

Inversione della sovranità. Riflessioni a partire da un quadro di Carpaccio

ABSTRACT: The staging of martyrdom in *The Ten thousand Martyrs of Mont Ararat* by Carpaccio reveals a constitutive logic of sovereignty's inversion. Such a logic is not reducible to a simple opposition or contradiction between the symmetrical figures of the glorified martyr on the one hand and the sovereign assimilated to the tyrant on the other hand. Carpaccio's painting is built by complex operations by which all the sovereignty's modalities are dismissed, neutralized and inverted, conferring to the scene a, both, political and anti-political meaning. The painting's analysis aims to reveal how such a representation of martyrdom organizes relations and transitions between power and weakness, activity and passivity, triumph and dereliction, singularity, plurality and community. But all these relations and operations couldn't be possible without a specific construction of space that links different stages of time and forms of temporality. Construction of space in the painting is then able to marry up the present of representation and the specific present of martyrdom: the apocalyptic time, in which the historical time of sovereignty is absorbed.

L'obiettivo di questo contributo è di dire qualcosa a proposito del rapporto tra martirio e sovranità, a partire dall'osservazione di un quadro di Carpaccio, *Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat*, attualmente esposto alla Gallerie dell'Accademia di Venezia. Cercherò più avanti di giustificare il mio volere ricorrere a un'immagine pittorica per riflettere su tali questioni; ma prima sarà necessario prevenire alcune obiezioni che certamente mi verranno, a tal proposito, poste.

Non è, infatti, da storico dell'arte che mi permetto di trattarne, per ragioni dovute non soltanto a un'evidente incompetenza, ma anche alle mie limitate pretese. Tuttavia, che un filosofo si impossessi di un'opera pittorica per esercitare su di essa la sua riflessione desta, giustamente, diffidenza. Se in ciò non si vedrà il segno di una certa arroganza della filosofia nei confronti dell'arte, si sospetterà quantomeno di un metodo che avrebbe l'effetto di imporre all'interpretazione del quadro un contenuto di pensiero ad essa estraneo; un metodo che farebbe dell'opera un semplice pretesto o che se ne servirebbe come mera illustrazione didattica.

Il mio obiettivo non è, infatti, né quello di volermi servire a questo

quadro come a un'illustrazione più espressiva o pedagogica per le mie argomentazioni, né, al contrario, quello di pretendere di fornirne la comprensione o la verità ultima. Si tratterà, piuttosto, di tentare di pensare insieme al quadro e a partire da ciò che esso mostra; vale a dire, innanzitutto, a partire dal modo in cui lo mostra. Si tratterà, in questo caso, di osservare come, seguendo dei processi e una logica che gli è propria, ma che dipende anche da una grammatica pittorica più generale (quella della 'rappresentazione') il quadro di Carpaccio metta in scena e favorisca un'operazione che si potrebbe definire propriamente teologico-politica; quella di una sovversione e, può darsi, anche di un'inversione della sovranità attraverso il martirio. Così facendo, non si tratterà né di appiattire la specificità del quadro su tesi filosofiche generali e ad esso estranee, né, inversamente, di pervenire alle 'intenzioni' che sono alla base della sua composizione, o a un 'programma teologico' – quello di una teologia del martirio nel suo rapporto con la potenza politica – che Carpaccio avrebbe voluto mettere in scena. Si tratterà, piuttosto, di lasciarsi guidare da ciò che si vede e da ciò che in esso si può vedere, comprendendo ciò che il quadro 'fa'; ovvero, lasciarsi guidare dal modo in cui alcuni elementi sono strutturalmente disposti, facendoli giocare secondo alcuni tipi di relazione e con una grammatica pittorica che risponde a delle sfide autonome (la questione della rappresentazione in pittura). Si tratterà, quindi, di attenersi ai limiti rigorosi del discorso che si pone ai nostri occhi e sotto i nostri occhi, proponendo allo stesso tempo un'immagine specifica del martirio.

1. *Intenzioni politiche nella rappresentazione del martirio*

Ci sono delle ragioni evidenti che riguardano la scelta di questo quadro in particolare. Per il suo soggetto¹, peraltro relativamente poco

¹ Il racconto del martirio dei diecimila martiri del monte Ararat, che appare nel martirologio romano, sembra avere come fonte Anastasio il Bibliotecario (circa 815-880 d.C.), per quanto se ne trovi menzione anche in Lattanzio e in Eusebio di Cesarea. Vincenzo di Beauvais ne fornì una versione estesa nel suo *Speculum historiale* (1259). Non appare, invece, nella prima versione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, ma nelle edizioni ampliate a partire dal XV secolo. La storia è la seguente: sotto Adriano e Antonino Pio, un'armata romana composta da novemila uomini e guidata verso Oriente dal generale Acacio (o Agazio), dopo una pesante sconfitta, ottiene la vittoria in seguito alla conversione del generale e dei suoi soldati. L'armata vive per trenta

trattato nella storia delle raffigurazioni di martirio², ma, ancor più, per la sua composizione spaziale e dinamica, l'immagine che ci propone Carpaccio offre una configurazione esemplare di elementi che costituiscono il complesso teologico-politico inerente alla figura del martire. Una tale configurazione non si limita alla tradizionale opposizione tra la fede proclamata e le 'potenze di questo mondo'. Grazie a un gioco di sostituzioni e inversioni, di relazioni antitetiche e simmetriche, ma anche di organizzazione spaziale del tempo o, meglio, dei tempi, che contemporaneamente convergono e si infrangono nell'istante del martirio, la composizione del quadro rende tale opposizione dinamica e complessa. Ed è proprio questo che mi sembra possa essere fecondo da un punto di vista filosofico.

D'altra parte, il dipinto stesso ha un intento in parte politico, tanto che ci si potrebbe, innanzitutto, interrogare sul rapporto tra la raffigurazione di un martirio, o di quel martirio specifico, e il suo messaggio politico, così discretamente sotteso. A dire il vero il soggetto e la sua composizione hanno innanzitutto degli effetti paradossali su tali intenzioni. Commissionato da Ettore Ottobon per la chiesa di Sant'Antonio di Castello (ormai distrutta), il quadro ha come obiettivo quello di commemorare la guerra contro i turchi durante la quale si era distinta la famiglia del committente e nella quale fu ucciso il padre. Ci si potrebbe stupire che questa intenzione si esprima in un quadro che stigmatizza e denuncia il potere militare e politico e che esalta, invece, un atteggiamento di passività e di impotenza agli antipodi dei valori eroici. Vi si potrebbe certamente vedere un caso esemplare di *transfert* o di sostituzione del *pro patria mori* dal piano originariamente politico al piano teologico del martirio, come osservato ad esempio da Kantorowicz³. Ma questo *transfert* o questa sostituzione hanno soprattutto

giorni sul monte Ararat nutrendosi di manna. Di fronte al rifiuto di sacrificare agli dèi, l'imperatore riunisce cinque o sette re pagani e forma un enorme esercito per schiacciare i ribelli. Di questo esercito mille uomini si convertono a loro volta quando entrano in contatto con i ribelli. Infine, i diecimila soldati convertiti vengono massacrati.

² Sembra che sia proprio Carpaccio il primo artista italiano ad aver lavorato su tale soggetto. Bisogna però menzionare almeno un celebre precedente: lo stesso tema era stato elaborato da Albrecht Dürer qualche anno prima, nel 1507, ed è probabile che Carpaccio si sia ispirato ad esso per alcuni particolari.

³ Cfr. E.H. KANTOROWICZ, *Pro patria mori*, «American Historical Review», 55, 1950-51, pp. 472-92. Si veda anche ID., *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris 1984.

l'effetto di liquidare tutto ciò che poteva rimanervi di eroico: persino la gloria e il trionfo che attendono i martiri sono appena visibili in un dipinto che consacra la maggior parte del suo spazio alla messa in scena di un orribile massacro e alla descrizione dei corpi che non oppongono alcuna resistenza, non producendo di conseguenza alcun effetto, nemmeno quello di una difesa della patria celeste che avrebbe potuto invece offrire un'alogia con il motivo originario, politico ed eroico, del *pro patria mori*.

Sembra che il quadro non sia inoltre privo di un intento politico immediato, denunciando implicitamente il progetto di una supposta alleanza tra Massimiliano d'Asburgo e i turchi di Selim I per distruggere la Repubblica di Venezia. I costumi turchi dei re pagani e dei loro soldati, le uniformi germaniche di chi è al seguito dell'imperatore e, ancor più esplicitamente, i due stendardi, di cui uno contrassegnato con la SPQR riferita al Sacro Romano Impero Germanico e l'altro recante la mezzaluna turca, ne costituiscono delle allusioni visibili (lo stesso volto dell'imperatore è ispirato direttamente a una moneta romana). L'identificazione dei veneziani con i difensori martiri della fede cristiana, contro i piani di un imperatore alleato con i nemici della fede, sembra, dunque, in questo caso obbedire a una logica inversa rispetto al *transfert* del *pro patria mori*: è la Repubblica di Venezia, per la quale si muore o si rischia di morire, che assume in questo contesto le sembianze della patria celeste. Anche se qui la difesa della causa nazionale e politica assume semplicemente l'aspetto di un disastro orribile e vergognoso che, l'evidente abiezione di coloro che lo provocano, non riesce a ribaltare in trionfo.

Tutto avviene, dunque, come se la logica propria del martirio e gli elementi che compongono la figura del martire stesso, servissero a neutralizzare o invertire i riferimenti politici ed eroici che ne costituiscono l'oggetto e che ne dominano la rappresentazione. La ragione consiste nel fatto che è il 'politico' stesso ad essere qui liquidato e, al suo centro, l'idea stessa di sovranità. Nonostante la sua glorificazione, la figura del martire non beneficia tanto di un *transfert* formale della potenza sovrana, quanto di una sua neutralizzazione in un abbandono che in qualche modo la assorbe. E l'atto sovrano dell'abbandonarsi ai supplizi, dove si potrebbe osservare come nell'atto di abdicazione l'espressione paradossale di tale sovranità si trova al suo apice⁴, rovescia irreversibilmente le

⁴ Cfr. J. LE BRUN, *Le pouvoir d'abdiquer. Essai sur la déchéance volontaire*, Paris 2009.

proprietà di questa sovranità. Non si tratta, dunque, di una semplice opposizione tra due sovranità – una, politica, esercitata attraverso la potenza mondana, e l'altra, divina, esercitata nel regno celeste, tenendo conto che le due si incontrano e si riflettono nell'istante del martirio –, ma di un'operazione che le svuota di sostanza.

2. *Il gioco della rappresentazione*

È dal punto di vista della stessa logica del martirio, di ciò che essa traduce e del modo in cui configura l'immagine, che bisogna riflettere su questo quadro. E ciò mi permette, almeno in parte, di giustificare la scelta di una raffigurazione pittorica per provare a comprendere filosoficamente i rapporti tra martirio e sovranità. La mia tesi è che l'atto di 'rappresentare', che coinvolge qui l'arte pittorica in una specifica maniera (ovvero secondo la propria grammatica), non sia secondario in una tale logica, ma che, al contrario, sia centrale. Detto in altri termini, la logica della rappresentazione si inserisce come parte integrante nella logica dell'articolazione e della disarticolazione teologico-politica all'opera nella figura del martire. Non si tratta di un semplice contesto, neutro, che espone questa logica come lo farebbe un racconto. Anche se mette in scena un racconto, la rappresentazione pittorica propone una struttura, allo stesso tempo statica e dinamica, del tutto diversa, se non altro – e vedremo che la cosa è fondamentale – perché essa ci offre nel tempo istantaneo di un presente, e dunque nella giustapposizione e nella messa in relazione spaziale, quegli elementi che il racconto distribuirebbe mettendoli in successione. La spazializzazione, rendendo simultanea la presenza di diversi elementi e di piani di realtà eterogenei, istituendo un presente totale in cui si fondono delle temporalità esse stesse eterogenee, non fa che restituirci un'immagine del martirio: essa ne rivela la struttura costitutiva, punto di congiunzione di molteplici contraddizioni.

Quindi la tesi qui sostenuta è che il fatto stesso di rappresentare giochi un ruolo essenziale nel rapporto tra martirio e sovranità. Non si tratta di dire che la mediazione della raffigurazione pittorica sia una condizione necessaria per l'elaborazione della figura del martire, per quanto essa vi abbia storicamente un ruolo di considerevole importanza; si tratta, piuttosto, di constatare in che modo il fatto di rappresentare in un quadro un martirio – non la figura del martire ma l'evento stesso del martirio – partecipi alla comprensione di ciò che esso è; riveli e organizzi, al contempo, la sua significazione.

Il punto è che la rappresentazione è ‘allo stesso tempo’ implicata in ciascuno di questi due termini e nella relazione tra i termini stessi. È implicata, innanzitutto, in ciascuno dei termini o in ciascuna delle figure che essa rende presenti e che mette in contatto. In effetti, vi è da un lato un legame evidente, per la nozione di testimonianza, tra martirio e rappresentazione, e il dipinto si rende qui indispensabile poiché il martirio, in quanto testimonianza pubblica della verità, deve esser visto; dall’altro, in maniera altrettanto evidente, tra la rappresentazione e il sovrano, il cui corpo visibile si sdoppia nella rappresentazione e negli attributi della sua potenza politica. La rappresentazione è inoltre implicata nella relazione intrattenuta tra queste due figure – il martire e il sovrano – per cui l’una offre l’immagine rovesciata dell’altro e per cui i due tipi di rappresentanti, se così si può dire, si articolano e si rapportano l’uno all’altro seguendo una logica speculare.

Si dovrà, inoltre, osservare come le modalità rispettive della rappresentazione differiscano l’una dall’altra. I potenti concentrano, nei loro attributi e nella loro postura, non solo la rappresentazione della sovranità, ma anche la sovranità ‘come’ rappresentazione (un insieme di attributi simbolici e non solamente l’esercizio della forza o della violenza): la potenza, nello stesso momento in cui si esercita, si simbolizza, ed è ciò a cui costringe la raffigurazione pittorica, esponendo dei corpi emblematici. Simmetricamente, il martirio è rappresentazione, questa volta in quanto manifestazione della verità come vita; ma lo è secondo una logica dell’incarnazione, logica paradossale perché la manifestazione di tale verità come vita si palesa attraverso e nell’istante della morte. Se il corpo del re o dell’imperatore è costituito dalla sovrapposizione tra il corpo biologico, corruttibile, e il principio giuridico, incorruttibile, della sovranità⁵, quello del martire, che incarna la verità nel modo della testimonianza per essa, è un corpo morente che segue una logica d’imitazione dell’agonia di Cristo, come sottolineato in maniera evidente da Carpaccio⁶. La figura del martire, posta sot-

⁵ Cfr. E.H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957 (trad. it. *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 2012); cfr. R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino 2002, pp. 97-104.

⁶ Da notare è anche come la moltiplicazione dei martiri permetta qui a Carpaccio di scomporre e restituire in elementi distinti l’unità della passione cristica: flagellazione, lapidazione, oltraggio, incoronamento con la corona di spine, crocifissione. Del resto era così già nel racconto originario, quello di Anastasio, in quanto questo costituiva,

to il segno dell'Imitazione, incarna la verità (la mette in un corpo) in quanto questa verità è allo stesso tempo e in quell'istante preciso, vita e morte ed è, oltretutto, l'istante come categoria temporale inerente alla rappresentazione pittorica che permette questa identità contraddittoria. Si osserverà, del resto, che il quadro offre in qualche modo le due versioni articolate l'una nell'altra, del martirio come testimonianza: la schiera dei personaggi principali, tra cui vediamo Agazio e l'imperatore, sembra prendere in carico la testimonianza (verbale) come confessione della fede, mentre la folla dei martiri crocifissi ripropone la testimonianza come una vera e propria incarnazione in cui il corpo diviene immagine della verità crocifissa.

Tuttavia, la nostra ultima osservazione, che concerne la natura del tempo raffigurato, apre anche la strada a un'importante riflessione, nella misura in cui l'illustrazione pittorica ci permette, in ultima istanza, di concepire la logica rappresentativa specifica all'opera nella figura del martire. L'istante del martirio, in effetti, non è solamente un evento inserito nella temporalità storica: è il luogo di congiunzione tra temporalità eterogenee che la disposizione più o meno maldestra del quadro cerca di articolare. Il tempo del quadro è infatti, per definizione, il presente: questa simultaneità s'impone qui come una costrizione che ci obbliga a estrarre un evento dalla successione narrativa, per quanto il pittore, seguendo procedure adottate nei secoli immediatamente precedenti, avrebbe potuto proporre sulla stessa superficie avvenimenti che si succedevano, visto che uno stesso personaggio o un gruppo di personaggi si trovavano ritratti più volte nell'atto di compiere azioni differenti. Carpaccio gioca, del resto, con questo procedimento, rendendo simultaneo, e questa volta senza soluzione di continuità, ciò che senza dubbio si trova in successione, vale a dire, da un lato, l'incontro di Agazio con l'imperatore, e, dall'altro, l'esecuzione dei diecimila martiri. Ma Carpaccio ha soprattutto scelto di concentrare tutto il racconto sull'evento stesso del martirio, ovvero sul supplizio che ne costituisce l'apice e che egli ha deciso di mostrare in un presente agghiacciante.

Tuttavia, questo presente non è solamente quello di un evento estrapolato dalla successione narrativa. Il momento della morte è una breccia nel tempo storico che si apre su un tempo altro, un altro presente, che vediamo illustrato, anche se piuttosto marginalmente, in cima al

almeno in parte, anche il programma iconografico rispettato dall'immagine di Dürer sopra menzionata.

quadro, dove i martiri si ricongiungono al Regno: ‘passaggio’ da un presente a un altro; presente disarticolato in due presenti che, tuttavia, sono simultanei, e che l’elevazione sovranaturale del monte Ararat, oltretutto tecnicamente maldestra, permette di mostrare. Tornerò più avanti su questa notevole concatenazione e articolazione. Per il momento mi basterà insistere semplicemente sul fatto che mi sembra allo stesso tempo rivelare e produrre, in maniera molto esatta, la modalità specificatamente ‘apocalittica’ del tempo inerente alla natura stessa del martirio. L’atmosfera chiaramente apocalittica del quadro lo attesta, del resto, in maniera spettacolare: è propriamente uno spettacolo della fine del mondo. Ma tornerò più avanti su questo. Per ora teniamo fermo il fatto che esso offre una conferma visiva dell’affermazione di Erik Peterson, nel suo studio sul martirio, secondo il quale la figura del martire è innanzitutto e intrinsecamente escatologica e apocalittica⁷, il che conferisce ancora una volta al suo carattere di ‘rappresentante’ una modalità specifica: il martire è il rappresentante del regno escatologico in questo mondo; un fatto che, per effetto inverso, spinge istantaneamente e ‘ogni volta’ questo mondo nel tempo apocalittico.

3. *La legge dei contrasti*

Tutta una serie di opposizioni statiche e degne di nota, legano le due figure, quella del sovrano e del martire. Questa serie di contrasti corrisponde, evidentemente e in primo luogo, al confronto necessario tra i due regni, se è vero, come scrive Peterson, che «non poteva essere resa testimonianza del regno che non è di questo mondo, se non dinanzi a coloro che hanno una regalità di questo mondo»⁸. La relazione dei contrasti e delle opposizioni non è né fortuita né secondaria: essa è, al contrario, la condizione necessaria del martirio, vale a dire, in realtà, la sua essenza medesima. E il suo presunto effetto è la destituzione simbolica della potenza, anche se questa umiliazione teologica del potere politico conduce qui, paradossalmente, all’esposizione del suo trionfo.

La legge del contrasto, dell’opposizione simmetrica, s’imponde dunque sull’illustrazione pittorica e, in maniera reciproca, il dipinto è ciò che ha il potere di organizzare questo contrasto costitutivo nella figura

⁷ E. PETERSON, *Zeuge der Wahrheit*, in *Ausgewählte Schriften*, I, Würzburg 1998 (trad. it. *Testimoni della verità*, Milano 1954, pp. 33-59).

⁸ PETERSON, *Testimoni della verità*, p. 70.

del martire. Essa è visibile ovunque e secondo diverse categorie di elementi che non si possono qui enumerare in dettaglio. Si esprime direttamente e in maniera evidente nella ripartizione delle figure antitetiche, nella parte sinistra e nella parte destra del quadro, secondo un asse orizzontale che fa del gruppo di Agazio, in primo piano, qualcosa come una transizione simbolica, un passaggio o un'articolazione la cui funzione non è semplicemente narrativa. Ma essa si esprime ugualmente secondo una stratificazione verticale che conduce attraverso le tappe del tempo narrativo della storia a ciò che potremmo chiamare una sovra-storia; un'elevazione divisa in tre parti che, ci torneremo, sembra articolare tre tempi, e in virtù della quale il gruppo 'storico' che collega orizzontalmente l'incontro tra Agazio e l'imperatore e l'esecuzione dei martiri, si vede sovrastato, nel secondo terzo centrale del quadro, dallo spettacolo dei martiri aggrovigliati a una natura selvaggia, a sua volta coronata, nell'ultimo terzo superiore del quadro, da un'improbabile montagna, inspiegabilmente staccata dalla terra e che porta la teoria dei martiri verso l'apertura di un cielo mistico.

L'opposizione dei due gruppi di personaggi, i martiri da un lato e i rappresentanti della potenza mondana dall'altro, il confronto strutturale tra martire e tiranno – per riprendere la terminologia di Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*⁹ – è un'opposizione di corpi nella loro rappresentazione: vesti e nudità vi si scontrano evidentemente, non meno di attività e passività. Non si tratta solamente di opporre l'innocenza cristica del martire, raffigurata nella sua spoliatura, nella sua nudità e nella bellezza di una condizione allo stesso tempo originaria e terminale, intra- e sovra-storica, all'abbondanza di riferimenti simbolici e di attributi di potere (abiti, armi, cavalli); si tratta anche di opporre due nature del corpo, se così si può dire, e può darsi anche due diversi 'usi' del corpo. Quest'ultima relazione non oppone da un lato il corpo empirico, corruttibile e vestito, e dall'altro il nudo corpo glorioso e incorruttibile, ma da un lato il corpo attivo e dinamico (anche iperattivo se lo si giudica a partire dal gesticolare e dall'attività veemente dei soldati), il corpo come organo d'azione, come centro di potere, e dall'altro il corpo abbandonato e passivo, nella sua impotenza, se non nel suo 'im-potere'. In questo corpo abbandonato, la volontà, portata al suo apice dalla risoluta accettazione del supplizio, si assorbe e si svuota; il corpo volitivo e sovrano abdica.

⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1974 (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1999).

Il martirio non è, dunque, attività: esso richiede, al contrario, una disattivazione – non in modo stoico – del corpo definito come organo di potenza. La pazienza dei martiri, la loro resistenza nelle sofferenze, non ha nulla di eroico, nel senso letterale del termine: essa non testimonia di una sovranità superiore. Ma qui ancora, è evidente, la lettura deve, sotto la suggestione della pittura, rovesciare ciò che vede: il trionfo effettivo del corpo attivo e letteralmente parlante, ‘imperioso’ che incarna o incorpora la comunità politica, il trionfo del corpo sovrano nella persona stessa del sovrano, si vede paradossalmente destituito nella ‘bella’ disfatta del corpo suppliziato, che questo trionfo annienta e glorifica al tempo stesso e suo malgrado. L’insistenza estetica e tecnica di Carpaccio sull’illustrazione della bellezza dei corpi martoriati, citando ad esempio Michelangelo, e che fanno di tali figure l’oggetto di numerosi studi sulla bellezza, mostra che il corpo suppliziato e passivo detiene la verità. Lo testimoniano in maniera evidente le variazioni spettacolari che tali raffigurazioni offrono del tema iconologico della crocifissione.

4. *La comunità dei martiri*

Queste variazioni aprono del resto un’altra pista feconda per l’interpretazione filosofica della figura del martire, che corrisponde, questa volta, al soggetto specifico trattato da Carpaccio: esse mettono a confronto l’affermata singolarità del martire, per non parlare della sua eccezionalità, alla sua moltiplicazione e anonimizzazione. Secondo la chiara etimologia che si esprime nel termine «dieci-mila», questa moltiplicazione è virtualmente indefinita: una miriade («dieci-mila») significa una quantità innumerevole e incalcolabile, una quantità indefinita fatta di individui la cui singolarità, solamente numerica, è trascinata in una serie non totalizzabile. Ne risulta effettivamente che, al contrario delle figure di Agazio e del suo seguito, chiaramente individualizzate (e questa individualizzazione rivela la logica del racconto storico: sono i suoi ‘personaggi’), i martiri sono anonimi e, inoltre, non si presentano che nella loro moltiplicazione, sotto tutti i punti di vista, di ‘una sola’ figura, quella del Cristo in croce che essi imitano.

L’interesse del quadro risiede nel fatto di superare in questo non solo la singolarità dei personaggi storici, nella cui prima fila figura il corpo del sovrano, ma anche la singolarità accecante della figura del martire, la sua eccezionalità, a favore della costituzione di un’immagine stra-

ordinaria: un popolo di martiri, una comunità. In questo passaggio all'infinito, o piuttosto all'indefinito, ciò che resta del soggetto sovrano nella figura singolare del martire è annullato.

Ma, allora, qual è la natura di questo popolo o di questa comunità, che qui si mostra? È qui che essa manifesta il suo carattere risolutamente non-politico, in opposizione alla comunità politica 'incarnata' dal sovrano. Non che si possano opporre due ordini, o anche un ordine a un disordine (il gruppo dei martiri come quello dei soldati sembrano entrambi dominati da un grande disordine). Piuttosto, si tratta del fatto che l'anonimato e l'abbandono si oppongano, ancora una volta, alla singolarizzazione e all'attività (l'esercizio della potenza che si è fatta simbolicamente potere) nella quale la comunità politica giunge a rappresentarsi e a coalizzarsi: la figura singolare del sovrano testimonia nel suo corpo attivo la convergenza delle volontà che animano la comunità politica e che qui giunge a fare corpo. È una logica inversa, si sarà compreso, che presiede invece alla 'costituzione', perlomeno nella sua immagine, della comunità dei martiri, poiché essa è al contrario 'fondata' sullo svuotamento della volontà, sull'inattivazione del corpo e sull'assenza – perlomeno nel quadro – di un sovrano che dia sostanza, nella sua figura e nel suo corpo, a questa stessa comunità.

Si tratta quindi, ancora e a rigore, di una comunità? Indubbiamente la comunità così presentata, se non costituita, ha una configurazione sconcertante. Letteralmente dispersi o sparpagliati gli 'individui' supplitiati non hanno tra loro – orizzontalmente, se così si può dire – alcun legame. Essi non offrono, in apparenza, alcuna analogia possibile con una società o una comunità. Non costituiscono nemmeno, aiutati dalla loro origine, qualcosa come un raggruppamento di un 'esercito' che affronti, strutturalmente, l'armata dell'imperatore, ma solamente un qualcosa che si dovrebbe designare con il termine hobbesiano di «moltitudine», come indicato, ancora, dalla loro denominazione di «diecimila»; un popolo in qualche modo ritornato, o meglio elevato, allo stato di moltitudine, nella spoliazione o nell'annullamento di tutti gli elementi visibili che costituiscono una comunità politica o pseudo-politica, cosa che, del resto, li differenzia radicalmente anche dalla Chiesa visibile. La 'comunità' che questo popolo forma è, dunque, costituita da un comune che non è comune, se non attraverso l'espropriazione delle proprietà singolarizzanti del corpo. Non è il comune di un'essenza o di un genere condiviso; esso è assicurato unicamente dalla loro identificazione con il corpo crocifisso di Cristo. È, detto in altri termini, il comune di un'immagine riprodotta.

5. Neutralizzazione e fine del politico

Il confronto violento tra i due regni potrebbe lasciar supporre che gli attributi e le categorie dell'uno – in primo luogo la categoria di sovranità – si vedano trasferite dall'uno all'altro. La regalità mondana, squalificata, si trova spogliata della sua potenza a favore della regalità celeste. A dire il vero il potere politico non è in se stesso liquidato: è la sua aura sacrale, la sua sacralizzazione, che è, seguendo ancora una volta le riflessioni di Peterson, la confusione possibile tra regalità politica e regalità sacerdotale (solo «il Cristo è *Rex e Sacerdos*»)¹⁰. La desacralizzazione separa e disgiunge, dunque, il complesso teologico-politico di cui beneficiava il politico.

Ma, come vedremo, la possibile simmetria, o quantomeno l'analogia, tra i due regni è tutt'altro che esplicita, e al carattere statico di una tale opposizione si dovrà piuttosto sostituire un processo dinamico che porta dalla sovranità delle potenze di questo mondo alla preparazione del Regno nell'abbandono dei martiri. Una dinamica d'inversione della sovranità che non sarà quella di un *transfert* dal mondo della potenza visibile e politica al Regno dei Cieli, del quale la moltitudine dei martiri costituirà la realizzazione qui ed ora, ma che avrà, piuttosto, per effetto la sua deposizione, la sua neutralizzazione e il suo svuotamento.

Il fregio di personaggi in primo piano, nel primo terzo inferiore del quadro, organizza in racconto questo passaggio dinamico, del quale il gruppo di Agazio, composto al contempo da soldati e (futuri) martiri, costituisce la mediazione necessaria¹¹. Qui si concentra effettivamente il racconto che il quadro deve far apparire. È qui che esso diventa propriamente pittura storica, a tal punto che quando Tintoretto ne farà una copia, probabilmente intorno al 1538, sceglierà di riprodurre solo questa parte, omettendo i due terzi restanti del quadro.

Se ci si limita a questa parte narrativa, seguendo una traiettoria che va non da sinistra a destra, come vorrebbe il corso della lettura, ma da destra a sinistra, la transizione è evidente, ma essa conduce a uno spettacolo che presenta tutto tranne che l'atteso trionfo del martire.

¹⁰ PETERSON, *Testimoni della verità*, p. 79.

¹¹ Purtroppo non posso qui dilungarmi sulla gestualità particolarmente significativa di questo gruppo (da notare è sicuramente l'inginocchiamento davanti al potere, la designazione del sovrano, il movimento delle teste o il dito puntato verso il cielo, il quale costituisce esattamente l'asse verticale che divide il dipinto in due parti uguali).

Se si considera, invece, la verticalità del dipinto, si noterà quanto la figurazione di un tale trionfo sia ancora minimizzata e quasi relegata in uno spazio in cui lo sguardo fatica a riconoscerla. Il terzo superiore del quadro non propone che una processione di martiri che portano all'apertura soprannaturale del cielo. La parte fondamentale del quadro è quindi occupata dallo spettacolo orribile del supplizio, che fa emergere solo molto debolmente la prospettiva di un trionfo ultimo, praticamente sottratto al visibile. Ciò che è visibile, ciò che si risalta della figura del martire nell'ordine del visibile e di cui l'illustrazione pittorica si fa carico, è il puro e semplice abbandono; un'agonia di cui si avverte la sensazione, poiché il tempo si trova sospeso tramite la rappresentazione stessa, che è, letteralmente, senza fine (come Cristo resta crocifisso fino alla fine dei tempi). Se la raffigurazione pittorica si fa carico di tutto il visibile del mondo, essa radicalizza qui l'affermazione secondo cui il Regno, al quale il popolo dei martiri è invitato a partecipare, non è di questo mondo: la signoria di Cristo stesso non può manifestarsi come tale nell'ordine che lega il mondo, il visibile e il politico. Di conseguenza, la visibilità del martire è, se così si può dire, puramente negativa; non è che l'inversione e la sovversione istantanea e definitiva della potenza sovrana, nella misura in cui l'opposizione strutturale tra il martire e il politico (concepito qui essenzialmente come politica della potenza), produce certamente una destituzione simbolica di tale potenza e una squalifica del potere politico, ma non si accompagna a un *transfert* di sovranità. Simbolicamente e paradossalmente destituita nel suo esercizio ultimo (il potere di vita e di morte) e nel suo trionfo stesso, la potenza politica non si trasmette e l'impotenza dei martiri non è segno di una potenza altra. Questo è d'altronde il motivo per cui non c'è nemmeno una vera 'opposizione' nell'ordine del visibile tra il politico e il cristiano; opposizione che rappresenterebbe uno scontro tra due potenze contrarie.

«La morte e la gloria dei martiri – scriveva Peterson chiudendo il suo saggio, – non sono altro che la forma più adeguata della realizzazione della regalità sacerdotale di Cristo nei membri del suo Corpo mistico»¹². Il carattere di 'realizzazione', propriamente detta, appare qui problematico, perché ciò che è problematico è, innanzitutto, la natura di questa regalità e anche quella di quel corpo mistico che, si potrebbe dire, procede dalla neutralizzazione del corpo del re (e non

¹² PETERSON, *Testimoni della verità*, p. 82.

da un suo semplice *transfert*)¹³. Se è corretta la logica che si è voluta qui delineare, questa regalità è detta per antifrasi, nella misura in cui la figura del martire svuota di sostanza persino la categoria dalla quale dipende: la sovranità. E se sono proprio i martiri a realizzare questa regalità, allora non vi è alcun mezzo per stabilire un'analogia tra la regalità di Cristo e la regalità mondana e politica.

È piuttosto con la fine del politico che abbiamo qui a che fare, contemporaneamente concepita come fine della storia. Lo abbiamo detto sopra, l'istante che spazializza e in qualche modo rende perenne l'illustrazione pittorica, questo presente che è il tempo 'eternizzato' del quadro, è il tempo apocalittico in sé e per sé. La destituzione del politico è indissolubilmente legata a una certa modalità del tempo, il tempo della fine, che affretta il martirio o, anche, nel quale il martirio si realizza ogni volta: ogni volta che c'è martirio, il tempo volge alla sua fine. La consistenza di questo tempo è il risultato congiunto della dissoluzione del tempo storico e della manifestazione del tempo escatologico, in una sovrapposizione di tempi, quindi, che concentra l'istante dilatato dell'agonia e che, sfuggendo per principio alla logica della successione narrativa, solo lo spazio pittorico permette di instaurare.

La coincidenza e l'articolazione dei tempi eterogenei donano in tal modo al martire la sua stessa consistenza: quest'ultimo è definito come figura limite del tempo, né vivente, né morto, bensì agonizzante nell'agonia stessa del tempo (politico, storico), un punto quasi matematico in cui si articola e si disarticola simultaneamente il teologico-politico.

Lo testimonia la disposizione straordinaria, in verticale, del dipinto. Nella parte bassa del quadro, che si fa carico della modalità narrativa del tempo, finisce la storia nella quale il politico è destinato a dissolversi. Al centro non resta che lo spettacolo dei martiri, letteralmente incastonati in una natura essa stessa spogliata di ogni storicità (il legno della croce torna ad essere albero), una natura selvaggia e brutale, quasi pre-umana, che si lascia trasportare dalla prospettiva, punto di fuga naturale dell'orizzonte: l'incastonamento dei martiri in questa natura sovrappone essa stessa Creazione e Redenzione, genesi e fine, mentre tutto sembra confermare l'affermazione di Peterson secondo cui «è la creazione tutta che partecipa a questa sofferenza»¹⁴. Al di sopra si eleva, infine, distaccandosi da terra, il luogo escatologico in cui si riunisco-

¹³ H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum. L'Eucharistie et l'Église au Moyen-Âge*, Paris 2010; cfr. ESPOSITO, *Immunitas*, pp. 99-100.

¹⁴ PETERSON, *Testimoni della verità*, p. 56.

no simultaneamente i martiri. Questa terra, distaccata tanto dalla terra che dalla storia, apre nel quadro un secondo orizzonte, forse anche un secondo punto di fuga prospettico al di sopra dell'orizzonte naturale che assicurava la coerenza complessiva della rappresentazione naturalistica del mondo; ed essa costituisce un luogo di cui, evidentemente, non è indifferente sottolineare che si tratta del Monte Ararat, come se, in quell'istante, la storia del mondo tornasse alla sua genesi e come se questa regressione alla genesi fosse allo stesso tempo, simultaneamente, una proiezione folgorante, in avanti, del tempo nel futuro escatologico.

Questi tre tempi – tempo storico, tempo della natura de-storicizzata, tempo escatologico – sono simultanei. E la logica specifica della rappresentazione, in particolare nella raffigurazione pittorica, permette in questo modo di stabilire un 'luogo' del martirio; luogo che è, piuttosto, definito come un tempo limite, il tempo specifico dell'apocalisse. E questa apocalisse, nel ritorno alla *multitudo* e alla destituzione del corpo della sovranità che la teneva insieme, è propriamente quella del 'politico'.

VINCENT DELECROIX

(trad. dal francese di Bianca Maria Esposito)

