris 1968 ; tr. it. E. Brizio, *Raymond Roussel*, Cappelli, Bologna 1978.

² M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, in «Les Chaiers du chemin», n. 2, 15 janvier, 1968, pp. 79-105 ; id., *Ceci n'est pas une pipe*, Ed. Fata morgana, 1973, tr.it., R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE, Milano, 1988.

³ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1961, tr. it. F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 1998.

medicina per *Nascita della clinica*⁴ e degli oggetti 'vita', 'lavoro' e 'linguaggio', le tre empiricità di cui Foucault si occupa in *Le parole e le cose*.⁵

Possiamo quindi constatare in via preliminare che negli anni '60, il lavoro di Foucault si definisce in senso archeologico. Ed è proprio in questa cornice che dobbiamo inquadrare la riflessione sulla pittura e la letteratura, temi ai quali Foucault dedica testi d'occasione. Evidentemente, siamo già entrati nel merito degli spazi occupati dalla riflessione su autori e opere. Se infatti Foucault scrive testi d'occasione su questioni estetiche, è chiaro che la riflessione su autori e opere è 'a margine' della produzione principale, anche se molti sono i riferimenti più o meno argomentati che troviamo negli studi degli anni '60. In alcuni casi Foucault si limita a citare gli autori a mo' di nomi propri, come accade spesso in *Storia della follia*. Penso al richiamo a Bosch, la cui opera *La nave dei folli* viene indicata come immagine emblematica della dimensione tragica della follia; ma potrei citare anche il caso di Shakespeare. Secondo Foucault, infatti, nelle sue opere permane un contenuto di verità dalla parola 'folle', laddove la dimensione tragica della follia sta cedendo di fronte ad un uso normativo della razionalità. Chi conosce *Storia della follia* sa che la parola 'folle' verrà a lungo oscurata per riemergere sotto nuove forme a partire dal 1900. E saranno ancora una volta alcuni nomi propri, come quello di Mallarmè, Nietzsche, Artaud, a dare testimonianza di questo evento.

Nei testi degli anni 60 il riferimento ad autori e opere, oltre che essere utilizzato e mo' di esempio, lo troviamo anche in forme più argomentate. Il libro da questo punto di vista più significativo è *Le parole e le cose*. Vediamo subito il perché.

Il primo capoverso della *Prefazione* è quasi interamente occupato da una lunga citazione tratta da Borges. Il Primo capitolo è interamente dedicato all'analisi di *Las Meninas*. È poi intitolato *Don Chisciotte*, il primo paragrafo del terzo capitolo. Infine, la prima sezione del testo viene chiusa da un paragrafo che chiama in causa Sade. Nella seconda parte di *Le parole e le cose* abbiamo un nuovo significativo richiamo a *Le damigelle d'onore* e, sebbene non compaiano altre parentesi più o meno ampie dedicate ad autori o opere, persiste il richiamo ai nomi propri.

Nonostante il filosofo dedichi complessivamente poche pagine alle opere che analizza, è possibile subito evidenziare come siano strategiche, dal punto di vista dell'architettura del testo, le riflessioni su Borges, Velázquez e Sade. Esse, infatti, ci introducono all'interno del discorso foucaultiano e ne consentono, attraverso una dinamica del rilancio teorico-argomentativo, l'andamento e lo sviluppo.

Prima di sottolineare il carattere strategico delle riflessioni estetiche rispetto all'architettura di *Le parole e le cose*, conviene riprendere il discorso sull'archeologia che è necessario seguire in parallelo.

Abbiamo già assodato che l'archeologia corrisponde alla ricerca delle condizioni di possibilità delle pratiche di sapere in epoche storiche determinate. Aggiungiamo ora una nuova indicazione per cogliere nei suoi caratteri peculiari il lavoro archeologico. Nel fare archeologia del sapere Foucault si occupa di tre periodi: il periodo rinascimentale, la classicità, e la modernità. Le sezioni cui Foucault dedica più attenzione sono quella classica e quella moderna. L'epoca classica corrisponde al periodo compreso tra il XVII e il XVIII secolo; l'epoca moderna corrisponde al periodo compreso tra il XIX e il XX secolo, anche se Foucault è molto ambiguo nell'indicare il termine.

Chiarita la scansione cronologia delle pratiche di sapere, ritorniamo alle riflessioni estetiche contenute in *Le parole e le cose*, che, anticipavo, hanno una collocazione strategica. Questo è

⁴ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, tr. it. A. Fontana, *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi, 1998 (2°).

⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, tr. it. E. Panaitescu, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1996.

evidente nel caso di Borges, poiché Foucault lo utilizza in apertura del testo, e nel caso di Velázquez, cui è dedicato il primo capitolo, e un paragrafo, all'inizio della seconda parte, che fa da cesura tra l'argomentazione sulla classicità e la modernità. È anche facile riconoscere come strategico l'uso di Sade. Foucault, infatti, cita l'opera *La nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur*, alla fine del VI capitolo, nel paragrafo che segna il passaggio dalla Prima alla Seconda Parte dell'opera del 1966. Meno evidente a prima vista è l'elemento strategico che connota il richiamo a Don Chisciotte, il mitico eroe di Cervantes. Ma vale la pena ricordare che il III capitolo è quello durante il quale Foucault avvia l'analisi archeologia dell'epoca classica, abbandonando, quindi, l'approfondimento del periodo rinascimentale.

Torniamo ora al terzo elemento che vorrei chiarire in via preliminare per poter procedere con dei riferimenti ben precisi durante l'esposizione delle analisi su *Las Meninas* e *Don Chisciotte*.

Abbiamo finora detto che Foucault dedica alle questioni estetiche gli anni 60. Abbiamo poi sottolineato come il filosofo ponga le sue riflessioni a margine della produzione ufficiale. Vorrei adesso mettere in evidenza la forma che assume la riflessione sulla pittura e la letteratura. Proprio perché a latere dei testi archeologici, Foucault utilizza per le questioni critico-interpretative soprattutto il saggio e l'articolo per rivista. Accanto agli scritti saggistici abbiamo un unico pamphlet dedicato a Magritte, un testo su Raymond Roussel e la trascrizione di una conferenza su Manet del 1971 tenuta in Tunisia.

Si tratta evidentemente di scritti eterogenei, che non ci restituiscono, come già anticipavo, una riconsiderazione del ruolo e delle funzioni dell'estetica, né una riflessione sulla nozione di arte, di stile, di bello, di gusto, di sublime, o di qualsiasi altra categoria tradizionalmente appartenente al discorso estetico. Attraverso questi scritti, inoltre, Foucault, nemmeno ci restituisce un'immagine dell'opera come privilegiato veicolo di conoscenza o di piacere. Fatta eccezione per il riso procurato dalla lettura della citazione di Borges. Si tratta, evidentemente, di un riso filosofico. Infatti, il sorriso provocato dalla lettura della strana enciclopedia cinese, che ci restituisce una tassonomia degli esseri viventi secondo criteri di classificazione a noi totalmente estranei, non può che mettere in evidenza il limite della nostra cultura incapace di valutare come ragionevoli altre forme di sapere.

§ 2

Contestualmente a queste considerazioni, che già bastano per collocare le riflessioni di Foucault 'ai confini dell'estetica', è possibile affermare che il filosofo nell'accostarsi all'opera non si muove neanche nella direzione dell'ermeneutica.

È importante sottolineare la distanza tra Foucault e l'approccio ermeneutico all'analisi critico-interpretativa dell'opera, perché è lo stesso Foucault ad evidenziare questa differenza.

Volendo accennare alla critica che Foucault muove all'attività ermeneutica – importante perché ci introduce alla problematizzazione del concetto tradizionale di opera, e all'elaborazione foucaultiana di monumento – bisogna innanzitutto tener presente che il filosofo intende in senso molto ampio la parola 'ermeneutica'. Foucault, infatti, la lega all'esegesi, cioè alla pratica millenaria "che ascolta attraverso gli interdetti, i simboli, le immagini sensibili il Verbo di Dio, sempre segreto sempre al di là di se stesso"⁶. L'approccio ermeneutico all'opera è quindi caratterizzato dalla ricerca di ciò che ancora non è stato detto, di ciò che è più nascosto all'evidenza del segno e che costituirebbe la 'verità', il senso ultimo e profondo che sta all'origine di qualsiasi testo. Si tratta di una modalità che nasconde il sospetto che "il linguaggio non dica esattamente ciò

⁶ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, Paris 1963; tr. it. A. Fontana, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino, 1998, p. 11.

che dice. Il significato che si coglie e che è immediatamente manifesto, forse non è che un significato minore che protegge, stringe e malgrado tutto trasmette un altro significato [... interpretare] è cercare di scoprire sotto le parole un discorso che sarebbe più essenziale⁷.

Ora, secondo Foucault, questo modo di intendere l'attività interpretativa ha molto influito sulla critica letteraria. Essa, infatti, si caratterizza tradizionalmente nell'intendere l'opera come un oggetto opaco, che va indagato assumendo unità interpretative quali l'anima o la sensibilità di un'epoca, i gruppi, le scuole, le generazioni, i movimenti, il personaggio dell'autore negli intrecci di scambi che la sua vita e la sua creazione hanno legato.

Nel voler rinnovare l'approccio all'opera, Foucault cerca di promuovere una riflessione svincolata sia dalla ricerca sul momento creativo sia dall'analisi dei rapporti che intercorrono tra l'opera e l'autore; tra l'opera e il suo tempo; tra l'opera, l'autore e il suo tempo.

Temi quali l'intuizione primigenia, l'atto creativo, il risvolto sociologico o il contenuto personale, psicologico e umano, con cui il soggetto, secondo la critica tradizionale, investe l'opera, sono tutti problemi di cui Foucault non si occupa, e non per una questione marginale. Pensare l'opera come oggetto correlato di una soggettività, e, viceversa, pensare l'autore come garante dell'unità formale e funzionale dell'opera, significa, infatti, proporre un uso della critica che ancora non si è liberato dalla soggezione verso il soggetto, inteso come colui che svolge una funzione costitutiva rispetto l'opera.

Da questo punto di vista, credo si possa riconoscere una certa affinità tra l'atteggiamento foucaultiano e quello che l'analisi strutturalista riserva all'analisi testuale di un'opera letteraria.

Darò solo poche indicazioni sulle modalità di approccio all'opera tipiche dello Strutturalismo.

Possiamo innanzitutto sottolineare come lo Strutturalismo prediliga un approccio globale e sincronico all'opera d'arte. Questo vuol dire che l'analisi letteraria è volta alla ricerca delle relazioni tra tutti gli elementi che si possono isolare all'interno del testo. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che l'interesse della critica strutturalista è quello di indagare sull'architettura dello spazio letterario. Lo strutturalismo, cioè, ha un interesse architettonico nella misura in cui indaga sulla conformazione dello spazio testuale, ovvero sul sistema di relazioni tra le varie componenti di un'opera. Sistema che, organizzandosi in modo reticolare, costituisce l'ossatura di un'opera. Scrive Genette: "lo strutturalismo si direbbe si trova sul suo terreno ogni qualvolta la critica abbandona la ricerca delle condizioni di esistenza o delle determinazioni esterne - psicologiche sociali o altre - dell'opera letteraria, per concentrare l'attenzione sull'opera in se stessa considerata non più come un effetto, ma come un essere assoluto"⁸.

Di fronte alla posizione strutturalista, Foucault indubbiamente si pone con un atteggiamento interlocutorio. Per il filosofo, infatti, l'unica attività critica possibile è quella capace di individuare le relazioni interne al testo attraverso una considerazione sincronica e globale dell'opera. Al tempo stesso, però, Foucault non concepisce la struttura come immanente al testo. Nell'ottica foucaultiana le relazioni sono rese autonome rispetto alla natura dei testi ai quali appartengono, poiché l'architettura interna di un'opera ci restituisce un frammento di quel *contesto* archeologico, di quella positività, dal quale l'opera emerge.

Riappare qui il tema dell'archeologia, che di nuovo si pone come concetto centrale per comprendere il Foucault degli anni '60. È infatti in riferimento all'archeologia che si definiscono

⁷ M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, in «Chaiers de Roymaumont» t. VI, Ed. de Minuit, Paris 1967; tr. it. *Nietzsche, Freud, Marx*, in M. Foucault, *Archivio Foucault: I, 1961-1970. Follia, scrittura, discorso*, (a c. J. Revel); tr. it. G. Costa, Feltrinelli, Milano 1996, p. 137,138.

⁸ G. Genette, *Strutturalismo e critica letteraria*, in S. Moravia (a c.), *Lo Strutturalismo francese*, Sansoni, Firenze 1975, p. 94. testo tratto da G. Genette, *Figures*, vol I, Ed. du Seuil, Paris 1966; tr. it F. Madonia, *Figure*, Einaudi, Torino 1969, p. 133-155.

temi, nozioni e contenuti del primo Foucault. Quindi, nel presentare la nozione foucaultiana di opera sarà vincolante far risaltare alcuni elementi della metodologia archeologica.

Ora, se l'opera, cessa di essere un documento, un luogo di memoria, la traccia di un pensiero sotterraneo ancora non espresso; se l'opera non può neanche essere considerata come quell' 'essere assoluto' la cui struttura dà conto della sua stessa esistenza, allora cos'è per Foucault un'opera?

La risposta sta nel concetto di *monumento*. L'opera è un monumento, ovvero una formazione discorsiva che va indagata secondo le esigenze dell'archeologia del sapere, che assume nella ricerca una prospettiva deixologica capace di collocare l'evento discorsivo in un contesto di riferimento. Un contesto che non è l'epoca, ma la regola di formazione, quell'a-priori storico, che non anticipa il testo, che non è enunciata dal testo, ma che emerge nel momento in cui un qualsiasi discorso si costituisce in quanto *evento*⁹.

È facile intuire, però, che l'analisi di un singolo testo o anche di più testi inerenti lo stesso ambito disciplinare, non può dar conto dell'archivio, dell'insieme delle relazioni che permettono che tutte le cose dette in un'epoca "si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche"¹⁰. È quindi necessario accostare alla prospettiva deixologia un lavoro comparativo che sappia individuare all'interno delle formazioni discorsive regolarità, figure, sistemi, rapporti. Il lavoro della ricerca archeologica sarà pertanto duplice: avviare una ricerca capace di enucleare quadri di riferimento che sappiano rendere conto dell'effettivo isomorfismo tra i discorsi; e, arrivando al cuore dell'interesse foucaultiano, ricostruire quello spazio di dispersione dal quale emergono le forme del sapere. E che non sarebbe possibile ricostruire se non attraverso le opere, i testi, i discorsi, le pratiche di sapere nella loro declinazione di *monumenti*.

È evidente che implicita in questa nozione di monumento, c'è un ridimensionamento del valore tradizionalmente attribuito all'opera d'arte. Nell'ottica archeologia, infatti, ogni opera non può che declinarsi come monumento, ovvero come un oggetto da indagare rispetto al proprio *spessore* - vale a dire in riferimento alla sua architettura interna - in vista della ricostruzione dell'archivio, cioè dell'insieme di tutte le relazioni esistenti tra le pratiche disciplinari, ognuna delle quali è costruita secondo delle regole che emergono grazie all'eventualità effettiva del discorso.

Ora, per verificare se l'opera d'arte può essere definita esattamente come monumento, e cioè come oggetto indagabile in riferimento ai suoi elementi interni, è arrivato il momento di ricostruire le riflessioni su *Las Meninas* e *Don Chisciotte*. Sarà infatti analizzando le pagine foucaultiane che sarà possibile individuare l'uso che il filosofo fa di queste opere in riferimento alla ricostruzione archeologica dell'archivio, inteso come insieme di tutte le relazioni possibili che rendono isomorfici i discorsi in contesti epistemologicamente determinati.

§ 3

Per far ciò è necessario partire da *Le parole e le cose*, il testo dedicato proprio alla narrazione dello spazio che dà luogo alle conoscenze empiriche. Si tratta, inoltre, di un testo doppiamente utile

⁹ Vorrei ricordare come tutta la filosofia foucaultiana si collochi all'interno di una prospettiva evenemenziale. Foucault, infatti, nel fare archeologia del sapere non si occupa mai di discorsi, ma di eventi discorsivi; e nel fare genealogia del potere non si occupa mai di istituzioni, ma di pratiche di potere. Sulla nozione di evento cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, tr. it. A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 2004; Id., *Nietzsche, la généalogia, l'histoire*, in S. Bachelard (a c.), *Hommenage à Jean Hippolite*, Paris, PUF, 1971, pagg. 145-172, tr. it., *Nietzsche la genealogie, la storia*, in 'Il verri', n. 39-40, 1972, pagg. 83-104.

¹⁰ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, tr. it. G. Bagliolo, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 173.

perché, come si è già accennato, le riflessioni su Velázquez e Cervantes, contenute nel testo del 1966, sono strategiche dal punto di vista dell'architettura del libro. Si tratterà, perciò, di capire se c'è una componente strategica anche a livello di contenuto.

Cominciamo da una attenta descrizione de *Las Meninas*.



D. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, El Prado Madrid

La scena rappresentata nel quadro si svolge all'interno di una sala, probabilmente l'atelier di Velázquez. Infatti, il pittore, che si autoritrae in una pausa dal suo lavoro, compare a sinistra della tela.

Al centro è raffigurata l'Infanta Margherita circondata da sei figure di corte, che si possono dividere in tre coppie: due damigelle, una alla destra e una alla sinistra della principessina; due nani, a destra del proscenio; e due cortigiani, posti in secondo piano dietro la damigella alla destra dell'Infanta. Tre di questi sei personaggi, uno per coppia, guardano verso l'esterno e fissano la stessa zona che cattura l'interesse della principessa.

Ci sono poi altri due sguardi attratti dalla zona antistante il quadro. Quello del pittore, intento ad osservare i modelli che di lì a poco dipingerà nella tela che ha di fronte; e quello di Don José Nieto de Velázquez, l'uomo raffigurato sull'uscio della porta, che, ipotizza Foucault, sembra volgere un'ultima occhiata verso le due scene che ha di fronte: quella della principessina con il suo *entourage*, e quella esterna alla tela. Scena, quest'ultima enigmatica e sfuggente, fatalmente sottratta alla nostra visione, sebbene luogo verso cui si dirigono gli sguardi di ben sei dei nove personaggi rappresentati.

Ora, il fatto che sei elementi del quadro rimandino ad una presenza esterna, rende questa esteriorità preponderante rispetto ad ogni possibile lettura di *Las Meninas*. L'ineludibilità di un confronto con tale esteriorità, è ancor più giustificata dalla posizione che i sei elementi occupano rispetto alla costruzione geometrica del quadro. L'Infanta è posta al centro rispetto alla longitudinalità della tela e Don José Nieto de Velázquez occupa il punto di fuga della prospettiva.

Anche il ruolo dell'autoritratto non è trascurabile. Infatti, nonostante non occupi una posizione strategica rispetto alla geometria del quadro, è uno dei possibili soggetti della tela, che, come noto, si caratterizza per essere un quadro policentrico e quindi difficile da interpretare qualora si volesse

con esattezza individuarne il 'tema centrale'. Infatti, possono essere considerati soggetti della tela, oltre a Velázquez, anche l'Infanta, Filippo IV e Marianna, l'intera famiglia reale o la scena rappresentata. E nel tentativo di ricostruire la storia della scena, ecco che *Las Meninas* di nuovo si trasforma divenendo leggibile come un piccolo dramma - un'epifania reale - di cui il quadro è, appunto, una scena che si concede a diverse narrazioni. Si può, infatti, supporre che *Las Meninas* raffiguri l'istante in cui all'improvviso i regnanti, interrompendo un momento di quotidiana attività, entrano nella sala dove Velázquez sta lavorando e l'Infanta sta passando del tempo con la sua corte. Ma si può anche ipotizzare che il quadro rappresenti la situazione inversa, e cioè che sia l'Infanta con il suo *entourage* ad entrare all'improvviso nello studio dove Velázquez sta lavorando, rimanendo stupita dalla presenza dei suoi genitori in posa davanti al pittore¹¹.

Ora, ciò che mi preme sottolineare, è come l'effetto destabilizzante del quadro che a causa della struttura policentrica è suscettibile di entrare in diversi tessuti narrativi sia amplificato dal fatto che Velázquez concepisce "l'intero complesso di personaggi come subordinato ad un altro centro ancora. Egli [situa] infatti il fuoco drammatico e psicologico del quadro fuori del quadro stesso, spostandolo da ciò che il quadro effettivamente mostra, a ciò che guardano i personaggi del quadro"¹².

Anche Foucault prende in considerazione l'ingombrante presenza di tale esteriorità, e, in prima istanza, sottolinea come l'elemento esterno sia doppiamente sottratto all'attenzione dello spettatore. Infatti, da un lato l'oggetto dello sguardo dei personaggi interni alla tela non potrà mai diventare soggetto della nostra visione; dall'altro, non ci è possibile neanche conoscere i modelli che Velázquez, autoritrattosi, osserva, perché la tela sulla quale sta lavorando è raffigurata dal retro. Dopo aver riflettuto sull'invisibilità di tale esteriorità, Foucault, però, rilancia l'argomentazione notando che in realtà all'interno del quadro c'è un luogo che ci restituisce l'immagine finora negata: è lo specchio appeso alla parete di fondo. Al suo interno compaiono due sagome, quella del re e della regina. Evidentemente dobbiamo supporre la presenza di Filippo IV e Marianna all'esterno della tela. Infatti, come potrebbero due figure essere riflesse se non fossero realmente presenti accanto a noi? È addirittura possibile indicare l'esatta posizione dei reali di Spagna. Essi sono alla nostra sinistra. Infatti, se in quanto osservatori ci collocassimo di fronte al punto di fuga della prospettiva, occupato dal maresciallo di corte, allora Filippo IV e consorte si troverebbero necessariamente alla nostra sinistra.

Ora, dopo averci fatto riflettere sulla presenza dello specchio come luogo che ci restituisce dall'interno della tela la visibilità di questa esteriorità irraggiungibile, Foucault di nuovo rilancia l'argomentazione, affermando che l'immagine riflessa non è veritiera: "il posto in cui troneggia il re con sua moglie è anche quello dell'artista e quello dello spettatore: in fondo allo specchio potrebbero - dovrebbero apparire - il volto anonimo del passante e quello di Velázquez"¹³.

Arrivati a questo punto, mi sembra evidente che, pur essendo partiti da una semplice descrizione del quadro, siamo già entrati all'interno dell'interpretazione foucaultiana, a mio avviso interessante soprattutto per due ragioni. Innanzitutto, mi preme sottolineare l'osservazione secondo la quale il quadro manca di un adeguato soggetto della rappresentazione - esso, oltre ad essere policentrico, non è in grado di offrire uno spazio capace di contenere l'esteriorità. L'altro elemento a mio avviso significativo rispetto alle questioni archeologiche, è il fatto che, secondo Foucault, il quadro rende instabile il rapporto tra soggetto ed oggetto, pur utilizzando un paradigma pittorico che normalmente stabilisce con molta precisione quali siano le dinamiche che governano lo spazio della rappresentazione. Vorrei chiarire questo passaggio.

¹¹ Per una ricostruzione delle più significative letture interpretative di *Las Meninas* degli anni 70/80 del secolo scorso, cfr. A. Nova (a c.), *Las Meninas*, Il saggiatore, Milano 1997.

¹² L. Steimberg, *Velázquez Las Meninas*, in «October», n. 15, 1981, pp. 45-54, tr. it. *Las Meninas*, in A. Nova (a c.), *Las Meninas*, cit., p. 82.

¹³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. p. 29.

Il paradigma utilizzato da Velázquez è quello della prospettiva centrale, che organizza la prassi pittorica a partire dallo sguardo dell'artista. “[...] l'artista [soggetto] vede un oggetto o una scena da un punto di vista, e quel punto di vista deve trovarsi all'esterno di ciò che si vede, non potendo noi vedere l'occhio con cui vediamo; l'artista produce quindi su una superficie piana un oggetto tale che se l'osservatore [soggetto] assume il punto di vista appropriato davanti a tale superficie [oggetto] avrà un'esperienza visiva simile a quella avuta dall'artista”¹⁴. È evidente, quindi, che nella prospettiva centrale, il soggetto - pittore o spettatore che sia - è sempre esterno al quadro. Nel momento in cui dipinge, il pittore assume un punto di vista per interpretare la realtà. Tale punto di vista gli permette di organizzare la visione, ma al tempo stesso lo esclude da ciò che vede. Analogamente, l'osservatore, che si colloca nel punto che era del pittore, rimane escluso da ciò che vede. Quindi, in un'opera realizzata in conformità della prospettiva centrale, l'oggetto - che, dapprima esterno alla tela, viene da essa inglobato facendosi soggetto della rappresentazione e di nuovo oggetto per chi osserva -, è sempre posto innanzi al soggetto che non può partecipare della visione.

Questa stabilità si interrompe nell'opera di Velázquez, che pur utilizza la prospettiva centrale, perché pittore e spettatore sono interni al quadro. Il pittore non solo è raffigurato, ma è ritratto in procinto di dipingere. Quindi, si chiede Foucault, è visto o in atto di vedere? Lecito è farsi lo stesso interrogativo a proposito dello spettatore. Egli, infatti, non solo è un oggetto tra gli oggetti sottoposti allo sguardo dei personaggi raffigurati; non solo è il modello del pittore; ma è anch'egli presente nel quadro: è Don José Nieto de Velázquez. Egli “è colto nell'atto di osservare la scena del dipinto, mentre guarda sia le figure che sono in esso rappresentate, sia i modelli che il pittore sta ritraendo”. Chiaramente questo personaggio è una rappresentazione dello spettatore. Come Foucault afferma, in modo ellittico, “forse, poco fa, anch'egli era sul davanti della scena nella regione invisibile che tutti gli occhi del quadro contemplano. Come le immagini che si scorgono nel fondo dello specchio, può darsi che egli sia un emissario di questo spazio evidente e nascosto”¹⁵.

Sulla base delle riflessioni finora ricostruite, Foucault conclude affermando che la tela di Velázquez è caratterizzata da un ‘vuoto essenziale imperiosamente indicato da ogni parte’, che è l'assenza di un soggetto interno alla tela, e del ‘soggetto in atto’: del soggetto - pittore, osservatore, modello - mentre opera secondo la sua peculiare attitudine, che è, rispettivamente, il dipingere, l'osservare, il farsi ritrarre. “[...] il pittore [infatti] non appare nella funzione di rappresentare ma solo in pausa del suo lavoro, [...]; i modelli dal canto loro non figurano direttamente nell'atto di essere ritratti, ma solo nel riflesso dello specchio [...]”¹⁶, lo spettatore che osserva, infine, è sì rappresentato, ma solo come elemento della rappresentazione, e non come soggetto che osserva.

Ora, secondo Foucault, la struttura elusiva del quadro rispetto al soggetto, è ottenuta, oltre che in virtù di un sapiente gioco di sguardi che nega stabilità ai ruoli, anche in forza della presenza nel dipinto degli elementi utili alla rappresentazione. Non solo, puntualizza Foucault, tali elementi sono raffigurati, ma compaiono secondo una disposizione *ordinata*. Infatti, a partire dallo sguardo del pittore, Velázquez dipinge, in sequenza rispetto al loro utilizzo, la tavolozza con i colori, il pennello, la tela in via di esecuzione, sulla parete di fondo le tele ultimate (la rappresentazione compiuta). Infine, sulla parete di destra, a causa di una prospettiva scorciata, non si vedono che le cornici nel loro spessore: la rappresentazione si scioglie e non ne rimane che una *ordinata rappresentazione*. In primo piano, nell'unica zona inondata di luce, si impone di nuovo al centro della scena rappresentata lo sguardo, quello della damigella, dell'Infanta e del pittore, a partire dal

¹⁴ J.R. Searle, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, in «Critical Inquiry», primavera 1980, vol. VI, n. 3, pp. 477-488; tr. it. *Las Meninas e i paradossi della rappresentazione*, in A. Nova (a c.), *Las Meninas*, cit. p. 38 (corsivi miei).

¹⁵ Dreyfus, Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago (Ill) 1983, tr. it. D. Benati, M. Bertani, I. Levrini, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente.*, pag. 48.

¹⁶ F. Sabatino, *Evento struttura e storia in Foucault. Le ricerche “archeologiche”*, Milano, Cooperativa Universitaria, Scienze politiche, 1995, pag. 115.

quale viene ridisegnata 'questa conchiglia elicoidale che offre l'intero ciclo della rappresentazione', ma non l'oggetto sottoposto a sguardo. La rappresentazione, come raffigurazione del suo ciclo e dello sguardo che gode di una visione non rappresentabile, si impone come unico soggetto possibile del quadro.

Due, quindi, i caratteri peculiari di *Las Meninas*: l'elisione del soggetto e l'*Ordine*. Entrambi, secondo le conclusioni cui Foucault giunge nella sua celebre analisi, governano questo spazio pittorico in quanto in esso è rappresentata una pura rappresentazione. E Foucault aggiunge, *Las Meninas* si definisce come rappresentazione della Rappresentazione classica e dello spazio che essa apre. Tenendo presente che l'aggettivo classico indica l'epoca compresa tra il XVII e il XVIII secolo, tale espressione è da intendersi nel seguente modo: *Las Meninas* è una raffigurazione (rappresentazione) di quell'a priori storico che rendeva possibili le forme del sapere nell'epoca classica. Foucault dà il nome di Rappresentazione a tale a-priori storico e dimostra, attraverso l'analisi archeologia delle pratiche di sapere, che lo spazio discorsivo regolato dalla Rappresentazione è interamente dominato da una preoccupazione metodologico/procedurale, ovvero dall'analisi delle modalità attraverso le quali secondo una sequenza ordinata di azioni si forma una rappresentazione mentale. E ciò, inevitabilmente, impedisce che nell'epoca classica venga assunto all'interno del discorso il soggetto.

Se questo è vero, se, cioè esiste una sovrapposizione tra gli elementi che governano il discorso nella classicità e lo spazio all'interno del quale compare *Las Meninas*, allora è possibile ammettere che l'opera pittorica non è un monumento indagabile solo in riferimento al suo spessore interno in vista della ricostruzione dell'archivio. Essa, infatti, contribuisce alla ricostruzione archeologica della conoscenza, in quanto mostra la configurazione originaria del sapere rendendo visibili le proprie condizioni di visibilità. *Las Meninas*, dice Foucault, rappresenta la Rappresentazione e, raffigurando quell'impensato che la determina, sottopone a sguardo i presupposti che la rendono possibile, e diviene emblema dell'epoca al quale appartiene. Ciò facendo, ovvero individuando la diversità che l'oggi introduce rispetto a ieri, *Las Meninas* crea un rapporto sagittale¹⁷ con il proprio presente rendendolo attuale. Non per nulla, Foucault legge *Le damigelle d'onore* come *emersione* del nuovo. Egli, infatti, sembra ammettere che laddove "il pensiero cessa di muoversi nell'elemento della somiglianza"; laddove "la similitudine non è più forma del sapere, ma piuttosto occasione di errore"¹⁸; laddove, quindi, la conoscenza declinata in base alle leggi dell'epoca rinascimentale cessa di mediare l'apparizione delle cose nel discorso, l'opera di Velázquez nella semplicità e nell'immediatezza di uno sguardo fa brillare la nuova legge che regola le pratiche conoscitive nella classicità, e, quindi, l'escluso dal discorso, ovvero il soggetto.

Se la pittura svolge questo ruolo, risolvendo il problema della visibilità dell'a priori storico, la letteratura, invece, sembra essere in grado di risolvere un altro problema lasciato aperto in sede di elaborazione teorica, quello relativo ai passaggi da un'epoca all'altra. Essa, infatti, si colloca proprio all'interno degli interstizi epistemici in quanto rende conto degli slittamenti di positività. Così Foucault utilizza l'opera di Sade in riferimento alla ricostruzione archeologica dei saperi, così utilizza Cervantes in riferimento all'avvento della classicità.

Avendo scelto di riflettere sull'interpretazione foucaultina del *Don Chisciotte*, collochiamoci nel passaggio dal Rinascimento all'epoca classica, e per procedere con un minimo di riferimenti teorici,

¹⁷ Ci tengo a sottolineare che Foucault usa l'espressione 'rapporto sagittale' solamente in un saggio del 1984 dedicato a Kant. In *Che cos'è l'Illuminismo?* Foucault afferma che Kant crea un rapporto sagittale con il proprio presente perché fornisce una consapevole definizione degli elementi che rendono il proprio tempo attuale, ovvero innovativo rispetto alla sua stessa contemporaneità. Così intesa l'espressione rapporto sagittale può essere presa in prestito ed utilizzata per caratterizzare la relazione tra pittura e archeologia, essendo l'opera pittorica in grado di installarsi all'interno della propria attualità rendendone visibili le condizioni di possibilità. Cfr. M. Foucault, *What is Enlightenment?*, in P. Rabinow (a c.), *The Foucault reader*, Pantheon Book, New York, 1984, tr. it., S. Loriga, *Che cos'è l'Illuminismo?*, in A. Pandolfi (a c.), *Archivio Foucault*, vol. 3, op. cit., pagg. 217-232

¹⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pag. 66.

mi limito a ricordare che l'epoca rinascimentale, dominata dalla regola epistemica della similitudine e della corrispondenza, viene da Foucault definita l'epoca della prosa del mondo.

Anche in questo caso vorrei cominciare dalla descrizione che lo stesso Cervantes ci dà del *Don Chisciotte*.

Don Chisciotte viene presentato come un nobiluomo che nei momenti di ozio ama leggere libri di cavalleria con tanta passione da dimenticare il resto, finanche l'amministrazione del suo patrimonio. A lungo andare scrive Cervantes "per il poco dormire e per il molto leggere gli si prosciugò il cervello in modo da perdere il giudizio. La fantasia gli si riempì di tutto quello che leggeva nei libri, sia di incantamenti che di litigi, di battaglie, sfide, ferite, di espressioni amorose, di innamoramenti, burrasche e buscherate impossibili. E di tal maniera gli si fissò nell'immaginazione che tutto quell'edificio di quelle celebrate, fantastiche invenzioni che leggeva fosse verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa"¹⁹.

Sulla scia di tale convincimento, Don Chisciotte giunge a progettare la partenza: era necessario che si facesse cavaliere errante per rivendicare, così come era scritto nei libri, la propria nobiltà e la propria fedeltà ai principi cristiani. Don Chisciotte, quindi, prima di partire si attrezza adeguatamente: in quanto cavaliere errante si attribuisce un nome, ripulisce l'armatura, nomina uno scudiero - il suo *alter ego* Sancio Panza -, prende con sé un cavallo - il mitico Ronzinante -, e, non ultimo, "giacché il cavaliere errante senza innamoramento [è] come un albero senza foglie né frutto, corpo senz'anima", ribattezza una giovane contadina Dulcinea del Toboso, credendo il nome degno di una principessa oggetto incondizionato del suo amore.

Già si notano, evidentemente, delle stranezze. Don Chisciotte, infatti, ancor prima di partire, dando a se stesso e agli altri dei nomi e dei ruoli appropriati, sembra predisporre a rincorrere le analogie tra le avventure che legge nei libri e i segni che incontrerà nella realtà. Ed in effetti, questo è esattamente quello che il cavaliere farà nel peregrinare da un lato all'altro della sua provincia. "Tutto il suo cammino è una ricerca delle similitudini", scrive Foucault, "le più tenue analogie vengono sollecitate come segni assopiti che occorre risvegliare perché riprendano a parlare. Le greggi, le fantesche, le locande ridiventano il linguaggio dei libri nella misura impercettibile in cui somigliano ai castelli, alle dame agli eserciti"²⁰.

Si può fare l'esempio del celebre episodio, narrato nella prima parte del romanzo, delle due mandrie di pecore che vengono scambiate per due eserciti combattenti, uno di Mori l'altro di cristiani. Don Chisciotte si schiera al lato del valoroso imperatore Pentapolino dal Rimboccato Braccio, e l'esito della sua incursione non potrà che provocargli denti e costole rotte da parte dei pastori. Rinvenuto dopo l'avvenimento, Don Chisciotte invece di riconoscere le giuste ragioni a Sancio Panza, che già lo aveva esortato a sentire i belati delle pecore per dissuaderlo dalla sua folle impresa, afferma di essere stato soggiogato da un incantatore. "Quel furfante incantatore nemico mio ha il potere di fare sparire e di contraffare cose tali quali coteste. Sappi Sancio che è troppo facile a questi incantatori fare che noi ci sembri quelli che essi vogliono; e questo malvagio che mi perseguita, invidioso della gloria che da questa battaglia vide che io avevo da ottenere, ha mutato gli squadroni di nemici in branchi di pecore. Del resto, fa una cosa Sancio, te ne prego, perché ti disinganni e veda che è vero ciò che ti dico: monta sul tuo asino e tien loro dietro pian piano, e tu vedrai come, dopo essersi allontanati di qui alcun poco, ritornano alla loro prima forma, e, cessando di esser montoni, rieccoteli uomini perfetti perfettissimi come io te li rappresentai da principio"²¹.

E Foucault non manca certo di commentare questo atteggiamento di Don Chisciotte, sottolineando come per lo sfortunato hidalgo, laddove "tutti i segni mostrano che i testi non dicono il vero, somigliano al gioco dell'incantesimo che introduce nell'astuzia la differenza nell'indubitabile della

¹⁹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), tr. it *Don Chisciotte della Manchia*, 2 voll., BUR, Milano 2005, vol I p. 17.

²⁰ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, cit. p. 62.

²¹ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manchia*, op. cit. vol. I, p. 157.

similitudine. E poiché questa magia è stata prevista e descritta nei libri, la differenza illusoria da essa introdotta, non sarà mai altro che una somiglianza stregata”²²

Evidentemente, siamo di fronte ad un personaggio che legge la realtà attraverso le forme della similitudine e della somiglianza. Ciò facendo, Don Chisciotte interpreta il mondo secondo una configurazione epistemica che nel 1600 è ormai destituita poiché alla legge della Similitudine è sopraggiunta quella della Rappresentazione. Quindi, il celebre cavaliere errante non solo non è in grado di interpretare le cose per quello che sono, ma non riesce neanche ad ottenere il giusto riconoscimento che le sue imprese meriterebbero: piuttosto che un nobile cavaliere, l'eroe di Cervantes appare un personaggio folle e insensato che trova la sua verità nelle 'pagine sbiadite di un libro'. Nel secondo volume dell'opera, infatti, Cervantes fa di Don Chisciotte il protagonista di un romanzo scritto da Cide Hamete Benengeti e tradotto "dall'arabo nel nostro volgare castigliano per universale diletto delle genti". Scoprendo la sua verità nell'essere un personaggio uscito dalle pagine di un libro che racconta le gesta di uno scudiero che è la parodia del nobile cavaliere, Don Chisciotte finisce col rispecchiarsi interamente nel linguaggio che lo rappresenta. Tale finale, d'altra parte, è inevitabile. E lo è perché nel XVII secolo è ormai sopraggiunta l'epoca della rappresentazione, che, imponendo nel rapporto tra parole e cose una trasparenza immediata, interrompe la circolarità tra stigma, commento e testo tipica dell'epoca rinascimentale. Credo sia necessario spendere un chiarimento rispetto a questo passaggio.

Secondo l'analisi archeologica del sapere, nell'epoca rinascimentale il linguaggio era coinvolto in una esperienza a tre stati. Esso era stigma - segno divino presente nelle cose; era commento - analisi ermeneutica, che si sovrapponeva alla semiologia in quanto individuazione dello stigma; era Testo - discorso preliminare rispetto agli altri legato allo strato invisibile delle cose. Questa triplice modalità d'essere del linguaggio, apparteneva, secondo Foucault, ad un medesimo spazio, ed è proprio per questo che ogni figura balzava da un livello all'altro. Non ci si deve quindi sorprendere se Aldovrandi nel primo capitolo della *Historia serpentum et draconum* svolge il suo studio scientifico "in base alle seguenti rubriche: equivoco (vale a dire i sensi diversi della parola serpente), sinonimi ed etimologie, differenze, forma e descrizione, anatomia, natura e costumi, temperamento, coito e generazione, voci, movimenti, luoghi, cibo, fisionomia, antipatia, simpatia, modi di cattura, morte e ferite ad opera del serpente, modi e segni dell'avvelenamento, rimedi, epiteti, denominazioni, prodigi e presagi, mostri, mitologia, dèi cui è consacrato, apologhi, allegorie e misteri, geroglifici, emblemi e simboli, adagi, monete, miracoli, enigmi, motti, segni araldici, fatti storici, sogni, simulacri e statue, usi nel cibo, usi nella medicina, usi diversi. E Buffon commenta: «Si giudichi in base a ciò quale porzione di storia naturale può essere trovata in tutta questa farragine di scrittura. Tutto ciò non è descrizione ma leggenda». Di fatto per Aldovrandi e i suoi contemporanei, tutto ciò è *Legenda*, cosa da leggere”²³.

Questa modalità d'essere del linguaggio, improvvisamente sparisce con l'avvento della classicità, laddove il rapporto tra parole e cose comincia ad esser mediato dalla Rappresentazione. Le parole non saranno più stigma - segni depositi da Dio nelle cose -, né commento, né testo; ma diventeranno segni capaci di rappresentare un contenuto che si lascia interamente rappresentare dalla sua rappresentazione. Ciò comporta uno smantellamento della relazione tra semiologia ed ermeneutica nelle pratiche di conoscenza, a favore della sovrapposizione tra nomenclature e ontologia. Infatti, il nuovo modo d'essere del linguaggio, capace di contenere interamente l'elemento di cui è la rappresentazione, garantisce l'aderenza degli oggetti nel segno e fa della parola il luogo in cui cogliere in trasparenza l'essere stesso delle cose.

Ora, alla luce di questo breve riferimento alla posizione foucaultiana in merito alla trasformazione dello statuto del linguaggio nel passaggio dall'epoca rinascimentale a quella classica, è possibile cogliere con maggior chiarezza le implicazioni tra il commento al *Don Chisciotte* e il lavoro svolto dall'archeologia del sapere. Infatti, passando dal primo al secondo volume dell'opera di Cervantes

²² Michel Foucault, *Le parole e le cose*, op. cit., pag. 62.

²³ *Ibid.*, pag. 54.

si assiste ad una sorta di trasformazione del giovane hidalgo che corrisponde all'avvento di un dispositivo epistemico nuovo. Ricapitoliamo.

Don Chisciotte, nel primo libro, rincorre analogie e similitudini scambiando locande per castelli, mandrie per eserciti, locandiere per principesse e diviene fatalmente un personaggio buffo e ridicolo agli occhi degli altri che già accolgono le cose nel discorso attraverso la mediazione della Rappresentazione. Al tempo stesso, il giovane hidalgo continua a difendere il proprio operato argomentando, come si è visto, anche sui rapporti tra incantesimi e realtà. Si tratta di un atteggiamento che, paragonabile a quello di Aldovrandi, trova la sua legittimazione in quella sovrapposizione tra libro, realtà e stigma resa a sua volta lecita dal triplice modo d'essere del linguaggio nell'epoca rinascimentale.

È poi solo nel secondo libro che Don Chisciotte prende coscienza della propria identità. Egli, infatti, finisce col rispecchiarsi interamente nel linguaggio che lo rappresenta e scopre la sua verità - che è follia, ovvero: esteriorità assoluta rispetto alla sopraggiunta episteme della Rappresentazione - nell'essere un personaggio uscito dalle pagine di un libro che racconta le avventure di uno scudiero prendendosi gioco del mondo cavalleresco. Anche Don Chisciotte, quindi, finirà col collocarsi all'interno del nuovo spazio archeologicamente determinato, incominciando a riconoscere se stesso in base alla legge della Rappresentazione.

A questo punto spero appaia più nitido il rapporto tra archeologia e letteratura. Mostrando il passaggio tra un dispositivo epistemico in via di saturazione e uno in prossimità d'essere, il racconto può essere collocato nella soglia dello slittamento epistemico. E questo ci permette di considerare la letteratura come quella pratica che disegnando la curva di movimento da un'epoca all'altra, annuncia l'avvento di alcunché di nuovo.

Se per concludere si cercasse di cogliere in poche battute il ruolo della letteratura e della pittura all'interno della ricostruzione archeologica dei saperi, così si potrebbe sintetizzare. La pittura, o meglio l'emblematicità di alcune opere d'arte pittoriche, è in grado di restituirci *il diagramma di stato* di un'epoca, poiché rende visibili le condizioni di visibilità delle cose. Mentre, la letteratura, ancora una volta attraverso il carattere emblematico di alcune opere, è in grado di segnare *la curva di movimento* da un'epoca all'altra, poiché attraverso di essa si assiste alla delegittimazione di una modalità discorsiva in seguito all'affermazione di un nuovo rapporto di apparizione delle cose nel discorso. Ciò facendo letteratura e pittura non solo non esauriscono la loro funzione all'interno dell'archeologia costituendosi in quanto monumenti da indagare in riferimento all'archivio, ma si caratterizzano per restituirci attraverso il loro ritmo e la loro alternanza, la scansione cronologica delle pratiche del sapere. Ed è proprio grazie a questo movimento che è possibile riconoscere alla riflessione estetica foucaultiana una posizione strategica rispetto all'impianto dell'archeologia del sapere.