

*Fabrizia Bandi*

## **Restare nella soglia**

### **Corpi e arte nel pensiero di Merleau-Ponty e Deleuze.**

Intrecciare o sovrapporre questi termini, *corpi e arte*, è già di per sé un arduo compito. Pronunciarli accostati, separati da una virgola o da una “e”, non rende l’intreccio e la complessità di significati che i legami tra questi termini recano con sé. Se poi, come cercheremo di argomentare in questo saggio, “corpi” e “arte” vengono localizzati nel pensiero di due autori del calibro di Merleau-Ponty e Deleuze, le implicazioni reciproche di questi elementi si moltiplicano all’interno di un quadro teorico più complesso. In primo luogo, si ripercorreranno dunque i modi in cui i due termini sono sviluppati nelle rispettive filosofie; in secondo luogo, benché, come verrà rilevato, Merleau-Ponty e Deleuze si mantengano su orizzonti diversi, si cercherà di far emergere la contiguità di certi piani sui quali, pur con terminologie differenti, i due filosofi, l’uno prima e l’altro dopo, si incamminano.

Non a caso sottolineiamo un “prima” e un “dopo”. La riflessione che proponiamo ci dà modo infatti, prima di ogni considerazione specifica, di interrogarci o per lo meno di porre l’attenzione sull’orizzonte storico-filosofico entro il quale si iscrive il pensiero dei due filosofi, che occupa – se sommato – l’intero secolo scorso, e descrive due volti ben diversi della filosofia francese del Novecento: la corrente fenomenologica e quella post-strutturalista. Ricostruire gli intrecci tra queste due correnti sarebbe senza dubbio un percorso doveroso e interessante, ma davvero troppo arduo e complesso per gli obiettivi di questo saggio, che si pone secondo una determinata prospettiva, ossia indagare due aspetti particolari del pensiero di questi filosofi, che, benché fondamentali, costituiscono solamente due attori di un panorama ben più stratificato. Malgrado questa doverosa premessa, in un confronto aperto tra i due pensatori, si possono avviare almeno un paio di considerazioni, una di ordine storico e una di ordine teorico, da tenere presenti nello svolgersi della nostra riflessione, che ci aiuteranno a mantenere in qualche misura sullo sfondo il contesto storico-filosofico di quegli anni.

Innanzitutto, il primo elemento su cui soffermarsi sono le sorti del pensiero fenomenologico in Francia, in particolare dopo la scomparsa di Merleau-Ponty. L'evoluzione della fenomenologia francese, tenendo per buona questa definizione che già sussume sotto di sé molti nomi e molte anime<sup>1</sup>, è la storia del suo lento contaminarsi, sino a trasformarsi in alcuni casi in qualcosa di diverso. Senza tracciare linee nette – cosa che d'altro canto non è mai possibile fare, se non correndo il rischio di cadere in fragili categorismi – bisogna infatti considerare quanto già il pensiero merleau-pontyano sia nato come un'analisi che si muove in una direzione autonoma rispetto ai risultati della fenomenologia husserliana e si apre via via a temi più ontologici<sup>2</sup>. Il lavoro dell'autore, soprattutto nei suoi ultimi scritti, molti dei quali postumi, apre la strada a una serie di interrogativi che in qualche misura vengono raccolti dalla generazione di pensatori che si impongono sulla scena francese tra gli anni Sessanta e Settanta (come Deleuze)<sup>3</sup>, i quali gettano in ombra gli ultimi baluardi e frammenti di una fenomenologia già oltremodo eretica e contaminata, come quella di Jean-Paul Sartre, Paul Ricoeur e Mikel Dufrenne<sup>4</sup>. L'autore che meglio rappresenta un passaggio tra fenomenologia e post-strutturalismo è senza dubbio Jean-François Lyotard. Soprattutto con l'opera *Discorso, figura* del 1971, la tesi dottorale che il filosofo aveva svolto sotto la guida di Mikel Dufrenne, Lyotard mette *simbolicamente* fine al passaggio di

<sup>1</sup> Sull'argomento si veda il n. 35 di *Rue Descartes*, dal titolo *Phénoménologie française*, (2002/1). In particolare, i contributi di R. Barbaras, *Phénoménologie et ontologie de la vie*, e J. L. Marion, *Un moment français de la phénoménologie*; C. Tarditi, *Introduzione alla fenomenologia francese. Temi e percorsi*, Tangram, Trento 2011. Per uno sguardo su temi più estetici si veda il n. 36 della *Revue d'esthétique* del 1999, dal titolo *Esthétique et Phénoménologie*.

<sup>2</sup> Come sostiene Barbaras: "La perception est l'intuition donatrice originaire au sens où elle donne la chose en original, mais cet original n'est pas ressaisi sur fond d'une absence qu'il viendrait combler à titre d'objet et il n'est donc pas déterminé comme mise en présence de ce qui était simplement visé. La donation en chair est l'*initiation première* à un monde, elle est l'acte per lequel quelque chose nous est *originellement* donné, l'épreuve d'un 'il y a' qui, ne se confondant pas avec la présence objectale, *n'exclue pas une dimension d'absence ou de retrait*". R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherche sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 1998, p. 85. Sugli esiti delle ultime riflessioni dell'autore, in particolare sullo sviluppo del concetto di Natura e i suoi legami con una fenomenologia della percezione, si veda l'articolo di R. Barbaras, *Merleau-Ponty et la Nature*, "Chiasmi International", 2, 2000, pp. 47-62.

<sup>3</sup> Sul rapporto tra Deleuze e la fenomenologia si vedano: K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005; A. Beaulieu, *Gilles Deleuze e la phénoménologie*, Sils Maria, Mons 2004.

<sup>4</sup> Sul dialogo tra le due tradizioni, sul versante fenomenologico un testo ricco di spunti e di riferimenti è il breve saggio *Pour une philosophie non théologique* scritto da Dufrenne nel 1973, che accompagnava la seconda edizione de *Le poétique* (1963). Da poco tradotto in italiano, con un'introduzione di Elio Franzini, M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica* (1973), trad. it. di R. Revello, Mimesis, Milano 2015.

testimone che da Merleau-Ponty era giunto nelle mani di Dufrenne stesso<sup>5</sup>. Il testo segna una prospettiva ben definita sui temi fenomenologici, mettendone in discussione i capisaldi e prendendone le distanze: “è in questo modo” scrive Franzini “che un punto di vista decostruttivo entra a far parte della stessa tradizione della fenomenologia come principio ‘interno’ di *critica* della fenomenologia stessa”<sup>6</sup>.

La seconda considerazione di carattere teorico riguarda il problema centrale affrontato sia dalla fenomenologia francese che dal post-strutturalismo: la critica al soggetto. Agli occhi di Merleau-Ponty, la radicale debolezza della fenomenologia husserliana e della tradizione da lui inaugurata era infatti l’idea di soggettività trascendentale, con tutte le implicazioni che ne conseguivano (il metodo trascendentale in sé, la validità di un certo tipo di conoscenza, etc.), ossia una nozione “forte” di soggetto<sup>7</sup>. Questo aspetto critico viene raccolto e acuito dal post-strutturalismo che giudica insufficiente non solo la fenomenologia “pura” come visione del mondo<sup>8</sup>, ma giudica inadeguata, come vedremo, anche la lettura merleau-pontyana del pensiero fenomenologico, che celebra un soggetto riscoperto in prima istanza come corporeità e adesione al mondo, ma che ancora si pone come coscienza benché in qualche modo indebolita.

Con quest’ultima premessa abbiamo già in parte anticipato quelle che saranno le conclusioni di questa breve riflessione: i problemi che emergeranno strada facendo dai discorsi sulla corporeità e sull’arte in Merleau-Ponty e Deleuze, dei quali cercheremo di fornire almeno le linee principali, si inseriranno infatti in un discorso ben più complesso, che per entrambi, passando da una riforma dell’idea di soggettività, sfocerà in una visione ontologica. Riflettendo sullo statuto del corpo in relazione al fenomeno artistico, in particolare con Cézanne per Merleau-Ponty e con Bacon per Deleuze<sup>9</sup>, vedremo come l’arte esprima due concezioni

<sup>5</sup> Dufrenne stesso ha affermato in più di un passaggio delle sue opere quanto si considerasse l’erede della filosofia merleau-pontyana. Si veda M. Dufrenne, *Maurice Merleau-Ponty*, in *Jalons*, M. Nijhoff, La Hague 1966 e M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1980, p. 407.

<sup>6</sup> E. Franzini, *Lyotard come diavolo? Note per un’introduzione*, in J.F. Lyotard, *Discorso, figura* (1971), Unicopli, Verona 1988, p. 10.

<sup>7</sup> Come scrive Merleau-Ponty in uno dei passaggi de *Il filosofo e la sua ombra*: “Ciò che è falso nell’ontologia delle *blosze* [sic. *blosse*] *Sachen* è che essa assolutizza un atteggiamento di pura teoria (o di idealizzazione), omette o assume come ovvio un rapporto con l’essere che fonda quell’atteggiamento e ne misura il valore”. M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), a cura di A. Bonomi, trad. it. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 215.

<sup>8</sup> Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (1966), trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, pp. 350-51. Si veda anche la prima pubblicazione di Lyotard che definisce un quadro della fenomenologia e dei suoi principali nodi: J. F. Lyotard, *La fenomenologia* (1954), a cura di R. Kirchmayr, Mimesis, Milano 2009.

<sup>9</sup> Per un’analisi sulla tradizione di riflessione sulla pittura nella filosofia francese del No-

di corpo differenti, con funzioni diverse, ma che in qualche modo sono accomunate dal desiderio di *eccedere*, e come queste visioni di cui l'arte si fa portatrice, per entrambi gli autori, ci conducano a tematizzare una *soglia*, come territorio dove il sensibile viene scavalcato e mantenuto allo stesso tempo.

## Merleau-Ponty, Cézanne e la percezione

Merleau-Ponty riserva al corpo un ruolo fondamentale per l'esistenza. Il corpo, "il nostro ancoraggio su un mondo"<sup>10</sup>, costituisce lo strumento attraverso il quale siamo aperti alla realtà, inaugurando con essa un rapporto preteorico. L'indagine sul corpo ci porta dunque su quel terreno originale – questo "strato originario del sentire" che è attuabile "in quanto ho un corpo e so guardare"<sup>11</sup> – che costituisce preventivamente la condizione di ogni altro sapere, mostrando un'adesione cieca anteriore alla distinzione di soggetto e oggetto. Essendo il centro del fenomeno percettivo, il corpo è inteso anche come polo espressivo, dal momento che "è ciò che proietta all'esterno i significati assegnando a loro un luogo, ciò grazie al quale questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi"<sup>12</sup>. Dunque, il corpo specchia e riflette, in una parola, *incarna* l'intenzionalità del soggetto: il movimento diventa espressione del significato che in quell'istante si comunica al mondo.

È chiaro come questa ritrovata dimensione sensibile offra la possibilità all'autore di leggere sotto questa luce anche il processo espressivo *par excellence*, ossia il fenomeno artistico. Nella prima riflessione di Merleau-Ponty su Cézanne, *Il dubbio di Cézanne* del 1945, l'autore identifica nella pittura la forma più pregnante con cui si esplicita il linguaggio muto del corpo vissuto. Il segreto della pittura sta nel suo riferirsi dunque al corpo come apertura e veicolo dell'essere al mondo, e nella sua capacità di dischiudere il mondo della vita e la genesi del senso che vi ha luogo:

vecento, a partire dal pensiero merleau-pontyano, si faccia riferimento al fondamentale testo di M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008. Sempre dello stesso autore, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo sensibile, arte e pensiero*, Guerini, Milano 1996, in particolare il capitolo *Sainte-Victoire e altri enigmi*. Lyotard, *Merleau-Ponty e la pittura*. Sul rapporto tra fenomenologia, pittura e paesaggio, si veda la raccolta H. Maldiney, E. Straus, *L'estetico e l'estetica: un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2005.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione* (1945), trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2009, p. 200.

<sup>11</sup> Ivi, p. 319.

<sup>12</sup> Ivi, p. 202.

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 un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra i 'sensi' e l' 'intelligenza', ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze. Noi percepiamo le cose, ci intendiamo su di esse, siamo ancorati ad esse e solo su queste fondamenta di "natura" costruiamo delle scienze. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale [...].<sup>13</sup>

Questa risonanza del mondo nell'artista è qualcosa che il pittore traduce in un tracciato visibile. Il mondo passa dagli occhi del pittore che lo riconsegna, fruibile a tutti, come immagine della propria intima esperienza percettiva di fronte al mondo: "la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose"<sup>14</sup> è ciò che ha scatenato in lui i gesti espressivi che hanno portato al prodotto artistico finale. Il lavoro dell'artista, "sovrano incontrastato della sua ruminazione del mondo"<sup>15</sup>, è allora inesauribile e sempre da ricominciare, simile in tutto a quello del fenomenologo, che entra nella *confusione* estetica, perpetrando la domanda al cuore dell'estetica stessa, ossia come portare a perfezione l'oscuro della sensazione. Questo fenomenologico interrogare il mondo che il pittore mette in atto è possibile solamente in virtù di una ritrovata condizione corporea: l'artista, riscoprendo il corpo come momento di espressione spontanea, realizza un'interpretazione del mondo in una profonda adesione con esso: "L'interrogazione della pittura mira comunque a questa genesi segreta e febbrile delle cose nel nostro corpo"<sup>16</sup>.

In sintesi, il pittore altro non è che un uomo, per così dire, *allargato*. L'arte risulta essere l'allargamento e l'espansione dell'espressione corporea: è infatti l'artista che attraverso il proprio corpo costituisce il canale di esibizione e di manifestazione visibile del proprio mondo pre-categoriale, inaugurando uno stile<sup>17</sup>. Una genesi che l'autore non rinuncia a definire

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso* (1966), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 32

<sup>14</sup> Ivi, p. 36. Interessante vedere come anche Mikel Dufrenne, nell'opera del 1963, *Le poétique*, riprenda in qualche modo l'idea di una comunicazione privilegiata tra il poeta/artista e la Natura, dimensione primordiale non ancor oggettivata. Cfr. M. Dufrenne, *Il senso del poetico* (1963), trad. it. di L. Zili, 4Venti, Urbino 1981. Sul tema si rimanda a F. Bandi, *La percezione armata. Esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*, Mimesis, Milano 2018.

<sup>15</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), trad. it. di A. Sordini, Se, Milano 1989, p. 16

<sup>16</sup> Ivi, p. 25

<sup>17</sup> Si fa qui riferimento al saggio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in M. Merleau-Ponty, *Segni* (1960), a cura di A. Bonomi, trad. it. Di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 1967. Sul tema si veda anche E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'im-*

perfino come “transustanziazione”<sup>18</sup>, processo che indica la totale conversione di una sostanza in un'altra.

Abbiamo messo dunque in luce due aspetti centrali del pensiero merleau-pontyano: in primo luogo, la riabilitazione della percezione come un sapere fondante, che ci riporta verso una dimensione originale sempre *sottesa*; in secondo luogo, come l'arte si costituisca come la tematizzazione di questo originale, luogo in cui è possibile esprimere questa comunione radicale tra uomo e mondo, e dove l'immagine stessa diventa emblema di questo rapporto. Vediamo allora come in Deleuze si possa ritrovare, almeno in alcuni passaggi, un pensiero che si sviluppa in modo analogo: un pensiero che pone al centro il corpo con la propria sensibilità e l'arte come linguaggio in grado di esprimere la dimensione sensibile.

### Deleuze, Bacon e il corpo senza organi

Nelle prime pagine di *Francis Bacon, Logica della sensazione* (1981), Deleuze fa emergere immediatamente uno dei concetti chiave di tutto il volume, l'idea di Figura<sup>19</sup>, la cui natura risiede primariamente nel suo essere corpo: “Fin dall'inizio, la Figura è il corpo, e il corpo ha luogo nello spazio cinto dal tondo. Ma il corpo non è semplicemente in attesa di qualcosa che provenga dalla struttura, esso attende qualcosa in sé stesso, compie uno sforzo su sé stesso per diventare Figura”<sup>20</sup>. Guardando i quadri di Bacon, lo spettatore ha l'impressione di vedere dei corpi nello sforzo di dileguarsi, di deformarsi per evadere da sé stessi, come se potessero sciogliersi da un momento all'altro; ma il movimento, che pure accade ancora, è fermato nella rappresentazione.

La deformazione a cui sono soggetti i corpi è scatenata dalla relazione tra la Figura e la campitura: il movimento è quello del corpo verso il

*magine*, Cortina, Milano 2001.

<sup>18</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p.17

<sup>19</sup> Il termine “Figura” viene qui ripreso dal linguaggio lyotardiano, come già viene delineato in *Appunti sulla funzione critica dell'opera d'arte* (1970), dove viene messa in luce la differenza tra figurativo e figurale: “Propongo per il momento – poi se ne discuterà – di chiamare tale ordine di figura, non nel senso del figurativo, ma in senso che preferisco chiamare figurale.” J. F. Lyotard, *A partire da Marx e da Freud* (1973), trad. it. di M. Ferraris, Multhipla Edizioni, Milano 1979, p. 32. Come dice bene Carboni, Deleuze utilizza però il termine in un'eccezione comunque peculiare, che lo allontana dalla definizione di *Discorso, figura* (1971). Cfr. M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelvecchi 2005, p. 75. Sul discorso tra figurale e astratto si veda il capitolo *Figurativo o astratto: No, figurale: Deleuze e Bacon*, in A. Pinotti, *Estetica della Pittura*, il Mulino, Bologna 2007.

<sup>20</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2008, p. 37.

fuori, verso il fondo, da cui sembra essere attirato – e a tratti assorbito – in un gioco di forme e di impulsi: “la deformazione avviene sul posto. E, come lo sforzo del corpo si compie su di sé, così la deformazione è statica. Tutto il corpo è percorso da un intenso movimento. Movimento deformante e deforme, che ad ogni istante riconduce l’immagine reale sul corpo per costituire la Figura”<sup>21</sup>. I corpi che Bacon rappresenta parlano di un malessere riconducibile all’insufficienza delle forme: il corpo non si dilegua del tutto, ma allude ad una dimensione *limite* in cui il corpo è ancora appena corpo, nel momento in cui cerca di evadere dai suoi stessi contorni, in quella che Carboni definisce una “sosta ben faticosa e drammatica”<sup>22</sup>. In queste visioni emerge tutta la violenza della sensazione, di ciò che si avvicina alla bestialità e alla nudità della dimensione sensibile<sup>23</sup>. Ed è questo che intende lo stesso pittore quando parla di violenza costruttiva<sup>24</sup>, una violenza che nasce dalle forme e dai colori, non una violenza riconducibile alla dimensione narrativa del quadro, ma brutalità della sensazione che investe la totalità rappresentata. Queste figure sono dunque tramite e centri della sensazione, dove ogni stimolo esterno viene veicolato e ogni risposta risulta visibile nella *carne*<sup>25</sup> della figura: “La Figura è la forma sensibile della riferita sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne”<sup>26</sup>. La pittura figurale, come Deleuze definisce quella dell’artista irlandese, attinge direttamente all’ambito della sensazione, facendo riferimento a qualcosa che non può essere costitutivamente determinato in modo chiaro: una dimensione archeologica del soggetto.

Si apre qui una riflessione sulla condizione originaria del soggetto, come figura che si staglia su un fondo al quale, in ultima istanza, appartiene e verso il quale nutre sempre una viva tensione. Una riflessione che in qualche modo disegna un intreccio tra la posizione deleuziana e quella merleau-pontyana, che vede nella percezione un modo per tornare alla

<sup>21</sup> Ivi, p. 50

<sup>22</sup> M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, cit., p. 74

<sup>23</sup> Il legame tra arte e dimensione sensibile viene ripreso e significativamente approfondito anche nell’ultima opera dell’autore, scritta insieme a Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia?* dove il cuore, l’elemento ineliminabile, dell’opera d’arte viene definito come “blocco di sensazioni”. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?* (1991), trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 166 ss.

<sup>24</sup> Cfr. F. Bacon, *Conversazioni con Michel Archimbaud* (1992), trad. it. di F. Toso, Le Mani, Genova 1993, pp.70-1. Sull’idea di brutalità, F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991.

<sup>25</sup> Per una riflessione sulla nozione di *carne* tra Merleau-Ponty e Bacon, si faccia riferimento in particolare al quarto capitolo, *La bellezza della carne macellata. Bacon tra Deleuze e la fenomenologia*, in M. Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008.

<sup>26</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 85.

dimensione precategoriale ancora scevra della dicotomia soggetto-oggetto, in un ritorno all'originale come indistinzione tra sfondo e figura<sup>27</sup>. Anche Deleuze, d'altro canto, sembra sodalizzare con la posizione fenomenologica quando afferma: "è, come dicono i fenomenologi, l'essere-al-mondo: io divengo nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade attraverso la sensazione, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro"<sup>28</sup>. Si sarebbe allora tentati, alla luce di questa affermazione di rilevare una consonanza<sup>29</sup> con il pensiero di Merleau-Ponty, soprattutto con il Merleau-Ponty degli ultimi scritti, dove la formulazione dei concetti di carne, chiasma, reversibilità si iscrivono nel tentativo di sciogliere ancora più radicalmente questa coappartenenza di uomo e mondo.

Ciononostante, il modello fenomenologico secondo Deleuze non è sufficiente per comprendere il complesso e stratificato processo ritmico dei sensi visibile nei quadri di Bacon<sup>30</sup>. Infatti, se la dimensione carnale costituisce l'ultima frontiera per Merleau-Ponty, questa rimane comunque "un chiasma 'pieno', in cui la conciliazione annulla la differenza"<sup>31</sup>, una dimensione che ancora si iscrive nella tradizione fenomenologica del trascendentale come coscienza, sebbene con una portata molto ridotta. Sempre mantenendo la prospettiva dell'analisi pittorica, Cézanne compie proprio questo tentativo: esprimere attraverso il linguaggio della pittura questo chiasma, facendo intuire il *campo trascendentale*, che nei termini del pensiero merleau-pontyano condensa l'autentico significato della fenomenologia, indicando qualcosa che va oltre il visibile e non vi può essere ridotto. "Questo termine [campo trascendentale] significa che la riflessione non ha mai sotto il suo sguardo il mondo intero e la pluralità delle monadi dispiegate e oggettivate, che essa non dispone mai se non di una veduta parziale e di un potere limitato"<sup>32</sup>. Ciò a cui mira invece

<sup>27</sup> "Tutto ciò può essere espresso dicendo che nel soggetto normale ogni movimento ha uno *sfondo*, e che il movimento e il suo sfondo sono 'momenti di una totalità unica'. Lo sfondo del movimento non è una rappresentazione associata o collegata esteriormente al movimento stesso, ma è immanente al movimento, lo anima e lo sostiene in ogni momento [...]". M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 165

<sup>28</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 85

<sup>29</sup> Come evidenzia R. Gellini nel suo contributo, "Troppo tenera è la carne". *Un confronto tra Francis Bacon, Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty*, "Millepiani", 17-18, 2000.

<sup>30</sup> Questa posizione è in linea con quella che Lyotard sosteneva nel breve saggio *Freud secondo Cézanne*, in cui il filosofo, critica l'analisi che Merleau-Ponty aveva svolto dell'opera del pittore: "la sua analisi rimane debitrice di una filosofia della percezione che lo portava a vedere nel disordine cézanniano la riscoperta del vero ordine sensibile." J. F. Lyotard, *Freud secondo Cézanne* (1973), in *Da Marx a Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, trad. it. di M. Ferraris, Multhipla edizioni, Milano 1979, p. 128.

<sup>31</sup> E. Franzini, *Lyotard come diavolo?*, cit., p. 18

<sup>32</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 106

Deleuze è la determinazione di un campo trascendentale<sup>33</sup> che scardini il bisogno stesso della soggettività: “tale campo non può essere determinato come quello di una coscienza: nonostante il tentativo di Sartre, non è possibile mantenere la coscienza come nucleo rifiutando nello stesso tempo la forma della persona e il punto di vista dell’individuazione”<sup>34</sup>. L’autore fa riferimento in particolare a uno dei primi contributi di Sartre, *La trascendenza dell’ego*<sup>35</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1936-37, che pur nel tentativo di superare una determinata visione, ne rimane comunque all’interno. Il sensibile non può dunque essere considerato realtà ultima, poiché in definitiva è sempre ricondotto al punto di vista di una forma di soggettività. Il campo trascendentale da determinare deve allora designare una dimensione che vada al di là non solo della soggettività ma anche della preadattità del mondo: “in mancanza di coscienza [...] si caratterizza come un puro piano di immanenza, in quanto si sottrae a ogni trascendenza, tanto a quella del soggetto che a quella dell’oggetto”<sup>36</sup>.

È chiaro quindi come in questa *visione*, in cui si perde l’unità della coscienza, anche il corpo non possa che essere decostruito: non più inteso come un organismo strutturato, bensì come corpo schizofrenico e disorganizzato. Un discorso questo che inizia già in *Logica del senso* (1969), dove il filosofo comincia a considerare il corpo secondo la visione artaudiana del corpo senza organi, dove “le parti del corpo, organi, si determinano in funzione degli elementi scomposti che le investono e le aggrediscono”<sup>37</sup>. Deleuze racchiude però l’apice di questa riflessione sul corpo nella raccolta *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), che precede di un anno *Logica della sensazione*, dove l’autore, insieme con Félix Guattari, sorpassa definitivamente il concetto formalizzato di corpo, per coglierne l’essenza, smontando ogni tipo di sguardo e di conoscenza orientati su di esso. Paradossalmente infatti, la costituzione del CsO parla infatti del suo contrario, ossia di evasione dalla forma e di destrutturazione: “Il Corpo senza organi (CsO) non lo si raggiunge mai, non lo si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite”<sup>38</sup>. Il corpo deve scoprire il proprio negativo, andando a fondo di sé stesso, svelando quella che per Deleuze è la sua autentica natura di corpo disorganizzato: “Il corpo senza organi non si contrappone tanto ai singoli

<sup>33</sup> Cfr. K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, cit., pp.73-87.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), trad. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2005, p. 96

<sup>35</sup> J. Sartre, *La trascendenza dell’ego* (1936-37), trad. it. di R. Ronchi, Marinotti, Milano 2011.

<sup>36</sup> G. Deleuze, “*Limmanenza: una vita...*”, “aut aut”, 271-272, 1996, p. 5.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 83.

<sup>38</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di G. Passerone, Alberto Castelvocchi editore, Roma 2010, p. 205.

organi, quanto a quella organizzazione che va sotto il nome di organismo. È un corpo inteso, intensivo”<sup>39</sup>.

Per affermare il carattere intensivo del corpo è necessario uno spazio d’analisi che si estenda nella profondità senza abbandonare la superficie<sup>40</sup>, dove tutto accade, in quella immanenza che racchiude tutto senza trattenere nulla. L’invito è allora quello di ripensare un corpo disabitato, *attraversato* e plasmato solamente da forze esterne, “corpo-passatoia”<sup>41</sup>: il corpo senza organi non è infatti un corpo privo di organi, ma è la forza stessa che anima il corpo, che, nell’idea di corpo vissuto della fenomenologia, rimane invece imbrigliata e incanalata nella forma di organismo<sup>42</sup>. La visione fenomenologica, dove l’organicità del corpo costituisce lo scarto verso una ritrovata autenticità, viene portata all’estremo sino al proprio ribaltamento: è proprio lo schema corporeo merleau-pontyano che Deleuze cerca di far saltare, promuovendone la disarticolazione. In sintesi, un corpo che si spinge verso la propria negazione.

È chiaro quanto questo discorso, lo ripetiamo, debba essere inserito in un pensiero più ampio, che vuole uscire dall’immagine di uomo come “io”, e forse anche come corpo, e ripensare in modo radicalmente nuovo le dinamiche secondo le quali *un’esistenza* si dipana. Allora, come si legge in *Millepiani*, l’idea di organismo, insieme alla significanza, ma soprattutto alla soggettivazione, costituisce uno dei tre strati che imprigionano l’essere umano. Il processo da mettere in atto, la cura, che Deleuze e Guattari suggeriscono, è dunque esattamente speculare a questa trilogia, ossia: disarticolazione, sperimentazione e nomadismo. Secondo il principio della sperimentazione il soggetto – o ciò che ne rimane – non deve quindi chiudersi in una significazione statica, ma vivere all’insegna della ricerca, e deve assumere il nomadismo come stile della coscienza, che arriva appunto ad essere definita “desoggettivata”<sup>43</sup>.

Il CsO diviene allora emblema di questa visione di riorganizzazione/redenzione. Non a caso Deleuze si sofferma sul ruolo del viso, luogo in cui significanza e soggettivazione si iscrivono fisicamente nel corpo. Il viso costituisce infatti l’unione di questi due fenomeni, essendo diret-

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 103.

<sup>40</sup> Il tema della superficie è un altro elemento fondamentale della poetica deleuziana, che qui abbiamo solamente modo di accennare. Come scrive l’autore in *Logica del senso*, testo – dice lo stesso autore – consacrato alla superficie: “Tutto avviene alla superficie in un cristallo che si sviluppa soltanto sui bordi. Senza dubbio ciò non vale per un organismo; quest’ultimo non cessa di raccogliersi in uno spazio interno, come pure di espandersi nello spazio esterno, di assimilare e di esteriorizzare”. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 96.

<sup>41</sup> Ivi, p. 83.

<sup>42</sup> Cfr. A. Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Sils Maria, Mons 2004, pp. 174-180.

<sup>43</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 215.

tamente coinvolto nel processo di comunicazione e di significazione, e allo stesso tempo affermandosi come risonanza visibile e sempre in atto della soggettività. Viene sancita allora la paradossale antitesi tra viso e testa, come se si trattasse di due elementi che possono, e devono, essere disgiunti: “la testa è compresa nel corpo, ma non il viso. [...] Il viso si produce soltanto quando la testa cessa di fare parte del corpo, quando non viene più codificata dal corpo”<sup>44</sup>. È chiaro come il filosofo ravvisi questo suo pensiero nelle immagini di Bacon, che definisce pittore di teste piuttosto che di visi proprio in questo senso. Nella deformazione che Deleuze vede compiersi nei quadri di Bacon – pensiamo, per esempio, a *Two Studies for Self-Portrait* del 1977 – i tratti fisiognomici sono appena accennati. Allora, proprio come accade sulla tela, l’unica via per recuperare il viso (e forse la soggettività) sembra essere realizzarne il suo annientamento: “Il viso ha un grande futuro, a condizione d’essere distrutto, disfatto. In cammino verso l’asignificante, verso l’asoggettivo”<sup>45</sup>. Combattendo contro la strutturazione del viso emergono dunque le teste, protuberanze del corpo, e quindi ancora parti di esso, ma allo stesso tempo emblemi di una soggettività che è evasa, irriconoscibile, depersonalizzata.

Evadere dalla soggettività significa però perdere le coordinate, cercare una dimensione in linea di principio fuori dalla portata della coscienza stessa, intesa nella nostra prospettiva non tanto come coscienza costituente, nozione che d’altra parte già Merleau-Ponty aveva riscritto, ma almeno come *presenza di* o come *distanza*<sup>46</sup>. L’idea del CsO non può allora che essere, in un’ultima istanza, un concetto operativo, che vuole mettere in discussione e sconvolgere la concezione di corpo strutturato, ma che di fatto non può trovare una realizzazione vera e propria, nemmeno a livello teorico: “perché non c’è il ‘mio’ Corpo senza organi, ma il mio ‘Io’ su di esso, *ciò che resta di questo Io*, inalterabile e in atto di cambiare forma, di superare soglie”<sup>47</sup>. Il processo di destrutturazione del corpo necessario al CsO, se da un lato tende ad eliminare il sistema di relazione tra le parti, dall’altro non può che lasciare un residuo, salvifico, di quello che era lo schema corporeo, in linea di principio ineliminabile perché si possa *parlare* appunto di corpo. Lo stesso processo investe anche la coscienza che, benché nel tentativo più estremo, rimane riferimento senza il quale risulta impossibile costituirsi pensiero di qualche tipo: “dell’organismo

<sup>44</sup> Ivi, p. 225.

<sup>45</sup> Ivi, p. 227.

<sup>46</sup> Prendiamo il termine da un passo di Dufrenne: “Questa distanza di cui noi diciamo che deve incavarsi affinché sia luce e le cose appaiano, essa non è niente, ma questo niente è tutto: è la soggettività stessa” M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 12.

<sup>47</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 217 (corsivo nostro).

bisogna conservare quanto basta affinché si riformi ad ogni alba. E bisogna conservare anche piccole riserve di significanza e d'interpretazione, magari per opporle al loro sistema, [...] e piccole ragioni di soggettività, in qualità sufficiente per rispondere alla realtà dominante”<sup>48</sup>.

Ecco che allora alla nozione di merleau-pontyana di schema corporeo, dove “il mio corpo non è una somma di organi giustapposti, ma un sistema sinergico”<sup>49</sup>, si sostituisce il *diagramma* – l’insieme operativo delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie asignificanti e non rappresentative<sup>50</sup> –, che conserva un residuo di formazione ma è allo stesso tempo forma libera. Ed è il medesimo diagramma che Deleuze ravvisa nelle opere di Bacon quando parla del confine tra figurale e figurativo: “Bacon stesso si pone il problema dell’*inevitabile* mantenimento di una figurazione primaria, nel momento in cui la Figura afferma la sua intenzione di rompere con il figurativo”<sup>51</sup>. Ciò che viene messo in discussione è ancora la dimensione narrativa e significativa, sia a livello pittorico sia a livello onto-estetologico. E così come per i quadri di Bacon, allo stesso modo per il CsO è necessario mantenere un residuo che renda ancora possibile un pensiero intorno al corpo, occorre “che la catastrofe, pur necessaria, non sommerga il tutto”<sup>52</sup>.

## Conclusioni: la soglia e il valore ontologico dell’arte

Due stili di pensiero, quello della fenomenologia e quello deleuziano, che trovano nel rapporto tra corporeità e arte un paradigma valido per tematizzare nuovamente la realtà e le sue pieghe. Pur nelle loro radicali differenze, entrambi ricercano schemi esaustivi che descrivano una nuova forma di soggettualità possibile. Due visioni che sono legate insieme dalla valenza che attribuiscono al fenomeno artistico come linguaggio che, attraverso l’uso e la rappresentazione del corpo e della sensazione, riesce ad aprire una breccia verso un terreno originario. Benché il corpo di Merleau-Ponty sia un corpo organizzato e funzionale, mentre quello di Deleuze un corpo disfunzionale, esasperato e deviante, le due visioni condividono un aspetto fondamentale: lo sforzo di entrambi è quello di ridisegnare, attraverso il corpo, il reale nel segno del non visibile, ossia di aprire un varco verso una dimensione trascendentale che non cada però nelle insidie dell’idealismo o dello spiritualismo. In sintesi, la dimensione

<sup>48</sup> Ivi, p. 216.

<sup>49</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 313.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 168.

<sup>51</sup> Ivi, p. 88 (corsivo nostro).

<sup>52</sup> Ivi, p. 175.

che sia Merleau-Ponty che Deleuze vogliono descrivere è comunque un originale in cui non sia ancora in atto la dicotomia soggetto e oggetto, ma proprio su questo tema, nei modi in cui si realizza l'intuizione di questo terreno, come abbiamo cercato di far emergere, i due pensatori si separano. Un terreno che, con Tarditi, possiamo chiamare *soglia*, intesa come "quello spazio originario inoggettivabile e senza confini in cui ci troviamo già da sempre" dove "tuttavia, non vi ci troviamo a titolo di proprietari o garanti, ma di ospiti inquieti, spesso scomodi e smaniosi di riaffermare il nostro primato sulla fenomenalità eppure quasi sempre destituiti di ogni nostra forza oggettivante"<sup>53</sup>.

Nella visione fenomenologica, il pensiero può spingersi *sulla* soglia, dove la soggettività vacilla, ma non è effettivamente in grado di superarla fino in fondo. Questa è, a nostro avviso, la posizione che Merleau-Ponty non smette mai di difendere e che lo colloca fino in fondo nella tradizione fenomenologica, benché il filosofo riformuli i termini di un soggetto che non è più un soggetto teoretico o costituente, sovrano e di sorvolo, ma un soggetto installato nel proprio corpo che diviene insieme al mondo, in "una continua inerenza dell'uno all'altro, un perpetuo sconfinamento reciproco dell'uomo nel mondo e del mondo nell'uomo"<sup>54</sup>. Merleau-Ponty combatte insomma contro un soggetto "forte" e costituito una volta per tutte, cerca di trasformarne la visione, ma senza liberarsene in alcun modo<sup>55</sup>, continuando ad affermare l'immanente centralità dell'uomo, nel suo essere corpo sensibile e centro di significati possibili.

Inversamente, Deleuze si spinge *oltre* la soglia. Benché il progetto delineato in *Logica del senso* mirasse ad un'alternativa valida alle filosofie trascendentali, ossia la determinazione di un campo trascendentale impersonale "che tuttavia non si confonda con una profondità indifferenziata"<sup>56</sup>, il rischio sembra essere proprio quello di cadere dentro a questa dimensione senza coordinate. Certo la definizione di *singularità* si mette in cammino su questa strada, non senza difficoltà, e come abbiamo cercato di evidenziare, sembra infine necessario far riemergere, come accade in

<sup>53</sup> C. Tarditi, *Abitare la soglia. Percorsi di fenomenologia francese*, Albo Versorio, Milano 2012, p. 163.

<sup>54</sup> N. Seggiaro, *La chair et le pli: Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, Mimesis, Milano 2009, p. 167.

<sup>55</sup> Il tema del ripensamento della soggettività è affrontato in modo radicale, e, secondo la nostra prospettiva, fondamentale, anche nei corsi del 1954-55 al Collège de France, che non a caso si intitolano *L'Institution, la passivité*, dove emerge in modo chiaro un tentativo di decentramento della soggettività, pur nella prospettiva di conservarne la portata. Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité, Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003. Sull'istituzione si veda R. Vallier, *Institution. The significance of Merleau-Ponty's 1954 Course at the Collège de France*, "Chiasmi International", 7, 2005.

<sup>56</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 96.

*Millepiani*, una qualche forma di soggettività, seppur limitata, amputata, squarciata, come nei quadri di Bacon.

La chiave è allora *eccedere* il visibile, porsi in *prossimità della soglia*, *restarvi*, senza mai sfociare in un totale superamento della forma, del contorno, dello schema. Così come fa l'artista che, come dice Deleuze, "eccede gli stati percettivi e i passaggi affettivi del vissuto" e diventa un "veggente", un "diveniente"<sup>57</sup>. È il farsi diagramma di un corpo, che alla luce dei pensieri esposti, si rivela essere sempre più un corpo fragile come quello descritto da Merleau-Ponty<sup>58</sup>, poiché lascia esprimere la propria permeabilità al mondo esterno, per scoprirsi in definitiva fenomeno originale allo sfondo.

L'arte, nel suo compito inesauribile, fa emergere quella che, lontano dall'essere un sapere certo attorno al corpo e alla sensazione, è la forte intuizione di una dimensione che si schiude, sempre sottesa, tra visibile e invisibile, e ci insegna a mantenerci fragili, a tematizzare il mistero dell'essere che nell'uomo si declina nel suo essere-al-mondo come essere-corpo, in tutte le sue sfumature. Benché non sia possibile tornare alla pura dimensione carnale né al campo trascendentale, ciò non significa arrendersi a una realtà dicotomica, al contrario significa tematizzare questa impossibilità, cercando di pensare al di là delle determinazioni precostituite, in questo senso azzardando fino alle visioni deleuziane, mantenendosi *nella* soglia, cercando in qualche modo di desituarsi e concepirsi certo non più come soggetti forti, ma come "ciò che resta di questo Io", soggetti ridotti, aperti a raccogliere i contrari, ossia soggettività "inalterabili" ma allo stesso tempo "in atto di cambiare forma"<sup>59</sup>.

In questo tentativo, che è il compito stesso della filosofia, l'arte può costituirsi come linguaggio privilegiato in grado di tematizzare la soglia. Come afferma Deleuze nella sua ultima opera con Guattari, la filosofia, la scienza e l'arte sono nell'ordine "pensare per concetti, oppure per funzioni, oppure per sensazioni" e "ciascuno di questi pensieri non è migliore dell'altro, e non è nemmeno più pienamente, più completamente, più sinteticamente 'pensato'"<sup>60</sup>. La forza dell'arte sta nel costituirsi fuori dal linguaggio, in modo a sé stante, come forma espressiva che ossimoricamente svela senza parlare, esibisce il virtuale<sup>61</sup>. La peculiarità dell'arte è

<sup>57</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 170.

<sup>58</sup> "L'uomo che ammiriamo non è questo fantasma, ma colui che insediato nel suo fragile corpo, in un linguaggio che ha già tanto parlato, in una storia titubante, si raccoglie e comincia a vedere, a comprendere, a significare." M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 314.

<sup>59</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., p. 217.

<sup>60</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 200.

<sup>61</sup> Si veda la nozione di *virtuale* che sviluppa Deleuze in particolare ne *Il bergsonismo* (1966), trad. it. di F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1983. Ma significativamente anche la definizione sviluppata da Dufrenne ne *L'occhio e L'orecchio* (1987), trad. it. di C. Fontana,

dunque questa esibizione, risiede nel “banale” miracolo della creazione, di ciò che prima era assente e ora c’è, nel portare alla luce un frammento di essere che ora diventa fruibile, visibile. È qui, e non solo, che l’estetica si lega all’ontologia, ed è questo uno dei passaggi significativi per entrambi i nostri autori, che rivela in qualche modo una vicinanza che va al di là delle terminologie e degli stilismi, e racconta un’esigenza, un bisogno ontologico, che si fa strada con maggiore urgenza nell’arco del Novecento, che forse si cristallizza con forme di soggettività più anonime rispetto al passato, ma che per farsi largo passa – direi inevitabilmente – dai corpi e dall’arte.

### **Staying into the Threshold. Bodies and Art in Merleau-Ponty and Deleuze's Philosophy**

In Merleau-Ponty and Deleuze's philosophy, bodies and art are intrinsically intertwined. For both, these terms are connected to an ontological dimension, which is achievable just through a radical reconsideration of the subjectivity. The two philosophers analyze the condition of the body in relation to the artistic phenomenon (Merleau-Ponty via Cézanne and Deleuze via Bacon), reaching two different conditions of bodies, with different functions, but joined by the desire of *exceeding*. Moreover, these two perspectives are similar because, in both cases, art is able to lead us to focus on the *threshold* as a territory where the sensible is overstepped and kept at the same time.

KEYWORDS: body, art, sensation, subjectivity, threshold.