

N. 434

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De
Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Morris L. Ghezzi
(*Università degli Studi di Milano*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*),
Giovanni Invitto (Università degli Studi di Lecce), Micaela Latini (Università degli Studi di Cassino),
Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti
(*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*),
Paolo Perticari (*Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*),
Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Luca Taddio (*Università degli Studi di Udine*),
Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (Università degli Studi di Verona),
Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunemburger
(*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



L'ESTETICA E LE ARTI

Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo

a cura di

Luca Marchetti

 MIMESIS

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Roma Sapienza (Progetto di Ricerca di Università 2014, Dipartimento di Filosofia)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. 434
Isbn: 9788857536200

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREFAZIONE	9
SOLO GIULLARE, SOLO POETA! LA SCRITTURA E IL PENSIERO DI NIETZSCHE TRA POESIA E FILOSOFIA <i>di Alessandro Alfieri</i>	11
UNA DEFINIZIONE DI CONTEMPORANEO <i>di Tiziana Andina</i>	21
CARISSIMO GIOSE <i>di Gianfranco Baruchello</i>	31
IMMAGINAZIONE, FANTASIA, REALTÀ: L'ARTE MODERNA E L'ESPRESSIONE DELLA FOLLIA <i>di Fiorella Bassan</i>	35
IMMAGINI E SUBLIME NELL'ARTE CONTEMPORANEA. DUE ESPERIENZE DI IMMAGINI <i>di Silvana Borutti</i>	43
L'OPERA D'ARTE E LA SUA OMBRA <i>di Stefano Catucci</i>	55
LEONARDO E IL 'COMPONIMENTO INCULTO'. ENERGIA E ANIMAZIONE DELLE IMMAGINI FRA ARTE E SCIENZA <i>di Claudia Cieri Via</i>	67
ESTETICA ED ETICA. IL CASO DOSTOEVSKIJ <i>di Marcella D'Abbio</i>	77

BENEDETTO CROCE E L'UNIVERSITÀ <i>di Paolo D'Angelo</i>	87
ARTE "VERA" E ARTE "FALSA" <i>di Pierre Dalla Vigna</i>	99
L'INFORME E LA FORMA <i>di Maria Giuseppina De Luca</i>	113
SCHEMI ESTETICI. UNA PROPOSTA <i>di Fabrizio Desideri</i>	125
ALBERTO GIACOMETTI FRA RAPPRESENTAZIONE E PRESENZA <i>di Maria Giuseppina Di Monte</i>	137
ESTETICA DELL'ORGANISMO IN LEON BATTISTA ALBERTI E LOUIS H. SULLIVAN <i>di Elisabetta Di Stefano</i>	147
GIACOMETTI, LA CATASTROFE <i>di Roberto Diodato</i>	157
DICO QUELLO CHE DICO, VEDO QUELLO CHE VEDO ...E FORSE MI SBAGLIO <i>di Leonardo Distaso</i>	167
UNA ESTETICA DELLE ARTI VISIVE PER L'INSEGNAMENTO ARTISTICO <i>di Dario Evola</i>	177
PAUL KLEE: VISIBILE E INVISIBILE <i>di Marta Fattori</i>	187
DENKEN? ABSTRAKT? – SAUVE QUI PEUT! <i>di Maurizio Ferraris</i>	199
VITA NOVA. L'ARTE SENZA OPERE RACCONTATA DALL'ARTISTA <i>di Filippo Fimiani</i>	207
SENTIRE L'INVISIBILE <i>di Elio Franzini</i>	217

DIFFRAZIONI TEMPORALI NELLE ARTI VISIVE <i>di Andrea Gatti</i>	229
CHE COSA SIGNIFICA AVERE RAGIONE IN FILOSOFIA? UN ESEMPIO <i>di Daniele Goldoni</i>	239
DI CASTELLO IN CASTELLO. FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE TRA TESTO E IMMAGINE <i>di Micaela Latini</i>	249
LEOPARDI <i>EXCLUSUS AMATOR</i> . UN MOTIVO CLASSICO NELLA <i>SERA DEL DÌ DI FESTA</i> <i>di Giovanni Lombardo</i>	259
IMMAGINI, ANCORA <i>di Luca Marchetti</i>	271
TRA ESTETICA E BIOLOGIA. ARCHEOLOGIA DELLA CATASTROFE DELLA RAPPRESENTAZIONE <i>di Giovanni Matteucci</i>	281
L'AUTONOMIA DELL'ARTE NEL TEMPO DELLA RETE <i>di Pietro Montani</i>	293
LA COSCIENZA E IL CERVELLO, OVVERO, TRA LE NEUROSCIENZE E FECHNER <i>di Giampiero Moretti</i>	303
KANT E CHANOYU <i>di Giangiorgio Pasqualotto</i>	313
LO SPAZIO RITROVATO. GEOGRAFIA E TRADIZIONE ANTICLASSICA <i>di Giorgio Patrizi</i>	325
ADORNO E LA CRITICA DELLA CULTURA <i>di Stefano Petrucciani</i>	335
SGUARDO. NOTE PER UNA MAPPATURA <i>di Andrea Pinotti</i>	345

LE IDI DI MARZO NON SONO ANCORA PASSATE <i>di Giuseppe Pucci</i>	355
ARTI FIGURATIVE E ARCHITETTURA. DIRE LA SOFFERENZA <i>di Ettore Rocca</i>	367
GIUSEPPE DI GIACOMO Y CATALUÑA <i>di Ignasi Roviró Alemany</i>	377
FRA ETICA ED ESTETICA: GIDE, PROUST, MALRAUX E LA RICERCA DEL SENSO <i>di Gianfranco Rubino</i>	383
DI FRONTE ALL'INNOMINABILE, LA SPERANZA: VITA? O TEATRO? DI CHARLOTTE SALOMON <i>di Carla Subrizi</i>	395
SOMIGLIANZA SENZA FINE – GIACOMETTI E MERLEAU-PONTY <i>di Elena Tavani</i>	407
“L’IMMAGINE DI UN UOMO”. FRA LETTERATURA E ARTI FIGURATIVE: ICONE DEL CONTEMPORANEO <i>di Salvatore Tedesco</i>	419
ENIGMA E LINGUAGGIO. PATHOS E VISIONE. LA FIGURA DI CASSANDRA NELL’AGAMENNONE DI ESCHILO <i>di Antonio Valentini</i>	427
LA «DIALETTICA DEL CONTROLLO» E «IL MOMENTO DELLA NON INTENZIONALITÀ». NOTE SUL RAPPORTO TRA ARTE, CULTURA E SOCIETÀ A PARTIRE DA ADORNO (E KANT) <i>di Stefano Velotti</i>	437



ELENA TAVANI

SOMIGLIANZA SENZA FINE – GIACOMETTI E MERLEAU-PONTY

Nel saggio *L'occhio e lo spirito* Merleau-Ponty convoca un cospicuo numero di pittori e artisti: Cézanne, Klee, Matisse, Van Gogh, Rodin, Giacometti, Delaunay, Dubuffet, Braque, Picasso, Moore, Duchamp, senza dimenticare Leonardo da Vinci, Caravaggio e Géricault. Ciascuno di loro si fa portatore di aspetti che in vario modo confluiscono nella teoria della visione formulata in quella sede a sostegno di una “ontologia del visibile”.

Giacometti fa parte del gruppo, eppure, come cercherò di mostrare, sembra rivestire un ruolo speciale rispetto all'economia del testo merleau-pontyano. Il filosofo riporta due dichiarazioni di Giacometti fatte nel corso di interviste e nelle citazioni vengono in primo piano proprio le due categorie che fanno da asse portante alle posizioni sostenute da Merleau-Ponty in merito al «pensiero fondamentale nell'arte».¹

La prima citazione è la seguente: «Ciò che mi interessa in tutti i dipinti è la rassomiglianza, vale a dire ciò che per me è la rassomiglianza: ciò che mi fa scoprire un poco il mondo esterno».² Nella seconda Giacometti afferma: «Penso che Cézanne abbia cercato la profondità per tutta la vita».³

Rassomiglianza e profondità I

In particolare, sono le osservazioni di Giacometti relative alla questione del “vedere” e al tema della rassomiglianza che si impongono all'attenzione di Merleau-Ponty. La difficile stabilizzazione del reale e dei ‘segni’ che questo rilascia alla visione, unita al rifiuto da parte dell'artista di applicare

-
- 1 Cfr. M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961* (1996), ed. it. a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 2003, pp. 154-163.
 - 2 G. Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Julliard, Paris 1959, p. 172; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1961), trad. it. a cura di J. Soldini, Postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989, p. 22.
 - 3 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 46, 218.



moduli preesistenti al fine di collocare le figure nello spazio, portano Giacometti a intendere la rassomiglianza non come una corrispondenza (del disegno al modello) ma come l'acquisizione progressiva, con i mezzi del disegno, della pittura, della scultura, di una *misura di prossimità* a una certa verità percettiva, che egli chiamava "residuo di visione".

L'attività del vedere del resto non era separabile per Giacometti dal lavoro delle mani, dal tracciare linee su un foglio, depositare pennellate sulla tela, modellare la creta. La mano anzi doveva in certo modo distrarre l'occhio dal sapere convenzionale e portarlo a vedere e a capire in base all'esperienza sensibile degli oggetti. In questo senso si trattava per l'artista di cercare la "rassomiglianza assoluta", e cioè indiretta, non un adeguamento costruito intenzionalmente.⁴ E per la stessa ragione proprio le teste "meno realiste", meno orientate alla rappresentazione fedele del soggetto, dovevano risultare per Giacometti "più rassomiglianti", più capaci di istituire una profondità o densità a partire dalla figura.⁵

Le medesime questioni, articolate in questo caso intorno al nesso di visione/profondità, impegnano Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito*, dove egli va dichiaratamente alla ricerca di un rinnovato rapporto tra apparire ed essere facendo leva sul modo in cui la relazione viene messa a fuoco e praticata dalla pittura. «La visione del pittore non è più sguardo su un *di fuori*», relazione fisico-ottica con il mondo, per la ragione specifica che «non è una certa modalità del pensiero, o presenza a sé: è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere».⁶

Basandosi sulla visione così intesa, la pittura – leggiamo già ne *Il dubbio di Cézanne* – si realizza precisamente come ricerca della profondità, cioè della «dimensione che ci dà la cosa [...] come piena di riserve e come realtà inesauribile».⁷ Nel caso esemplare di Cézanne, profondità sarebbe l'equivalente di una "deflagrazione dell'Essere", la forma che sorge da un inedito incrocio di volumi e di colori, «l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi».⁸ Su queste basi una questione di "rassomiglianza" si potrà porre solo come relativa alla relazione tra visibile e invi-

4 Su questo tema vedi E. Tavani, *Il Fayum di Alberto Giacometti*, in G. Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll., vol. 2, Gangemi, Roma 2014, pp. 45-54.

5 A. Giacometti, *Écrits*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Hermann, Paris 2001, p. 273.

6 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 56.

7 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id. *Senso e non senso* (1948), trad. it. di P. Caruso, Introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44, p. 33.

8 Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 24, 47.

sibile, tra la visione che “si fa in me” – da intendere, spiega Merleau-Ponty, come una contrazione o una piega del visibile – e l’attivarsi di una “similitudine efficace” rispetto alle strutture latenti dell’essere.

Nel sistema di scambi e di incroci che per Merleau-Ponty conducono a una “percezione sensibile”, affrancata dalla frontalità del rapporto di soggetto e oggetto, non possono più evidentemente essere ammesse né una profondità come linea di fuga o asse cartesiano posto a sondare il mondo visibile di contro a una profondità metafisica (il Dio insondabile, abisso aperto e richiuso da Cartesio),⁹ né una rassomiglianza pensata nei termini di qualcosa che faccia ‘scattare’ la percezione, che attivi cioè un “rapporto di proiezione”. Come avviene nella rispondenza puramente meccanica tra una cosa e la sua immagine allo specchio, o nel rapporto basato sulle leggi della prospettiva geometrica, all’origine dell’illusionismo pittorico.¹⁰

La visione senza presa della pittura

Per capire meglio l’importanza della centratura, che mi interessa qui evidenziare, del saggio del 1961 (*L’occhio e lo spirito*) sui concetti di rassomiglianza e profondità, come anche il motivo non casuale dell’affidare la loro introduzione nel testo alla pronuncia di Giacometti, sarà però utile ricordare brevemente alcune premesse del percorso allestito da Merleau-Ponty allo scopo di promuovere un incontro tra filosofia e pittura sotto il segno di una nuova ontologia *sensibile*.

L’interrogativo principale di Merleau-Ponty, una volta giunto a considerare il mondo percepito come un essere-di-percezione, suona: perché un’ontologia del *visibile*? Perché mai l’essere (che si è fatto ormai titolare della percezione) dovrebbe presentarsi come dimensione non solo sensibile ma *visibile*? Per rispondere dobbiamo richiamare brevemente il movimento originario della strategia filosofica di Merleau-Ponty: cercare una forma di determinazione dell’essere che muova dall’assunto per cui l’essere in quanto tale non può non apparire e cioè darsi sensibilmente e che consideri però, trattandosi dell’espressione di un essere-di-percezione, che questo per definizione non potrà mai darsi in modo da risultare adeguato alla ‘presa’ di un soggetto conoscente.¹¹

9 Cfr. *ivi*, p. 34.

10 Cfr. *ivi*, pp. 30, 36.

11 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, (1964), trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, p. 121.

Soltanto se teniamo ben presente la stretta relazione evidenziata da Merleau-Ponty tra *logos* che pone e domina il reale e sguardo-di-sorvolo come uno spettacolo visto dal di fuori, comprendiamo il motivo teorico che spiega perché *proprio* una riforma dello sguardo possa consentire di approdare, a suo giudizio, a una riforma del pensiero che lo liberi dalla tradizionale pretesa di vedere/pensare il mondo nella sua totalità – dalla volontà di afferramento e di appropriazione del reale nell'unità dello sguardo *così come* nell'unità del concetto che pone la cosa.

Tutto dipende allora dalla possibilità di “reimparare a vedere il mondo”, disimparando in via preliminare il modo di pensare scientifico (classico) che *guarda* il mondo dall'alto e pensa all'«oggetto-*in-generale*». ¹² È la parte più difficile, dato che il pensiero con l'occhio fisso sull'universale e lo sguardo di sorvolo sulle cose sono manifestazioni di un medesimo orientamento, che si dissocia preliminarmente dalla determinatezza sensibile del corpo e dell'esperienza particolare. Ecco che allora l'acquisizione di una diversa e più libera percezione del mondo non può che prevedere innanzitutto un recupero del 'mio' corpo effettuale o attuale. Il corpo vivente sembra così diventare il perno del nuovo orientamento, e la pittura una nuova modalità di interrogare la realtà dentro e attraverso i corpi, a partire da quello del pittore. ¹³

Riprendendo un suggerimento di Valéry, Merleau-Ponty ripete: il pittore «apporte son corps» all'attività del dipingere. ¹⁴ Entra in dialogo con il visibile e l'invisibile a partire da un'esperienza corporea e carnale del mondo. ¹⁵

Il progetto dunque, ambizioso quanto complesso, diventa per Merleau-Ponty quello di scomporre e poi ricomporre su altre basi il binomio sul quale la filosofia occidentale ha posto le sue fondamenta, quel vedere/pensare che accorpa occhio e spirito nella cattura dell'essere dentro un campo visivo e operativo di tipo logico concettuale. Occorre ripensare lo stesso binomio radicandolo in un vedere che si sente e si pensa vedente *senza presa* sull'essere, dato che semmai è l'essere ad esercitare un aggancio o avvolgimento momentaneo su ogni singolo corpo, sguardo o visione, che pure supera incessantemente.

12 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 15.

13 *Ivi*, p. 25.

14 *Ivi*, p. 17.

15 Si tratta evidentemente di un corpo che, rispetto alla fenomenologia del “corpo proprio” teorizzata da E. Husserl, deve risultare decentrato ed es-proprio. Su questo tema vedi almeno E. Lisciani-Petrini, *La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty*, ESI, Napoli 2002, pp. 121-122.

È molto importante sottolineare che tale spostamento comporta per prima cosa il passaggio da un mondo ordinato secondo modelli di pensiero, costretto dentro le sue griglie o i suoi quadri, a un mondo “percepito” nell’immanenza di un’interna animazione e differenziazione sensibile dell’Essere. Il che dovrebbe appunto permettere di “abitare” il visibile attivando un pensiero sensibile, in grado di cogliere e registrare le tracce dell’essere dall’interno di un legame di coesistenza. Questo è il passaggio che per Merleau-Ponty è già un passo in direzione della *pittura* e del suo modo di interloquire con il mondo, di interrogarlo alla ricerca della “genesi segreta” delle cose e del visibile.

Nella pittura, sostiene «c’è interrogazione dello sguardo rivolta alla cosa. Le chiede come essa si fa cosa e il mondo mondo».¹⁶

La scoperta della pittura

La sfida lanciata da Merleau-Ponty a favore di una filosofia in grado di abitare il mondo senza doverlo per forza misurare o valutare, di operare attivamente al suo interno in forma non precostituita e cioè disponendosi all’ascolto di «un universo di essere grezzo e di coesistenza»,¹⁷ cerca dunque rispondenza e risonanza esemplare nella pittura. Che nelle sue forme moderne si immerge più consapevolmente nel tessuto dei rimandi sensibili del reale, da cui però è anche colpita e risvegliata, sollecitata a una risposta operativa. «Une sculpture n’est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse» fa eco Giacometti.¹⁸

Al filosofo in cerca di un collegamento fondamentale tra dimensione ontologica e dimensione sensibile la pittura rivela la sua scoperta: che abitare il mondo significa non trovarvi un posto (che sarebbe peraltro sempre da riconfermare) ma cogliere il mondo come nascita continua, confrontarsi con un visibile non già presente né già costituito, ma in stato nascente, che sorge dalla stessa visione e fa nuovamente nascere in essa l’occhio e la mano del pittore.¹⁹

Merleau-Ponty riconosce che questa nuova possibilità risulta particolarmente evidente nel caso della pittura moderna, orientata alla ricerca di una ve-

16 M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 157; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., pp. 42-43.

17 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 121.

18 A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 79.

19 Cfr. M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 23.

rità del visibile che non rappresenta le cose e non ricorre a modelli predeterminati. Le deformazioni prospettiche di Cézanne ci presentano la materia mentre si dà una forma, un ordine che si organizza; con Cézanne, ma anche con Braque o Picasso «la pittura ci riporta alla visione delle cose stesse», afferma Merleau-Ponty: i suoi oggetti non scorrono sotto il nostro sguardo come oggetti noti, ma «lo costringono a fermarsi, lo interrogano, gli comunicano stranamente la loro sostanza segreta, il modo stesso della loro materialità».²⁰

Alberto Giacometti vive il dubbio di Cézanne soprattutto nella percezione di un attacco violento all'occhio da parte delle cose²¹ e nelle «crisi dimensionali» che lo impegnano in un'operazione continua e rischiosa di sistemazione e collocazione delle figure, di calibratura degli spazi e delle distanze.²² Sotto lo sguardo dell'artista l'oggetto non già dimensionato, non collegato ad esempio a un'architettura, si allontana fino quasi a scomparire. Sotto l'insistenza dello sguardo ciò che appare risponde allontanandosi «nella direzione della profondità».²³ Il «residuo di visione» intercettato da Giacometti non fa che registrare questo allontanamento, da pensare però come uno spossamento, uno sfuggire alla presa e non semplicemente come difficoltà nella concreta operazione del dimensionamento spaziale di una figura. È il momento in cui il noto cede il passo all'ignoto e questo si rivela alla visione come apertura di possibilità senza limiti nel commercio con oggetti (il viso da ritrarre), che non cessano di offrirsi in quella che Giacometti chiama una densità e che potrebbe nuovamente essere definita una profondità.²⁴ Con nuove problematiche che si aprono ad ogni seduta di lavoro «plus je travaille, plus je vois autrement».²⁵

20 Cfr. *ivi*, p. 67.

21 Sul tema vedi E. Tavani, *Giacometti's "Pointe à l'œil" and Merleau-Ponty's Painter*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», vol. 7, 2015, pp. 494-511.

22 Giuseppe Di Giacomo ha di recente osservato che, della ricerca di Giacometti «ciò che ha tanto colpito Sartre e Genet sono quei tratti singolari e fondamentali che costituiscono l'incorporazione della distanza o della profondità nell'opera scolpita o dipinta, nell'inseguimento ossessivo di un impossibile accesso al reale»; cfr. G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma Bari 2015, p. 96.

23 J. Clair, *La pointe à l'œil*, in «Cahier du Musée National d'Art Moderne», n. 11, 1983, pp. 64-99.

24 Nella conversazione con André Parinaud, Giacometti afferma che nel lavoro del ritrarre, «l'aventure, la grande aventure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour, dans le même visage»; e ancora nella conversazione con Isaku Yanaihara, «plus on voit le visage avec densité, plus l'espace qui l'entoure devient immense»; cfr. A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 279, 259.

25 *Ivi*, p. 267.

Ma il dubbio di Cézanne diventa anche una strategia per l'artista moderno. Se Cézanne non segue, secondo l'insegnamento classico, la distinzione tra disegno e colore e sostiene che «quando si dipinge si disegna»,²⁶ è perché vuole generare, spiega Merleau-Ponty, il contorno e la forma degli oggetti come la natura li genera sotto i nostri occhi e attraverso la composizione dei colori vuole arrivare a dipingerne l'odore.²⁷ I punti di vista differenti sono ora coesistenti nelle diverse sezioni del quadro, dando l'impressione di un "errore prospettico" che si scioglie se a uno sguardo attento cogliamo la durata che si interpone tra una parte e l'altra dello spazio: l'essere «appare e traspare attraverso il tempo».²⁸

Sulla base degli elementi fin qui raccolti, possiamo già osservare che, rispetto alla questione generale e all'attualità del collegamento carne-visibilità,²⁹ il filo tematico tracciato ne *L'occhio e lo spirito* dalle nozioni di *rassomiglianza e profondità*, introdotte non casualmente nella formulazione che ne dà Giacometti, delimita e contrassegna più da vicino il territorio in cui si gioca specificamente la partita anti-cartesiana di Merleau-Ponty.

L'ipotesi da verificare allora, nei limiti dello spazio ristretto di queste pagine, è se profondità e rassomiglianza, forniscano, rispettivamente, la chiave per mettere a fuoco, in vista dell'annunciata "nuova reversibilità" collegabile alla pittura, da una parte la *pregnanza* dell'Essere dentro e oltre il visibile e dall'altra la fisionomia delle *tracce* di quella "visione dell'interno", di quel pensiero-percettivo che apparterrebbe al pittore – e che Merleau-Ponty vorrebbe estendere al filosofo per distoglierlo dalla pretesa di definire dall'esterno i rapporti costitutivi delle cose.³⁰

Equilibrio instabile

Ciò che accade nella filosofia della pittura di Merleau-Ponty è che il binomio di visione/profondità si traduce propriamente in una fisiologia dell'Essere fatta di contrazione e concentrazione (nella visione) ed esplosione in una voluminosità (in profondità) che almeno in parte tende a sfuggire allo schema, ancora dualista, della reversibilità e a precisare la filoso-

26 M. Merleau-Ponty, *Causeries* (1948), a cura di S. Ménaçé, Seuil, Paris 2002, p.19.

27 Cfr. *ivi*, pp. 20-27.

28 Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

29 Vedi ad es. M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris 2011.

30 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 22.

fia della carne nei termini di una filosofia dell'Essere naturale come movimento ed equilibrio instabile.³¹

Ora a me pare che proprio questo secondo passaggio segni il vero punto di interferenza tra le posizioni di Merleau-Ponty e quelle di Giacometti in tema di rassomiglianza e di profondità.

In Giacometti i riferimenti al contatto con il reale così come con le opere del passato sono costantemente dominati dal tema della vita come energia che si impone allo sguardo; che si parli di rassomiglianza o di profondità si tratta pur sempre dell'imporsi di forze. Forze che emanano dalla realtà oppure anche dalle opere di altri artisti, trattenute in una sorta di tensione, "come se", trattandosi di una figura dipinta o scolpita, la forma stessa del personaggio fosse sempre oltre il personaggio stesso.³² Forze che disorientano, come l'animazione interna che fa delle teste "masse in movimento, dalla forma mutevole e mai del tutto afferrabile", realtà smisurata che dilaga sotto lo sguardo ostinato e che può tuttavia suggerire nuovi orientamenti all'occhio agganciato al fare artistico, che può tentare di renderli operanti all'interno della costruzione dell'opera.

Giacometti non fa differenze. Sia la realtà che l'opera, la figura già dipinta o scolpita sono, dice, dei mezzi «pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois». ³³ Ogni volta di nuovo è la forza ciò che attira l'artista e desta meraviglia, come nelle figure di Giotto, nella densità dei gesti «précis et justes», è un'energia che lo investe e lo supera: «quoi que je regarde, tout me dépasse et m'étonne». ³⁴

Per Giacometti dunque la questione del 'vedere' una figura non poteva non entrare in conflitto con il 'sapere' delle convenzioni e dei modelli preesistenti. Ma questo significava che la questione del vedere una figura non poteva prescindere dal vederla situata nello spazio. Per compiere questa operazione sentiva il bisogno «d'avoir la figure dans le vide», per poterla meglio vedere e per situarla a un'esatta distanza dal suolo.³⁵

Su queste basi non meraviglia che Merleau-Ponty trovasse in Giacometti un puntello fondamentale alla sua teoria della pittura come scoperta e pratica di uno "stile percettivo". Merleau-Ponty intuisce che quando Giacometti parla di "rassomiglianza assoluta" ciò che intende è la scoperta, in-

31 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, trad. it. e Presentazione a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 99.

32 A. Giacometti, *Écrits*, cit, p. 245.

33 Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

34 Cfr. *ivi*, pp. 72, 259, 273, 275.

35 Cfr. *ivi*, p. 52.

cessante, del visibile, che però, lungi dal darsi semplicemente come tale, chiede un continuo dimensionamento che è anche una interlocuzione di corpi e di forze.

Ma c'è dell'altro. Giacometti insegna che all'artista uno stile percettivo sostenuto dalla rete della reversibilità degli sguardi non basta. Necessita anche di dispositivi stilistici che catturino la stessa rete dell'essere come esplosione di visioni.

Lo stile percettivo in pittura

Per Merleau-Ponty occorre che, sull'esempio di Cézanne, arriviamo a “raggiungere lo stile dell'esperienza percettiva” in pittura. Le affermazioni di Giacometti sulla questione del dimensionamento di una scultura sembrano confermare l'indicazione di Merleau-Ponty secondo cui il modo della pittura/arte di esperire il mondo può essere indicato come uno “stile percettivo”. Ma la frase di Merleau-Ponty risulta ambigua. Non è chiaro se l'esperienza percettiva attende la pittura per avere uno stile oppure no.

Il problema sorge perché sappiamo, dallo stesso Merleau-Ponty, che una “stilizzazione” è comunque già presente in ogni percezione, in quanto l'essere percepito vi trova una definizione e un ancoraggio. Sappiamo che già la percezione è concentrazione e addensamento di un senso sparso, diffuso, e la visione “porta a compimento il corpo estesiologico” contraendo nell'atto della visione il visibile.³⁶

Qui si imporrebbe una rilettura del senso del ‘prestito’ del corpo del pittore al mondo. Sembra infatti che qualunque corpo, per così dire qualunque corpo-di-percezione, sarebbe in grado di dare all'essere-di-percezione un modo di farsi visione, di apparire sensibilmente, di trovare cioè una sede di concentrazione, di contrazione in una visione.³⁷ Finché la visione consiste nel *medium* di un duplice ancoraggio, dell'essere visibile sul corpo vedente e del ‘mio’ visibile sull'essere di percezione, non si vede come dovremmo misurare la diversa e maggiore intensità, perspicuità ed estensione della visione nel pittore.

36 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 169; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (1952), in Id., *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2003, pp. 63-115, in part. pp. 99, 81.

37 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 24. Cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 169.

D'altro canto sembra anche che vi sia uno stile percettivo riferibile specificamente al corpo del pittore in quanto corpo vedente-visibile, aperto a uno sconfinamento, ad una aderenza al sentito, all'avvolgimento del visibile universale sul 'mio' visibile, in una apertura carica di interrogazioni. In questo caso dovremmo parlare distintamente di 'stile percettivo' come stilizzazione nella percezione e di 'stile percettivo in pittura' come di una stilizzazione percettiva che si carica di interrogazioni aggiuntive. A questi due stili percettivi, nel caso del pittore si aggiunge però anche lo stile come risposta operativa dell'artista alla visione.

Ciò che il pittore mette in campo per questa restituzione, osserva ancora Merleau-Ponty, è proprio *lo stile*: una risposta non intenzionale al suo commercio col mondo, un modo di formulazione e un insieme di procedimenti che finisce per generare «un sistema di equivalenze» preso dallo spettacolo del mondo e reinvestito in colori e strutture spaziali.³⁸ Per questa ragione "il tratto del pittore" ci darebbe, oltre all'ancoraggio della visione, "l'evo- cazione perentoria" della struttura del visibile, «l'immagine dell'essere selvaggio, come le macchie di colore di Klee».³⁹

Con questa precisazione sembra che ci avviciniamo anche a capire meglio il significato del "prestito" del corpo del pittore, indispensabile al «gesto di espressione» che si apre a un mondo carnale, di cui non solo «porta in sé lo schema», ma che viene fatto apparire, recuperato, restituito.⁴⁰ Sarebbe allora il gesto del pittore come portatore di stile a rendere concreta la possibilità di una resa in immagine sia delle *tracce* della "visione dell'interno" che sorge nel corpo del pittore come su un'intercapedine, una membrana porosa, sia della *pregnanza* dell'Essere dentro e oltre il visibile. La possibilità di una rassomiglianza e di una profondità. A questo gesto dobbiamo insomma non solo il portare ad espressione la percezione come movimento di risposta alla fisione dell'essere, ma anche il captare, trattenere e convogliare «su una infrastruttura di visione» ogni attuale sensazione, percezione, pensiero.⁴¹

Rassomiglianza e profondità II

Ora sembra anche più chiaro il motivo per cui la pittura sarebbe un *medium*, potremmo dire, più preciso della percezione rispetto alla "fissione"

38 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., pp. 80-81.

39 *Ivi*, p. 80; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 326.

40 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., pp. 95, 98.

41 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 158-161.

dell'essere. Perché produce *immagini* nelle quali quella fissione viene ritrovata e ripetuta e restituita nella sua profondità dalla pittura non come semplice latenza o rumore dei compresenti, ma come *struttura*.

Ma che genere di struttura? Il pittore, afferma Merleau-Ponty, non solo si apre alla cosa nella sua profondità, «come piena di riserve e come realtà inesauribile», ma accoglie nella composizione la “rivalità” delle cose che si disputano lo sguardo;⁴² sa rendere, soppesando ogni pennellata, la *profondità* come «la dimensione che ci dà la cosa» e cioè il legame tra le cose che sono simultaneamente e istituiscono una voluminosità mobile e attiva.⁴³ Dunque il tipo di struttura è quella dell'*immagine* in un senso dinamico: una *simultaneità* di cose presenti attraverso il dimensionamento dei pieni e dei vuoti, presenti anche nella loro latenza, cioè come cose sfuggenti o scaglionate proprio perché emergenti come alternative e in alternanza le une rispetto alle altre.

Mantenendo sullo sfondo il tema della rassomiglianza, e tornando alla questione posta all'inizio di queste pagine a proposito delle tracce della “visione dall'interno” di cui parla Merleau-Ponty, dovremo allora concludere che simili tracce non sono altro che *schemi-di-sensazione, diagrammi di vita sensibile, immagini come strutture sensibili*, che maturano, si condensano come «rami dell'Essere», risvolti carnali o visioni, cifre segrete che trovano espressione, per la prima volta esposti agli sguardi.⁴⁴ La visione, come condensazione e momentanea piegatura (non proiezione) dell'Essere sensibile nel cui medium essa si attiva, stabilisce *una nuova corrispondenza* tra l'apertura alle cose e il loro nascere nell'apertura, tra l'Essere che nasce e l'ordine nascente in forma di visione.

Solo sulla base di questa corrispondenza, lontana dall'identità e dall'*adaequatio* della filosofia classica – corrispondenza aconcettuale, non proiettiva e non già costruita – sarà dunque pensabile una rassomiglianza come effetto di decifrazione di un codice non scritto e tuttavia in grado di imprimeri ed iscriversi nel corpo del vedente che si fa corpo di visione – “similitudine efficace”, così Merleau-Ponty chiama questo aderire o richiamarsi l'un l'altra della visione trattenuta nell'Essere e della visione attuale, questa “universalità aconcettuale” di rimandi sensibili e di partecipazione a un

42 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 33; M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 47.

43 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., pp. 33-34.

44 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 21-22, 27, 56.

«Essere senza restrizioni» che solo può *risultare* in una rassomiglianza e in una profondità.⁴⁵

Racconta Giacometti: ciò che mi attira delle ultime opere – mazzi di fiori, per lo più – di George Braque, è che «elles sont profondément ressemblantes, de *cette ressemblance* merveilleuse qui est commune à tous les peintres que j'aime, ressemblance qui est aussi multiple que ce peintures et qui *fait qu'un objet existe infini sur une toile*».⁴⁶

Significativamente, ne *Il linguaggio indiretto* Merleau-Ponty parla della profondità come della percezione del “conflitto” delle cose percepite, della loro rivalità davanti al mio sguardo.⁴⁷ Rispetto allora allo stile percettivo possiamo dire che lo *stile gestuale* della pittura esibisce qualcosa in più: la rete delle relazioni come compresenti e simultanee – e non solo la dinamica della reciprocità, del risvolto, della piega. L'essere di percezione emerge nello stile della pittura come un essere-di-relazione.

In altre parole, ciò che lo stile in pittura fa giungere ad espressione non è altro che il mondo come un *essere-di-condivisione e di dissidio*, oltre che essere di percezione e di visione. Un mondo che appare come rivalità di percezioni in cerca di fissione in uno sguardo e poi come rivalità di sguardi in cerca di profondità, infine esprimibile e percepibile come sopravanzamento di corpi, inter-corporeità in cerca di immagini.

45 *Ivi*, pp. 24, 32-34.

46 A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 69.

47 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., p. 75.