

Federica Negri

La visibilità come enigma.

Merleau-Ponty a partire da Cézanne

Io sono inafferrabile nell'immanenza...

(Paul Klee)

1. Dall'inizio alla fine, l'enigma della visione

Claude Lefort, curatore delle carte del filosofo, ha più volte sottolineato come tutto il pensiero di Merleau-Ponty sia comprensibile come una lunga meditazione sulla *visione*. Lefort ricorda, non a caso, che il libro trovato accanto a lui il giorno della sua morte, era la *Diottrica* di Cartesio, testo fondamentale, amato e contestato sino all'ultimo giorno della sua esistenza¹.

Da questo presupposto mi permetto di partire, tentando di ripercorrere brevemente l'opera di Merleau-Ponty dal punto di vista della visione, o meglio, della visibilità intesa come enigma. In questo percorso mi servirò della pittura di Paul Cézanne, o meglio, del Cézanne, così come viene delineato all'interno di molti suoi saggi. I testi a cui farò riferimento saranno molti, anche se, per ovvie ragioni, alcuni saranno evocati solo per rapidi cenni. Sicuramente fondamentale sarà *L'occhio e lo spirito*², ultimo scritto, prezioso per la sua chiarezza e per la felice scrittura, imprescindibile per discutere della questione dell'*apparire* dell'Essere. Oltre a questo, tutti gli scritti dell'ultimo periodo, prima di tutto *Il visibile e l'invisibile* (1964), oltre ai testi che raggruppano le lezioni degli ultimi anni al Collège de France, dal 1952 al 1961, *È possibile oggi la filosofia?*, *La natura e Linguaggio, storia, natura*³.

¹ C. Lefort, *Maurice Merleau-Ponty*, in M. Merleau-Ponty, *Oeuvres*, Gallimard, Paris 2010, p. 13.

² M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964; tr. it. A. Sodini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

³ *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996; tr. it. M. Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-59 e 1960-61*, Cortina, Milano 2003; *La nature*.

Gli ultimi anni dell'attività di Merleau-Ponty sono dominati da una "esigenza", che egli esprime chiaramente nei frammenti che compongono *Il visibile e l'invisibile*, l'esigenza è quella del ritorno all'ontologia:

[...] Necessità di un ritorno all'ontologia – L'interrogazione ontologica e le sue ramificazioni:

il problema soggetto-oggetto
 il problema dell'intersoggettività
 il problema della Natura

Abbozzo dell'ontologia progettata come ontologia dell'Essere grezzo – e del logos. Esibire l'Essere selvaggio...⁴

Il titolo pensato per questo enorme lavoro di rifondazione dell'ontologia era *Origine della verità*.

L'occhio e lo spirito potrebbe essere letto come una prova generale di questo progetto, ossia l'esibizione dell'Essere selvaggio, o come precisa ne *Il visibile e l'invisibile*:

Il mondo percettivo "amorfo" di cui parlavo a proposito della pittura – risorsa perpetua per rifare la pittura – che non contiene nessun modo d'espressione e che tuttavia li sollecita e li esige tutti, che ri-suscita con ogni pittore un nuovo sforzo d'espressione – questo mondo percettivo è in fondo l'Essere nel senso di Heidegger, che è più di ogni pittura, di ogni parola, di ogni "atteggiamento" e che, colto dalla filosofia nella sua universalità, appare come contenente tutto ciò che sarà mai detto, lasciando però che siamo noi a crearlo (Proust): è il λόγος ενδιαθετος che sollecita il λόγος προφορικος.⁵

In questo frammento del gennaio 1959, troviamo esplicitate le motivazioni che sorreggono e alimentano l'interesse di Merleau-Ponty per la letteratura, per la pittura, ossia per "ogni parola" che voglia giungere sino alle radici dell'esistente: "Questo mondo percettivo è in fondo l'Essere". Non esistono modalità esclusivamente filosofiche per giungere all'Essere, queste anzi sono forse le più minacciate dal fallimento, dato che nessuna ontologia diretta è in realtà possibile.

Merleau-Ponty costruisce il proprio progetto di sorpassamento della fenomenologia husserliana verso l'ontologia indiretta sulla base della

Notes. *Cours du Collège de France*, Paris, Editions du Seuil, 1995; tr. it. M. Carbone, *La natura. Lezione al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996; *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968; tr. it. *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, Milano, Bompiani, 1995.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard 1964; tr. it. A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969 (nuova ed. 1996), p. 183.

⁵ Ivi, p. 187. I due termini possono essere tradotti come "discorso interiore" (λόγος ενδιαθετος) e "discorso pronunciato" (λόγος προφορικος), secondo l'accezione stoica dei termini.

questione percettiva. La tematica della percezione, tuttavia non costituisce solo il centro della questione fenomenologica, cuore di quella riduzione eidetica che permette di cogliere il mondo così com'è, ma ricollega Merleau-Ponty alla grande tradizione francese, che vede in Cartesio il "padre padrone" dal quale sicuramente liberarsi, ma di cui non ci si può mai dimenticare.

Per questo motivo, la discussione e il confronto con la tradizione francese sono sempre presenti sin dalla *Fenomenologia della percezione*, dove il filosofo attua un ricollocamento e distanziamento dalla tradizione francese, ma anche da un certo tipo di fenomenologia. Non posso soffermarmi su questo testo, vorrei però ricordare quale sia il "taglio" del filosofo, per il quale "ritornare alle cose stesse significa ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza di cui la conoscenza *parla* sempre, e nei confronti del quale ogni determinazione scientifica è astratta"⁶. Per la fenomenologia ciò che è sicuro è che "il mondo è là prima di ogni analisi che io possa farne, e sarebbe artificioso derivarlo da una serie di sintesi che collegassero le sensazioni, e successivamente gli aspetti prospettici dell'oggetto, mentre le une e gli altri sono appunto prodotti dell'analisi"⁷.

Il mondo è l'"ambiente naturale, il campo di tutti i miei pensieri e di tutte le mie percezioni esplicite". Per Merleau-Ponty

La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta "profondità" che un trattato di filosofia.

[...]

Se la fenomenologia è stata un movimento ancor prima di essere una dottrina o un sistema, ciò non è un caso né un'impostura. Essa è laboriosa come l'opera di Balzac, quella di Proust, quella di Valéry o quella di Cézanne – per lo stesso genere di attenzione e di stupore, per la stessa esigenza di coscienza, per la stessa volontà di cogliere il senso del mondo o della storia allo stato nascente. Sotto questo profilo essa si confonde con lo sforzo del pensiero moderno.⁸

Esiste in questi autori la stessa volontà di cogliere e narrare il senso dell'essere allo stato nascente che è propria della fenomenologia. Balzac, Proust, Valéry e Cézanne⁹ sono gli esempi di una "riconquista" della

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, p. 17.

⁷ Ivi, p. 18.

⁸ Ivi, pp. 30-31.

⁹ Sull'influenza fondamentale di Proust, tra gli altri, è tuttora fondamentale M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini e Associati, 1988; Id., *Il sensibile e l'eccedente: mondo estetico, arte, pensiero*, Milano, Guerini e Associati, 1996; Id., *Una deformazione senza precedenti: Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.

percezione autentica di quel mondo nel quale da sempre siamo radicati, ma che abbiamo dimenticato in nome di una “esperienza vera”.

L'apertura alla letteratura, così come alla pittura o alla musica, non è una resa incondizionata della filosofia, ma indica piuttosto una nuova modalità di pensiero in grado di colmare le lacune del pensiero metafisico. La scrittura di Proust, le pagine di Valéry o i quadri di Cézanne, *mostrano* esattamente ciò che il filosofo cerca da sempre: il mondo nel suo spessore, nella sua imprescindibile e complessa presenza. Un mondo che non dominiamo mai e che, tuttavia, ci appartiene, nel quale siamo dei “percipienti” proprio perché siamo “percepiti”.

Ciò che questi autori fanno vedere è che esiste un'innegabile incongruenza, uno scarto tra la percezione della realtà e la sua rappresentazione intellettuale. La percezione ci mette di fronte all'evidenza di qualcosa che non è semplicemente classificabile come materia e forma, potenza e atto, ma piuttosto come paradosso, dato che “il mondo non è ciò che io penso, ma ciò che io vivo; io sono aperto al mondo, comunico indubbiamente con esso, ma non lo possiedo, esso è inesauribile”¹⁰.

La paradossalità della percezione è la reciprocità che da sempre lega (in un *chiasma*, dirà più avanti) colui che percepisce alla cosa percepita; ancora di più, è il legame che rende possibile l'esistenza dell'uno attraverso il riferimento all'altro. Questo modalità fenomenologica ci pone, da subito, in un contesto relazionale che si traduce immediatamente in una morale.

Merleau-Ponty propone un nuovo modo di fare filosofia per descrivere la nostra rinnovata esperienza del mondo.

La filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare, ma, come l'arte, la realizzazione di una verità. [...] La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta profondità che un trattato di filosofia.¹¹

Il racconto, non il trattato, restituisce in maniera più fedele la trama dei rapporti vissuti e nascenti, il venire all'essere del mondo, la fenomenologia nella sua modalità “incoativa” realizza la propria forza e vitalità, lasciando il sistema per moltiplicare gli sguardi.

Il filosofo esplicita il suo interesse per la pittura: che diventa visione che *si fa* attraverso la materialità dei colori e delle superfici. Cézanne è l'esempio perfetto perché colui che ha espresso al meglio la propria “volontà di cogliere il senso del mondo o della storia allo stato nascente”.

Il pittore oltre ad essere protagonista de *Il dubbio di Cézanne*, nel 1945,

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 26.

¹¹ Ivi, p. 43.

stesso anno della *Fenomenologia*, ritorna anche in una serie di piccole conferenze pensate e realizzate per la radio francese nel 1948¹².

Sin dalla prima conversazione, il filosofo insiste sulla differenza tra il mondo della scienza e il mondo percepito. La scienza ha stabilito una scala della conoscenza mettendo all'ultimo posto la percezione, intesa solo come "l'inizio di una scienza ancora confusa"¹³. Nel mondo contemporaneo, secondo Merleau-Ponty, si fa spazio ad un altro modo di vedere, che è proprio dell'arte e del pensiero moderni, e riabilita la percezione come modalità di conoscenza. In questo senso, le nuove chiavi d'accesso sono la pittura, la poesia e una filosofia completamente nuova.

2. Lo spazio come spazio topologico

Nella seconda conversazione dedicata allo spazio, Merleau-Ponty illustrando la differenza tra la concezione moderna e quella classica di spazio, scrive:

Cézanne al contrario afferma: "quando si dipinge, si disegna" – intendendo dire che né nel mondo percepito né sul quadro che l'esprime il contorno e la forma dell'oggetto sono strettamente distinti dalla interruzione o dall'alterazione dei colori, dalla modulazione cromatica che deve contenere tutto: forma, colore, fisionomia dell'oggetto, rapporto dell'oggetto con gli oggetti vicini. Cézanne vuole generare il contorno e la forma degli oggetti come la natura li genera sotto i nostri occhi: attraverso la composizione dei colori.¹⁴

Cézanne mostra uno spazio che genera le forme, non le contiene solamente. Proprio perché la cosa non può darsi che "attraverso la composizione dei colori", non ci sono più oggetti, spazi e cose, ma *relazioni*. Lo spazio non è il risultato di un movimento analitico e sintetico, di un giudizio, ma è spazio è legato a noi in modo organico, che viene deformato dal nostro movimento. Le cose non sono oggetti neutri, ma caratterizzate dal proprio stile, molto più di una semplice somma di elementi o qualità. Nel momento in cui attuiamo questo "risveglio del mondo percepito" stabiliamo un rapporto "carnale" con il mondo, finalmente *abitiamo le cose*.

Nella conversazione successiva, il filosofo esplicita i propri riferimenti pittorici: Cézanne, Juan Gris, Braque, Picasso. Questi artisti possiedono la capacità di costringere il nostro sguardo a fermarsi: "gli comunicano

¹² Si tratta di sette conversazioni (di cui solo sei effettivamente trasmesse) che risalgono al 1948, registrate per la trasmissione "Heure de culture française". Cfr. S. Ménaé, *Avvertenza*, in M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, Milano, SE, 2002, pp. 11-12.

¹³ Ivi, p. 17.

¹⁴ Ivi, p. 25.

[...] il modo stesso della loro materialità, e, per così dire, “sanguinano” davanti a noi”¹⁵. I pittori – quelli veri – rendono possibile “la visione delle cose stesse”¹⁶ grazie alla ridiscussione dello sguardo quotidiano.

Se la filosofia della percezione ha insegnato che “è impossibile separare le cose dal modo in cui appaiono”¹⁷, la pittura mostra non “un’imitazione del mondo, ma un mondo in sé”. Per il pittore il compito è quello di “creare sulla tela una scena bastante a se stessa” e lo stile fa da collante all’infinita varietà del gesto pittorico, creando una sola opera.

Il mondo ha la sua unità senza che lo spirito sia giunto a collegare le sue sfaccettature e a integrarle nella concezione di un geometrale. Tale unità è paragonabile a quella di un individuo che io riconosco in una evidenza irrecusabile ancor prima di essere riuscito a dare la formula del suo carattere, poiché egli conserva il medesimo stile in ogni suo discorso e in tutta la sua condotta, anche se muta ambiente o idee. [...] Esperisco l’unità del mondo come riconosco uno stile.¹⁸

L’unità del mondo è coimplicanza organica. L’analisi sulla pittura vale anche per la letteratura, dove è chiaro chi “chiacchera” e chi, come il poeta, “sostituisce la designazione comune delle cose, che considera “del tutto conosciute”, con un genere d’espressione che descrive la loro struttura essenziale e che ci costringe così ad entrare in esse”¹⁹.

3. Il dubbio di Cézanne. Visione o invenzione?

Perché proprio Cézanne? Probabilmente per la sua pretesa di dipingere *assolutamente*:

Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine. Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l’ordine nascente attraverso l’organizzazione spontanea. [...] Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale.²⁰

Se Cézanne può rendere presente allo sguardo “l’ordine nascente attraverso l’organizzazione spontanea”, allora il suo è uno “sguardo feno-

¹⁵ Ivi, p. 67.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 426.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, cit., p. 73.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, cit., p. 32.

menologico” che tenta di restituire il mondo prima della separazione tra “sensazione e pensiero”.

Effettivamente, dice Merleau-Ponty, Cézanne è interessato al momento prima della “creazione” del mondo concettuale da parte del nostro intelletto.

Cézanne non ha mai voluto “dipingere come un brutto”, ma rimettere l’intelligenza, le idee, le scienze, la prospettiva e la tradizione a contatto con il mondo naturale che esse sono destinate a comprendere, e confrontare con la natura, come egli afferma, le scienze “che ne sono scaturite”.²¹

La ricerca pittorica che Cézanne attua ridiscutendo la prospettiva è destinata alla restituzione del senso primario alla visione; infatti, la prospettiva percettiva, ossia vissuta, non ha molto a che fare con quella “geometrale”²², “geometrica” o “fotografica”.

La prospettiva vissuta, quella della nostra percezione, non è la prospettiva geometrica o fotografica: nella percezione, gli oggetti vicini sembrano più piccoli, e gli oggetti lontani più grandi, di quanto non lo sembrino su una fotografia [...] Dire che un cerchio visto obliquamente è visto come un’ellisse, significa sostituire alla percezione effettiva lo schema che dovremmo vedere se fossimo macchine fotografiche: in realtà vediamo una forma che oscilla intorno all’ellisse senza *essere* un’ellisse.²³

La discussione sulla prospettiva è un punto fondamentale per Merleau-Ponty, perché è il terreno sul quale si attua lo scontro radicale con la teoria cartesiana della visione, e su questo punto, egli tornerà anche ne *L’occhio e lo spirito*, rinnovando la polemica contro l’impostazione della *Diottrica* cartesiana.

Il punto è chiaro: “se fossimo macchine fotografiche”. Questo è l’errore fondamentale del pensiero è la pretesa di dire il vero sostituendo alla visione naturale una *ricostruzione* da parte di un corpo astrattamente oggettivo.

Il genio di Cézanne fa sì che le deformazioni prospettiche, in virtù dell’impianto complessivo del quadro, cessino d’essere visibili per se stesse quando lo si guarda globalmente, e contribuiscano soltanto, come fanno nella visione naturale, a dar l’impressione di un ordine nascente, d’un oggetto che sta comparando, che sta coagulandosi sotto i nostri occhi.²⁴

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. E. Bernard, *Una conversazione con Paul Cézanne*, in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 2006 (III ed.), pp. 165-168.

²³ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 32.

²⁴ *Ivi*, p. 33.

Questa deformazione naturale è ritrovata anche grazie alla perdita del contorno che “contiene” la figura. Segnare il bordo di una mela, a questo punto, significa *renderla una cosa* e così Cézanne decide di moltiplicare, come in una oscillazione senza fine, i bordi possibili per restituire verità alla mela che, in questo modo, nasce alla visione in ogni istante. Il disegno nasce in questo modo direttamente dal colore, dalla sua pienezza materica: “Se il pittore vuole esprimere il mondo, bisogna che la disposizione dei colori rechi in sé questo Tutto indivisibile; altrimenti la sua pittura sarà un’allusione alle cose e non le offrirà nell’unità imperiosa, nella presenza e nella pienezza insuperabile che è per noi tutti la definizione del reale”²⁵.

Cercare di dipingere la natura “selvaggia”, “allo stato bruto”, non significa affatto rifiutare la tecnica o la scuola, ma seguire il *motif*, come lo definiva Cézanne, ossia il senso complessivo della visione²⁶. La tecnica deve servire a rendere possibile la visione unitaria del *motif*, quel senso complessivo che improvvisamente affiora saldando ogni singola pennellata, rendendo il quadro finalmente completo. Questo *motif* non ha nulla a che fare con una precomprensione di una idea di bellezza da trasferire nel quadro, ma è riconoscimento della struttura segreta del visibile.

Il pittore è consapevole che il suo compito è infinitamente incompiuto²⁷, proprio perché quello che rinnova è il miracolo della visione²⁸.

4. Le vie indirette all’Essere: le voci del silenzio

Un ulteriore elemento può aiutare a comprendere l’analisi della visibilità, si tratta di *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*²⁹, scritto come risposta a due saggi, rispettivamente di Malraux e Sartre, entrambi incentrati sulla letteratura.

²⁵ Ivi, p. 34.

²⁶ J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...* in M. Doran, *Cézanne*, cit., p. 113.

²⁷ “L’itinerario della pittura è nello sforzo ‘fallito per dire qualcosa che rimane sempre da dire’ [...]; cioè come nasce l’essere, come rivelare la genesi delle cose, senza ricorrere alla violenza reificante. Il riferimento alla percezione diviene sempre più ineludibile, sempre più determinante. La visione del pittore è la percezione a cui tutti dovremmo retrocedere, liberandoci dalle lenti oggettivistiche, naturalistiche, scientifiche” (G. Invitto, *Occhio del corpo e occhio del pittore*, in A. M. Sauzeau Boetti (a cura di), *La prosa del mondo. Omaggio a Maurice Merleau-Ponty*, Urbino, Quattroventi, 1990, p. 65).

²⁸ J. Gasquet, *Ciò che mi ha detto...*, cit., p. 123.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., pp. 63-116. Questo testo faceva inizialmente parte della stesura interrotta di *La prosa del mondo*, il filosofo ne modifica ampie parti per pubblicarlo nella rivista. La stesura originale si può ritrovare in M. Merleau-Ponty, *Œuvres, op. cit.*, pp. 1474-1512. Cfr. C. Lefort, *La prose du monde. Presentation*, ivi, pp. 1423-1434.

Secondo Lefort³⁰, in queste pagine possiamo rintracciare una decisa torsione ontologica di una serie di tematiche già presenti sin dalla *Fenomenologia*, in una prospettiva che sarà poi tipica degli ultimi scritti come *Il visibile e l'invisibile*.

Ne *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* il discorso investe il problema della creazione artistica in generale, oltre a rispondere agli interrogativi sollevati dai testi di Malraux e di Sartre. Per comprendere la vera natura della letteratura, Merleau-Ponty si avvale della linguistica di de Saussure, da cui deriva il principio per cui il significato dei segni linguistici non è assolutamente comprensibile in sé, ma solo all'interno di una costellazione di senso che ne definisce il significato attraverso la differenza e lo scarto tra di essi³¹.

Nel linguaggio sperimentiamo un circolo vizioso, per il quale l'apprendimento presuppone già la conoscenza; vi è una "imminenza del tutto nelle parti", un senso che non vive esattamente *nelle* parole, ma *tra* le parole. Nel linguaggio noi sperimentiamo la presenza di un *non detto*, di un *silenzio*, che di per sé costituisce il senso con il suo *non apparire*.

Perciò, Merleau-Ponty afferma che il linguaggio è assimilabile all'essere, ad una unità organica e funzionale, nella quale le connessioni svolgono un compito fondamentale. Analogamente opera il pittore.

Il linguaggio è di per sé obliquo e autonomo, e se gli accade di significare direttamente un pensiero o una cosa, è in virtù di un potere secondo, derivato dalla sua vita interiore. Come il tessitore, lo scrittore lavora dunque alla rovescia, ed è così che si trova improvvisamente circondato di senso.

Se questo è vero, la sua operazione non è molto diversa da quella del pittore.³²

La comparazione tra lo scrittore e il pittore evidenzia una modalità di operare simile: entrambi compiono piccole scelte che sembrano destinate all'isolamento, per ritrovarne poi, solo alla fine, il senso complessivo. Il significato si coglie "rovesciando" il disegno, e facendo agire i segni l'uno con l'altro, per scarto, per differenza. Le loro azioni operano all'interno del mondo della percezione, che funge da "substrato" unificante dei loro atti, appaiono insensate solo perché non seguono un'idea preordinata, ma traggono dal reale ciò che serve a *ricreare* l'esperienza percettiva stessa.

A questo proposito, Merleau-Ponty ricorda un aneddoto su Matisse ripreso durante una sessione di pittura³³. La scelta del pittore riguardo al colore e alla pennellata *accade* tra molti atti possibili, tra molte pannel-

³⁰ C. Lefort, *La prose du monde*, in M. Merleau-Ponty, *Œuvres*, cit., p. 1432.

³¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 63.

³² Ivi, p. 70.

³³ *Ibidem*.

late, ma non tra infinite possibilità. L'orizzonte non è mai infinito, ma è sempre limitato e coincidente con quello della nostra capacità di percezione. Il pittore, sottolinea con forza Merleau-Ponty, non è un dio; egli, in realtà, compie molto più umilmente tutti i passi necessari per dar vita al quadro che ha in mente perché ne sente la necessità, non perché conosca i particolari che arriveranno a comporlo.

La concezione della creazione artistica, che leggiamo in filigrana, implica un artista in grado di *dire* – con modalità proprie solo a lui – il mondo, di rinominarlo, di *rinnovarne* la visione. Nessun atteggiamento romantico, ma piuttosto il fare dell'artigiano che ha la capacità di *inventare* il modo per esprimere ciò che sta nascendo sotto i suoi stessi occhi. Un emergere della visione nel farsi del quadro.

Solo l'artista sa quando un'opera è terminata e, contemporaneamente, sa che non è possibile *esaurirne* l'argomento.

Secondo un'espressione di Baudelaire, opportunamente citata da Malraux, "un'opera fatta non è necessariamente finita e un'opera finita non è necessariamente fatta". L'opera compiuta non è dunque quella che esiste in sé come una cosa, ma quella che raggiunge il suo spettatore, l'invita a riprendere il gesto che l'ha creata e a congiungersi al mondo silenzioso del pittore – ormai proferito e accessibile -, saltando gli intermediari, senz'altra guida che un movimento della linea inventata, un tracciato quasi incorporato.³⁴

L'opera è finita solo quando ha la capacità di riportarci al contesto che l'ha creata, rinnovando così la percezione che le ha dato origine.

Se il pittore crea un quadro solo stando *nella* natura, non esiste visione di *sorvolo*, né onniscienza preliminare; egli riesce a ricreare la percezione perché è immerso nel visibile come *essere visibile*³⁵. L'artista sta nel mondo e ce ne propone una sua visione, un pezzetto di natura che appartiene a lui grazie allo *stile*, che è il *suo* modo di essere carne del mondo.

Lo stile è in ogni pittore il sistema di equivalenze che egli si costituisce per questa opera di manifestazione, l'indice universale della "deformazione coerente" in virtù della quale concentra il senso ancora sparso nella sua percezione e lo fa esistere espressamente. L'opera non si fa lontano dalle cose.³⁶

Se esistere significa essere implicato nelle maglie della realtà, creare un'opera allora significa imprimere una "deformazione coerente" al mondo.

³⁴ Ivi, p. 78.

³⁵ Cfr. C. Di Rienzo, *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2010, p. 179 e ss.

³⁶ Ivi, p. 81. Cfr. C. di Bitonto, *Il tema dello stile in Merleau-Ponty*, in "Chiasmi International", 4, 2002, pp. 157-186.

5. Il Paul Cézanne di Merleau-Ponty

È legittimo chiedersi se Cézanne non sia solo un *alter ego* del filosofo. Davvero il pittore ha voluto dire tutto ciò che Merleau-Ponty legge in lui? Da ciò che sappiamo su Cézanne sembrerebbe proprio di sì. Merleau-Ponty non è affatto un lettore ingenuo, non commette l'errore di identificare il pittore con la sua opera. In effetti, il Cézanne che conosciamo attraverso i suoi scritti corrisponde al vero e, al tempo stesso, è il simbolo di un certo modo di pensare la pittura.

In modo non filosofico, infatti, i pittori hanno la capacità di anticipare con la loro arte le grandi domande dei pensatori, oltre al grande vantaggio di poter *esibire* la risposta, di poterla *mostrare* direttamente, tralasciando il piano discorsivo, in un rapporto immediato con il visibile³⁷. Ebbene, Cézanne in questo senso è colui che spiega la propria pittura dicendo “Il paesaggio si pensa in me e io ne sono la coscienza”³⁸.

Cézanne senza timore esibisce il *chiasma* che costituisce il suo corpo, perché è grazie a questa coappartenenza che abita il pittore che egli “nasce nelle cose per concentrazione e venuta a sé del visibile”³⁹.

Per comprendere meglio questo passaggio fondamentale, possiamo fare riferimento all'ultimo testo del filosofo, *Il visibile e l'invisibile*.

Le idee che gli artisti ci aiutano a ritrovare, come ha mostrato Proust, esistono in virtù della loro implicazione nella *carne* del mondo⁴⁰.

Quell'invisibile, quelle idee, non si lasciano, come le altre, staccare dalle apparenze sensibili ed erigere a seconda positività. L'idea musicale, l'idea letteraria, la dialettica dell'amore, e anche le articolazioni della luce, i modi di esibizione del suono e del tatto si parlano, hanno la loro logica, la loro coerenza, i loro punti di incontro, le loro concordanze [...] non c'è visione senza schermo: noi non conosceremmo meglio le idee di cui parliamo se fossimo privi di corpo e di sensibilità, in questo caso esse ci sarebbero anzi inaccessibili; la “piccola frase”, la nozione della luce, al pari di una “idea dell'intelligenza”, non sono esaurite dalle loro manifestazioni, e *come idee* potrebbero esserci date solo in un'esperienza carnale.⁴¹

Le idee sono *idee sensibili*, non si costituiscono in opposizione alla materialità del mondo, ma ne sono invece il risvolto positivo; sono idee che

³⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 16; M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 143.

³⁸ Affermazione citata dallo stesso filosofo in M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 36.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 49.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 165.

⁴¹ Ivi, pp. 164-165.

rendono evidente la necessità di rivoluzionare il nostro approccio filosofico. La presenza di queste *idee carnali*, è il segno della coimplicazione da sempre esistente tra dentro e fuori, soggetto e oggetto: ogni opposizione dicotomica viene a disfarsi in un fluido rapporto di coappartenenza.

La fluidità dell'esperienza estetica del mondo si traduce nella necessaria "invasione" da parte dell'altro: solo lasciando essere l'altro in noi, lasciandolo risuonare in noi potremo comprenderlo veramente. Ciò che si profila, a questo punto, è una concezione completamente rivoluzionata sia del soggetto che dell'oggetto; una cancellazione del limite, così come il concetto non è più strumento di cattura intellettuale dell'essenza, non è più il *Begriff*, l'artiglio, ma, piuttosto, una *cavità*⁴². Il concetto non prende, ma accoglie in sé; non stringe e soffoca, ma *lascia essere*. Ecco perché bisogna tornare a pensare la *passività* dell'atto conoscitivo e filosofico:

La filosofia non ha mai parlato – io non dico della *passività*: noi non siamo degli effetti – ma direi della passività della nostra attività [...] per nuove che siano, le nostre iniziative nascono nel cuore dell'essere, sono tutte innestate sul tempo che, in noi, defluisce, poggiano sui cardini o sulle cerniere della nostra vita, il loro *sensu* è una "direzione".⁴³

In questo appunto del 1959, Merleau-Ponty rovescia i termini della classica questione della conoscenza e li legge come una passiva-attività. Qualcosa avviene in noi, nonostante noi, vi partecipiamo rimanendo tuttavia in una situazione di inattività.

Negli ultimi anni della propria vita, il filosofo ha camminato spesso sul crinale della possibilità effettiva di fare filosofia in altro modo, di pensare *diversamente*, e la sua riflessione estetica lo dimostra magnificamente. Lo spossamento di sé che l'artista prova nei confronti della sua opera, non è che un risvolto di questo "essere agiti", di questo far parte della Natura, della carne, che ci possiede nel momento in cui noi stessi la possediamo⁴⁴. Questa modalità di conoscenza presuppone una modalità sinestesica del sentire⁴⁵, non esistono confini netti tra i sensi nell'atto percettivo originario. Molti sono

⁴² Cfr. C. Di Rienzo, *Il pensiero del corpo. Un percorso estetico nell'ultimo Merleau-Ponty*, in "Chiasmi International", 12, Milano-Parigi-Memphis, Mimesis-Vrin, 2010, pp. 241-259; A. C. Dalmasso, *Voir selon l'écran*, in M. Carbone (a cura di), *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, Metis Presses, Genève 2013, pp. 107-126; M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008.

⁴³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 235.

⁴⁴ Su questo aspetto cfr. S. Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Paris, PUF 2003.

⁴⁵ Cfr. E. Lisciani Petrini, *Per un "dérèglement de tous les sens". Merleau-Ponty: le sinesthésie e l'impersonale*, in "Chiasmi International", 10, Milano-Parigi-Memphis, Mimesis 2008, pp. 109-128; Ead., *"La voix de personne". Au-delà des frontières du sujet*, "Chiasmi International", Mimesis, Milano 2009, pp. 349-358.

i riferimenti a riguardo, da Baudelaire con le sue *Corrispondenze*, a Mallarmé, al romanziere Claude Simon, che sperimenta una scrittura che continua, in un certo senso, il lavoro di confusione sensoriale dei poeti maledetti. Tutti questi artisti hanno *raccontato* l'esperienza di un mondo vissuto come carne e di un soggetto vissuto come chiasma. L'unico modo per la filosofia di fare altrettanto è di installarsi *prima* delle divisioni concettuali, nell'Essere grezzo.

Solo in questo modo è possibile andare a scoprire, forse, l'enigma del visibile⁴⁶. Quello che si troverà assomiglia a un "essere di promiscuità"⁴⁷, caratterizzato dal sopravanzamento (*empiétement*).

Siamo nel cuore della pittura di Cézanne, o meglio, di tutta la pittura, ma anche di tutta la filosofia, perché il vedere è già pensare.

Il visibile attorno a noi sembra riposare in se stesso. È come se la nostra visione si formasse nel suo cuore, o come se fra noi e il visibile ci fosse una relazione altrettanto stretta che quella fra il mare e la spiaggia. E tuttavia, non è possibile che noi ci fondiamo con esso, né che esso passi in noi, altrimenti la visione svanirebbe al momento di realizzarsi, per scomparsa o del vedente o del visibile.⁴⁸

Il visibile di per sé è il luogo di incarnazione e di individuazione del nostro essere, è il luogo nel quale ritroviamo l'accesso al pre-categoriale, alla segreta "nerezza del latte" (Valéry) che è connaturata nel visibile. Il mio corpo – il "corpo proprio" – ciò da cui tutto ha origine, non è mai chiuso in se stesso, è sempre aperto e sconfinante in ciò che lo circonda. È un *punto cieco*, ontologicamente innestato nel visibile, escluso a se stesso e presente solo grazie alla visione che gli altri ne hanno. Esso costituisce il cardine della reversibilità, il punto di accesso all'invisibilità mai scoperta, ma sempre immanente in ogni vedere. Ciò che nella sua essenza riallaccia tutte le dimensioni dell'essere. Questa è la *carne*.

Paul Cézanne *dimostra*, secondo Merleau-Ponty, con la sua pittura che è possibile un coglimento immediato e precategoriale del mondo, un'immersione totale nella natura, un'esperienza olfattiva del colore. Tutto questo con la studiata naturalità di un'arte che, grazie alla tecnica, crea la modalità più adatta ad esprimere questa nuova visione del mondo⁴⁹.

⁴⁶ "Il *percipi* del mondo e il vedere del soggetto sono la piega topologica in cui si definisce questo essere senza cosa in sé, essere che è sempre e solo il Fuori dei suoi modi (e delle sue piegature). Pur non esaurendosi mai in alcuno di essi, questo Fuori non è però un Dietro: esso non è che il differenziante della differenziazione in cui il visibile si fa visibile. Da esso il soggetto è determinato *nel* suo pensiero. Nella dimensione di inversione dello sguardo e di rovesciamento della rappresentazione, il vedere mostra infatti la sua natura di pensiero" (P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano 1999, p. 177).

⁴⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 250-251.

⁴⁸ Ivi, pp. 155-156.

⁴⁹ Sull'importanza della tecnica che "inventa" modi nuovi di accedere al visibile: cfr. S. Ménasé, *Passivité...*, cit., pp. 27-34.

6. La pittura dell'Essere

L'occhio e lo spirito esprime al meglio la necessità per la filosofia di elaborare una nuova modalità discorsiva, che faccia i conti veramente con la realtà e non con un suo sostituto.

L'andamento del discorso è complesso, dominato da più linee di ricerca: l'interrogazione sulla percezione e il tentativo di uscire dalla stretta cartesiana, si affianca ad una indagine sullo stato della filosofia del tempo e sulle sue difficoltà. Merleau-Ponty sembrerebbe avvicinarsi ad Heidegger, nel tentativo di rifondare una ontologia⁵⁰, anche se in realtà si muove su un altro piano.

Lo scritto si concentra, come noto, sulla pittura, in particolare sull'opera di Cézanne. Il pittore “ruminando” il mondo ne acquisisce il segreto della visibilità⁵¹, mettendoci in presenza di “qualcosa” senza aver bisogno di definirlo.

Il pittore istituisce *naturalmente* un rapporto unico con il mondo, compie quella che Merleau-Ponty non esita a definire una vera e propria “transustanziazione”. Una vera e propria incarnazione, dato che si presta al mondo per farne pittura, con una metamorfosi, per rimettere il mondo al mondo.

Il pittore “si dà con il suo corpo” dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere. È prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura. Per comprendere tali transustanziazioni, bisogna ritrovare il corpo operante ed effettuale, che non è una porzione di spazio, un fascio di funzioni, che è un intreccio di visione e di movimento.⁵²

Il pittore sta all'interno del visibile grazie al proprio corpo, inteso non come strumento di controllo, ma come apertura sul mondo. Il corpo è vedente perché è visibile e lo è perché fa parte di quello stesso visibile che è l'oggetto della sua indagine: vi è una paradossale coincidenza, una coappartenenza, che non si risolve mai in appropriazione di uno da parte dell'altro.

Visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile fra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono

⁵⁰ Si veda sulla questione, ad esempio: J. Taminiaux, *Was Merleau-Ponty on the way from Husserl to Heidegger?*, “Chiasmi International”, Milano, Mimesis 2009, pp. 21-31. Mi permetto di rimandare anche a F. Negri, “*In cammino da Husserl a Heidegger?*” *L'arte come ontologia indiretta nell'ultimo Merleau-Ponty*, in “Scenari”, n. 9, 2019, pp. 109-127.

⁵¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 16.

⁵² Ivi, p. 17.

un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo.⁵³

Nel corpo si sperimenta l'apertura al mondo che mi permette di vedere "all'interno", dice Merleau-Ponty, come un "chirurgo dischiude un corpo"⁵⁴. In questo modo, la percezione *mi inizia* al mondo. Il corpo umano è ciò che risulta dallo scambio e dal ribaltamento mai concluso tra "vedente e visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e l'altra mano"⁵⁵.

Il pittore vive questa immediatezza del corpo come *chiasma* e ne dipinge le avventure. Il chiasma è una nozione cardine nel discorso sulla visibilità, che assume significati complessi. Si tratta di una reversibilità mai compiuta, una piega dell'essere⁵⁶.

Reversibilità: il dito del guanto che si rivolta – Non c'è bisogno di uno spettatore che sia *dalle 2 parti*. Basta che, da una parte, io veda il rovescio del guanto che si applica sul diritto, che io tocchi l'uno *mediante* l'altro [...] il chiasma è questo: la reversibilità.⁵⁷

Una reversibilità mai compiuta, ma che rende possibile l'attivazione nel pittore di un'eco corporea dell'impatto del mondo, ed è questa "formula carnale" che gli permette di significare la presenza delle cose, si tratta di un vero e proprio farsi "in lui" del mondo. Di che cosa si tratta? Di sicuro produce l'immagine. Non un'immagine mentale, ma una risonanza interna del visibile. L'immagine del quadro non è un segno preso in prestito per significare qualcosa, ma un farsi materiale della carne del mondo.

L'immaginario è molto più vicino e insieme molto più lontano dal fattuale: più vicino poiché è il diagramma della sua vita nel mio corpo, la sua polpa, il

⁵³ Ivi, p. 19.

⁵⁴ Questa è una ulteriore riprova del rapporto complesso con Cartesio; Merleau-Ponty infatti riconosce in Cartesio l'idea di un corpo umano "non chiuso": "L'idea cartesiana del corpo umano *non chiuso*, aperto in quanto governato dal pensiero, – è forse la più profonda idea dell'unione dell'anima e del corpo. L'anima interviene dunque in un corpo, il quale *non è un che di in sé* (se lo fosse, esso sarebbe chiuso come un corpo animale) e può essere corpo e vivente umano solo compendosi in una 'visione di sé' che è il pensiero" (*Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 247). Cfr. Anche M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 37-38.

⁵⁵ Ivi, p. 20.

⁵⁶ Interessante il confronto con la nozione di piega in Deleuze cfr. G. Deleuze, *Cours Vincennes-Saint Denis (20/01/1987)*, "Chiasmi International", Mimesis, Milano 2011, p. 173; C. Rozzoni, *Une courte note sur le pli. "Une histoire comme celle de Merleau-Ponty"*, "Chiasmi International", Mimesis, Milano 2011, pp. 161-163.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 274.

suo risvolto carnale per la prima volta esposto agli sguardi [...]. il quadro è un analogo solo secondo il corpo [...] offre piuttosto allo sguardo, affinché esso le sposi, le tracce di una visione dell'interno, e alla visione ciò che la fodera interiormente, la struttura immaginaria del reale.⁵⁸

Il quadro è la traccia reale di una coincidenza e reversibilità tra interno ed esterno che si fa vedere. Per questo motivo, per capire un quadro non occorre introdurre assurde teorie, ma comprendere la natura dell'occhio, che è ben più di un mero organo ricettivo, ma è ciò che incarna il dono del visibile. Dato che questo dono si affina solo esercitandosi, il pittore impara a vedere il mondo solo vedendo, solo rimanendo in contatto con se stesso. L'occhio del pittore viene toccato dal mondo e lo restituisce *in un certo modo* attraverso il quadro, ossia attraverso quella deformazione specifica che costituisce il suo *stile*; egli restituisce il veduto al visibile tramite il corpo e il lavoro della mano. Si tratta, in un certo senso, di un circolo vizioso, dato che è, in effetti, un continuo ribaltamento su di sé.

La pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità. [...] La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è *avere a distanza*, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei.⁵⁹

L'enigma del visibile è costituito dal chiasma che noi siamo, dalla nostra coappartenenza a un mondo che, tuttavia, necessita di una distanza per essere visto. Così, attraverso il pittore è lo stesso visibile che si interroga sulla propria natura, e “quel che si definisce ispirazione, dovrebbe venir preso alla lettera: c'è realmente ispirazione ed espirazione dell'Essere, respirazione nell'Essere, azione e passione così poco distinguibili che non si sa più chi vede e chi viene visto, chi dipinge e chi viene dipinto”⁶⁰.

La pittura è una nascita prolungata, un venire al mondo del visibile in cui si perdono i riferimenti del soggetto, non esiste più nessuno che possa rispondere di ciò che viene creato.

I quadri costituiscono una iconografia del visibile, e i pittori amano inserirvi degli specchi per mostrarcelo⁶¹. Lo specchio ci presenta non solo

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 21-22. Sull'importanza dell'immaginario cfr. E. De Saint Aubert, “Voir c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir”. *Perception et imaginaire chez Merleau-Ponty*, in “Chiasmi International”, Mimesis, Milano 2012, pp. 257-281.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 23.

⁶⁰ Ivi, pp. 26-27. Cfr. A. Rimbaud, *Lettera a Paul Demeny*, 15 maggio 1871, in Id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 1975, p. 454.

⁶¹ Cfr. M. Nijhuis, *Specchio, specchio delle mie brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini*, “Chiasmi International”, 13, 2011, pp. 285- 314.

il corpo, ma le cose che lo circondano: nello specchio le altre cose ci guardano, ci osservano, stanno attorno a noi non come mere presenze, ma come protagonisti di una visione totale⁶². Lo specchio espone il fondamentale narcisismo della visione, in cui “io mi sento guardato dalle cose, la mia attività è identicamente passività”⁶³.

Questo tipo di visione è impensabile per un cartesiano per il quale la rassomiglianza è solo il risultato della percezione costruita a tavolino e la *voyance*, l'immagine mentale, è solo un'immagine percettivamente insufficiente, non un “varco aperto verso il cuore dell'Essere”⁶⁴. Merleau-Ponty, a questo punto, ritorna a Cartesio per tentare di trasformare lo spazio visivo in *spazio topologico*, ossia campo di presenza della *carne* dell'Essere, come “ambito in cui si circoscrivono rapporti di vicinanza, d'involgimento”⁶⁵.

Per ritrovare una nuova ontologia è necessario rifondare la concezione dello spazio. Lo spazio che la filosofia deve prendere in considerazione non può essere quello della *Diottrica*, calcolato da una posizione separata, ma uno spazio carnale che parte “da me come punto o grado zero della spazialità”⁶⁶. Io origino uno spazio che mi appartiene, e al quale io stesso appartengo,

E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, vi sono inglobato. Dopotutto, il mondo è intorno a me, non di fronte a me. La luce viene riscoperta come azione a distanza, e non più ridotta all'azione di contatto, ossi concepita come potrebbe esserlo da coloro che non vedono. La visione riacquista il suo fondamentale potere di manifestare, di mostrare più che se stessa.⁶⁷

L'intera filosofia torna a reinterrogarsi sul mondo, e ciò che si riteneva “già pensato” non esiste più.

È questa filosofia, ancora tutta da fare, che anima il pittore, non quando egli esprime le sue opinioni sul mondo, ma nell'istante in cui la sua visione si fa gesto, quando, dirà Cézanne, egli “pensa in pittura”.⁶⁸

⁶² Il tema dello specchio è estremamente importante non solo per la filosofia, ma anche per la psicoanalisi, in Freud o a Lacan, che hanno a lungo indugiato su questo argomento, basti pensare al narcisismo o al processo di identificazione, tutti implicanti il passaggio attraverso lo specchio. Sullo specchio in filosofia: A. Bonavoglia, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 155.

⁶⁴ Ivi, pp. 31-32.

⁶⁵ Ivi, p. 225.

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 42.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 43.

7. Il colore e la linea

Cézanne pensa in pittura e cerca di arrivare alla profondità nella quale si nasconde il vincolo segreto del visibile. Merleau-Ponty è affascinato da questo suo ritorno costante, quasi ossessivo, al reale, al *motif*. La profondità che Cézanne cerca di dipingere è esattamente il punto nel quale ognuno può sperimentare il paradosso contenuto nella visione: un'esteriorità che deriva dal mutuo avvolgimento delle cose.

Ciò che costituisce enigma è il loro legame, ciò che sta fra di loro – è che io vedo le cose ognuna al suo posto proprio perché si eclissano a vicenda -, è che esse sono rivali dinanzi al mio sguardo proprio perché sono ognuna al suo posto. L'enigma è l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi, e la loro mutua dipendenza nella loro autonomia. [...] La profondità così intesa è piuttosto l'esperienza della reversibilità delle dimensioni, di una "località" globale in cui tutto è contemporaneamente.⁶⁹

La profondità è ciò che mette in evidenza il nostro legame con il mondo, il chiasma che caratterizza la nostra condizione; ma è anche lo spazio pieno nel quale siamo immersi e avviluppati. Per questo motivo, "il vedente, essendo preso in ciò che vede, vede ancora se stesso: c'è un narcisismo fondamentale di ogni visione"⁷⁰, è una delle membrature dell'essere⁷¹.

Il narcisismo della visione riposa sull'Essere. Per questo motivo, cercando la profondità Cézanne trova "questa deflagrazione dell'Essere"; ritrova tutto l'Essere grazie al colore che, come diceva Cézanne, è "il luogo dove s'incontrano il nostro cervello e l'universo"⁷².

La dimensione del colore "che crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità, un qualche cosa...". Non è l'unica modalità con la quale il pittore fa emergere la profondità intesa non come una "terza dimensione" aggiunta in un secondo momento, ma piuttosto come relazione tra le altre due, il loro spessore. Il colore è "piuttosto una specie di stretto di stretto fra orizzonti esterni e orizzonti interni sempre aperti [...] una modulazione effimera di questo mondo"⁷³.

Il colore è quindi "un certo nodo nella trama del simultaneo e del successivo. È una concrezione della visibilità, non è un atomo"⁷⁴.

⁶⁹ Ivi, p. 47.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 155.

⁷¹ Ivi, p. 234.

⁷² M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 48.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 149.

⁷⁴ *Ibidem*.

Il colore riporta molto più vicini al cuore stesso delle cose, e la sua prevalenza nei quadri di Cézanne rende possibile l'emersione delle cose sotto i nostri occhi⁷⁵. Il pittore non guarda più fuori di sé, ma essendo all'interno della visione stessa, guarda in sé; egli non produce semplicemente le cose, ma nasce con loro alla vista. Come i colori di Klee sembrano nati da un fondo, diceva Michaux, come "una patina o una muffa", così la pittura risveglia in noi "potenzialità dormienti, un segreto di preesistenza"⁷⁶.

Anche la linea può giungere a questo risultato, "si tratta semplicemente di liberare la linea, di far rivivere il suo potere costituente, [...] la linea non imita più il visibile, ma "rende visibile", è lo schizzo tridimensionale di una genesi delle cose"⁷⁷.

Questa nuova concezione della linea⁷⁸ permette di ripensare la paradosalità del movimento che viene rappresentato nel quadro, lo esprime tramite una "discordanza interna" che mostra l'unità del corpo alla quale appartiene⁷⁹. Il pittore dà forma nel quadro ad un appello muto dell'Essere, lo coglie e lo trasmette, in un rapporto di continuità e confusione che è difficile sciogliere. In realtà, si può dire che è l'Essere stesso a "dipingersi"⁸⁰.

È dunque l'Essere muto che viene, egli stesso, a manifestare il suo significato. Ecco perché il dilemma tra figurativo e non figurativo è mal posto [...] Questa precessione di ciò che è su ciò che viene visto e mostrato, di ciò che è visto e mostrato su ciò che è, è la visione stessa.⁸¹

Il pittore, quindi, realizza visibilmente il chiasma, lo mette in forma per gli altri, riportando così alla coincidenza il visibile e l'invisibile⁸². Attività e passività perdono i loro confini netti, per tentare di ridefinire una nuova filosofia, in grado di pensare tutto questo.

⁷⁵ J.-J. Wunenburger, *La "chair" des couleurs: perception et imaginal*, in M. Cariou, R. Barbaras, E. Bimbenet (a cura di), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Mimesis, Milano 2003, pp. 43-50.

⁷⁶ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 50.

⁷⁷ Ivi, p. 52.

⁷⁸ Ivi, pp. 53-54.

⁷⁹ Ivi, p. 55.

⁸⁰ Cfr. A. Mascellani, *Viaggio con Merleau-Ponty alle radici dell'essere: alla scoperta di un logos di linee, luci e colori*, "Chiasmi International", Mimesis, Milano 2002, pp. 239-258.

⁸¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 59-60.

⁸² "L'invisibile è *qui* senza essere *oggetto*, è la trascendenza pura, senza maschera ontica. E in fin dei conti anche i 'visibili' stessi sono solo centrati su un nucleo d'assenza" (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 243).

8. I reticolati dell'Essere

Il pittore sa che in pittura ogni via conduce sempre al medesimo punto, perché è coglimento di una struttura dell'essere.

Poiché profondità, colore, forma, linea, movimento, contorno, fisionomia, sono rami dell'Essere, e poiché ciascuno di essi può trarre seco tutto il cespuglio, non esistono in pittura 'problemi' distinti, né strade realmente opposte, né 'soluzioni' parziali, né progressi per accumulazione, né scelte irrevocabili. [...] Anche quando sembra parziale, la sua ricerca è sempre totale.⁸³

Ogni pittore lavora nel particolare trasformando però la percezione della totalità, perciò non esiste alcuna azione parziale, come non esiste una "pittura universale", che possa cioè esaurire il visibile. Ogni pittore, infatti, scavando nella visione ne dispiega le infinite potenzialità e tenta di distendere la *piega che l'Essere rappresenta*.

La pittura, così come la filosofia "ancora da fare", devono prendere su di sé il peso di questa interminabile ricerca, che non è negativa, ma carica di significati ulteriori, di un futuro possibile e già presente.

Nessuna morte della filosofia, ma solo di quel modo di fare filosofia che rifiuta l'imperfezione della carne, il peso del pensiero, la traccia dell'invisibile nella chiarezza del visibile. Rimane la possibilità di tutta una vita davanti a sé.

La filosofia ha sempre la mania di "finire", di "completare" il sistema dimenticando la percezione, su questo la pittura può insegnare molto.

Se nessuna pittura particolare porta a compimento la pittura, se nessuna opera d'arte è mai pienamente compiuta, allora ogni creazione cambia, altera, chiarisce, approfondisce, conferma, esalta, ricrea o crea in anticipo tutte le altre. Se le creazioni non sono un dato acquisito, non è solo perché passano, come tutte le cose, ma perché hanno pressoché tutta la loro vita dinanzi a sé.⁸⁴

In questo compito infinito che si aggroviglia "alle radici stesse dell'essere", la vera pittura coincide con la filosofia.

Il filosofo parla, ma è una sua debolezza, e una debolezza inspiegabile: egli dovrebbe tacere, coincidere in silenzio, e raggiungere nell'Essere una filosofia che vi è già fatta. Viceversa, tutto avviene come se egli volesse tradurre in parole un certo silenzio che è in lui e che egli ascolta. La sua intera "opera" è questo sforzo assurdo.⁸⁵

⁸³ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 61.

⁸⁴ Ivi, pp. 62-63.

⁸⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 143.

La visibilità come enigma. Merleau-Ponty a partire da Cézanne

Il percorso filosofico di Merleau-Ponty, dalla fenomenologia al progetto ontologico degli ultimi scritti, potrebbe essere letto come una lunga riflessione sull'enigma della visibilità. In questo senso, la figura di Cézanne risulta significativa per il suo tentativo di disvelare le “radici dell'essere”, il mistero dell'apparire della visibilità. La pittura diventa così una delle modalità più autentiche di ricerca della nuova impresa ontologica del filosofo francese, in cui si assiste al dispiegamento dell'Essere.

PAROLE CHIAVE: pittura, visibilità, fenomenologia, ontologia, piega

Visibility as an Enigma. Merleau-Ponty from Cézanne

The philosophical path of Merleau-Ponty, from phenomenology to the ontological project of the last writings, could be read as a long reflection on the enigma of visibility. In this sense, the figure of Cézanne is significant for his attempt to unveil the “roots of being”, the mystery of the appearance of visibility. Thus painting becomes one of the most authentic ways of searching for the new ontological enterprise of the French philosopher, in which we are witnessing the unfolding of Being.

KEYWORDS: painting, visibility, phenomenology, ontology, fold