

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in
FILOSOFIA

CORPO E ARTE
FRA VISIBILE E INVISIBILE

La Visibilité de l'Invisible. Maurice Merleau-Ponty, il teatro, il cinema

Tesi di laurea in
STORIA DELLA FILOSOFIA CONTEMPORANEA

Relatore Prof.: VITTORIO D'ANNA

Presentata da: CATERINA DI FAZIO

Seconda Sessione

Anno accademico
2009/2010

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo I: Corpo	p. 4
1.1 Maurice Merleau-Ponty, <i>Fenomenologia della Percezione</i>	
1.2 Maurice Merleau-Ponty, <i>Verso il Visibile e l'Invisibile</i>	
Capitolo II: Visibile e Invisibile	p. 12
2.2 Maurice Merleau-Ponty, <i>Il Visibile e l'Invisibile</i>	
2.2 Martin Heidegger, <i>Parmenide</i>	
Capitolo III: Arte	p. 20
3.1 Maurice Merleau-Ponty, <i>L'Occhio e lo Spirito</i>	
3.2 Paul Klee, <i>Confessione Creatrice</i>	
3.3 Maurice Merleau-Ponty, <i>Senso e Non Senso</i>	
3.4 Di passaggio: André Bazin	
Capitolo IV: Corrispondenze	p. 28
4.1 Il cinema	
4.2 Di passaggio: André Bazin	
4.3 Il teatro	
4.4 Appendice: <i>Abat-Jour</i>	
Repertorio di immagini	p. 46
Bibliografia	p. 50
Sitografia	p. 52
Filmografia	p. 52

La Visibilité de l'Invisible è il titolo di un libro di Mauro Carbone
(Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Olms 2001)

Introduzione

Siamo il nostro corpo negli orizzonti che ci appartengono e ci contengono. Umani. Immaginari. Visibili invisibili. Passo dopo passo occhi e mani toccano la vita e disegnano mondi. Movimento ed espressione. Mai finiti ma continui. Non uno studio su Merleau-Ponty ma una ricerca, un tentativo di cominciare per continuare a muoversi nello *spazio vuoto* disegnato dallo sfumato, dal non-finito che è in ogni pagina de *Il Visibile e l'Invisibile*, che lascia aperta la chiusura de *L'Occhio e lo Spirito*. Ed assieme alla filosofia, il cinema: sguardi posati sul mondo che continuamente nasce in ogni occhio che sorge nel mattino della vita. Per essere sempre alla ricerca di quella filosofia che ci permette di *reimparare a vedere il mondo*, installandoci col corpo in esso, facendoci attraversare, intrecciando corrispondenze. Siamo il nostro corpo nello spazio che prende forma dal nostro movimento. Motilità, spazialità e corporeità sono sfumature di un unico gesto nelle pagine della *Fenomenologia della Percezione* così come nello spazio scenico, lo spazio sacro del teatro. Tutto è gioco di luci ed ombre: dispiegarsi del mondo, schiudersi mio e dell'altro con l'altro nella reciprocità e nella non coincidenza di corpo toccato e toccante, occhio visto e vedente. Siamo continuo *atto di ripresa* d'ogni frammento di contingenza per dare senso. Il contingente diviene infinita forma, infinita sostanza, sullo spazio della tela del pittore e oltre come testimoniano Klee e Merleau-Ponty. Emerge il prolungamento del reale: il possibile. Arte come visibilità dell'invisibile. L'invisibile è la trama interna del visibile, di nascosto lo sostiene, si svela occultato come l' $\alpha\text{-}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ di Heidegger. Arte, cinema e teatro hanno qui portata ontologica, più che estetica: sono sguardi aperti sull'essere, sollevano i confini e le frontiere, ci fanno apparire nel mondo e donano ad esso un senso. Scopriamo nella filosofia e nel cinema l'inizio del sorgere del mondo, l'invisibile del rapporto con l'altro, la reciprocità della percezione, la reversibilità della visione, l'eterno fiorire che mai si dischiude completamente, ogni attimo di vita, attimo del mondo, sia esso reale o immaginario, l'interconnessione, il sopravanzare di spiaggia e mare, di me e mondo, e infine ogni corpo, che è immensa libertà d'attore e autore della vita.

I

Corpo

1.1 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*

*Sono un corpo che si leva verso il mondo.*¹

Attraverso il corpo, il mondo. Attraverso il corpo abbiamo un mondo, siamo questo stesso mondo. Esso non ci è posto di fronte, a distanza, ma è attorno, dentro, dietro. Non siamo soggetti *gettati* davanti, contro all'oggetto-mondo, siamo corpo che incontra la relazione, il congiungimento e si scopre indissolubilmente legato al mondo, all'altro. "Il corpo è il nostro mezzo generale per avere un mondo".² L'essere del soggetto è *l'essere* del – *nel* – *mondo*,³ del nel quale facciamo esperienza grazie a un corpo il nostro corpo, il "corpo proprio"⁴ di ciò che ci circonda, dei nostri luoghi, di chi assieme a noi vi risiede, scoprendo che la soggettività non è se non intersoggettività ed il soggetto non è se non "soggetto votato al mondo".⁵ Anche in Heidegger il *Da-sein* diviene *Mit-dasein*. Siamo solo nelle relazioni, mai soli, mai disgiunti dallo spazio che abitiamo assieme, ed anche il senso, l'Essere è solo e soltanto nell'"intersezione delle mie esperienze e di quelle altrui",⁶ che ha luogo nella *Lebenswelt*.⁷

"Io mi protendo verso un mondo e percepisco un mondo".⁸

Dunque, in principio, la percezione.

Percepire è dare origine all'esperienza e quindi all'esistenza: percepire, esperire, esistere, essere. Io "sono il mio corpo stesso".⁹ La percezione è quindi possibile solo a partire da un corpo che non è agglomerato di parti o somma di

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, Bompiani, Milano 2005, p. 124.

² *Ibidem*, p. 202.

³ *Essere-nel-mondo* è la traduzione dell'*in-der-Welt-sein* di Martin Heidegger, che Merleau-Ponty traduce *être-au-monde*, *essere-al-mondo*. Altri termini di Heidegger qui utilizzati: *gettatezza* e *Da-sein* o *Daseyn* (*esserci*, in francese *être-là*) che coincide con *Mit-dasein* (*con-esserci*).

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 141.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷ *Il mondo della vita*, espressione di Edmund Husserl, così come *körper*, *leib*, *Umwelt* (ambiente circostante).

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 29.

⁹ *Ibidem*, p. 214.

processi organici e da un mondo che è nostro “ambiente naturale”,¹⁰ nostra *Umwelt*. Il corpo non può essere inteso come *körper*, corpo materiale, oggetto fra gli oggetti, ma è solo in quanto vissuto, nostro, *leib*. Il sentire non è mai disgiunto dal corpo e nella percezione si rivela in ogni attimo la nostra apertura al mondo, *l'esser-ci*, *l'essere-al-mondo*. Il mondo è sempre l'orizzonte che ci circonda e ci attraversa, da esso trae origine ogni percezione, in esso si compie il senso, in esso siamo: “il sentire è quella comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita”.¹¹ Abbandonato il mondo oggettivo della scienza, non ci ritroviamo senza mondo, né chinati su noi stessi, esiliati nella nostra interiorità. Scopriamo con stupore il nostro luogo.

Dapprima, in origine, la visione.

Vediamo da qui, dall'essere qui presenti, nel nostro luogo, occupato dal nostro corpo. La visione è allora sempre prigioniera della nostra situazione, del nostro essere-situati, qui e non altrove, ora e non in altri tempi. Vediamo solo un lato della cosa, siamo spettatori di scorci di mondo. “Nella visione io *appoggio il mio sguardo* su un frammento del *paesaggio*: esso si anima e si dispiega, gli altri oggetti si ritirano in margine ed entrano in letargo, ma non cessano di essere là. [...] L'orizzonte è quindi ciò che assicura l'identità dell'oggetto”.¹² La visione si rivela allora come “un atto a due facce”:¹³ per vedere un oggetto devo annullare tutti gli altri, renderli orizzonte. Mai pienezza, irraggiungibile totalità. O il soggetto o l'oggetto. Il soggetto in quanto corpo che è qui e dunque parzialità della veduta, o il mondo intero, completo e traboccante ma invisibile al nostro occhio *troppo umano*. Se il mondo è orizzonte, ed io dal mio punto di vista vedo solo un lato della cosa, certamente gli altri oggetti del mondo (che per il mio occhio sono ora orizzonti) saranno spettatori degli altri lati della cosa che io sto guardando (e lo stesso avviene nel tempo, nei tempi). Così “guardare un oggetto significa venire ad abitarlo, e da qui cogliere tutte le cose secondo la faccia che

¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹¹ *Ibidem*, p. 96.

¹² *Ibidem*, p. 114, corsivi miei. Si noti che in questo passo Merleau-Ponty contrappone la visione umana allo sguardo della macchina da presa, sostenendo che “lo schermo non ha orizzonti”, *ivi*.

¹³ *Ivi*.

gli rivolgono. [...] Ogni oggetto è pertanto lo specchio di tutti gli altri”.¹⁴ Ogni oggetto vela e svela tutti gli altri, li occulta ma proprio ponendosi davanti a essi dona loro identità. Heidegger, nel definire il termine *ver-stellen* (simulare, occultare, *porre occultante*), perviene forse alla medesima conclusione, quando scrive che l’armadio che cela la porta “non si limita a presentare se stesso come la cosa che è, e nemmeno si limita a occultare la porta”,¹⁵ ma fa sì che nella stanza non vi sia apertura, ovvero le dà la sua propria identità. Essa dunque *vor-stellt* (mette davanti, presenta, significa), *rap-presenta* la parete come continua. L’oggetto che vedo è tale solo in quanto occultato e svelato dagli altri oggetti, solo in quanto è nel mondo, nel sorgere e nell’intrecciarsi di relazioni. La condizione di possibilità della visione è l’occultamento. Così scriveva Leonardo, che pur tesseva una “glorificazione del visibile”:¹⁶ “L’ombra è di maggior potenza che il lume”,¹⁷ l’ombra che, gli fa eco Chastel, “vela le forme”.¹⁸ Per il mistero, tutto umano, che porta con sé, l’ombra s’allaccia alla luce nella pittura e non soltanto in essa in quanto suo doppio, suo risvolto svelante-occultante. I tagli di luce, gli armadi e le porte definiscono l’essenza della visione: “ancora una volta, il mio sguardo umano non *pone* mai, dell’oggetto, se non una faccia, quantunque, per mezzo degli orizzonti, intenzioni tutte le altre”.¹⁹ L’orizzonte, l’incontrarsi degli infiniti possibili punti di vista nello specchio, è solo posteriore, è nel tempo, nel linguaggio (nell’arte, vedremo). Nell’atto della visione per ora sorgono soltanto un soggetto o un oggetto. Mai entrambi, se non incompleti, oscurati, occultati. L’assoluto dell’uno è la morte dell’altro. Fino a qui il pensiero si era fermato, ma non la percezione. “Ho un solo modo di conoscere il corpo umano: viverlo”.²⁰

Ora, finalmente, il corpo.

¹⁴ *Ibidem*, p. 115. Ma in *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 69 Merleau-Ponty scrive: “Heidegger non crede che noi andiamo a passeggio nelle cose-oggetti uscendo dai nostri occhi”.

¹⁵ Martin Heidegger, *Parmenide*, Adelphi, Milano 2005, p. 80-81. Definizione di *ver-stellen* e *vor-stellt* p. 88.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 163. In questo passo Merleau-Ponty scrive dello “sfumato” e del “non finito” di Leonardo: qui, p. 14. Cita Chastel.

¹⁷ André Chastel, *Leonardo o la scienza della pittura*, Abscondita, Milano 2008, p. 53.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 116. Il corsivo è dell’autore.

²⁰ *Ibidem*, p. 271.

Siamo al mondo. Siamo al mondo col corpo. La percezione è una la modalità dell'*être-au-monde*, ed esso è “una specie di diaframma interno che [...] determina ciò verso cui i nostri riflessi e le nostre percezioni potranno dirigersi nel mondo, la zona delle nostre operazioni possibili, l'ampiezza della nostra vita”.²¹ Fenomeni quali l'anosognosia e la sindrome dell'arto fantasma, che non ammettono spiegazioni psicologiche, fisiologiche o miste, si chiariscono solo nell'orizzonte dell'*être-au-monde*: nello spazio fra uomo e mondo, razionale e naturale, risiede l'anello che li congiunge, il corpo. “Il corpo è il veicolo dell'essere al mondo”.²² Mi muovo nel mondo, agisco in esso, definisco il mio spazio e la sfera delle mie possibili *posizioni*,²³ il mio rapporto con gli oggetti. Mi rendo *disponibile* ad essi e al mondo come essi si *dispongono* per me. Lo spazio si configura grazie al mio movimento, l'oggetto è nel mio uso, nell'essere *maneggevole* (per me), dunque “proprio perché si presentano come maneggevoli, gli oggetti maneggevoli interrogano una mano che non ho più”.²⁴ Ed allora il mio corpo si *dispone* per unirsi di nuovo ed ancora al mondo, “ignora proprio perché la conosce”²⁵ la presenza della malattia o la mancanza dell'arto. Il soggetto non dimentica ma occulta²⁶ a se stesso che quella mano non sia più, permettendo così al proprio corpo di continuare ad essere *disposto* al mutuo scambio dell'abitare il mondo porsi, levarsi, aprirsi, “*essere una esperienza*”.²⁷ La percezione del mondo è lo sconfinare della percezione che ho del mio corpo. Prolungamento. Nell'infinita trama di relazioni che mondo,

²¹ *Ibidem*, p. 127.

²² *Ibidem*, p. 130.

²³ *Posizione*: latino *pòsitionem* da *pòsitus* p. p. di *pònere* (porre): maniera di porre, di tenere il corpo; luogo dove una persona o una cosa è situata, si trova, spec. in relazione alla realtà circostante. *Disposizione* dal lat. *dispositiònem* (ordine, assetto), astratto di *dispòsitus* p. p. di *dispònere* (disporre): l'atto o l'effetto del disporre, collocazione ordinata delle parti in un tutto; stato, essere. *Disposto* dal lat. *dispòsitus* p. p. di *dispònere* (disporre): collocato, formato con un certo ordine; intenzionato, *disponibile*. (Fonti: Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani. Vocabolario della Lingua Italiana Zingarelli).

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 130.

²⁵ *Ibidem*, p. 131. E prosegue: “tale paradosso caratterizza tutto l'essere-al-mondo”.

²⁶ L'essenza della parola greca ψεῦδος (menzogna, finzione, mistificazione) per Heidegger “consiste in un velante porre in mostra, cioè in un porre occultante (*ver-stellen*)”, *Parmenide*, p. 88. Siamo sempre nell'ambito dell'occultare *dis-velante*, dunque dell'armadio che, coprendo la porta, ci mostra la parete senza aperture, delle ombre e luci di Leonardo, e del malato che ignorando la malattia (che sa) rimane abitante del mondo, si percepisce ancora come esistente in quanto non menomato. Ma sa: non siamo nella sfera dell'altro opposto all'ἀλήθεια (verità in quanto dis-velatezza, svelatezza), la λήθη (oblio, dimenticanza).

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 148, corsivo dell'autore.

corpo ed altri (corpi) disegnano gli uni a partire dagli altri per tornare a se stessi, emerge la circolarità. Essa ci consente di “*essere con essi* anziché accanto a essi”.²⁸ Vi sono dunque due orizzonti, quello del mondo e quello del *corpo proprio* e, d'altra parte, “per me non ci sarebbe spazio se non avessi un corpo”.²⁹ Così i due paesaggi nell'arco, nel raggio, nel varco si fondono in un unico spazio: il movimento del corpo sorge da e fa sorgere lo spazio. Nello *schema corporeo* scopriamo l'unione di *corpo proprio*, *spazialità* e *motilità*. Questa espressione nel tempo assume più significati: da “possesso indiviso”³⁰ e consapevolezza (corporea) della posizione di ogni membro nell'unità del corpo, indica in seguito “una presa di coscienza globale della mia postura nel mondo”,³¹ e infine riconosce questa *postura* come *dinamica* e la definisce “spazialità di situazione”.³² In fondo lo *schema corporeo* non è se non un'altra maniera di dire *l'être-au-monde*: “esso non è solo un'esperienza del mio corpo, ma anche un'esperienza del mio corpo nel mondo”.³³ Ed ecco allora che è il mio corpo a riconoscere la mia casa e con essa tutti i miei spazi, poiché oggetti e luoghi gli si fanno incontro e gli chiedono di approssimarsi a sua volta per maneggiarli, svilupparli, aprirli, dispiegarli. Il mio appartamento non è una collezione d'istantanee scattate dagli innumerevoli punti di vista e prospettive che assumo abitando gli oggetti³⁴ “ma rimane attorno a me come dominio familiare solo se ho ancora ‘nelle mani’ o ‘nelle gambe’ le distanze e le direzioni principali, se dal mio corpo si dirama verso di esso una moltitudine di fili intenzionali”.³⁵ *Arco intenzionale*: movimento, spazio e corpo si destano nella vita, aprono le braccia all'unità dell'esistenza, divengono totalità circolare. “La vita della coscienza – vita cosciente, vita del desiderio o vita percettiva – è sottesa da un ‘arco intenzionale’ che proietta attorno a noi”³⁶ passato e avvenire, ambiente circostante e ambiente umano, spazio e tempo, pensiero e morale, “o

²⁸ *Ibidem*, p. 149, corsivo mio.

²⁹ *Ibidem*, p. 156.

³⁰ *Ivi*.

³¹ *Ibidem*, p. 153.

³² *Ivi*.

³³ *Ibidem*, p. 197.

³⁴ Si veda qui, p. 6 cit. nota 14, ancora allo stato di problema, e la sua soluzione qui, p. 11 cit. nota 50.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 185.

³⁶ *Ibidem*, p. 191.

meglio, che fa sì che noi siamo *situati* sotto tutti questi rapporti”.³⁷ Ed essere *situati* nel mondo non significa essere *nel* mondo, il che è proprio degli oggetti, ma *abitare* il mondo, essere in esso incorporati, essere ad esso legati. “Il nostro corpo *abita* lo spazio e il tempo”³⁸ equivale allora a dire che non siamo più imbrigliati e prigionieri del luogo (e del momento) che occupiamo, ma che a partire da esso, attraverso di esso e mediante i *fili intenzionali* siamo connessi a tutti gli altri possibili paesaggi e orizzonti che ci circondano e che non sono ancora attualmente qui. Si apre davanti attorno dentro dietro al nostro corpo la dimensione del possibile. Si scopre che la percezione della cosa, dello spazio, del tempo, del mondo, sono insieme il tutto della percezione del *corpo proprio*: “sotto lo spazio oggettivo, nel quale in definitiva il corpo prende posto, l’esperienza rivela una spazialità primordiale di cui la prima non è se non l’involucro e che si confonde con l’essere stesso del corpo”.³⁹ Soggetto e oggetto non sono più l’uno in ombra e l’altro in luce (e viceversa), coesistono nel mondo guardandosi l’uno nell’altro. E nel soggetto il senso si compie nel corpo, nella carne, nella materia, nella luce e nelle ombre, nel colore, nel tempo e nello spazio che occupa, così come avviene nell’opera d’arte. Individuo e opera d’arte sono “esseri in cui non si può distinguere l’espressione dall’espresso, [...] un nodo di significati viventi”.⁴⁰ Il corpo esprime l’esistenza e “*mi fa continuamente la proposta di vivere*”.⁴¹ Se vivere, *être-au-monde*, è prima d’ogni altra cosa *Mit-dasein*, dove incontro l’altro? Abitanti del mondo, possiamo essere l’uno per l’altro oggetto fra oggetti. Ma nella *percezione erotica* io corpo mi protendo verso l’altro corpo. “Nella sessualità dell’uomo si proietta il suo modo di essere nei confronti del mondo, cioè nei confronti del tempo e degli altri uomini”.⁴² La sessualità dei nei corpi è l’atmosfera dentro la quale si staglia il mondo che esperisco, è il medio attraverso cui lo abito. La *vita sessuale* è all’origine di ogni percezione e di ogni *disposizione* che noi

³⁷ *Ivi*, corsivo mio.

³⁸ *Ibidem*, p. 194. Il corsivo è nel testo.

³⁹ *Ibidem*, p. 212.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 216.

⁴¹ *Ibidem*, p. 233, corsivo mio.

⁴² *Ibidem*, p. 225.

assumiamo nel mondo, dei nostri molteplici essere *disposti*, aperti, votati al mondo e agli altri. “Avventura” plurale e “libera fioritura” dell’individuo sono solo in questo paesaggio e l’esistenza acquista senso nel “fiorire delle singolarità intrinsecamente plurali”.⁴³ “Nell’uomo tutto è necessità, [...] tutto è contingenza”,⁴⁴ l’uomo abita contemporaneamente natura e cultura, è necessario nel corpo e libero⁴⁵ nell’*essere-al-mondo*. Posto in situazione, egli la fa propria, la fa sorgere nuovamente nel mondo come senso. “La contingenza si fa ragione, in quanto l’esistenza è la ripresa di una situazione di fatto, [...] è il mutamento della contingenza in necessità attraverso l’atto di ripresa”.⁴⁶ L’uomo trasforma sempre e di nuovo il suo orizzonte, lo fa *proprio*, dona suono a ciò ch’era muto e in questo atto di *échappement* fa assumere all’esistenza il volto dell’indeterminatezza. Io mi conosco solo nell’ambiguità della co-appartenenza di corpo e mondo ed il mio corpo “è sempre altro da ciò che è, sempre sessualità nello stesso tempo che libertà”.⁴⁷ La sessualità è il *disporsi* stesso dell’esistenza nel corpo, del corpo nell’esistenza. Sessualità ed esistenza s’intrecciano nell’indeterminatezza di contingenza e necessità. “Io sono inafferrabile nell’immanenza...”.⁴⁸ La parola infine ci rivela l’enigma del corpo proprio: “esso non è dove è, non è ciò che è, poiché lo vediamo secernere in se stesso un ‘senso’ che non gli giunge da nessun luogo, proiettarlo sul suo mondo circostante fatto di materia e comunicarlo agli altri soggetti incarnati”.⁴⁹ Abito il linguaggio e dunque sono innanzitutto nell’intersoggettività. Attraverso il linguaggio io ho un mondo, mi scopro intimamente legato agli altri. Attraverso il linguaggio offro un senso al mondo. Il corpo è espressione. Il corpo è parola. Il senso abita la parola. La parola è il corpo del pensiero. Il pensiero è l’espressione. *Enveloppement*. Il corpo è immerso sommerso nello spettacolo del mondo, è espressione dello spettacolo.

Infine e a proseguire, l’occhio del corpo.

⁴³ Carlo Galli, *Contingenza*, FestivalFilosofia, 19 Settembre 2010, Modena, Piazza Grande.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 239.

⁴⁵ La libertà dell’uomo non è una libertà incondizionata, si dispiega soltanto nell’*essere-al-mondo*.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, pp. 238-239, corsivo mio.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 271.

⁴⁸ Klee, *Journal*, cit. in Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 60.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 269.

1.2 Maurice Merleau-Ponty, *Verso il Visibile e l'Invisibile*

*Non c'è proiezione, ma libera frequentazione dello spazio.*⁵⁰

“Il nostro corpo [...] è un insieme di significati vissuti che va verso il proprio equilibrio”.⁵¹ Dall’occhio, al corpo. Dall’occhio, allo spirito. L’occhio del corpo scopre l’espressione sui paesaggi in cui si posa. Dis-vela i significati che traboccano dal suo attorno corporeo. Il senso sorge, nasce, si leva nel corpo e si stende a illuminare il mondo. Il nostro *esser-ci* è per Heidegger l’originario e essenziale domandare al mondo. Lo sguardo interroga il mondo. E canta i suoi sensi. “Abbi l’occhio del pittore. Il pittore crea guardando”.⁵²

La mia visione non si limita a ciò che il mio occhio vede attualmente. E neppure penso alle altre facce che scorgerei se occupassi un altro luogo. L’occhio del corpo vede e si muove verso il mondo. Il corpo che guarda e domanda, trova la sua *posizione* tramite quelle degli oggetti. Il mondo è l’orizzonte di tutti i possibili orizzonti, l’apertura infinita d’ogni prospettiva. Abitando questo luogo in questo attimo io abito il mondo intero. Il mio punto di vista, lungi dall’essere limitazione, è la condizione di possibilità d’ogni mia esperienza, ed i fili intenzionali che mi legano al mondo mi chiamano a percorrere i suoi immensi spazi, le radure e gli oceani, le strade e le stanze. Io esisto solo nell’ambiguità della contemporaneità di qui e altrove, ora e sempre. “Grazie al mio campo percettivo con i suoi orizzonti spaziali, io sono presente al mio mondo circostante, coesisto con tutti gli altri paesaggi che si estendono al di là, e tutte queste prospettive formano insieme una sola onda temporale, un *istante del mondo*”.⁵³ Non posso abitare gli oggetti e divenire specchio in cui tutti i volti di tutti gli orizzonti si riflettono. Se sono ovunque sono da nessuna parte. Da qui, altrove.

Il corpo non è il solo “a rimanere, per così dire, incollato al soggetto. L’oscurità si propaga per l’intero mondo percepito”.⁵⁴

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 156.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 219.

⁵² Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 2008, p. 116.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 430. Il corsivo è mio.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 271.

II

Visibile e Invisibile

2.1 Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*

*I LEGAMI CHE ESSERE E COSE ASPETTANO PER VIVERE*⁵⁵

Guardo e mi muovo. Ma non mi vedo, né vedo il mio movimento. Lo sguardo emerge dal movimento, dal corpo in movimento. Il mio occhio è occhio del corpo. Attorno a me tutti gli altri corpi mi guardano. Vedente e visto, visibilità e visione sono reversibili. Io sono nel visibile. Mi muovo in esso e sono visto nel visibile, sono visibile. E al contempo guardo, non vedendomi, le cose attorno, che mi guardano. “Il rapporto fra le cose e il mio corpo mi getta in pieno mondo”.⁵⁶ Io sono *carne*. Il mondo che mi guarda e che io guardo è carne. La *carne del mondo* è la mia stessa carne. “La carne è *fenomeno di specchio*”.⁵⁷ Il mondo si proietta in me. Io lo accolgo e mi immergo in esso. Il mio corpo è, come il mondo, percepito, visto. Il mondo riflette la mia carne nella stessa misura in cui io mi estendo nella carne del mondo. Siamo attraversati e attraversanti. *Sopravanzamento*. Tutto si offre alle mie sensazioni, alla mia visione, alla mia percezione. Ma non tutto è attualmente qui. “È al di là, alla radice, alla sorgente, nascosto-rivelato”.⁵⁸ È ἀ-λήθεια, dis-velatezza, dunque in origine velatezza, ed ora anche occultamento, ψεῦδος. “Avvolgimento di un attuale inaccessibile nell’attuale accessibile. C’è fin d’ora. Lo spettacolo è qui, fuori di ogni visione, è lui che si prepara a esser visto (la luce)”.⁵⁹ La luce non può mai essere scorta, tuttavia essa è il medio attraverso cui vediamo. Vediamo e siamo nel sopravanzamento (*overlapping*), nello sconfinamento di vedente e visto, di visibile e invisibile. “La cosa nascosta è attuale”⁶⁰ e mi è nascosta appunto in quanto attuale, co-presente alle altre cose del mondo,

⁵⁵ Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, p. 76. Lo stampatello è dell’autore.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, Bompiani, Milano 2007, p. 35.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 267. Il corsivo è nel testo.

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 154.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁶⁰ *Ivi*.

dietro cui essa è *posta*. L'essere dell'uomo è l'essere domanda al mondo, alla cosa. Così lo sguardo "le chiede come essa si fa cosa e il mondo mondo".⁶¹ La risposta, il sorgere del senso nelle cose e nel mondo, non è la definizione (l'oggetto non esiste nella definizione, così come il mondo)⁶² ma è nella visione. "Vedere è appunto non avere bisogno di definire, di pensare, di vorstellen, per essere a... (il mio corpo, la mia casa). Presenza di un'assenza se si vuole (il Dio nascosto)".⁶³ Il dio nascosto è il dio dello *ψεῦδος*, del *velare che mostra*, è il dio che si *s-vela* nei segni. I segni lo annunciano ma non ce lo mostrano, non lo fanno apparire.⁶⁴ Ci rendono presente la sua assenza, dunque la sua possibile (imminente) venuta.

"*Immaginario della carne. Visibilità imminente*".⁶⁵ Tutto può divenire visibile, solo non lo è attualmente, è ora annunciato, occultato, *posto* dietro alla mia veduta, ma presente in essa, all'interno. La visione si attua nella *carne*. Visibile e invisibile si compenetrano nella carne. Nella visione vi è dunque sempre incontro di visibile e invisibile. Ciò avviene poiché il mio occhio è sempre occhio del corpo, la mia visione si attua sempre e solo a partire dal corpo, da e con esso. Movimento e visione sono assieme contemporaneamente nel corpo, i due volti del mio *essere-al-mondo*. La co-presenza di visibile e invisibile nella *carne*, *l'immaginario della carne*, si comprendono solo a partire dalla reversibilità mai completamente attuata del *corpo proprio*. Io, visto e vedente, non mi guardo vedere e non mi vedo guardato. Io mi tocco toccante. Ma sempre nello scarto fra il toccare e l'essere toccato, mai soltanto toccato o toccante. "La reversibilità è sempre imminente e mai realizzata di fatto".⁶⁶ Il mio corpo non è un percepito fra i percepiti, un visto fra i visti, un mosso fra le cose che muovo. È sempre un "essere aperto a sé", "essere aperto" alle cose, "inerire a".⁶⁷ Non mi raggiungo, e nemmeno mai mi sfuggo. Sono sempre attraversamento, sopravanzare, sabbia con mare. Sono il compiersi di venute annunciate e mai

⁶¹ *Ibidem*, p. 157.

⁶² Si veda qui cit. note 101-102 p. 19.

⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 160.

⁶⁴ Martin Heidegger, *Parmenide*, p. 80. Il passo è seguito dall'esempio dell'armadio *posto davanti* alla porta.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 161, corsivo mio.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 163.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 261.

(rag)giunte, velata apertura della veduta, lo scarto fra il cogliere e lo scorrere, eterno fiorire. Vengo a me nell'alba di luce e non vedo la luce. Poiché sono reversibilità di vedente e visibile, sempre prossima, sempre alle porte. Un volto ed assieme il suo risvolto nello stesso viso. Mutando. Sono vedente e toccante e allo stesso tempo visto e toccato, ma sempre nello scarto, nella non coincidenza. Sono nascosto nell'atto di svelarmi a me stesso, latente nel sorgere e dispiegarmi, invisibile nel mostrarmi. E così il mondo. L'oscurità si propaga sull'intero mio orizzonte mondo e sulle cose e sui corpi che assieme a me l'abitano. Tutto è intreccio, chiasma, compenetrazione, prolungamento denso e pregnante. Un gioco di luci e di ombre, albe nei tramonti, notte nel giorno. Giorno e notte non sono slegati, né soltanto allacciati nel tempo: ἔστι γὰρ ἔν.⁶⁸ Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.⁶⁹ Il mondo si svela in tagli di luce. Le ombre danno consistenza alle cose proprio sottraendocene. L'ombra di Leonardo è la veste del mistero. L'ombra è il sottrarsi della visione in quanto visione. Il mio occhio ha di fronte a sé sempre vedute parziali. Ecco l'ombra. Io, da qui, e laggiù gli scorci del mondo. La mia volontà di comprendere e circondare l'interezza della realtà (“or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza de tutt'il mondo?”)⁷⁰ e l'assoluta relatività del mio essere qui e ora, la brevità delle mie braccia e la timidezza della mia mano. Come accade allora? Come il mio sguardo abbraccia l'immensità, la bellezza degli orizzonti attorno? Come il mio occhio fa emergere il senso dalla natura? “La Natura come l'altro lato dell'uomo (come carne non come ‘materia’)”.⁷¹ Il mio occhio è nel corpo dunque è slancio verso il mondo. Io mi protendo verso il mondo e il mondo si getta in me. Il mio corpo fa tutt'uno col mondo nella carne. Non sorge chiarezza, ma senso (nell'ambiguità, nell'indeterminatezza che è poi l'esistenza). L'ombra resta qui e laggiù. La radura è solo al di là delle montagne. Ma chiaro e scuro, cime e vallate sono co-presenti al mondo e dunque al mio corpo. Così Leonardo giunge allo *sfumato*, al

⁶⁸ Eraclito, fr. 57 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, Bompiani, Milano 2006, p. 355. “[Giorno e notte] sono una sola cosa”.

⁶⁹ Eraclito, fr. 123. *Ibidem*, p. 369. “La natura ama nascondersi”. Si noti che Heidegger nell'*Eraclito* non traduce il termine φύσις. Merleau-Ponty cita il frammento in *È possibile oggi la filosofia?*, p. 72: “Il ‘dono’ dell'essere è anche ‘sottrarsi’”. Seguono cit. Heidegger (*Il principio di ragione*, p. 115) e cit. Eraclito, fr. 123.

⁷⁰ Leonardo cit. in André Chastel, *Leonardo o la scienza della pittura*, p. 66.

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 285.

non finito. Prospettiva dei perdimenti. Il mondo si fa mondo nell'intreccio indissolubile di chiari e scuri, di tempi e spazi, di qui ed altrove. Ed io con esso. Il mio occhio è spettatore *spectatus*.⁷² Il mio corpo si *dispone* nello *spettacolo* del mondo, è un suo frammento. E tutto lo spettacolo, l'intero mondo, si lega a questo suo frammento il corpo che nel mondo "risiede stranamente. Rapporto a distanza tra le cose e ciò che le raddoppia segretamente nel mio corpo. Se io sono carne, cioè vedente-visibile, c'è anche una carne del mondo".⁷³ La carne è dialogo perpetuo fra me e il mondo. Vi è infinita congiunzione, continuo rimando, nella carne del mondo. "L'uomo non è che un nodo di relazioni"⁷⁴ e la carne è la "trama unitaria in cui ogni corpo e ogni cosa non si danno se non come differenza rispetto agli altri corpi e alle altre cose".⁷⁵ L'occhio e lo spirito sono senza fondo, e qualora si giunga a un fondo, esso ne chiamerà altri. In ogni orizzonte sorgono orizzonti. Tutto è nell'infinito movimento dell'essere in slancio verso l'unità di un senso. Echeggiano ancora e di nuovo le parole di Anassagora: "ὁμοῦ ἦν πάντα [...]. È questa filosofia d'interconnessione del tutto che noi cerchiamo di fare".⁷⁶ Non c'è origine né meta, ma *libera frequentazione del visibile*. E nel visibile, l'invisibile.

"Le cose che si vedono sono l'aspetto visibile di quelle che non si vedono".⁷⁷

Io vedo la luce solo nella visione, non vedo mai la luce, ma vedo attraverso di essa. Così l'invisibile è in-visibile: attualmente fuori dalla mia vista, è presente nella mia veduta, nel visibile, fa sì che esso sia visibile. Vedere è sempre apertura, "apertura a ciò che non siamo"⁷⁸ ora e qui, accesso all'Essere, alla simultaneità di visibile e invisibile. La carne è la co-presenza di *attuale, possibile e immaginario*, la reversibilità sempre annunciata e mancata del mio corpo vedente-visibile. Il vedere è l'essere dell'occhio nel corpo, "ma è anche capacità

⁷² Dal latino *spectare*, osservare. Spettacolo: lat. *spectaculum* dal tema di *spectare*.

⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 161 e, poco dopo, "(Leonardo, Chastel)".

⁷⁴ Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, trad. it. p. 125. Cit. in Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p. 581 (conclusione).

⁷⁵ Mauro Carbone, David Michael Levin, *La carne e la voce*, Mimesis, Milano 2003, p. 12.

⁷⁶ Anassagora. Cit. Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 57. "Tutto era insieme". Cit. anche in *Il visibile e l'invisibile*, p. 231: "[Il due] è possibilità dello scarto (due occhi...) è avvento della differenza (su sfondo di somiglianza dunque, su sfondo dello ὁμοῦ ἦν πάντα)".

⁷⁷ Anassagora. Il frammento è tratto da Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*.

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 162.

immaginaria. [...] In ogni visibile tutto il visibile, nelle macchie e nelle campane tutti i colori, i suoni e le parole. Sopravanzamento, parte totale Natura e uomo, nessuna frattura”.⁷⁹ Le macchie sono espressione tratteggiata, suggerimento, bisbiglio dell’Essere, della sua interezza. Essere come *carne*. Essere qui ovunque. Indissolubile accordo di suoni tempi rumori gesti parole spazi sguardi corpi. Il mio corpo qui. Spettatore *spectatus* dell’immenso intreccio. *Disposto* nel mondo attraversato dal mondo. Mondo ovunque attorno. Dentro e dietro di me. Movimento incessante di mare e spiaggia, continuo afferrarsi di visibile e invisibile. Penetrazione. Prolungamento. Sopravanzamento. Intreccio. *Le bougé*.⁸⁰ Lo *sfumato*. Il *non finito*. Il mondo. Il mio corpo. L’invisibile del visibile. Sconfinare.

“Incontriamo qui il punto più difficile, cioè il legame della carne e dell’idea, del visibile e dell’ossatura interiore che esso manifesta e nasconde. [...] Noi non vediamo, non udiamo le idee, [...] e tuttavia, le idee sono là, dietro i suoni o fra di essi, dietro le luci o fra di esse”.⁸¹ Le idee (o *esistenziali*) sono la nervatura, lo schema interno del visibile. Impregnano le cose che vediamo senza lasciare tracce sulla superficie. L’invisibile è il senso e il senso non è al di là del corpo, “è l’intervallo degli alberi fra gli alberi”.⁸² L’invisibile non è un altro visibile, presente a un altro e non a me, ma dimora nel visibile e lo sostiene: *l’invisibile è qui*. L’essenza è interna. Dentro, dietro il visibile, *in trasparenza*. L’essenza è situata proprio nel cuore di questo avvolgimento che è l’Essere. “Io e il mondo siamo l’uno nell’altro”⁸³ e il movimento del nostro perpetuo incontro è *movimento carnale*. Dunque l’idea è nell’esperienza, si offre a noi nell’*esperienza carnale* e non può essere vista fuori di essa. L’invisibile è nel mondo qui e ora senza essere oggetto, rende possibile l’essere dell’oggetto. È assenza *quasi presente*. Imminente venuta mai attuata, possibilità della veduta. È piega del visibile, lato non visto, struttura interna sotto la pelle. L’invisibile del visibile. L’ombra bianca del visibile.

⁷⁹ *Ivi*.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’Invisibile*, p. 163. “Mosso”.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 164 e 166.

⁸² *Ibidem*, p. 197.

⁸³ *Ibidem*, p. 141.

“L’unicità del mondo visibile, e, per sopravanzamento, invisibile, è la soluzione del problema dei ‘rapporti fra l’anima e il corpo’”.⁸⁴ Una volta che abbiamo inteso il corpo come continua esplorazione del mondo che ci guarda, l’esistenza come esperienza simultanea di me e mondo ed il visibile come infinito mare che nasconde e mostra sconfinati fondali d’invisibile, grazie ai quali esso è mare, cessa la ricerca di un luogo dell’anima. Assistiamo al dileguarsi d’ogni luogo *proprio*. *Proprio* è solo il corpo unito al mondo, nello scorgere, farsi avanti e ritirarsi. Nostro è il mondo come orizzonte ininterrotto. Fluire e rifluire liquido. “La nostra anima non ha finestre: ciò significa *In der Welt sein*”.⁸⁵ L’occhio *finestra dell’anima* di Leonardo è ora l’occhio del corpo. Danza la danza costante che lo congiunge al visibile, non è più finestra ma carne nella carne. Non è cornice sospesa sul mondo ma mondo che si dischiude e fiorisce incessante. Senza fondo. E nel visibile dimora permanente l’invisibile. Dunque le idee che vestono e riempiono l’anima e “di cui si sente la presenza come di qualcuno nel buio”⁸⁶ sono in essa solo conseguentemente contemporaneamente al rapporto reciproco che ci unisce al mondo. “Il mondo come esistenza totale. La mescolanza è il caos, ma è anche la proliferazione del senso. Mescolanza del passato, del presente e dell’avvenire, dell’immaginario e del reale, l’uno comunicante con l’altro [...]. Scoperta di un nuovo immaginario: quello dei racconti d’altri, delle persone di cui qualcun altro parla, e che sono inosservabili, ma costituiscono un reale associato. [...] Mescolanza d’altri e di me”.⁸⁷ Io e l’altro: “c’è un terreno d’incontro che è l’essere stesso”.⁸⁸ Se quasi mi tocco toccante, se sono sempre sulla soglia dell’ascoltare la mia voce risuonare attorno, allora scopro l’altro come scopro il mondo: come prolungamento. Non alterità ma parte dello stesso paesaggio che io abito. Assieme io e l’altro abitiamo. Intersoggettività. A partire dalla visione: io me il mondo e gli altri. Assieme *frequentiamo* il mondo. Ci frequentiamo. Ci *disponiamo* nell’intreccio carnale.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 246.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 236.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 203.

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’Invisibile*, p. 87.

“Come l’uomo naturale, noi ci poniamo in noi *e* nelle cose, in noi *e* nell’altro, nel punto in cui, per una specie di *chiasma*, diveniamo gli altri e diveniamo mondo. La filosofia [...], come l’uomo naturale, si trattiene nel punto in cui si effettua il passaggio del sé nel mondo e nell’altro, all’incrocio delle vie”.⁸⁹ L’être-au-monde diviene *en-être*. Esser-ne. Siamo assieme nell’essere, ne siamo. L’uno nell’altro nell’altro nell’altro.

“È questa filosofia d’interconnessione del tutto che noi cerchiamo di fare”.⁹⁰ Solo nel mostrarsi è possibile il guardare. Elimino le distanze. Mi *dispongo* nello spazio visibile. Tendo all’invisibile. E la mia visione si attua nel dal centro dell’Essere stesso. Io sono vedente solo in quanto sono visibile. Ho attorno a me una veduta infinite vedute poiché posso essere scorto. L’Essere si apre ovunque dentro attorno a me. Si dispiega fiorisce si scopre si svela. Sorge. E sorge nella *radura*, nell’*aperto*. È il *rado*. La *luce*.⁹¹

“Per me non c’è più problema delle origini, né di limiti [...] ma un’unica esplosione d’Essere che è per sempre”.⁹² Eco: Eraclito. Essere: *fuoco eternamente vivo*.⁹³ Fuoco del κόσμος, fuoco della φύσις. Aprirsi della radura luminosa. Sorgere dell’Essere. “Schiudersi d’essere (φύω)”.⁹⁴ L’Essere si svela nella veduta dell’uomo, ed in essa resta anche occultato. Come luce e notte sono una cosa sola, così vi è armonia, *accordo inappariscnte* fra apparire e nascondersi,⁹⁵ fra *entbergen* (disvelare) e *bergen* (velare). Vi è ἀλήθεια. “Di nuovo la luna sorge troppo in alto”.⁹⁶ Essa è νυκτοφάης.⁹⁷ È luce che brilla nel buio e lo rischiarà. È svelamento nella notte. Ma la lascia oscura, invisibile. Splendore nell’oscurità: la filosofia deve scoprire come l’uomo sia votato alla *percezione* ed ai *fantasmi*.

“The darkness tonight is so bright”.⁹⁸

⁸⁹ *Ibidem*, p. 176, corsivi dell’autore.

⁹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 57, corsivo mio.

⁹¹ Martin Heidegger, *Parmenide*, p. 261.

⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’Invisibile*, p. 276.

⁹³ Eraclito, fr. 30 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, p. 349.

⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia*, p. 81.

⁹⁵ Eraclito, fr. 54 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, p. 353. “L’armonia invisibile è migliore di quella visibile”. “Accordo inappariscnte” è traduzione di Heidegger.

⁹⁶ John Frusciante, *Time Tonight*.

⁹⁷ Parmenide, fr. 14 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, p. 498.

⁹⁸ John Frusciante, *An exercise*.

2.2 Martin Heidegger, *Parmenide*

*Il divampare del fuoco connette il chiaro all'oscuro, mettendoli l'uno di fronte all'altro e inserendoli l'uno nell'altro.*⁹⁹

“Πᾶν πλέον ἐστὶν ὁμοῦ φάεος καὶ νυκτὸς ἀφάντου”.¹⁰⁰

La luce concede la visione. La luce permette l'incontro dell'occhio con l'Essere. L'essere è l'aperto nei confronti del quale siamo aperti. L'Essere è luce. Nella luce è sempre presente la notte. Ombre. Tagli di luce. L'essere è ἀλήθεια, disvelatezza, e dunque sempre, all'origine, velatezza. Emerge nascosta. È come il Dio nascosto: sempre presente sempre annunciato, mai si fa presente a noi. Sorride e sorge occultato. “Quel che esso ci dà, è proprio il suo sottrarsi. [...] Si dirà non che la verità è data, ma che *non è nascosta: ἀλήθεια*”.¹⁰¹ L'Essere è sempre nella sottrazione di ciò che si manifesta. Visibilità latente. Inafferrabile nella definizione (se definito precipita nell'ente, nell'*être-été*), perviene a noi solo nello spazio liquido di un *pensiero in cammino*. “È l'Essere a parlare in noi e non noi a parlare dell'essere”.¹⁰² Μῦθος. L'Essere è l'*in-solito* che si manifesta nel *solito*, l'in-visibile del visibile. È il *meraviglioso, senza fondo*. L'aperto, *vicinissimo e semplice*, per questo ci sfugge. È la *chiarezza, il diradato, il trasparente*. La *radura*. La *luce*. L'*inizio*. *Liberato*. Si offre allo sguardo che si mostra, al “guardare che coglie, [...] θεάομαι, che significa: lasciar venire incontro a sé lo sguardo incontrante, cioè scorgere”.¹⁰³ L'uomo che scorge ed è scorto nel doppio sguardo incontrante “sorge ed è presente nella sua essenza”,¹⁰⁴ come “accordo iniziale con l'essere”.¹⁰⁵ “La filosofia [...] deve dirci come c'è apertura senza che rimanga escluso l'occultamento del mondo, come questo occultamento resti possibile in ogni istante, quantunque *noi siamo naturalmente dotati di luce*”.¹⁰⁶

“Εἰς φάος”¹⁰⁷

⁹⁹ Martin Heidegger, *Eracito*, Mursia, Milano 1993.

¹⁰⁰ Parmenide, fr. 9 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, p. 494. Trad. mista. “Tutto è pieno unitamente di luce e di notte invisibile”.

¹⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia*, p. 92 e 72. “*Pensiero in cammino*” p. 83.

¹⁰² Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 210. Si veda anche *È possibile oggi la filosofia*, p. 90.

¹⁰³ Martin Heidegger, *Parmenide*, p. 199. Da θεάομαι anche θέατρον “luogo in cui si assiste, teatro”, p. 191.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 199.

¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 54. Il corsivo è mio.

¹⁰⁷ Parmenide, fr. 1, 10 in Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, p. 478. “Verso la luce”

III Arte

3.1 Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*

*Essenza ed esistenza, immaginario e reale: la pittura confonde tutte le nostre categorie, dispiegando il suo universo onirico di essenze carnali, di rassomiglianze efficaci, di significazioni mute.*¹⁰⁸

Siamo col mondo nel mondo. Un'unica e continua linea d'onda che lo attraversa per intero e simultaneamente ci attraversa nello stesso infinito susseguirsi di attimi. In quest'istante io poggio qui. Il mio occhio è posato sul mondo, che mi sostiene. Ed in quest'istante io abito il mondo intero poiché lui mi abita, ricerca nel mio corpo, nel mio occhio, lo spazio per sorgere. Sorgere sempre. Siamo sempre immersi nella veduta (*blick*) e mentre noi la frequentiamo essa si fa visione (*anblick*). Vedente e visibile. Visibile e invisibile. Come si può vedere l'invisibile? Possiamo guardare la visione?¹⁰⁹

Tutto è contemporaneamente dispiegato su tela. La pittura ci restituisce ciò che la scienza ha portato lontano da noi. L'incontro perpetuo col meraviglioso, col vicinissimo. L'Essere. La pittura torna e ritorna sempre a donarci il mondo ed il corpo come gli spazi contigui continui in cui siamo vita. Riscopro il mio corpo come "sentinella che vigila silenziosa sotto le mie parole e sotto le mie azioni".¹¹⁰ Il mio corpo si distende sul mondo e fa sì che assieme ad esso "si risvegliano i corpi associati, gli 'altri'".¹¹¹ Ritorniamo alle cose e rinasce la filosofia. Ma ancor prima che in essa, l'Essere si s-vela nella pittura. Il pittore *rende visibile* lo sconfinare dell'invisibile nel visibile, il connubio di vedente e visto, con l'innocenza e la purezza tipiche di chi non deve *riflettere* nel senso di pensare ma *riflette* nel senso dello *specchio*. La visione del pittore si attua nel col movimento. Il pittore dipinge con l'occhio e con la mano. Dipinge col

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, p. 28.

¹⁰⁹ Si vedano *La ragione d'essere* di Magritte, tav. 4 e *L'apparizione* di Chagall, tav. 1. L'occhio dipinto nel tondo della lente vede ed è a sua volta visto. L'artista non guarda il mondo ma la visione che si fa nel suo occhio. Nel dipinto di Chagall l'artista vede l'invisibile. Si noti fra l'altro che la tela è "divisa" in due dall'uso del colore (in quattro dalla luce). L'in-visibile appare nel visibile in un gioco di luci e di ombre che avvolge anche il pittore.

¹¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, p. 15.

¹¹¹ *Ivi*, corsivo mio.

corpo e ci ridona il mondo poiché essi “son fatti della medesima stoffa”.¹¹²

La carne. Lo specchio. L’occhio. La mano.

Io sono visibile, la mia visione si attua da un corpo che so guardato, senza che sia mai presente al mio sguardo. Per me esso è davvero visibile solo nello specchio. Ma mentre lo vivo, in me costante e silenziosa è la consapevolezza di poter essere guardato: io mi so già nello specchio, nell’occhio dell’altro. L’artista dipinge non la veduta ma la visione (*anblick*), l’istante permanente in cui chi scorge e chi è scorto s’incontrano. Apparente enigma, la reversibilità vedente-visibile è in realtà ciò che ci dà un mondo. Comune, aperto, luminoso. Il pittore si sa guardato, per questo spesso si raffigura allo *specchio*. Nello specchio non v’è più scorcio di mondo, ma visibilità totale. Il pittore si ritrae mentre dipinge e sulla tela si svela l’incrocio di sguardi: occhi sparsi a miriadi nel mondo che sta dipingendo l’osservano. Ogni cosa si mostra all’occhio. “Quello che essa offre non è questo qui opaco, ma forma ‘non disvelata’ che, attraverso il corpo, passa nel dipinto; [...] esseri-‘fantasma’ riflessi, immagini rispecchiate, luci che possiedono solo essere visibile e tuttavia fanno sì che ci sia Essere senza restrizione”.¹¹³ Sento nel mio corpo che guarda l’annuncio della veduta che ha l’altro su di me. Ed ecco accade l’incontro. La foresta mi guarda mentre io la dipingo, poiché la osservo con l’occhio del corpo. “Il pittore ‘si dà con il suo corpo’ dice Valéry. [...] La sua visione si fa gesto”.¹¹⁴

La carne. Il fuoco. L’occhio. L’invisibile.

Il pittore nasce nelle cose ed esse ri-nascono rilucenti di senso nella sua mano. “Il senso è invisibile, ma l’invisibile non è il contrario del visibile: [...] l’invisibile è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso [...] e ogni sforzo per *vederverlo* lo fa scomparire, ma esso è *nella linea* del visibile, nè è il fuoco virtuale”.¹¹⁵ Riecheggia ancora luminoso il $\pi\upsilon\rho$ di Eraclito. Il fiorire del fuoco (l’Essere, $\phi\upsilon\omega$) cosparge di notte e di luce colui che vede e chi è visto.

¹¹² *Ibidem*, p. 20.

¹¹³ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, pp. 163-164. E più avanti prosegue: “Visibile assoluto a cui co-appartengono cose, dipinto e persino il pittore (il pittore nel dipinto)”.

¹¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L’Occhio e lo Spirito*, pp. 17 e 43.

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’Invisibile*, p. 230.

Sulla tela riluce l'oscuro, il segreto *dell'interno*, “la voce della luce”,¹¹⁶ l'eco della luce.

“L'occhio vede il mondo, ciò che manca al mondo per essere quadro”.¹¹⁷ Nel quadro vediamo *meglio*, vediamo *di più*. Nel quadro *erriamo*, *bruchiamo*. Si apre su di noi un immenso paesaggio. Il quadro non è sulla parete. È mondo nel mondo, ma più chiaro. Luminoso svelamento delle pieghe dell'Essere, del susseguirsi circolare di volti del mondo. Nel quadro sorge l'intero.

“L'inizio dello spazio non coincide più col limite del quadro: la stessa superficie del quadro è disposta nello spazio, al punto che esso sembra continuare al di qua del dipinto, [...] sembra addirittura includere anche l'osservatore che sta dinanzi alla tavola. [...] Lo spazio immaginato procede ormai in tutte le direzioni oltre quello raffigurato: e così proprio la finitezza del quadro fa avvertire l'infinità e la continuità dello spazio”.¹¹⁸

Mancano le parole per descrivere l'essere della pittura. Nel quadro pulsa e respira l'Essere. L'immaginario emerge dal nascondimento, sommerge la tela e ci sovrasta. L'immaginario è vicinissimo a noi, è nei fantasmi che ci popolano, che risiedono dietro al nostro corpo. L'immaginario è la carne del reale, il suo interno, che diviene esterno, e ritorna occultato. Noi assistiamo all'esplosione dello spazio in infinito. Ma tutto resta — si compie — nel corpo. Il tessuto dell'invisibile è ciò che *fodera interiormente* il visibile stesso. La trama dell'invisibile ci tiene congiunti al mondo e porta in noi la possibilità della visione. È *visibilità imminente*, *polpa del fattuale*, il sorgere iniziale della vita (si pensi al bambino). “Quanto a noi, il nostro cuore batte per condurci verso le profondità... queste stranezze diventeranno realtà... perché invece di limitarsi alla riproduzione più o meno intensa del visibile, esse vi annettono anche il versante dell'invisibile”.¹¹⁹

L'invisibile sosta *sulla soglia* del visibile. Per questo non è mai pienamente raffigurabile o pensabile. Noi siamo iniziale interrogazione al mondo. Continuo

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, p. 50 “L'arte [...] è davvero il ‘grido inarticolato che sembrava la voce della luce’ di cui parla Ermete Trismegisto”.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹¹⁸ Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2007, p. 41.

¹¹⁹ Paul Klee, *Conférence d'Yena*, 1924, cit. in Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, p. 59.

movimento circolare in e con esso. Ma non precipitiamo mai nel vuoto. Neanche in quello dei fantasmi. Siamo sempre corpo, carne che dà senso alla carne, alla realtà attorno. Siamo sempre occhio che guarda ed è scorto. Sempre mano che crea. Così i dipinti, tutte le opere d'arte ed ogni altra forma di espressione manterranno al proprio interno il sapore di un'assenza, la fragranza dell'indeterminatezza. L'Essere stesso. La luce che nella radura si sposa con le ombre. La luce che ci riserva alla visione. L'acqua che scorre e scivola sui nostri corpi e ci fa nascere sempre di nuovo nel mondo. Mondo liquido lucente aperto. Come l'acqua, le nostre opere "hanno pressoché tutta la vita davanti a sé".¹²⁰ E noi siamo "stupore continuo".¹²¹ Acqua nell'acqua.

*Quando vedo attraverso lo spessore dell'acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l'acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi. [...] Se vedessi senza questa carne la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è, vale a dire più lontano di ogni luogo identico. L'acqua stessa, la potenza della massa acquosa, l'elemento sciropposo e luccicante, non posso dire che sia nello spazio; non è altrove, ma non è nella piscina. L'acqua abita la piscina, vi si materializza, ma non vi è contenuta, e se alzo gli occhi verso lo schermo dei cipressi dove gioca il reticolo dei riflessi, non posso negare che l'acqua visiti anch'esso, o almeno vi riverberi la propria essenza attiva e vivente.*¹²²

3.2 Paul Klee, *Confessione Creatrice*

*L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile.*¹²³

L'arte non dipinge gli oggetti, ma il loro prendere corpo nella visione. Vedere non è appropriarsi di un oggetto attraverso la vista, stargli di fronte. La visione non concerne - soltanto - ciò che è osservato, ma il movimento del suo farsi avanti, del suo venire ad essere. La visione si attua, è in questo stesso movimento. "Dunque, ambito: il tempo. Carattere: il movimento".¹²⁴ La natura dell'essere è temporale. Visione e creazione seguono il movimento temporale del prendere corpo. L'arte è il medio attraverso cui la natura presenta il suo vero volto: la temporalità. L'arte è il luogo dell'essere, è il luogo privilegiato attraverso cui le cose vengono facendosi mondo. Il fruitore allora non deve

¹²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, p. 63.

¹²¹ *Ivi*.

¹²² *Ibidem*, p. 50.

¹²³ Paul Klee, *Confessione Creatrice*, Abscondita, Milano 2004, p. 13. Si veda anche: Paul Klee, *Rendere Visibile (Sichtbar Machen)*, tav. 2.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 16-17.

rapportarsi con l'opera, ma col farsi dell'opera. "Temporale è anche l'essenziale attività dell'osservatore. [...] L'opera figurativa è nata dal movimento, è essa stessa movimento fissato e viene percepita col movimento".¹²⁵

Nella temporalità dell'arte è situato uno spazio nuovo, lo spazio del possibile. "Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, rispetto all'universo, il visibile costituisca un esempio isolato e che esistano, latenti ben più numerose verità".¹²⁶ O in altri termini: "L'artista possiede la visione essenziale di ciò che è possibile, mette in opera le nascoste possibilità dell'ente".¹²⁷ L'essere dell'opera d'arte è l'Essere stesso. Poiché l'Essere è il *rendersi visibili* delle cose. Esso si manifesta nella genesi continua del quadro e si allarga ovunque attorno così che non vi sono frontiere da oltrepassare nell'incontro, ma un unico mondo continuo, in cui reale e possibile si *frequentano*. L'opera deve contenere in sé il momento della possibilità, non solo ciò che è, è accaduto, ma la dimensione del virtuale, dell'immaginario, l'invisibile. "There is always another story, there is more than meets the eye".¹²⁸ Il non essere stato, il poter essere altro sono nel corpo stesso della cosa in quanto poter essere dell'esistenza. Dentro dietro e attorno al visibile abitano il potenziale, l'inattuale, l'invisibile. C'è sempre un'altra storia.

3.3 Maurice Merleau-Ponty, *Senso e Non Senso*

*La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo.*¹²⁹

Nel saggio *Il cinema e la nuova psicologia* Merleau-Ponty individua una profonda affinità fra cinema e filosofia contemporanea: "se dunque la filosofia e il cinema sono d'accordo, se la riflessione e il lavoro tecnico procedono nello stesso senso, ciò significa che il filosofo e il cineasta hanno in comune una certa maniera d'essere".¹³⁰ Essi ci *re-insegnano a vedere il mondo*, il nostro rapporto col

¹²⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁷ Martin Heidegger, *L'Essenza della Verità*, Adelphi, Milano 1997, p. 89.

¹²⁸ Wystan Hugh Auden, *As I walked out one evening*, Vintage Books USA, Los Angeles 1995, p. 42.

¹²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, p. 30.

¹³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia in Senso e Non Senso*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 81. Questa frase ricomparirà in Jean-Luc Godard, *Masculin-Féminin*, 1966.

mondo e con gli altri. Nel film “l’idea [...] è ricondotta allo stato nascente”,¹³¹ è solo in quanto si presenta come “manifestazione sensibile”.¹³² Compito del cinema è quindi, di nuovo, quello di *rendere visibile*. Merleau-Ponty riconosce nel film una “forma temporale”¹³³ e nel cinema l’arte del movimento. Per quanto esso sia fondato sul realismo rifiuta di considerarlo un’arte mimetica: “Le dispositif cinématographique n’est ‘nullement illusion’”.¹³⁴ Riprendendo Klee, afferma che l’arte, tutta l’arte, non è mai imitativa, bensì esprime un nuovo modo di vedere le cose, anticipando la filosofia. Il compito del cinema la sua stessa essenza è quello di far posare il nostro sguardo su un soggetto che è innanzitutto espressione e percezione del mondo e degli altri, cui è legato nell’“orizzonte relazionale della carne”.¹³⁵ Lo spazio attorno è il suo universo, il suo risvolto e il suo specchio, ed in esso è situato in quanto corpo che guarda ed è guardato. Nel movimento e nello sguardo reciproco il cinema ci dà il mondo dell’uomo e l’uomo nel mondo, il soggetto e l’oggetto vedenti e visti non più distinti, come scriverà Bazin.¹³⁶ Nonostante il punto di vista che occupa il soggetto percipiente col nel suo corpo sia solo uno degli innumerevoli possibili, pur se abitiamo un solo luogo, in virtù “dell’unico circolo della visione”,¹³⁷ “tocchiamo il sole e le stelle, siamo contemporaneamente ovunque, accanto alle cose lontane come a quelle vicine, e [...] perfino la nostra facoltà di immaginarci altrove [...] attinge anch’essa alla visione, reimpiega i mezzi che ci vengono da essa”.¹³⁸ Ecco dunque che terreni delimitati e remoti si fanno luoghi liquidi e confinanti ed infine il medesimo mondo, nella *carne*: reale e

¹³¹ *Ibidem*, p. 79.

¹³² Mauro Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008, p. 88.

¹³³ Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, p. 76.

¹³⁴ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in *Archives de Philosophie*, Université de Genève, Genève 2006, p. 129. L’espressione ‘nullement illusion’ è di Merleau-Ponty: *Cours au Collège de France 1952-1953: Le monde sensible et le monde de l’expression*, note inedite trascritte da Kristensen. Traduzione italiana in *Linguaggio storia natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano 1995.

¹³⁵ Mauro Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, p. 92.

¹³⁶ Merleau-Ponty si interessò a Bazin soprattutto negli anni 1960-1961: si ritrova ad esempio “*André Bazin ontologia del cinema*” in Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 164.

¹³⁷ Mauro Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, p. 93. Esso riunisce vedente e visibile nella carne, attuale e possibile nella simultaneità, nell’esistenza.

¹³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L’Occhio e lo Spirito*, p. 58.

immaginario, visibile e invisibile, non esistono più in quanto opposti ma, come aveva scritto Klee, compongono assieme i tanti volti possibili dell'esistenza.

3.4 Di passaggio: André Bazin

*[Lo specchio] muta le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso.*¹³⁹

Come, in *L'occhio e lo spirito*, Merleau-Ponty individua nella pittura e nello specchio il luogo “*in cui tutto è contemporaneamente*”¹⁴⁰ e in cui i confini si sfaldano reale e immaginario, soggetto e oggetto, vista e vedere, visibile e invisibile sono uno in virtù dell'altro, uno il risvolto dell'altro così in Bazin il cinema, muovendo dal mondo, giunge ad esprimere “la concordanza segreta delle cose con un doppio invisibile di cui esse non sono, in un certo senso, che l'abbozzo”.¹⁴¹ La *visibilità assoluta* mostrata nel quadro o nell'inquadratura attraverso lo specchio (Dalì ce ne offre un esempio significativo)¹⁴² è la stessa che si dispiega nello *scavalcamiento di campo*,¹⁴³ che disturba l'occhio poiché ci offre l'altro volto del reale. La reciprocità della visione, di vedente e visto nella *carne* del mondo avvertita da Klee e da altri pittori tale che “non si sa più chi vede e chi è visto”,¹⁴⁴ è la stessa reversibilità che la pellicola cattura fra i corpi degli attori e gli oggetti da essi usati, lo spaccato di mondo in cui sono stati *gettati*: “tutto avviene come se [...] cogliessimo adesso i personaggi non più fra gli oggetti, ma *per trasparenza*, attraverso di essi”.¹⁴⁵ Soggetto e oggetto perdono distinzione e definizione: ognuno è vedente e visto, l'uno viene scoperto

¹³⁹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 47, corsivo mio.

¹⁴¹ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 330. Bazin in questo passo si riferisce al neorealismo italiano (a Fellini) in particolare che, superando “*la frontiera del realismo, [...] ci porta dall'altro lato [delle cose]*”, *ivi*. Il neorealismo è qui definito “*realismo [...] fenomenologico*”. *Ibidem*, p. 329.

¹⁴² Salvador Dalì, *Dalì di spalle, dipinge Gala di spalle*, 1972-1973. Repertorio di immagini, tav. 4.

¹⁴³ Così Noël Burch rispetto allo scavalcamiento: “le rispettive posizioni stabilite dalla prima inquadratura (personaggio ‘A’ a destra, ‘B’ a sinistra) devono essere rispettate nelle inquadrature seguenti, a meno di non creare confusione all'occhio, avendo lo spettatore inevitabilmente l'impressione che un'inversione di posizioni sullo schermo corrisponda a un'inversione nello spazio ‘reale’”. Noël Burch, *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano 2000, pp. 23-24.

¹⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 155.

¹⁴⁵ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, p. 330. Il corsivo è mio.

dall'altro. Il cinema può allora essere inteso “in Merleau-Pontyan terms as a holistic enterprise reuniting viewer and viewed in the flesh of the world”.¹⁴⁶

In *Senso e non senso* Merleau-Ponty riconosce, come sappiamo, una comune essenza ed una meta affine al cinema e alla filosofia: entrambi descrivono il rapporto della coscienza incarnata in un corpo con gli altri e col mondo, un “argomento [...] cinematografico per eccellenza”.¹⁴⁷ Nel cinema l'uomo è posto al centro di un universo che lo attraversa, un universo non interiore ma “spazialmente reale”.¹⁴⁸ Nel cinema conosciamo il mondo attraverso il corpo dell'uomo, scopriamo e smarriamo lo spazio attraverso i movimenti dell'attore: “la nostra esperienza dello spazio costituisce l'infrastruttura della nostra concezione dell'universo. [...] Si può svuotare l'immagine cinematografica di ogni realtà, salvo una: quella dello spazio”.¹⁴⁹ L'oggetto, l'uomo, il mondo si costituiscono spazialmente, prendendo posizione nello spazio, assumendo un'identità in esso e con esso. Come l'occhio, la macchina da presa vede un solo lato del cubo per volta, può darcelo per intero solo muovendosi attorno ad esso o presupporre la sua esistenza totale nell'unità d'orizzonti che è il mondo. Ora però sappiamo che, senza che tutte le prospettive ci vengano date, noi abbiamo già l'oggetto, noi stessi e il mondo nella co-appartenenza alla *carne*. La creazione e l'opera d'arte de *L'occhio e lo spirito* e della *Confessione Creatrice* sono nel tempo, sono anche tempo. *L'enigma della visione* celebrato dalla pittura contiene in sé *temporalità* e *simultaneità*, ma solo il cinema riesce a “far finalmente vedere la *durata* stessa”.¹⁵⁰ Passato presente e avvenire, vedente e visto, visibile e invisibile, uomo e mondo si abbracciano sullo schermo. Il cinema è *fioritura* dell'uomo nel mondo, del mondo nell'uomo.

*Dobbiamo comprendere il guardare in senso greco e originario come il modo in cui un uomo ci viene incontro e, nel farlo, ci guarda, e, guardandoci, raccoglie se stesso in questo schiudersi che si dischiude, e in ciò, manifestando la sua essenza, lascia “schiudere” se stesso senza trattenere alcun resto.*¹⁵¹

¹⁴⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, University of California Press, Los Angeles 1994, p. 461. Anche Jay si riferisce al neorealismo.

¹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Senso e Non Senso*, p. 81.

¹⁴⁸ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, p. 179.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 174-175.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 193. Corsivo mio.

¹⁵¹ Martin Heidegger, *Parmenide*, p. 198.

IV

Corrispondenze

4.1 Il Cinema

*Ho sognato il mio film che si andava facendo man mano sotto lo sguardo, come una tela di pittore eternamente fresca.*¹⁵²

*Le propre du cinéma est de mettre en évidence la dimension intersubjective, relationnelle de notre perception: perception de l'autre, avec l'autre, de l'un avec l'autre, attention pour ce qui relie et pour ce qui sépare les être conscients.*¹⁵³

“Sempre dal nostro rapporto con l’immaginario bisogna partire e fare i conti. La finzione, il linguaggio, ciò che sembra estraniarci, è sempre il mezzo che volenti o nolenti ci fa incontrare con il mondo”.¹⁵⁴ Il cinema “cerca di rendere carne il sogno”,¹⁵⁵ permette al mio immaginario di incontrarsi con quello altrui, nel corpo dell’immagine, nella *carne* del mondo.

IL MONDO NELL’UOMO, L’UOMO NEL MONDO. IL MOVIMENTO

I nostri corpi e gli oggetti convivono e prendono forma gli uni grazie agli altri. Lo spazio si costituisce a partire dal loro rapporto. Diveniamo noi stessi nell’allaccio che ci congiunge, nell’unità delle differenze. Il cinema mostra *il fiorire delle singolarità*, unite nel paesaggio del mondo, il loro schiudersi nello sguardo reciproco, il sorgere del senso, la reversibilità di vedente e visto, l’invisibile del visibile. Il cinema ci offre un “*modo* diverso di guardare gli altri, le cose e il mondo”.¹⁵⁶ Come la fenomenologia, esso indaga il *come*, non il *che cosa* o il *perché*. Posa lo sguardo sul mondo e ce lo restituisce come nostro paesaggio. “Cinema come vita, e che nasce quindi da un rapporto diretto con le

¹⁵² Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, p. 112.

¹⁵³ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, p. 137

¹⁵⁴ Michele Fadda (a cura di), *Screwball & Romantic. Sei capolavori della commedia hollywoodiana*, Edizioni di Bergamo Film Meeting, Bergamo 2002, pp. 19-20.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 18. L’autore in questo passo si riferisce alla *romantic comedy* e alla *screwball comedy* del cinema hollywoodiano degli anni ‘30. In questo capitolo verranno analizzate la *screwball comedy* *Accadde una notte* e le *romantic* (o *sophisticated*) *Mancia Competente*, *Partita a quattro* e *Arianna* che, pur se datata 1957, si ispira ad esse.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 19. Il corsivo è dell’autore.

cose”.¹⁵⁷ Ogni cosa sullo schermo non è in se stessa, ma esiste solo a partire dalla relazione che noi intratteniamo con essa, così come le nostre esistenze non sono mai singolari. Se la pittura ritrae la “dialettica del visibile e dell’invisibile”,¹⁵⁸ l’emergere del senso dalle cose che incontriamo attraverso la visione, il cinema è in essenza *movimento* e in quanto tale raccoglie in sé l’eredità della pittura e la porta oltre, nella dimensione dell’esistenza, della nostra esistenza: “l’image mouvante du cinéma donne l’invisible de l’existence humaine”,¹⁵⁹ “rend visible l’invisible de nos rapports avec autrui”.¹⁶⁰

Uomo e opera d’arte, scrive Merleau-Ponty, si toccano e si somigliano: il loro senso si dà nella materia, nel corpo, espresso ed espressione sono inseparabili. Il cinema mostra la genesi sensibile dell’espressione, e lo fa attraverso il movimento. “Il cinema, ha scoperto con esso molto più del mutamento di luogo. [...] I suoi cambiamenti di punto di vista sollecitano e per così dire celebrano la nostra apertura al mondo e ad altri [...]; esso mette in scena [...] dei mutamenti di prospettiva che definiscono il passaggio da un personaggio a un altro o lo scivolare di un personaggio verso l’avvenimento”.¹⁶¹ Il cinema non riproduce la realtà, ma *rende visibile* la trama interna della nostra esistenza, fa apparire il nostro legame col mondo, con gli altri. Attraverso il corpo il soggetto esiste nel mondo, è al mondo, ne è parte, è un *en être*. Nel cinema conosciamo uomo e mondo attraverso il corpo, i gesti, l’azione. “Le mouvement est un ‘révéléateur de l’être’”.¹⁶² Se dalle cose emerge un senso è poiché esse si rapportano col mio corpo, unità di sensibilità, motilità ed espressione. Sullo schermo noi vediamo il movimento. L’unione di visione e movimento ci apre alla percezione del mondo, crea il nostro spazio comune. Il corpo crea lo spazio, lo spazio si muove assieme al mio corpo. “Il movimento del soggetto all’interno

¹⁵⁷ Jean Renoir, *La Vita è cinema. Tutti gli scritti 1926–1971*. Milano, Longanesi & C. 1978, p. XII. Il passo è tratto dalla presentazione di Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima.

¹⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 165.

¹⁵⁹ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, p. 135.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura*, pp. 29-30.

¹⁶² Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, p. 130. “Révéléateur de l’être” cit. *Le monde sensible et le monde de l’expression*, p. 69, tr. it. Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura*.

del mondo è anche *disvelamento* del mondo tramite il soggetto”.¹⁶³ Lo spazio abitato dai corpi degli attori può anche essere stravolto, il suo senso può mutare. E ad ogni cambiamento dello spazio corrisponde sempre una nuova sfumatura del personaggio, un certo modo di porsi nei confronti del mondo.¹⁶⁴ In *Boudu salvato dalle acque* (Jean Renoir, 1932) Boudu non solo usa gli oggetti come se gli fossero capitati in mano per caso, come se gli fosse ignota la loro utilità, come se essi non fossero davvero *maneggevoli*, ma cambia anche lo spazio attorno, gli dà sempre nuove possibili identità (dorme sul pavimento, si siede sospeso nell’apertura delle porte...). E tutto questo ci dà l’essenza di Boudu. Allo stesso modo l’amore che nasce fra finzioni, travestimenti, bugie, occultamenti nei pomeriggi di *Arianna* (Billy Wilder, 1957) viene vissuto anche sotto un tavolo (ed è meraviglioso come, quando squilla il telefono che è poggiato su di esso, Arianna dica “Ti voglio di sopra”),¹⁶⁵ così come gli oggetti hanno usi ed esistenze sempre nuovi (la custodia del violoncello nasconde la pelliccia, il fiore bianco simbolo dell’amore viene conservato in frigorifero). Wilder ci mostra l’emergere dell’amore nel cinico Frank (G. Cooper) attraverso l’emergere dell’acqua da una vasca da bagno. L’acqua sommerge l’elegante suite del Ritz, la raffinatezza di Frank e dei musicisti del quartetto tzigano che sempre l’accompagna si tramuta in disordine (i vestiti si stropicciano, i volti si bagnano di sudore) mentre il carrello con gli alcolici passa da un capo all’altro della stanza mostrandoci il mutamento progressivo dello spazio.

IL MONDO NELL’UOMO, L’UOMO NEL MONDO. LA VISIONE

Merleau-Ponty, Bazin, Burch¹⁶⁶ e Kristensen hanno scorto nell’occhio della macchina da presa l’occhio umano: essa è l’unirsi di visione e movimento e in quanto tale rivela l’essenza della visione. L’invenzione della prospettiva non ci restituiva il mondo. Se la visione sembrava dispiegarsi solo nella dialettica

¹⁶³ Renaud Barbaras, *Motricità e fenomenicità* in *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a cura di Mauro Carbone e Claudio Fontana, pp. 115-116. Il corsivo è mio.

¹⁶⁴ È l’eco più forte delle parole di Bazin cit. nota 144 p. 26.

¹⁶⁵ Si vedano le tavole 10-11.

¹⁶⁶ Burch scrive ad esempio “lo spettatore cinematografico spesso tende a vedere le immagini filmiche come vede la vita: senza limiti dello schermo”. Noël Burch, *Prassi del cinema*, p. 163. Ciò porterà all’analisi del *fuoricampo*, qui p. 36.

figura/sfondo,¹⁶⁷ se sembrava che potessimo vedere un oggetto solo riducendo tutto il resto del mondo a orizzonte opaco, abbiamo scoperto che collocando l'occhio dov'è, cioè nel corpo, non ci proiettiamo più verso il mondo, ma lo abitiamo, siamo noi stessi mondo, *liberi frequentatori dello spazio*. Avere un corpo significa avere un *montage* d'ogni percezione e di ogni *correspondances*¹⁶⁸ tra i sensi, tra me e il mondo. Questo è lo *schema corporeo*, consapevolezza e percezione dell'unità del mio corpo e della sua appartenenza allo spazio, al mondo. Il mio occhio è occhio del corpo. Così la visione si addentra nella profondità dello spazio, pittura e cinema ricercano la profondità e la macchina da presa ripete l'avventura del nostro occhio. In *Boudu salvato dalle acque*, attraverso la *profondità di campo*, Renoir restituisce “alla realtà la sua continuità sensibile”:¹⁶⁹ un susseguirsi di finestre dentro finestre, un continuo affacciarsi, da porte e aperture, di stanze e corridoi che possiamo liberamente abitare con l'occhio. “La visione non è cosa che si faccia vedere, - laggiù e in noi”.¹⁷⁰ Il cinema ce la mostra.

IL MONDO NELL'UOMO, L'UOMO NEL MONDO. IL VISIBILE

“Lo spazio è il rapporto fra la nostra carne e la carne del mondo”.¹⁷¹ Nello specchio vediamo la reciprocità di chi guarda e chi è scorto, l'unità di corpo e spazio, la totalità dei corpi, l'incontro. Nello specchio si ha la visibilità assoluta. In esso compare il doppio: il nostro esistere come vedenti-visti toccati-toccati, la mancata presa del nostro essere nella sua interezza, il convergere di finzione e realtà nella nostra esistenza, il perenne scarto fra desiderio e attuazione del desiderio. “Il mio corpo fantasma, nello specchio, tira fuori tutta la mia esperienza tattile, l'investe esternamente. Gli altri uomini [sono] degli specchi

¹⁶⁷ Essa viene utilizzata anche nel cinema: Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, Edizioni della Battaglia, Palermo-Bologna 2000, p. 20.

¹⁶⁸ Termini rispettivamente di Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la Perception*, p. 377) e Baudelaire (*Correspondances dans Les Fleurs du mal*).

¹⁶⁹ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, p. 288. Si veda tav. 8.

¹⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, p. 168.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 199. E prosegue, commentando *L'erba* di C. Simon: “Non è nemmeno più lei che guarda, è la sua immagine allo specchio che la guarda...”, *ivi*.

per me tramite il loro corpo Il mio corpo e il loro si sopravanzano reciprocamente Nessuna incorporeità”.¹⁷²

IL MONDO NELL’UOMO, L’UOMO NEL MONDO. L’INVISIBILE

Se nel cinema, ed in particolare nei film analizzati, non è possibile distinguere ciò che accade sulla scena da ciò che accade nella vita, se il gioco è sempre quello del *play within the play*, è perché nell’esistenza stessa reale e immaginario si confondono, sono uno prolungamento dell’altro. Vita e finzione, sogno e corporeità sono indistinguibili. Solo in questo orizzonte si comprendono le parole di Octave (lo stesso Jean Renoir) ne *La regola del gioco* (Jean Renoir, 1939): “il contatto diretto col pubblico, ecco, è questo che avrei voluto provare”. Il pubblico è il mondo umano, è il contatto diretto con l’altro che è sempre venuto a mancare. Lo spettacolo di fantasmi che viene inscenato nella sala vede inizialmente contrapposti, l’uno di fronte all’altro, gli attori (i fantasmi) e il pubblico (tav. 14). Ma proprio nella platea, nella realtà, il piano suona da solo. Lo spettacolo ci è mostrato nel riflesso di uno specchio della platea. Ed alla fine gli spettri scendono dal palco e si confondono con i corpi.

Dagli spettri ai corpi

Nel cinema e nella vita l’immaginazione è la “via per accedere al nostro nucleo più autentico”,¹⁷³ mai disgiunto dal corpo. Vediamo l’immaginazione farsi corpo in *Accadde una notte* (Frank Capra, 1934) sulla coperta che divide lo spazio (una stanza da letto) e separa i due corpi che l’abitano (C. Gable e C. Colbert, tav. 12). Essa diviene “lo schermo dove sogni diversi possono essere proiettati e unirsi, in una dinamica complessa in cui il sogno, che si sa sempre sogno, può rendersi in qualche misura ‘materiale’”.¹⁷⁴ Il cinema svela come l’immaginazione possa divenire sensibile, compenetrare e impregnare la realtà.

“Il maggiordomo: - I signori sono attesi?

George (il pittore): - No, non esattamente attesi...

Tom (il commediografo): - Immaginati, desiderati e sognati magari”.¹⁷⁵

¹⁷² *Ibidem*, p. 168.

¹⁷³ Michele Fadda (a cura di), *Screwball & Romantic*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 17-18.

¹⁷⁵ Il dialogo è tratto da *Partita a quattro* (Ernst Lubitsch, 1933). I due vecchi amici-amanti di Gilda entrano, non attesi, nella casa del marito (col quale si è appena sposata) durante una festa.

LE PORTE, GLI SPECCHI, LE FINESTRE, L'OCCHIO

Sulla soglia: le porte.

Ne *La regola del gioco* le relazioni (tutte, o quasi, illegittime) nascono, vengono vissute e finiscono dietro le porte, di nascosto. Ogni contatto che unisce attraverso la parola ed attraverso il corpo, ogni bacio, avvengono soltanto negli specchi, dietro i vetri delle porte, sulle soglie. Ogni apertura e chiusura di porta, ogni riflesso dell'accadere, tutti gli avvenimenti sulla soglia sono il prolungamento carnale di ciò che avviene nell'animo dei personaggi. Quando il marchese (e padrone di casa Robert) chiede al suo servo, che significativamente ha nome Corneille, se vi sono vittime a seguito della sparatoria, Corneille risponde che sono tutti illesi ma che un proiettile si è conficcato in una porta. Queste parole possono apparire insignificanti, ma, come accadeva e accadrà in *Nana*, *Boudu*, *Mancia Competente*, *Partita a quattro*, *Arianna*, l'amore ed ogni altro contatto umano sono celati e scoperti, visti e vissuti sempre attraverso vetri, dietro e davanti a porte che spesso s'aprono su specchi, finestre, altri sguardi. Lubitsch è "il regista delle porte".¹⁷⁶ Si potrebbe dire che i protagonisti di *Mancia Competente* (Ernst Lubitsch, 1932) sono, assieme a Herbert Marshall, Miriam Hopkins e Kay Francis, le porte, che essi aprono e chiudono di continuo (tav. 9). L'intero film è un susseguirsi di aperture e chiusure, luci e ombre, occultamenti e verità soffuse. La verità è all'interno di stanze che spesso ci rimangono celate, tutto il resto è apparenza, finzione, rappresentazione. Ogni azione si svolge sempre sulla soglia, ci è svelata e sottratta dall'apertura e chiusura di porte. *Mancia Competente* è un inno al movimento, "il trionfo dell'indecisione".¹⁷⁷ La maggior parte delle azioni non viene portata a termine, i desideri non vengono vissuti. I corpi degli attori sono in costante movimento, movimento sempre più ritmato, che resta senza meta, sospeso, indefinito. La macchina da presa sosta spesso all'esterno e quando solca la soglia non ci svela che riflessi negli specchi, nei vetri delle finestre, ombre. Sopravanza, all'inizio e alla fine, la luce della luna.

Mancia competente svela ai nostri occhi l'enigma della visione.

¹⁷⁶ Michele Fadda (a cura di), *Screwball & Romantic*, p. 26. La diva del muto Mary Pickford lo chiamava così.

¹⁷⁷ "È il trionfo dell'indecisione" è una battuta del maggiordomo.

La dis-velatezza: lo specchio.

Lo specchio, l'emblema della visibilità assoluta, non fa che dirci come alla nostra visione essa sia preclusa, non fa che mostrarci lo scarto e la mancanza, il nostro umano sapore d'assenza.¹⁷⁸ In *Mancia Competente* Lubitsch ci mostra il bacio con cui Madame Colet e il ladro (suo segretario) Gaston Monescu si promettono (impossibili) anni assieme, prima nel riflesso allo specchio e poi nelle loro ombre sul letto. In *Arianna* i due protagonisti si incontrano dopo un anno all'Opéra, ma Gary Cooper non vede l'amata (che non a caso vediamo doppia: Arianna recita una parte ma proprio attraverso la finzione ottiene alla fine la realtà che ha sognato e desiderato) nonostante gli sia di fronte e al contempo riflessa nello specchio posto dietro di lei. Ma il film in cui la visione, la nostra percezione visiva, ci è svelata nella sua essenza è *Nanà* (Jean Renoir, 1926). Nella sequenza in cui Nanà recita la parte della "femme honnête" davanti (e dietro) all'ammiratore Muffat, Renoir inquadra sempre e solo una delle due facce di uno stesso spazio. Nel mezzo di una stanza siede Muffat, Nanà recita di fronte a lui e, recitando, si sposta dietro di lui. Ma la macchina da presa non la segue mai, resta ferma nello spazio da cui Nanà si allontana e solo più tardi troppo tardi passa a mostrarci l'altro spazio, nel quale lei sta proseguendo la rappresentazione. Renoir lascia sempre per un attimo lo *spazio vuoto*.¹⁷⁹ Lascia sempre un momento di attesa, di sospensione, del tempo e dell'azione, del corpo e dello spazio. La sequenza è realizzata come se davanti e dietro a Muffat fossero posti due specchi, come se la macchina da presa non potesse che mostrarci i movimenti di Nanà nei due specchi e mai la realtà stessa. I due specchi sono due facce dello stesso spazio, dello stesso tempo, nei quali si muove lo stesso corpo. Ma il movimento di questo corpo non è mai interamente catturato da essi. Due punti di vista, due specchi l'uno alle spalle dell'altro,

¹⁷⁸ Lo scarto della "reversibilità sempre imminente e mai realizzata di fatto". Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 163.

¹⁷⁹ Si noti inoltre che questa sequenza, costruita attraverso il *campo-controcampo*, contrappone e congiunge lo *spazio in campo* al *fuoricampo* (*memorizzato*). Poiché il movimento di Nanà non ci è mai dato completamente, nella sua interezza, il nostro occhio è sempre costretto a immaginare ciò che avviene al di là, desidera visitare l'altro spazio, quello che non è attualmente visto. Burch lo chiama *fuori campo concreto* (anziché *memorizzato*) e lo collega appunto alla dialettica *campo-controcampo*, che ci dà l'altro volto, ci rende *concreto* il volto che altrimenti sarebbe rimasto *immaginario*. Riguardo al *fuoricampo* si veda qui, p. 36.

dovrebbero offrirci l'interrezza della realtà. Ma, ecco, lo sguardo della macchina da presa è sguardo umano: essa può darci un singolo volto alla volta, un frammento di spazio, uno di tempo, mai l'interrezza del mondo – il nostro stesso mondo – e dunque del corpo umano in movimento.

L'apertura: la finestra.

Qui non s'intende la finestra soltanto come apertura sul mondo,¹⁸⁰ ma come apertura che si dà assieme o dopo una chiusura, un velamento. Ciò che prende consistenza nella visione, ciò attraverso cui vediamo è il vetro della finestra, come l'acqua della piscina di Merleau-Ponty. In *Partita a quattro* (Ernst Lubitsch, 1933) il dialogo in cui (tradendo il patto fatto con Tom) Gilda e George si confidano il loro amore e scelgono di vivere il desiderio, avviene davanti a una finestra i cui vetri non ci lasciano vedere l'esterno, ma riflettono l'interno. Così anche quando, successivamente, è Tom a tradire il patto tradito dormendo con Gilda (che vive con George), le parole sul futuro che i due si dicono a colazione, hanno come sfondo un'immensa vetrata che li riflette. Quando poi George torna a casa e scopre il tradimento (in salotto ci sono i resti di una colazione per due e Tom indossa ancora lo smoking), il confronto fra i tre avviene in piena luce e attraverso il vetro finalmente vediamo l'immensa distesa dei tetti parigini. Infine, se Boudu si muove nello spazio interno ricreandolo sempre di nuovo col suo corpo (come se casa e libreria fossero una scenografia teatrale), sono le finestre, che si aprono su altre finestre, su altri interni, su esterni, sulla città e sul fiume, a riportarci alla realtà, a ricordarci che lo spazio di Boudu fa parte del mondo. È attraverso una finestra che Edouard Lestingois vede per la prima volta Boudu, grazie a un cannocchiale che amplifica la vista del suo occhio curioso (tav. 6).

L'essenziale: l'occhio.

Nanà comincia nell'infinito gioco di sguardi che si svolge a teatro durante una rappresentazione. Sono sguardi che si incontrano, sguardi reciproci, sguardi taciuti, un osservare nascosto che ci offre, grazie al gioco continuo di rimandi, l'interrezza dello spazio e la genesi di ogni relazione umana. La macchina da

¹⁸⁰ Si veda tav. 8.

presa si identifica con questi occhi, monocoli e cannocchiali che spiano, in un susseguirsi di soggettive attraverso cui i personaggi si offrono l'uno all'altro.¹⁸¹ Le immagini che ci vengono proposte si distinguono dal resto delle inquadrature, divengono sguardi gettati posati sul mondo. Non sono più immagini, ma sono frammenti di visione umana. Ci mostrano la reversibilità di vedente e visto. Tecnicamente questo prendere corpo della visione è realizzato tramite la selezione di una porzione dell'immagine: la soggettiva è resa da un tondo contornato di nero. Chi è guardato appare nel cerchio dell'occhio (tav. 5), chi guarda appare nell'occhio (rettangolare) della macchina da presa. Nel corso del film alcune inquadrature cominciano e terminano tramite dissolvenze circolari ad aprire e a chiudere. Ma non vi è più nessuno che spia. Alla fine, quando Muffat sale per addentrarsi nella stanza dove giace Nanà (esponendosi al rischio di contrarre il vaiolo), non solo vediamo la scena dalla porta aperta e non più attraverso i vetri, ma, poiché l'inquadratura è circolare, guardiamo Muffat col nostro stesso occhio.

L'INVISIBILE DEL VISIBILE

“È proprio nella motricità che si fonda l'unità differenziata del visibile e dell'invisibile”.¹⁸² Ciò che è presente sullo schermo è lo *spazio in campo*. Ciò che è assente è lo *spazio fuori campo*. Ma esso è sempre presupposto, è il risvolto, l'altra faccia dello spazio in campo e come tale è presente nella nostra immaginazione, indipendentemente dal fatto che ci sia stato mostrato precedentemente (*fuori campo memorizzato*) oppure no (*immaginario*). “L'invisibile è ciò che non è attualmente visibile ma potrebbe esserlo (aspetti nascosti o inattuali della cosa – cose nascoste, situate altrove – qui e altrove)”.¹⁸³ Ciò che non è presente davanti a noi si irradia altrove e prende consistenza

¹⁸¹ Questo procedimento viene ripreso da Lubitsch in *Mancia Competente*, in cui però lo sguardo concretizzato nel tondo – che spia Madame Colet e la sua preziosa borsetta si rivela non umano (alla fine della soggettiva infatti uno zoom stringe sulla borsetta), e da Wilder in *Arianna*, nella scena in cui lei, attraverso un binocolo, vede Frank Flannagan che a sua volta utilizza il libretto dell'opera come cannocchiale, attraversa l'intero spazio attorno con lo sguardo e non vede solo il luogo dal quale lei lo spia. Entrambe le sequenze si svolgono a teatro.

¹⁸² Renaud Barbaras, *Motricità e fenomenicità in Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a cura di Mauro Carbone e Claudio Fontana, p. 124.

¹⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, p. 268.

nella nostra immaginazione come prolungamento di ciò che è attualmente visibile, del qui e ora, spazio popolato dai nostri corpi in movimento. Come io sono vedente ma sono anche visibile da un altro luogo che non sia quello occupato dal mio corpo, così altrove l'assente è presente. E nell'inquadratura ciò che è visto rinvia a ciò che è nascosto e lo chiama a sé. “Quando un personaggio esce dal campo della macchina da presa, siamo disposti ad ammettere, che esso sfugge al campo visivo, ma per noi continua ad esistere identico a se stesso in un altro punto della scena, che ci è nascosto”.¹⁸⁴ Il *fuori campo* è lo spazio invisibile che ha “presenza immaginaria [...] nella percezione che abbiamo del campo stesso”.¹⁸⁵ “Il fuori-campo è sempre contemporaneamente spazio assente (materialmente assente dalla figura reale) e spazio presente, nell'immaginario, come prolungamento”.¹⁸⁶ L'occhio dello spettatore ricerca un'ampiezza maggiore. Il movimento dei personaggi, i suoni,¹⁸⁷ la musica, lo portano oltre ciò che vede attualmente, a desiderare di solcare i confini. Il *fuori campo* è “presenza *in absentia*”.¹⁸⁸ Il nostro sguardo sente questa assenza, desidera che l'intero spazio si dispieghi, vuole posarsi altrove qui e altrove. Grazie all'immaginazione l'altrove sorge nel corpo dell'immagine presente e le offre pienezza.

A partire da *Nanà*, film forse dedicato all'incontro e all'opposizione fra campo e fuori campo, Burch suggerisce come lo spazio fuori campo possa essere *reso visibile*: attraverso le entrate e le uscite di campo che lasciano lo spazio vuoto e spingono la nostra immaginazione verso ciò che è al di là,¹⁸⁹ mediante lo *sguardo off* (“i domestici di *Nanà* sporgono continuamente la testa da una porta per vedere chi si trova nello spazio dietro la scena, e ancora una volta questo spazio e questo personaggio invisibili prendono un'importanza almeno uguale a

¹⁸⁴ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, pp. 171-172.

¹⁸⁵ Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, p. 22.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁷ Il suono ci dà più d'ogni altra cosa l'estensione – immaginaria – del fuori campo.

¹⁸⁸ Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, p. 23.

¹⁸⁹ È inoltre possibile (ad esempio con l'uscita rasente la mdp), e lo vediamo in *Nanà*, attirare l'attenzione dello spettatore non sul *fuori campo* in generale, ma su quello che Bergala chiama l'*altro campo*, cioè lo spazio in cui è collocata la macchina da presa.

quanto si vede”)¹⁹⁰ e infine dai corpi inquadrati solo in parte.

“Nel cinema di Lubitsch conta più il non detto di quanto venga effettivamente pronunciato, quel che resta al di là e al di fuori delle cornici del fotogramma spesso a sua volta mascherato o coperto – più di quel che ci mostra la macchina da presa”.¹⁹¹ In *Partita a quattro*, dopo l’essenziale dialogo col maggiordomo, Tom e George ricompaiono da dietro il separè¹⁹² della camera di Gilda (è la loro voce – il loro canto – a comparire prima dei loro corpi). Vengono scoperti con lei e cacciati dal marito, scendono le scale ma anziché fuggire si introducono furtivamente nella festa aprendo la porta del salotto. La porta viene richiusa. La macchina da presa resta immobile sulla scala appena percorsa e sulla porta appena chiusa. L’inquadratura è lunga. Non accade nulla. Sentiamo solo le voci all’interno, un interno che resta sottratto alla vista. Quando finalmente la macchina da presa ritorna sulla sala, la scopriamo vuota. Non v’è più nulla che possa svelarci l’avvenimento. Resta soltanto il disordine lasciato dai corpi.

Partita a quattro e *Mancia Competente* terminano con un – all’ – inizio. I protagonisti sono in automobile e viaggiano verso il futuro. Sono avvolti in un cerchio di luce rarefatta, sfiorati dal tenue bagliore che li illuminava all’inizio (futuro e passato sono come le porte, s’aprono e si chiudono incessantemente) forse perché essi (le loro relazioni) e le loro opere d’arte (siano furti, quadri o testi teatrali) “hanno pressoché tutta la vita davanti a sé”.¹⁹³

¹⁹⁰ Noël Burch, *Prassi del cinema*, p. 32.

¹⁹¹ Guido Fink in Francesco Bono (a cura di), *Lubitsch*, Officina, Roma 1992, p. 31.

¹⁹² Questo è uno degli innumerevoli esempi dell’uso del *fuori vista* nei film di Lubitsch. Bergala lo chiama anche *mascheramento* e scrive: “il mascheramento funziona anche come presenza-assenza” (Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, p. 24), ma esso si differenzia in modo sostanziale dalla *presenza in absentia* del fuoricampo. Il fuori vista – *l’occultamento* – è la definizione stessa della visione umana nella quale gli oggetti si danno solo nascondendo gli altri e venendo nascosti dagli altri, laddove il fuori campo è ritaglio *intenzionale* ed è sempre *presente in assenza*, è l’invisibile del visibile.

¹⁹³ Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo Spirito*, p. 63.

4.2 Di passaggio: André Bazin

*Il fantastico al cinema è consentito solo dal realismo irresistibile dell'immagine fotografica. È essa ad imporci la presenza dell'inverosimile, a introdurlo nell'universo delle cose visibili.*¹⁹⁴

Bazin fonda la distinzione tra cinema e teatro, non sulla presenza dell'attore (esso esiste anche sullo schermo, come ci è presente la nostra immagine riflessa allo specchio), ma sullo scarto fra reale e immaginario, o sulla loro unione. L'immaginario al cinema esiste in virtù dello stesso realismo: “l'uomo invisibile deve portare un pigiama e fumare la sigaretta”.¹⁹⁵ Eppure il regista teatrale Tadeusz Kantor giunge a simili conclusioni, pur se all'interno di un diverso percorso teorico, sia per quanto riguarda gli attori che lo spazio scenico: la recitazione dei personaggi deve aderire al luogo, essi sono nel loro rapporto con gli oggetti e con gli altri, e in questa realtà la finzione trova il suo luogo proprio. Lo spazio del cinema e quello del teatro sono distanti e assieme confinanti. Lo spazio del cinema è privo di frontiere. È vero, ne vediamo sempre solo una porzione, ma, anche se non è attualmente sotto il nostro sguardo, il resto dello spazio (così come il personaggio prima e dopo l'uscita o entrata in campo) esiste. “Sarebbe ben difficile dire dove è il quadro [...] il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso”.¹⁹⁶ Klee usa il verbo *brucare* per definire questo continuo smarrirsi e riposizionarsi dello sguardo e del corpo, dunque dello spettatore davanti al quadro. Così il cinema è “finestra sul mondo”,¹⁹⁷ ma attorno a questa finestra vi è “lo spazio diffuso, senza geometria e senza frontiere, che circonda lo schermo”.¹⁹⁸ Il mondo stesso. Infinito.

L'infinito a teatro non può essere spaziale, ma solo immaginario. L'infinito a teatro è disegnato dall'attore, è nell'attore. Le quinte e la quarta parete, l'alto coi fari ed il basso con le assi di legno, tutto è per lui, soltanto il suo corpo e la sua voce possono allargare questi spazi. La scenografia, l'ambiente in cui si svolge l'azione, è uno spazio “chiuso, limitato, circoscritto, le cui sole aperture

¹⁹⁴ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, p. 17.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 174.

¹⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Occhio e lo Spirito*, p. 21.

¹⁹⁷ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, p. 177.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 173.

sono quelle cui acconsente la nostra immaginazione. [...] La ribalta esiste tramite il suo rovescio e la sua assenza di al di là, come la pittura tramite la cornice. Come il quadro non si confonde con il paesaggio che rappresenta, [...] il palcoscenico [...] è essenzialmente eterogeneo alla natura che lo circonda”.¹⁹⁹

Il teatro è un luogo sacro, il cinema è il mondo.

4.3 Il Teatro

*È il corpo a mostrare, è il corpo a parlare.*²⁰⁰

*Il ‘reale’ e l’‘immaginario’ sono due ‘ordini’, due ‘scene’ o due ‘teatri’ (quello dello spazio e quello dei fantasmi) allestiti in noi.*²⁰¹

L’immaginario sembra distinguersi dal percepito poiché suo tratto peculiare è quello di “prendere per buono ciò che non è visto e non potrebbe esserlo”.²⁰² Eppure per entrambi “c’è un terreno d’incontro che è l’Essere stesso”,²⁰³ un essere che comprende tutto ciò che ognuno di noi sente e vive, non come frammenti slacciati d’essere, ma come unica realtà. L’invisibile ha connessioni ed intrecci col corporeo, col percepito, con la visione. È trama nascosta che congiunge il mondo che è dentro di noi e là fuori. Immaginario e reale si allacciano nella *carne*, in un’unità che supera ogni dualismo, valica ogni confine e ci getta in piena vita. Il corpo è nel “presente visibile”,²⁰⁴ ne è avvolto, e al contempo visita lo spettacolo che si estende “*dietro* di esso, in profondità, di nascosto”.²⁰⁵ Corpo e spazio abitano questo luogo in sospeso. Lo spazio è posto dal movimento del corpo, vi è motricità solo nello spazio. Abbracciandosi essi danno vita e al contempo appartengono al *presente visibile* quanto all’inattuale possibile. Ciò che resta sottratto alla vista viene dunque chiamato fuori dal corpo dell’attore che si muove nello spazio scenico costruendolo. Lo spazio assume un’identità, prende vita sotto i nostri occhi, ma la sua stessa fisicità

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 171.

²⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p. 269.

²⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l’Invisibile*, p. 64.

²⁰² *Ibidem*, p. 55

²⁰³ *Ibidem*, p. 87

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 133.

²⁰⁵ *Ivi*. Il corsivo è nel testo.

presuppone un altrove ora incorporeo. Lo spazio scenico è visibilità. Il suo risvolto è l'invisibile.

Peter Brook: il Teatro Sacro

*Per semplificare lo definisco Teatro Sacro, ma potremmo anche parlare di Teatro-dell'Invisibile - Reso-Visibile. L'idea che il palcoscenico sia un luogo dove può apparire l'invisibile ha una forte presa sulla nostra immaginazione.*²⁰⁶

In una classificazione dei possibili modi di intendere e fare teatro, che rifiuta i confini ma cerca di dare un'identità ai diversi spazi scenici, il regista Peter Brook battezza "Teatro Sacro" quella peculiare forma teatrale che si offre allo sguardo, annunciando al contempo ciò che rimane celato.

Brook scrive di una fame, fame dell'invisibile, necessità di ritrovare o fondare una realtà completa. La fame dell'infanzia. Ritrovata e per la prima volta saziata.

"I rituali che facevano incarnare l'invisibile furono all'origine del teatro".²⁰⁷

Oggi li abbiamo in gran parte perduti, eppure ora più che mai abbiamo necessità di un *Teatro Sacro*. "Dove cercarlo? Tra le nuvole o sulla terra?".²⁰⁸

Essi si incontrano nel rituale vudù di Haiti. Un palo è il punto in cui si congiungono terra degli uomini e cielo degli Dei. Ma gli Dei restano invisibili.

Per renderli presenti occorre un "veicolo umano".²⁰⁹

"Può la presenza di un attore rendere visibile l'invisibile?".²¹⁰ Religioni e filosofie di ogni luogo del mondo affermano che l'invisibile è visibile. Quello che ci manca è un veicolo che possa rendere possibile questa percezione: *rendere visibile*.

Se il teatro è un luogo sacro, se in esso possiamo percepire l'intera estensione della realtà che non abbiamo attualmente sotto gli occhi, questo è grazie al corpo dell'attore ed ancor più allo spazio che, attraverso il movimento, egli crea, disfa, annuncia, estende in prolungamenti che giungono altrove qui e altrove.

"Il rapporto tra attore e pubblico è simile a quello che si instaura fra sacerdote e

²⁰⁶ Peter Brook, *Lo Spazio Vuoto*, Bulzoni, Roma 1998, p. 53.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 73.

²⁰⁹ *Ivi*.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

fedeli”.²¹¹

“Comprendere la visibilità dell'invisibile è lavoro di una vita. L'arte sacra è un aiuto in questo processo”.²¹²

La sfida del teatro, del cinema, del pensiero di Merleau-Ponty e di una filosofia ancora da farsi è quella di “cercare un invisibile che permei e animi l'ordinario”,²¹³ aprirci alla percezione dell'invisibile che da sempre costituisce l'altra faccia del visibile, la sua essenza, la stessa visibilità.

Tadeusz Kantor

*Per molti anni ho esaltato la realtà per svariati motivi. Tuttavia al fondo della partitura c'era una sfera, per così dire sacra, di cui non era lecito parlare in un linguaggio quotidiano, una sfera assoluta. Si trattava semplicemente della verità.*²¹⁴

Il teatro di Tadeusz Kantor, in tutti i suoi innumerevoli volti, nella diversità delle strade che ha percorso e dei luoghi che ha fatto propri, è sempre teso a portare sulla scena ciò che non potrebbe esservi, gli invisibili dei luoghi altri, dei tempi altri (a seconda dei periodi: i personaggi letterari e del dramma, il mondo dell'infanzia e dell'immaginazione, quello dei morti, la memoria...).

Pur essendo consapevole dello scontro irrisolvibile fra realtà e immaginazione, Kantor scorge nel teatro la possibilità di materializzare l'invisibile, l'altro volto del visibile ed assieme la sua condizione d'esistenza (“Gli opposti si toccano. In ogni caso non si distruggono. Esistono gli uni in virtù degli altri”).²¹⁵ L'incontro avviene, accade sulla scena, proprio sfruttando la contraddizione ordinario-immaginario, realtà-invisibile.

La scena di Kantor non si trova più in teatro (“istituzione atta al *contrabbando della finzione*”),²¹⁶ neppure è un *luogo autentico*, bensì un luogo comune, “*di Rango Più Basso*”²¹⁷ (una stazione, una stanza, una lavanderia...). In questo spazio della realtà ordinaria, gli attori non recitano più, non fingono un dramma fittizio, ma si muovono e assumono i comportamenti che il luogo

²¹¹ *Ibidem*, p. 69.

²¹² *Ibidem*, p. 66.

²¹³ *Ibidem*, p. 67.

²¹⁴ Tadeusz Kantor, *Wielopole|Wielopole*, Ubulibri, Milano 1981, p. 144.

²¹⁵ *Ivi*.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 163, corsivo nel testo.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 100. Corsivo e maiuscole sono nel testo.

domanda ed esige, le loro attività sono attività di vita ed essi hanno a che fare non con oggetti di scena, ma con cose reali. La realtà veste lo spazio scenico e i corpi degli attori. Il concetto di imitazione perde ogni validità. Davanti agli occhi sosta la vita, quotidiana, pura.

“E ora tutta questa realtà quasi naturalistica comincia a assumere come delle ambigue particolarità, quasi prenda a gonfiarsi dall’interno, quasi si metta a parlare non nella sua lingua ma in un’altra”.²¹⁸ Le azioni degli attori si ripetono. Sono gesti quotidiani ma fermati nell’incanto della ripetizione. E dell’immobilità. “Una sorta di eco. Lo stesso di ciò che esiste qui, ma immateriale. [...] Lasciamo che l’immaginazione travalichi quel confine stabilito illegittimamente”.²¹⁹ L’immaginario è in *trasparenza* dietro e dentro il visibile. È essenzialmente movimento *tornare e sparire* dalla realtà a un luogo altro e viceversa. È all’interno. Risuonante luce eterna. I corpi degli attori sono “in posa verso l’eternità”.²²⁰ Ci trasferiscono altrove.

Lo spettacolo è dunque un rito, una cerimonia. L’attore sul palco è il medio attraverso cui dal *qui ed ora* ci rechiamo nel *là ed allora*. Il dramma, l’azione scenica, con l’altrove e l’invisibile che porta con sé, diviene prosecuzione della vita. E quest’ultima si irradia in ciò che ora non è sotto il nostro sguardo, ce lo rende presente quale suo prolungamento.

“Solo allora, dal risultato della loro compenetrazione può aver origine un sistema reale! [...] Ed è allora che forse sentiremo il soffio di un altro mondo. Ma solo perché alla base delle nostre sensazioni resterà quel luogo reale”.²²¹

²¹⁸ *Ibidem*, p. 172.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 179.

²²⁰ *Ibidem*, p. 96.

²²¹ *Ibidem*, p. 172.

4.4 Appendice: Abat-Jour²²²

*Il visuale è il senso dello spettacolo, dell'immaginario.*²²³

*E' il soggetto motorio che, portandosi verso il mondo, lo fa apparire.*²²⁴

Viaggiamo. Una tempesta. Non una vera tempesta. Una finzione. Un sogno di tempesta. Un'isola. Un baule ed una scala. Su di essa siede Prospero, L'isola è la scala ed il baule. Un baule ricolmo di vestiti, ed uno spirito che ci dorme dentro: Ariel. Guardiamo oltre l'isola, guardiamo la scena. È una stanza. Una stanza di una casa che sta per essere abbandonata. Il baule, la scala. Un lenzuolo, forse una vela, a destra dell'isola. È steso su di una porta, nasconde il resto della scena. La porta. Ciò che resta di quella stanza che sta per essere lasciata, un relitto. Un secondo relitto, l'ultimo: una vecchia abat-jour, sulla scala, nelle mani di Prospero. Due bambini l'accendono. Sono i re dell'Immaginazione, degli altri mondi, mondi invisibili. I bambini accendono l'abat-jour di Prospero, passano il loro potere nelle sue mani. Prospero cambierà allora il corso del destino, potrà rivincere la sua vita servendosi del loro potere di mescolare sogno e realtà, di far emergere un *doppio d'invisibile* dal fondo del mare. Non con le sue mani, col proprio corpo, che resta sospeso sulla scala, ma servendosi di Ariel. Al suo comando lo spirito si avvicinerà alla porta, e parlerà, in un'immobilità assoluta, a interlocutori celati dalla vela-lenzuolo. Ma non oltrepasserà mai il confine, il confine segnato dalla vela, dalla porta: il regno dell'Invisibile. Sosterà sul limitare, rendendo visibili al pubblico le azioni che si svolgeranno in quel luogo coperto, non visto, invisibile. I bambini invece correranno sui confini: visibile e invisibile, sogno e realtà, platea e palco. I loro movimenti annulleranno i confini. Essi hanno il potere di allargare la realtà, di scoprire un altrove che è prolungamento del reale, di

²²² *Abat-Jour* è uno spettacolo teatrale, liberamente tratto da *La Tempesta* di William Shakespeare. Pur avendo mantenuto il senso dell'opera, si è scelto di ridurre il testo alle "finzioni" che Ariel inscena per conto di Prospero. Essi sono gli unici personaggi, assieme a due bambini silenziosi che donano a Prospero il potere di confondere e intrecciare reale e immaginario, e ad Ariel la facoltà di *rendere visibile* l'invisibile. *Abat-Jour* è uno studio sullo spazio, o meglio, sugli spazi. Regia e drammaturgia: Caterina Di Fazio.

²²³ Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* in *M. Merleau-Ponty à la Sorbonne (1949-1952)*, Cynara, Grenoble 1988, cit. nella Presentazione di M. Carbone a *Il visibile e l'invisibile*, p. 14.

²²⁴ Renaud Barbaras, *Motricità e fenomenicità* in *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a cura di Mauro Carbone e Claudio Fontana, p. 115.

permettere l'abbraccio di visibile e invisibile “reciproca compenetrazione della finzione e della vita, atto quasi di accoppiamento. [...] *Tutto si intreccia ed esiste contemporaneamente*”.²²⁵

In teatro ci sono ora tre spazi. Uno: il pubblico, la platea – la realtà. Due: la parte sinistra della scena, la scena vera e propria, l'isola – il ponte. Tre: la parte destra della scena, la parte nascosta ed invisibile della scena, dietro la porta, dietro la vela-lenzuolo – la dimensione dell'invisibile. Quest'ultima è una sorta di quinta, ma è posta al centro del palco, mostrata e contemporaneamente sottratta all'occhio. In essa hanno origine tutte le azioni. Il pubblico occupa il primo luogo. Gli attori del dramma occupano il secondo, il ponte. Il terzo spazio è accessibile ai soli bambini, padroni di tutti e tre i luoghi. Il nostro spettacolo ha come essenziale contenuto ed idea lo spazio. Tre luoghi metafisici divengono corpo, di nuovo tornano nella dimensione dell'immaginario e ancora si fanno presenti e così via, man mano che gli attori si muovono nello spazio costruendolo. Il tritico spaziale, e ancor più la sua terza parte, la zona non-visibile dietro la vela-lenzuolo, evoca in sé la dimensione dell'invisibile. Questa zona dietro la porta è spazio davanti a noi, sul palco, ma al contempo rimane celata, coperta dal lenzuolo. Nella percezione dello spettatore si allarga, sboccia in prolungamenti nell'altrove dell'immaginazione e dell'invisibile. Questo altrove è evocato dalla vela, ma come spazio sulla scena non esiste – non è visibilità. È *presenza in assenza*. Eppure si fa realtà, diviene materiale, poiché Ariele vi si accosta e col corpo e con la voce ci annuncia, ci fa immaginare altri corpi nascosti dalla vela. Ed essi l'ascoltano, le parlano, si muovono, anche se non li udiamo, non li vediamo. La loro assenza ci è presente, i loro corpi sono là. Fuori vista.

La nostra meta: mostrare nella realtà (la platea col suo pubblico), attraverso il ponte grazie a cui materiale e immateriale si toccano, visibile e invisibile si compenetrano (lo spazio della scena di un teatro, i corpi degli attori), *l'invisibile del visibile. Dovremo ampliare il concetto di realtà.*

L'ombra bianca sarà corpo.

²²⁵ Tadeusz Kantor, *Wielopole|Wielopole*, p. 178. Il corsivo è mio.

Repertorio di immagini Pittura



1. Marc Chagall, *L'apparizione* (*L'apparition*), 1917-1918
2. Paul Klee, *Rendere Visibile* (*Sichtbar Machen*), 1926. Penna su carta Ingres tedesca. Svizzera, collezione privata
3. René Magritte, *La ragion d'essere* (*La Raison d'Être*), 1928. Acquerello su carta
4. Salvador Dalí, *Dalí di spalle, dipinge Gala di spalle*, 1972-1973. Figueras, Fundaci3n Gala-Salvador Dalí

Cinema

Nell'ordine: visioni d'occhi (o suoi prolungamenti in monocoli e cannocchiali) e specchi in cui si dischiudono parzialità della visione e visibilità totale, finestre che s'aprono e si protendono verso di essa, porte in continuo movimento che ci s-velano l'umano, spazi che vengono decostruiti e ridefiniti dai corpi, spazi divisi e ricongiunti nella reciprocità del rapporto umano, dispiegarsi e confondersi d'arte e corpo visibile invisibile nell'indistinto della *carne*.



5. Jean Renoir, *Nana*, 1926

6. Jean Renoir, *Boudu salvato dalle acque*, 1932



7. Jean Renoir, *La regola del gioco*, 1939



8. Jean Renoir, *Boudu salvato dalle acque*, 1932

9. Ernst Lubitsch, *Mancia Competente*, 1932



10. Jean Renoir, *Boudu salvato dalle acque*, 1932



11. Billy Wilder, *Arianna*, 1959



12. Frank Capra, *Accadde una notte*, 1934



13. Ernst Lubitsch, *Partita a quattro*, 1933



14. Jean Renoir, *La regola del gioco*, 1939

Teatro
Abat-Jour



lo spazio e i bambini



Bibliografia

- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2005
- Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007
- Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989
- Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore 2004
- Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano 1995
- Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003
- Martin Heidegger, *L'essenza della verità*, Adelphi, Milano 1997
- Martin Heidegger, *Parmenide*, Adelphi, Milano 2005
- Martin Heidegger, *Eraclito*, Mursia, Milano 1993
- Giovanni Reale (a cura di), *I presocratici*, Bompiani, Milano 2006
- AA.VV., *Merleau-Ponty. Le réel et l'imaginaire*, Chiasmi International n. 5, Vrin-Mimesis-University of Memphis-Clinamen Press, Paris-Milano-Memphis-Manchester 2003
- Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in *Archives de Philosophie*, Université de Genève, Genève 2006
- Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008
- Mauro Carbone, David Michael Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003
- Mauro Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini, Milano 1990
- Mauro Carbone, Claudio Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia, Cernusco L. (CO) 1993
- Sergio Vitale (a cura di), *Il dubbio di Merleau-Ponty. L'arte e l'invisibile*, Clinamen, Firenze 2005
- Franco Fergnani (a cura di), *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano 1979

Andrea Bonomi, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Il Saggiatore, Milano 1967

Raoul Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Christian Marinotti, Milano 2008

Paul Klee, *Confessione Creatrice Abscondita*, Milano 2004

André Chastel, *Leonardo o la scienza della pittura*, Abscondita, Milano 2008

Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2007

Giorgio Cortenova, *Magritte*, Giunti, Milano 1991

Carolina Brook, *Dalì*, Giunti, Milano 2000

Fondazione Antonio Mazzotta (a cura di), *Marc Chagall, Il Teatro Dei Sogni*, Gabriele Mazzotta, Roma 2000

André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973

Noël Burch, *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano 2000

Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 2008

Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, Edizioni della Battaglia, Palermo-Bologna 2000

Jean Renoir, *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Longanesi&C., Milano 1978

Francis Vanoye, *Jean Renoir. La regola del gioco*, Lindau, Torino 1996

Michele Fadda (a cura di), *Screwball & Romantic. Sei capolavori della commedia hollywoodiana*, Edizioni di Bergamo Film Meeting, Bergamo 2002

Francesco Bono (a cura di), *Lubitsch*, Officina, Roma 1992

Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, Il Castoro, Milano 2008

Guido Fink, *Non solo Woody Allen. La tradizione ebraica nel cinema americano*, Marsilio, Venezia 2001

Guido Fink - *Gaio e tragico! Breve e interminabile! Le frontiere della commedia*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, II 2, Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 2000

Maurizio Grande, *Billy Wilder*, Bulzoni, Roma 2006

Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, Il Castoro, Milano 1995

Tadeusz Kantor, *Wielopole|Wielopole*, Ubulibri, Milano 1981

Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998

Caterina Di Fazio, *Abat-Jour*, studio di drammaturgia 2010

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Garzanti, Milano 2006 (testo a fronte)

Wystan Hugh Auden, *As I walked out one evening. Songs, Ballads, Lullabies, Limericks, and Other Light Verse*, Los Angeles, Vintage Books USA 1995

Wystan Hugh Auden, *La verità, vi prego, sull'amore*, Adelphi, Milano 2006

Sitografia

Benjamin Delmotte *Boudu Sauvé des eaux. Vers le réel*
http://www.scren.fr/tice/teledoc/plans/plans_boudu.htm

Filmografia

Nanà (*Nana*, Jean Renoir, 1926)

Boudu salvato dalle acque (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, 1932)

La regola del gioco (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939)

Mancia competente (*Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932)

Partita a quattro (*Design For Living*, Ernst Lubitsch, 1933)

Accadde una notte (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)

Arianna (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957)