

AA.VV., *L'impronta del visuale. Merleau-ponty e le immagini oggi*, a cura di M. Carbone, Ginevra, M tisPresses, 2013, 192 pp.

di Jenny Bertaccini

A partire dalla nozione merleau-pontyana di «visuale», intesa non come una certa sensorialità tra le altre, ma come l'originario accesso corporale al visibile, come contatto col mondo che precede e funge da sfondo a ogni esperienza intellettuale, Mauro Carbone raccoglie ne *L'impronta del visuale* una molteplicità di sguardi che intersecano la teorizzazione fenomenologica e ontologica di Merleau-Ponty con gli apporti innovativi delle recenti tecnologie video e cinematografiche. La categoria del «visuale» è amplifi-

cata in un'accezione intersensoriale, in una configurazione essenzialmente sine-stetica che coinvolge tutto l'apparato sensitivo, come apertura originaria al mondo di una soggettività corporea incarnata nel mondo stesso. Lo sguardo non è confinato alla pura contemplazione passiva né è la piena attività dell'occhio che illumina il reale, ma, nell'intima connessione sine-stetica con gli altri sensi, lo sguardo è come una palpazione tattile delle cose. Quello che emerge in maniera prioritaria da questa raccolta di saggi è l'accezione tattile dello sguardo capace di toccare e contemporaneamente di essere toccato, tanto che lo sguardo sembra lasciare una traccia o un'impronta nella visione, miracolo ripetuto continuamente dalle arti, in modo particolare proprio dall'arte cinematografica. Se tale concezione sine-stetica dell'esperienza visiva inaugura una nuova forma di comprensione del nostro rapporto col mondo capace di rimettere in questione le categorie con cui siamo abituati a pensare questo rapporto, le attuali tecnologie ottiche e mediatiche rinnovano continuamente l'esperienza visiva e richiedono quindi comprensioni e teorizzazioni all'altezza delle loro novità. L'accezione tattile conferita allo sguardo, come suggerisce Pierre Rodrigo, segnala il tema claudeliano della «*co-naissance*» reciproca del soggetto corporeo percipiente e del mondo da lui percepito, la «*notre ouverture corporelle d'ensemble au monde, pour autant que cette ouverture se manifeste par des attitudes et des mouvements synesthésiques et non par une réflexion synthétique opérée par la conscience*» (p. 29, corsivo del testo). La palpazione dello sguardo, come sostiene Pierre Rodrigo, vuole identificare la nostra apertura corporea d'insieme al mondo e segnalare che tale apertura si manifesta attraverso gli stessi movimenti sine-stetici dello schema corporeo e non con una riflessione operata dalla coscienza. Egli passa in rassegna tutte le

implicazioni della connotazione tattile e sinestetica della visione in particolare nell'ultima produzione di Merleau-Ponty in *Il visibile e l'invisibile* e in *L'occhio e lo spirito*, che inaugurano quella che egli chiama una nuova «endo-ontologia» che non è né ontologia del soggetto vedente né della cosa vista, bensì dimensione carnale in cui il corpo vedente partecipa. L'accezione tattile dello sguardo non vuole dare un valore paradigmatico al senso tattile, ma vuole indicare «*une sorte de connivence entre le sujet et le monde*» (p. 31), la struttura carnale in cui lo sguardo avvolge e palpa le cose visibili senza essere possesso né coincidenza, ma piuttosto rapporto chiasmatico di visibile e invisibile. La produzione artistica ripercorre ed esprime l'intreccio dello sguardo come palpazione delle cose e, insieme, come il nostro essere guardati dalle cose. L'idea artistica non produce una seconda natura astratta, opposta a quella sensibile, non è un nascondimento di un invisibile che dovrà essere rischiarato, ma è l'espressione che, innestata nell'esperienza sensibile, rivela l'invisibile di questo mondo, quello che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria.

Emmanuel Alloa riconosce il privilegio che Merleau-Ponty conferisce alla pittura, mettendolo a confronto con la scarsa attenzione rivolta da Merleau-Ponty alla fotografia, tanto che «*la photographie n'est pas que la contrepartie nécessaire de la peinture, sa négation déterminée*» (p. 66). Alloa delinea chiaramente l'accusa che Merleau-Ponty muove alla presunta oggettività della fotografia che registra tutto senza alcuna distinzione, blocca l'istante, spezza in frammenti analitici un movimento creatore, è ipersensibile, ma proprio per questo risulta insensibile, incapace a ricreare l'enigma della percezione. Per delineare lo scarto tra la pittura e la fotografia, Alloa fa riferimento al dipinto esemplare di Théodo-

re Géricault in cui le prospettive impossibili dei cavalli in corsa, che non toccano il suolo, liberano il movimento, condensano lo sviluppo temporale, spaziale e percettivo in un'espressione visibile e visuale del movimento. La fotografia invece, come si nota nell'esplicativa immagine riportata nel saggio (p. 70), scompone la corsa del cavallo in istanti puntuali cercandone l'oggettività e blocca il movimento in momenti parziali che non hanno la stessa forza visiva dei cavalli di Géricault. Il fotogramma che riprende il cavallo nell'unico istante del galoppo in cui ha le gambe alzate dal suolo, immobilizza il moto del cavallo nel momento di massima contrazione muscolare che non lascia percepire il movimento, ma anzi dà l'impressione di staticità. Il procedimento analitico della fotografia scompone il campo fenomenico e la sua dinamica percettiva, la sua oggettività è solo presunta perché non esprime la configurazione temporale della sintesi percettiva. Tuttavia Emmanuel Alloa, a difesa del valore visuale della fotografia pari ad altre forme di espressione, fa riferimento a un autore tanto amato da Merleau-Ponty, Paul Valéry, il quale celebra la fotografia nella sua potenzialità autentica e unica di far apparire e manifestare ciò che, altrimenti, è inaccessibile all'occhio umano. Forse Valéry sta pensando al caso delle Pleiadi fotografate da Eugène Michel Antoniadi (p. 80) che ha consentito di vedere per la prima volta la nuvola astrale che le circonda, come esempio evidente di come la fotografia abbia la capacità di far esistere allo sguardo ciò che gli è normalmente precluso. Per questo motivo Valéry conferisce alla fotografia stessa quel potere di «*germination du visible*» (p. 80) che Merleau-Ponty concede solo alla pittura. In maniera particolare è con il cinema che la dimensione percettiva può ottenere la sua forma temporale per eccellenza e può sviluppare, secondo Luc Vancheri,

quelle qualità pittoriche, quelle potenzialità che il quadro pittorico contiene, ma non può mostrare. L'opera di Mark Lewis, sottolinea Luc Vancheri, cerca di ripetere il carattere della corrente estetica settecentesca del *Picturesque*, «l'expérience intime du monde qui se trouve ainsi recourbée et, pour tout dire, médiatisée par le formes de l'art» e «qui dédouble notre perception et laisse les choses naître une deuxième fois» (p. 173) Mark Lewis utilizza i mezzi cinematografici non per imitare un dipinto né per crearne un modello ideale, ma per trasmettere, tramite un film, la stessa sensazione pittorica di un quadro e far emergere quello che rimane in silenzio, invisibile, profondo, stratificato. Ad esempio il film *Algonquin Park, September (2001)* [Cfr. [http://www.marklewisstudio.com/films2/Algonquin\\_September.htm](http://www.marklewisstudio.com/films2/Algonquin_September.htm)] esplicita ed esprime la forma temporale dell'opera, il condensarsi simultaneo di più temporalità: l'immobilità del paesaggio ripreso, il lento scivolare della nebbia, lo scorrere placido delle onde del mare, la canoa che improvvisamente solca la scena ed anche il leggero tremolio della macchina da presa. Attraverso questo nuovo metodo inaugurato dalle tecniche cinematografiche si può mettere a fuoco un nuovo rapporto dialettico e dialogico tra la produzione cosciente dell'arte, in modo particolare delle nuove tecnologie ottiche e artistiche, con le forme involontarie dell'esperienza sensibile e le sue profondità. A questo punto è evidente che tra la teorizzazione filosofica di Merleau-Ponty, in particolare la sua ontologia, e le nuove modalità espressive dell'arte, come il cinema, può istaurarsi un denso e produttivo dialogo bilaterale e il loro incontro può aprire un interessante campo di indagine interdisciplinare.

Vivian Sobchack, mossa dalla necessità di elaborare una teorizzazione del cinema più concreta ed esatta rispetto sia alla teorizzazione classica formulata dal reali-

simo e dal formalismo, sia alla teorizzazione contemporanea, recupera l'ontologia merleau-pontyana della visione e la adotta come apparato concettuale, al fine di cogliere la struttura dinamica e incarnata della visione e dell'esperienza cinematografica (p. 83). Sia la teorizzazione contemporanea che quella classica del cinema cadono infatti nell'errore di ridurre il film a oggetto percepito, sopprimendo lo scambio – il chiasma – tra percezione ed espressione. Il film è qualcosa di più di un oggetto della visione, è insieme oggetto e soggetto di visione, nel suo manifestare la reversibilità della percezione e dell'espressione. Se «la filosofia consiste nel restituire un'espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza» [M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 2008, p. 170], l'esperienza cinematografica ripercorre questo movimento circolare, poiché il film non è semplice oggetto da percepire, ma è campo percettivo, «est un act de voir qui se rend lui-même visible» (p. 84) è «*structure corrélationnelle totale*» (p. 89, corsivo del testo) tra espressione, percezione, mediazione. Il film non è pura intenzione espressiva del regista, né mera registrazione di dati, ma è un corpo in cui l'attività introcettiva, che normalmente è privata, invisibile, individuale, diventa visibile, intersoggettiva. Quello che solitamente rimane dominio privato, nel film diventa espressione visibile e vivibile. Il film ha così un'esistenza carnale, è «un corps qui continue l'existence des choses et qui se prolonge dans l'existence du spectateur» (p. 119). Nella visione cinematografica interviene una reversibilità che non è mai coincidenza esatta – infatti riesco sempre a distinguere la mia percezione da quella del film – tra la mia visione con quella del regista, con quella del film e con la percezione esteriorizzata sulla pellicola dei vari personaggi che popolano il film. Da questo intreccio tra

dimensionalità di più visioni emerge il visibile stesso e, come sostiene nel suo saggio Benjamin Labè (p. 153), la dinamica del chiasma mostra l'ubiquità del soggetto percipiente, ubiquità che nel quotidiano rimane in latenza, inconscia, mentre nell'espressione artistica si rinnova questo enigma della visione.

Mauro Carbone si riferisce alla conferenza tenuta da Merleau-Ponty nel 1945 all'Istituto di Alti Studi Cinematografici di Parigi, in cui il film non è equiparabile a semplice oggetto percepito, bensì è un campo percettivo, «una *forma* temporale». Il film rivela quindi il carattere indecomponibile del fenomeno percepito, inteso non come somma di particolari giustapposti, ma come campo, come sistema di configurazioni percepito e non pensato. Carbone cita l'esemplare prodigio del montaggio, il cosiddetto «effetto Koulechov» che ha interessato Merleau-Ponty: una stessa ripresa di un primo piano di un volto inespressivo, associato in successione a diverse immagini, un piatto di minestra, poi il cadavere di un bambino, infine una donna seducente, conferisce, in chi lo guarda in sequenza, diverse percezioni delle sue espressioni, prima di appetito, poi di dolore e infine di attrazione. Nelle note al corso tenuto nel 1953 al Collège de France – *Le monde sensible et le monde de l'expression* –, come riferisce Mauro Carbone (p. 128), Merleau-Ponty fa di nuovo riferimento al cinema, citando la scena di *Zero de conduite* di Jean Vigo, in cui si utilizza il rallentatore e l'inversione della musica per provocare un'impressione di irrealtà ed estraneità. Questo effetto estraniante e derealizzante è controprova del fatto che c'è, tra percezione abituale e percezione cinematografica, una logica in comune. Lo schermo del cinema come campo percettivo diventa la condizione di possibilità della visione stessa perché mantiene il gioco di contrasti luce-ombra, soggetto-oggetto, io-altri su uno sfondo che le rior-

ganizza in maniera simultanea e comune. Carbone considera questa comunanza tra campo percettivo naturale e campo percettivo cinematografico una vera e propria «*réhabilitation ontologique de la surface sur laquelle l'apparaître se montre*» (p. 130, corsivo del testo). Quello che nell'esperienza cinematografica funge da sfondo della percezione, considerando il video che mostra l'«effetto Koulechov», non è né il fotogramma del volto, né le altre immagini in cui è in relazione, ma lo sfondo è costituito dalla stessa relazione tra le immagini. L'intervallo tra le immagini, tra le figure, tra i soggetti, tra me e l'altro, questa discontinuità insuperabile, questa distanza va rispettata, perché è la relazione stessa tra le cose, è la prossimità a distanza con l'altro, è il rapporto figura-sfondo, condizione stessa della visibilità. L'intervallo non è un fotogramma, non è un'immagine, non è visibile, non è pienezza d'essere, ma è invece quella cavità, quell'invisibile che è condizione stessa della visibilità.

La molteplicità di sguardi di questa ambiziosa raccolta di saggi intorno alla questione del visuale tra Merleau-Ponty e le espressioni contemporanee, fa emergere il dialogo fecondo tra la filosofia e le arti contemporanee. Un dialogo che si svolge in maniera biunivoca, secondo due direzioni: filosofia e arte fanno, reciprocamente, l'uno da sfondo dell'altro. Da una parte la teorizzazione della percezione elaborata da Merleau-Ponty e il suo arricchimento ontologico, consente un approfondimento del significato e delle potenzialità del cinema, per una teorizzazione più critica dell'esperienza cinematografica, perché come scrive Merleau-Ponty, riferita alla *Gestalttheorie*, «essa ci ri-insegna a vedere questo mondo» [M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, (1948), tr. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 75]. D'altra parte il cinema stesso, con le sue sperimentazioni

e la sua infinita curiosità, contribuisce a prendere coscienza, in maniera sempre più profonda, della nostra percezione, dei suoi limiti e delle sue potenzialità, perché il cinema non dimentica l'appello che Jean-Luc Godard pronuncia al termine di *Ici et ailleurs*: «il faut apprendre a voir!»

jenbertaccini@gmail.com