

"

"

"

Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, a cura di Emmanuel de Saint Aubert e Stefan Kristensen, Ginevra, MetisPresses, 2011, pp. 223

Maurice Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, a cura di Benedetta Zaccarello e Emmanuel de Saint Aubert, Ginevra, MetisPresses, 2013, pp. 256

di Prisca Amoroso

"

La recente pubblicazione delle note dei due corsi tenuti da Maurice Merleau-Ponty al Collège de France, nel 1953, costituisce un interessante ampliamento di prospettiva per un'indagine sul percorso del filosofo francese.

Il problema di *Le monde sensible et le monde de l'expression* – testo stabilito da Emmanuel de Saint Aubert e Stefan Kristensen – è rendere conto dell'aspetto carnale dell'uomo, della sua installazione nel percepito, senza perdere la specificità della vita culturale e del linguaggio, non riducibili alla dimensione della percezione. Se già in *Fenomenologia della percezione*, il senso si collocava ad un livello fon-

"

damentale, originario, del nostro rapporto con le cose, il testo non compiva il superamento di un dualismo di fondo tra percezione ed espressione, tra oggetto e soggetto, o almeno, l'elaborazione di questo superamento era ancora insufficiente, e tale pareva all'Autore stesso quando, nei primi anni Cinquanta, tornava sul problema dell'espressione per fornirgli più ampia tematizzazione.

Il mondo percepito, si legge in queste note, suppone già la funzione espressiva. La percezione è espressione, espressione del mondo, in quanto coglie l'emergenza di una verità, di un senso delle cose. Ristabilire l'unità e allo stesso tempo la differenza tra il mondo percepito e il mondo intelligibile significherà ridefinire le idee di coscienza e di senso.

Il testo indaga l'espressione, intesa come la proprietà che un fenomeno, per sua disposizione, possiede, di farne conoscere un altro che non è esso stesso, né è già dato: l'utensile, l'opera d'arte e in generale i prodotti umani, anche intellettuali – una frase, una poesia – esprimono il mondo e, per questa via, esprimono l'uomo: esprimono l'uomo che parla delle cose o del mondo.

Noi siamo presso le cose, perché le cose stesse prendono possesso del nostro corpo per farsi percepire e, ancora, perché il nostro corpo è capace di donare loro, quando assenti, una quasi-presenza. Dunque, noi siamo presso il mondo in virtù di un rapporto espressivo con esso e, in particolare, di un rapporto espressivo tra i sensibili e l'apparato percettivo.

Vi è un terzo elemento, che è messo in campo dal soggetto, ma che non è del tutto oggetto, che è la risultante dell'espressione. Il medesimo corpo, che risponde agli stimoli che gli si presentano, altrettanto si muove, ritorna sul mondo per significarlo e designarlo, ed è capace di costruire spazi virtuali e sistemi di corrispondenze tra presenza e assenza, tra oggetti simbolici e concreti, tra realtà e

immaginazione, tra silenzio e parola. In queste pagine, Merleau-Ponty dice di una "mimica" del mondo da parte del corpo. I sensibili parlano un certo linguaggio che il percipiente comprende come se entrasse nel suo apparato percettivo e stabilisse un patto linguistico; come se il percipiente parlasse quel linguaggio, senza averlo appreso. Esso è tacito, latente, è "strutturata". La percezione avviene, non mediante una funzione discorsiva, intellettualistica, ma per una prassi, che investe gli oggetti non soltanto di predicati gnomici, ma anche di uno strato di senso, che è come la modulazione di una certa dimensione.

Il corso segna un notevole punto di svolta nel passaggio verso l'ultima ontologia: Merleau-Ponty pensa ora ad una fenomenologia del movimento.

Già ne *La struttura del comportamento*, sulla base degli studi psicologici degli anni Trenta, l'Autore aveva rilevato come la struttura sensoria, percettiva, e quella motoria fossero le due funzioni di un solo organo. E, ancora, in *Fenomenologia della percezione*, si era distinta una spazialità di situazione, entro cui, soltanto, il nostro corpo si muove e che ci è data affettivamente, da una spazialità di posizione, geometrica, scevra da questo rapporto espressivo. La nostra apertura al mondo, si diceva in quelle pagine, è resa possibile dalla corporeità e particolarmente dal darsi in noi di schemi motori. Ma in queste nuove note, il movimento non è più, almeno non soltanto, da intendersi come spostamento in uno spazio, ma soprattutto come spinta intenzionale verso le cose.

La tematizzazione dei rapporti tra movimento ed espressione possiede notevole rilevanza nell'avvicinamento a quel superamento della dicotomia tra interno ed esterno, elaborazione espressiva e accoglienza percettiva del mondo, e dunque, in buona sostanza, tra soggetto e oggetto, tra uomo e mondo, che troverà nella carne e nel chiasma la sua più compiuta for-

mulazione. Il libro getta luce sul processo che ha condotto l'Autore, dal pensare la coscienza come rapporto agli oggetti per l'intermediazione del corpo, verso quella relazione di reciproco avviluppo tra un soggetto ed un oggetto non più definibili tali, perché non più rintracciabili, che sarà l'approdo de *Il visibile e l'invisibile*.

Mediante il movimento, che è, dunque, espressione, la distanza e la vicinanza tra me e le cose vengono ad acquisire quel carattere di "scarto" – il termine appare in questo testo per la prima volta –, per cui, se non possiedo il percepito, pure esso vive in me.

Il problema è qui pensare il rapporto che deve intercorrere tra il sensibile muto e l'espressivo parlante. La prossimità – si tematizza in queste pagine anche la *vision en profondeur* – con il mondo è data dalla mia capacità espressiva del mondo, in un movimento circolare per cui l'uomo ritorna sul mondo e il mondo sull'uomo, in un vicendevole significarsi.

Un movimento tale è carico di progettualità, è potenza motrice, è un'attitudine che illumina la percezione: il movimento è il prolungamento del mio corpo nel mondo o la messa in campo di quella dimensione ontologica che fa sì che il mondo sia prolungamento del mio corpo e che nel mio corpo vi sia prolungamento del mondo.

La coscienza, per il suo essere intenzionale e desiderante, connessa ad una mancanza, sarà allora più coscienza di un cambiamento, di un rapporto di trazione e attrazione, che astrazione (cfr. l'Introduzione di E. de Saint Aubert, p. 18).

Ciò contrariamente alla coscienza classicamente intesa, nella quale Merleau-Ponty legge il paradosso di una vicinanza e di una distanza assolute rispetto agli oggetti: vicinanza, perché niente separa la coscienza classica dagli oggetti, che essa coglie in modo chiaro e distinto; distanza, perché si tratta sempre soltanto di un

"sorgolo" di quegli oggetti, mai di un'autentica relazione.

Il problema della visione accompagna significativamente queste riflessioni ed è la cifra della ricerca di un nuovo modo di pensare l'essere. La visione è studiata soprattutto in quanto si accompagna al rilevamento della profondità, dimensione che non si lascia pienamente ridurre al geometrismo cartesiano – la profondità era già nella *Fenomenologia della percezione* la dimensione spaziale più esistenziale, in quanto percepita in virtù del nostro essere tra le cose, del nostro inerire al mondo.

La profondità non è visibile come tale e sfugge ad ogni riduzionismo, per il suo essere legata indissolubilmente proprio alla nostra capacità di muoverci attraverso lo spazio. Noi non vediamo "la" profondità: piuttosto, essa, che si presenta e sfugge, che non è mai definitivamente data, ma pure sembra avere un carattere di preesistenza, è ricostruita nella carnalità della nostra percezione. Il mondo percepito presenta delle lacune e ci invita a colmarle, cosicché noi articoliamo il sensibile secondo significati e architetture di simboli che lo trascendono, ma che sono già all'opera in esso.

È in questo senso che la visione in profondità è strettamente connessa alla capacità espressiva dello schema corporeo. La tematizzazione dell'idea di espressione permette a Merleau-Ponty di muovere nuovi passi, rispetto all'analisi presentata in *Fenomenologia della percezione*. La profondità è la risultante del rapporto espressivo che l'uomo intrattiene con il mondo, della nostra tensione verso le cose, e possiede la complessità dell'intreccio tra percezione e movimento: la percezione della profondità o, meglio, la visione "in" profondità mette in opera una sintesi d'esistenza, ben diversa dalla sintesi intellettuale – segnata dal fronteggiamento e dal sorgolo del mondo, che ha guidato la tradizione moderna. La vi-

sione in profondità nasce da uno scambio tra la nostra carne – percipiente ed espressiva – e la negatività del mondo. Né distanza, né prossimità assolute, dunque, ma un sistema di equivalenze – che si stabilisce tra il nostro schema corporale e la struttura dell'essere sensibile – che ci avvicina alle cose, e, al contempo, un continuo sfuggimento, un inseguimento del sensibile da parte del senziente.

Merleau-Ponty riprende così l'antica questione dell'unione di anima e corpo e, indicando la percezione e la motricità come dimensioni d'animazione, indica come l'umanità sia anzitutto corporeità, un certo modo di essere corpo: avere un corpo significa avere una capacità di gestualità espressiva, costruire e comprendere segni. E tutti i segni sono diacritici, non hanno valore che per differenziazione da altri, per uno scarto che li definisce: tutta la percezione è l'intervento di una figura su uno sfondo, di una figura che è sfondo a sua volta per un'altra.

Il ripensamento dello spazio per il quale passa la formulazione dell'idea di profondità è funzionale anche ad un'indagine della questione del movimento, presentata soprattutto nei termini della percezione del movimento, più che nel senso dell'azione motoria.

Questo approccio rende conto del legame tra motricità e intenzionalità. Lo spettacolo di un corpo in movimento porta la traccia di uno stile, di un comportamento, di un *allure* del corpo stesso. Questo stile, il "senso" del movimento, è dato dall'attribuzione all'oggetto, da parte dell'osservatore, di un progetto motorio, che fa sì che esso sia percepito come "in attività", mediante una sorta di proiezione antropologica, per la quale è rivestito della potenza motrice del corpo proprio. Il movimento si fa, per questa via, rivelatore dell'essere, rivelatore della nostra coesistenza col mondo.

È questa la ragione dell'interesse di Merleau-Ponty per il cinema, con cui l'Auto-

re torna a confrontarsi, dopo la celebre conferenza all'IDHEC, nell'ultima lezione del corso, che ha conosciuto una prima pubblicazione in «Chiasmi International», 12, 2010.

Movimento e visione sono evidentemente i due aspetti propri del cinema. Lungi dall'accordarsi con una idea di visione come susseguirsi di immagini immobili, il cinema evidenzia l'emergere dell'immagine da un flusso, il continuo andirivieni dal dato al senso e dal senso al dato, dal darsi delle cose nella percezione all'adozione di esse, alla loro elezione a dimensione affettiva di significato.

Il cinema svela, più d'ogni altra arte, l'ambiguità stessa di un rappresentare che presenta, di necessità, scarti e lacune; si fa testimone della impossibilità di dominare la cosa vista, di circoscrivere il visibile, di catturare tutto il movimento. Nel film vi è sempre un rimando a ciò che è oltre l'inquadratura – sopra, sotto, ai lati dello schermo –, al fuori campo con cui l'inquadratura intrattiene un dialogo continuo. Lo sguardo lanciato da un personaggio fuori dalla scena apre un legame con ciò che non è rappresentato, con ciò che si trova al di là dei bordi dello schermo, che è sempre nell'imminenza di essere mostrato. Questa dimensione, che sappiamo visibile per il personaggio, ci sfugge e ci è suggerita.

Il film, il suo montaggio, i cambiamenti di punto di vista che esso ci propone fanno del movimento il mezzo "espressivo" per illustrare la nostra apertura al mondo, danno conto dell'essere un vedente-visibile del soggetto, del suo essere esposto agli sguardi altrui; ci restituiscono, in altre parole, un soggetto che non può mai porsi di fronte allo spettacolo del mondo, perché nasce dentro di esso e si costituisce del rapporto con le cose e con le altre coscienze.

Se il cinema nasce come riproduzione, sullo schermo, del movimento, pure esso è molto più che questo. Lo spettatore

legge il gesto filmico perché coglie l'“impulso” che è dietro i movimenti degli attori, che li anima, e comprende lo spostamento spaziale soltanto mediante questa rete di segni ultra-spaziali.

Vi è dunque un impulso che si fa manifesto, uno sfondo di desiderio dietro ogni movimento, perché ogni movimento è sempre già emanazione da una libido, espressione desiderante, trazione verso le cose, in quanto si innesta nella mancanza, in un vuoto che è continuamente chiamato a colmare. È questo il segreto del film: la capacità di mostrare una continua imminenza, una tensione, che è il modo proprio della nostra apertura al mondo, dell'intenzionalità della coscienza. Mostrare, allora, non solo il gesto, ma la “gestualità” che per esso si esprime, rivelare uno stile, un'attitudine, una fisionomia. Vi è dunque un legame fondativo tra visione e profondità, e tra profondità e potenza motrice, e tra movimento ed espressione, che apre la via alla comprensione della carne come modo d'essere al mondo.

*Le monde sensible et le monde de l'expression* presenta anche alcune meno articolate note di lavoro. Le note, per le quali Merleau-Ponty non ha indicato né una data di stesura, né alcuna forma di classificazione e che, pertanto, trovano posto in appendice, contengono la ripresa, in forma più sintetica, di alcuni punti del corso stesso, ma anche interessanti riflessioni su temi complementari a quelli presentati nelle lezioni: tra questi, le questioni dell'immaginario, del sonno, ed una riflessione sulla somiglianza tra movimento e linguaggio.

La percezione del movimento, si legge, avviene analogamente alla comprensione di una frase. Se di un'affermazione non è dato comprendere le prime parole se non ascoltando quelle che seguono, allo stesso modo la nostra percezione del cominciamento di un movimento non può essere slegata dal mirare di quel mo-

vimento a qualcosa, dalla fine e dal fine del movimento stesso. Il movimento resterebbe incomprensibile, se accolto come il semplice trasporto di un solido da un punto oggettivo dello spazio ad un altro: esso è, piuttosto, l'entrata successiva, in un gesto, di differenti punti di uno spazio nel quale io vivo, proprio come la parola è una piega nel tessuto del linguaggio, la traccia di un'intenzione che risveglia in me una complicità, che mi si presenta come il frammento di un mondo da ricostruire.

Proprio al problema del linguaggio è dedicato il secondo dei corsi, *Recherches sur l'usage littéraire du langage* – a cura di Benedetta Zaccarello e Emmanuel de Saint Aubert –, la cui pubblicazione viene ad ampliare significativamente le possibilità di una ricostruzione dell'indagine merleau-pontiana sul tema.

Sei anni dopo la comparsa di *Che cos'è la letteratura?* di Jean-Paul Sartre sulle pagine di «Les Temps Modernes» e un anno dopo *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, a Sartre dedicato, Merleau-Ponty torna a riflettere sulle questioni attorno alle quali quei testi si erano sviluppati. Vi è, in queste lezioni, una ripresa diretta delle domande sartriane: cosa, perché e per chi si scrive?

Ancora, è notevole, per profondità ed ampiezza, il confronto con Valéry. Se il poeta rappresenta, nella ricerca di Merleau-Ponty, un interlocutore che si direbbe costante, il dialogo intrecciato qui con le teorie valéryane sulla parola e sul silenzio costituisce un momento assai importante nello sviluppo di una prospettiva fenomenologica sul linguaggio.

Le *Recherches sur l'usage littéraire du langage* prendono le mosse da un'analisi storica dei differenti approcci, sinteticamente indicati come classico e moderno, alla letteratura, e del rapporto di questa alla verità. Nella letteratura classica, è rintracciabile una generale tendenza alla veridicità, che trova concordanza in una

concezione – anche filosofica – della parola come enunciazione di qualcosa che è in sé già inscritto nelle cose, e nell'assenza di una problematizzazione della visibilità dell'autore all'interno dell'opera letteraria.

Sartre aveva espresso, con un'immagine acuta, l'idea che i nuovi autori – diversamente dagli intellettuali ottocenteschi che aristocraticamente consumavano il mondo – scrivessero per consumare la letteratura stessa [cfr. Sartre, *Che cos'è la letteratura?* (1960), Milano, Net, 2004, p. 96]. E l'attitudine moderna è individuata da Merleau-Ponty proprio nel dialogare della letteratura con se stessa, nella consapevolezza che la verità dell'immaginario poetico sia verità di proiezione, veridicità da farsi, dunque, non data, che apre la strada all'ammissione della parzialità dell'espressione letteraria e dei suoi paradossi.

Merleau-Ponty rinnova il parallelismo, abituale, tra poesia e pittura. Si dovrà dire, della letteratura, ciò che appare evidente nell'evoluzione dell'arte figurativa e cioè che l'uomo classico ricercava una tecnica impersonale – nei limiti entro cui un'arte impersonale sia pensabile – proponendosi di riprodurre il mondo quanto più fedelmente gli riuscisse, mentre nella modernità, l'artista prende coscienza del suo essere investito dalle cose e il suo sguardo perde l'antica pretesa di dominio.

La letteratura, per definizione, oltrepassa i confini della verità verificabile, razionalista. La sua propria verità risiede in un "sovrasignificato" che dona senso alla parola, e una chiarificazione di questo elemento nei termini di una distinzione soggettività-oggettività non rende conto della complessità del problema: la parola letteraria non è semplice fantasmagoria e sublimazione del reale. Se il sovra-razionale sia soltanto un irrazionale voluto, sarà questione ripresa nelle lezioni su Stendhal.

Certamente il riconoscimento che la comunicazione non sia fondata su un vero oggettivo mette in questione l'idea stessa di linguaggio come codice cifrato, come insieme di segni univocamente significanti. La letteratura moderna scopre che ogni parola è suscettibile di un'ermeneutica e che non è dato un indice delle significazioni possibili, una parola prima della parola, modello definitivo, linguaggio di tutti i linguaggi.

Si intravede quale posizione una tale idea debba suscitare, rispetto alla questione – già sartriana – dell'impegno della letteratura, ma l'obiettivo del corso è soprattutto di tentare un ampliamento di orizzonte e giungere, da un'analisi della letteratura, ad un'indagine del linguaggio nella sua interezza.

Merleau-Ponty accoglie la lezione di Saussure, di un'articolazione diacritica dei segni, e la legge nei termini di una riflessione sul silenzio che aveva già avviata con *Il linguaggio indiretto* e che lo porta ad incontrarsi con quella pratica di sospensione della scrittura, che era stata la risposta di Valéry all'assurdità del linguaggio e al potere della parola.

La connessione del segno con il segno e del segno con il senso è laterale, obliqua, come obliquo è il nostro rapporto con il mondo: il senso non può essere fissato una volta per tutte, al di fuori del rapporto tra un segno e l'altro, poiché esso si dà in questo rapporto. È così che il senso è connesso al silenzio, è nel silenzio, nello spazio muto tra una parola e l'altra, e dunque in rapporto ad una mancanza, ad una ulteriorità.

Se il linguaggio non stabilisce un rapporto segno-senso lineare e se, piuttosto, il senso si dà in una relazione che i segni intrattengono tra loro e con il silenzio, allora la comprensione del significato non annullerà la dignità del segno, non ne rappresenterà il superamento. La parola conserverà, dunque, una dimensione sua propria e quasi un'emancipa-

zione rispetto alla significazione immediata.

Nella poesia, questo rapporto segno-significazione, questa dignità della parola, si presenta in tutta la sua forza. Essa è, evidentemente, molto più che espressione di un significato prosaico separabile: è manifestazione di un senso incomparabile, ed inseparabile dal segno che lo ha messo in campo.

Valéry aveva teorizzato, su analoghe considerazioni, un'opposizione tra due tipi di linguaggio: l'uno, ordinario, che è funzionale ed eteronomo nel suo rivolgersi ad una verità che pretende essere fuori di esso stesso; l'altro, fecondo, sensibile, sonoro – poetico, appunto –, autonomo da significazioni immediate e aperto a tanti sensi possibili. Il primo linguaggio muore non appena assolva alla propria intenzione di comunicare un messaggio determinato, il secondo è capace di rinnovarsi infinitamente.

Merleau-Ponty analizza questa opposizione valéryana, che mira a rintracciare una differenza tra generi, interna alla letteratura, e la estende a tutto il linguaggio, sicché la parola veramente espressiva, quella che per Valéry era parola poetica, non è che una “modalità” del nostro dire, letterario ma non solo.

Si distinguerà, allora, dall'uso empirico del linguaggio, questo uso creatore e pienamente parlante, sempre segnato da un'ulteriorità, in continuo scarto su se stesso e che sa esprimere più di quanto non dica. La parola feconda non cerca soltanto un segno per un senso già definito, ma dona ai segni una vita nuova, vaga, indefinita e ricca. Ma la distinzione non è netta: la funzione creatrice è sottesa anche al linguaggio empirico e la parola feconda è nascosta dietro ogni parola funzionale. Diremmo che, in una certa misura, per Merleau-Ponty tutto il linguaggio sia linguaggio poetico.

Il rapporto della funzione creatrice della parola, con l'*institution* che sarà oggetto

del corso del 1954, trova in queste pagine teorizzazione, ancora una volta per il tramite di Valéry. Merleau-Ponty recupera, infatti, la nozione di *implexe*, con cui il poeta indica la costituzione di una memoria che nasce nella sedimentazione di un'abitudine e si pone come orientativa delle percezioni, delle azioni e delle cognizioni a venire, determinando il soggetto a reagire alle sollecitazioni secondo schemi di comportamento riproponentisi nel tempo.

Lo scrittore è colui che sa addomesticare l'*implexe*: egli invita il lettore a raggiungerlo nel centro dello scritto, in un mondo nuovo, non ancora detto: mediante elisioni e lacune, egli fornisce tutto intero il personaggio, ne suggerisce il carattere senza esplicitare che qualche aspetto della sua condotta. La chiarezza della sua parola è la risultante di un'accumulazione silenziosa ed implicita. È l'offerta di un *implexe*, grazie a cui il lettore risponde alla lettura, come se possedesse già quel senso che non sarà dato che “per conseguenza” di un'operazione di liberazione, di messa in campo, di tematizzazione, che avverrà nella lettura stessa.

La parola veramente espressiva è quella di ogni linguaggio nell'atto di stabilirsi. Essa fonda un universo, rivolge un appello alla nostra capacità di decifrazione e quella capacità è sviluppata solo dopo essere stata esercitata preteticamente, “alla cieca”. La parola creatrice, si leggeva già ne *Il linguaggio indiretto* [in M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), trad. it. G. Alfieri, Milano, Net, 2003, p. 70], va “a tastoni” intorno a un'intenzione di significazione, che non è già data. Lo scrittore e il poeta sanno risvegliare questo puro potere di esprimere.

Si ricordi che queste lezioni sono tenute, al lunedì, parallelamente alle lezioni del giovedì sul rapporto tra mondo sensibile e mondo dell'espressione e non è assente un'intersecazione tra i temi dei due corsi. Vi è in queste note, infatti, anche



un discorso sul corpo, che va incontro a quell'analisi della questione della percezione per come essa è condotta in *Le monde sensible et le monde de l'expression*.

E questo discorso sul corpo trae molto, ancora, da certe riflessioni di carattere epistemologico avanzate da Valéry, in cui Merleau-Ponty scorge una corrispondenza con le teorie – sempre valéryane – sull'unione mistica di suono e senso nella parola.

Il senso e il suono sono un tutt'uno perché il senso non esiste che sulla traiettoria che va dall'intenzione muta di dire, all'acquisizione della formulazione linguistica. Avviene per la parola ciò che accade nella visione, ovvero è solo nella messa a punto della *machine à parler* sull'intenzione muta che riusciamo a parlare, proprio come, osservando un'immagine, abbiamo bisogno di “mettere a fuoco” lo sguardo su di essa. Similmente, nel passaggio dal sonno alla veglia, il corpo inerte si riunisce al corpo intenzionale, si anima, riprende a rispondere attivamente alle sollecitazioni che gli provengono dal mondo.

Si è detto che la seconda parte delle *Recherches* è dedicata ad un'altra grande figura della letteratura francese. Vi è un possibile allaccio tra l'*implexe* di Valéry e la pratica dell'esercizio, su cui insiste Stendhal e, ancora, tra l'esercizio e quella questione della verità della parola poetica su cui si era aperto il corso.

Stendhal propone l'esercizio della scrittura come via per l'acquisizione, da parte dell'autore, di uno stile – termine che trova tanta fortuna nel lessico merleau-pontiano –, che costituisce una sorta di seconda natura dell'autore. Lo stile, una volta sviluppato, funziona, proprio alla maniera di un *implexe*, come uno schema o una matrice da cui nasceranno le parole future. Differentemente da quanto potrebbe a tutta prima sembrare, proprio la maturazione di uno stile mediante il

costante esercizio sarà la condizione della spontaneità della scrittura improvvisata.

Più ancora di Valéry, Stendhal sente l'urgenza di tale spontaneità. L'espressione linguistica è per lui condizione centrale dell'umanità stessa, e mai funzione subalterna. In questo quadro, si chiarisce l'importanza di cui dovrà essere investita la ricerca di un superamento del distacco tra verbale e reale. La scrittura è il luogo di una verità che si configura, più che come sincerità diretta, come acquisizione di spontaneità mediante la pratica costante della scrittura, e che si dà entro il margine di libertà interpretativa del lettore.

Si capisce, allora, che il problema della verità dell'opera è connesso ai rapporti scrittore-opera, da un lato, e opera-lettore o ancora, se si vuole, scrittore-lettore, dall'altro. È così spiegato perché Merleau-Ponty intraprenda il discorso su Stendhal interrogandosi sull'opportunità di un'analisi psicologica dell'autore avanzata sulla base dell'opera. Se su questo punto Merleau-Ponty non giunge ad una conclusione esplicita che valga da dichiarazione della propria posizione, pure è rintracciabile una risposta negativa alla questione.

Vi è almeno un importante antecedente a questa discussione dei rapporti vita-arte e psicologia dell'autore-opera d'arte, nelle pagine de *Il dubbio di Cézanne* [in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso* (1962), trad. it. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 2009] in cui Merleau-Ponty sostiene che la vita non spiega l'opera e suggerisce che, se ci sembra che il dato biografico di Cézanne racchiuda in germe la sua pittura, tale illusione deriva dal fatto che guardiamo ad esso caricandolo di un senso che in realtà ricaviamo soltanto dall'opera. Si pensi anche a quelle pagine de *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* in cui si dice che il lettore è verso lo scrittore in una situazione che somiglia a quella dell'in-



namorato che pensa alla donna assente e, quando la incontra, è colto da una delusione che gli fa pronunciare il famoso «Come? È solo questo?» di Stendhal. Il segreto dello scrittore è mescolato alle sue esperienze più banali, ed egli non vive di quell'essenza che la sua opera ci trasmette. Anzi, quell'essenza non è possibile neppure incontrarla faccia a faccia avvicinandosi a lui.

Si direbbe che nel corso si attesti una posizione simile a queste dette. Se per lo scrittore l'esercizio della propria arte è condizione dell'emergenza di un senso di sé, autentico e profondo, se egli si rispecchia nei propri personaggi e li investe del proprio vissuto emotivo, altrettanto l'opera illumina l'esperienza di vita del lettore, perché lo stile costituisce un orizzonte ultra-individuale. Il lettore è libero a sua volta, dunque, di ritrovarsi in immagini che erano nate come rispecchiamento dell'autore.

La complessità della relazione è arricchita dal fatto che il lettore è indicato da Merleau-Ponty come lo spettatore necessario, il terzo intruso, tra lo scrittore – qui Stendhal – e i suoi personaggi. Per il tramite della letteratura, dell'io letterario e dei personaggi di finzione, il problema dell'altro si rivela e ciascuno – lettore o scrittore – trova se stesso, scorgendo la porosità del proprio essere-al-mondo.

E non si può dire che questo sia “il fine” della letteratura, perché la letteratura non è un mezzo: si è visto che nessun linguaggio è strumento di un senso dato fuori di esso. Ma scrivere non è neppure un fine in se stesso: se così fosse, se professassimo una sorta di religione della letteratura, la letteratura sarebbe immobile, non avrebbe niente da dire. Invece essa, piuttosto, proviene da un movimento che si fa al cuore della vita dello scrittore e che similmente investe il lettore.

Il libro comprende una lunga nota, che non rientra nel corpus di note preparatorie per il corso, sulle *Recherches sur la*

*nature et les fonctions du langage* di Brice Parain [Parigi, Édition Gallimard, 1942] e sul commento di queste ad opera di Sartre. La scelta di pubblicare questi appunti in calce al testo è stabilita, oltre che sull'affinità tematica, sulla convinzione dei curatori (cfr. l'Introduzione di Benedetta Zaccarello, p. 51) che il titolo del corso merleau-pontiano debba essere letto come un riferimento al libro di Parain, che in quegli anni conosceva notevole fortuna. Sul campo della discussione delle ricerche di Parain si gioca, inoltre, una disputa con Sartre e si conferma e si chiarisce la necessità di prendere le mosse dal linguaggio letterario per esplorare il linguaggio tutto.