

La visione e il suo doppio
dialogo muto fra Merleau-Ponty e il cinema noir

Indice

Apertura	p. 3
Capitolo I: Radici	p. 4
1.1 Immanuel Kant	
1.2 Johann Wolfgang Goethe	
1.3 Kurt Goldstein	
1.4 Alois Riegl	
Capitolo II: Orizzonte	p. 9
2.1 Maurice Merleau-Ponty, <i>Fenomenologia della Percezione</i> <i>La Natura</i> <i>Il Visibile e l'Invisibile</i>	
2.2 Vittorio Gallese	
2.3 Edgar Morin	
Capitolo III: Sentiero	p. 22
3.1 Maurice Merleau-Ponty, <i>Senso e Non Senso</i> <i>Conversazioni</i> <i>Linguaggio Storia Natura</i> <i>È possibile oggi la filosofia?</i>	
3.2 André Bazin, <i>Che cosa è il cinema?</i>	
Capitolo IV: Approdo	p. 29
4.1 Billy Wilder, <i>La fiamma del peccato, Il viale del tramonto</i>	
4.2 Alfred Hitchcock, <i>L'ombra del dubbio, Nodo alla gola</i>	
4.3 Henri-Georges Clouzot, <i>I Diabolici</i>	
4.4 Orson Welles, <i>L'infernale Quinlan</i> André Bazin, <i>Orson Welles</i>	
(Dis)chiusura	p. 39
Repertorio di Immagini	p. 40
Bibliografia	p. 42
Emerografia	p. 43
Sitografia	p. 43
Filmografia	p. 43

Apertura

*Siamo completamente sigillati nel nostro corpo...
Possiamo fare esperienza del mondo esterno
solo per mezzo della nostra percezione soggettiva
Tom Ford, A SINGLE MAN*

Attraverso il corpo, il mondo.

L'occhio è occhio del corpo.

Ci porta alla scoperta del mondo.

In un mondo ambiguo.

La visione e il suo doppio.

Un dialogo muto fra Merleau-Ponty e il cinema noir.

Merleau-Ponty nel 1948 scrive che l'essenza del cinema è presentare una percezione, essere una cosa da percepire. Il connubio movimento-visione è non soltanto quello dell'occhio e del corpo umani, ma è anche proprio della macchina da presa, una sorta d'occhio del corpo che appartiene a tutti e a nessuno, a me come a ogni altro. Come scrive Merleau-Ponty, noi non abbiamo una visione oggettiva del campo, poiché siamo inglobati in esso, e lo vediamo muoversi col nostro movimento. È questo muoversi del campo col movimento del nostro corpo e dei nostri occhi, che la macchina da presa ci mostra. Essa non coglie lo spessore, lo spessore della carne, la visione volumetrica che nasce solo grazie a questo invisibile che separa e congiunge il mio corpo e le cose del mondo. Ma permane il realismo, un realismo fenomenologico che ritorna alle cose stesse e permette che da esse fuoriesca il senso, un nuovo realismo tutto corporeo che impedisce che il mondo si riduca a immagine, come scrive Heidegger. Questo dialogo muto è un richiamo alla realtà, poiché la visione non fa altro che testimoniare il rapporto originario e inesauribile che intratteniamo col mondo. Le cose stesse, dal fondo del loro silenzio, vengono condotte all'espressione prima dall'arte e poi dal cinema e dalla filosofia. Essi portano il mondo alla luce. La filosofia non erra alla ricerca di concetti, ma è percezione, tensione verso la visione, volontà di restituire la densità del reale nella carne sottile del linguaggio, così come il susseguirsi delle immagini al cinema non fa altro che disegnare di fronte e attorno a noi il mondo che abitiamo. L'orizzonte della visione è esso stesso. Il mondo è la nostra carne. Noi siamo parte dell'Essere, l'altra faccia del mondo, così come l'invisibile lo è del visibile. Il nostro sguardo tocca il ripiegarsi del mondo su se stesso. E al contempo la visione promana fuori da noi. Corpo e mondo, soggetto e oggetto si dispiegano in un chiasma. Avvolgiamo le cose della stoffa del nostro sguardo e per questo le vediamo: dis-velamento.

L'invisibile è l'orizzonte reale della nostra visione, l'invisibile del visibile, l'ombra bianca del visibile. È lo sfondo che permette la veduta, la veduta della realtà che giunge ad essere, che si mostra nell'incontro degli sguardi, che dall'invisibile sorge come visibilità. La carne del visibile è la carne dell'invisibile, la stessa stoffa avvolge il mio corpo e le cose del mondo. La sorgente del senso è lo sguardo incontrante. Il senso si schiude e si riverbera ovunque attorno.

Un lungo dialogo muto fra scienziati e filosofi, artisti e registi. Una sola armonia: l'occhio e l'ambiente. Gli esperimenti di Rizzolatti e Gallese che hanno portato alla scoperta dei neuroni specchio, hanno con essa confermato l'intuizione che sistema motorio e sistema percettivo siano un unico sistema, o quanto meno che vengano vissuti come tali. Se la vista ed il movimento del nostro corpo ci mettono in contatto col campo che ci abbraccia, resta il fatto che io non vedo me stesso, non vedo il mio corpo muoversi ed esplorare questo campo in cui sono immerso. Così che sentendo le mie due mani che si toccano, ascoltando lo sguardo d'altri su di me, lo sguardo delle cose e degli alberi che vedo, scopro la reversibilità del legame che ci unisce. Ed assieme al mio corpo c'è molto altro che non vedo, il rapporto fra visibile e invisibile dell'Essere del mondo, racchiuso nei due spazi, il campo e il fuori campo, e l'invisibile del mondo intersoggettivo che abitiamo e che ci popola.

Capitolo I

Radici

1.1 Immanuel Kant

Critica del Giudizio. Le cose, come fini naturali, sono enti organizzati

Con la *Critica del Giudizio* Kant crea l'orizzonte d'incontro per i due mondi che aveva tenuto separati, il mondo del soggetto che conosce e quello del soggetto che agisce. Essa è il ponte che congiunge il mondo fenomenico, meccanicamente regolato, e la libertà, essenza noumenica del mondo. Con quest'opera Kant rielabora il concetto di natura, superando gli stretti confini delineati dalla prima critica nella quale la natura era concepita come ordine causale meccanico, per scoprire in essa il finalismo e definirla come causalità secondo uno scopo. Osservando l'orizzonte teleologico dei fenomeni naturali, Kant abbandona il pensiero cartesiano della natura e apre la strada alla concezione romantica.

Perché una cosa possa essere definita come prodotto naturale essa deve al contempo essere possibile come fine naturale. Deve essere sia causa che effetto di se stessa. Infine le parti devono riferirsi al tutto. Ma se una cosa è pensata come possibile solo in quanto unità data dal collegamento delle parti, essa è un'opera dell'arte, cioè il prodotto di una causa ideale, o in altre parole, è l'idea di una totalità della cosa a determinarla come tale. Perché la cosa sia possibile come fine naturale deve avere in se stessa anche un riferimento ai fini, cioè le sue parti devono essere collegate nell'unità di un tutto in cui siano causa ed effetto l'una dell'altra. In un prodotto della natura dunque ogni parte esiste *mediante* le altre e *in vista* delle altre e del tutto, "cioè come uno strumento che produce le altre parti".¹ Ma se le parti esistessero solo mediante e in vista delle altre, la cosa sarebbe un prodotto dell'arte, cioè un fine in generale. Perché sia un fine naturale essa deve produrle, cioè essere "un ente organizzato e che si organizza da sé".² Un orologio non crea né sostituisce parti mancanti o danneggiate come fa la natura organizzata. La natura come ente organizzato non è una macchina, comunica anzi alle altre materie che non l'hanno la propria *forza formante*. Il pensiero sottovaluta la natura quando la definisce *un analogo dell'arte*, e la identifica in realtà non con l'arte ma con l'artista (*un ente razionale*) e la sua attività creatrice. Poiché essa si organizza da sé, andrebbe piuttosto definita come *un analogo della vita*.

Il regno della natura era stato prigioniero di una gabbia, una gabbia del pensiero, che impediva a un'autentica riflessione – quella che s'affaccia sull'orizzonte delle cose e vive all'interno del mondo naturale – di scoprire come esso sia intrecciato alla libertà umana.

Goethe non amerà la prima critica, poiché in essa, scrive, opinioni e costumi si scambiano di continuo i costumi di scena, ma si scoprirà vicino alla terza, nella quale Kant tratta congiuntamente la tematica estetica e quella finalistica, scopre l'intreccio d'arte e natura, racconta di come ognuna operi nell'altra.

Il giudizio teleologico, ci svela le relazioni tra i fenomeni, la loro concordanza, il loro congiungersi in totalità, tuttavia esso non vale per la scienza. L'orizzonte aperto resta scientificamente non verificabile. L'arte allora non produce conoscenza? L'arte deve divenire – essere – esperienza.

1.2 Johann Wolfgang Goethe

Teoria dei colori. Influenza della filosofia moderna

In questo capitolo della *Teoria dei Colori* Goethe risponde alla terza critica, riscontrando in essa varie analogie col proprio pensiero, in particolare la vicinanza d'arte e natura, entrambe oggetti di giudizio e quindi trattati congiuntamente. "L'intima vita dell'arte e della natura, il loro agire l'una sull'altra

¹ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio, Filosofia della Natura*, p. 595.

² *Ibidem*.

dall'interno, era chiaramente espresso in quel libro. I prodotti di questi due mondi infiniti dovevano esistere di per sé, se qualcosa coesisteva era sì un rapporto reciproco, non però causale”.³

Natura, essere vivente e opera d'arte, si sviluppano nel tempo. Ciò che distingue la propria ricerca, scrive Goethe, è l'ampiezza di sguardo che lascia che il fenomeno dispieghi non soltanto se stesso nella sua completezza, ma anche l'intrico di relazioni che lo lega al mondo e agli altri fenomeni. Il senso scaturisce dalle cose stesse e dal nostro rapporto con loro. In questa prospettiva è impensabile il permanere della separazione di soggetto e oggetto. Al centro vengono invece poste le relazioni. A colui che guarda, i fenomeni “debbono [...] manifestare la loro intima vita collettiva”.⁴

Il fenomeno originario

Ciò che appare è il fenomeno.

L'esperienza è quella astrazione cui perviene conoscenza scientifica, o un concetto più ricco, che resta per così dire avvinghiato alle cose? Goethe non rifiuta la scienza, ma vuole arricchirla, completarla, intende correggere il metodo scientifico senza tuttavia essergli dissimile.

Collochiamo le nostre esperienze in *rubriche scientifiche*, seguendo leggi “che si manifestano all'intuizione mediante fenomeni”⁵ (e non all'intelletto mediante ragionamento): *i fenomeni originari*. Il *fenomeno originario* è punto focale dell'esperienza. Esso conserva la ricchezza e non ha nulla sopra di sé. Da essi discendiamo, come dalla sorgente al fiume, all'esperienza quotidiana. Da essi si può ricavare tutto. Purché la riflessione si collochi in una prospettiva di svolgimento interno e spontaneo delle cose. Il fenomeno originario si sviluppa e si mostra progressivamente e lentamente. Il fenomeno originario è la sorgente dell'esperienza: la luce.

Noi vediamo la luce. Vediamo le tenebre. E, fra di esse, un certo *opaco* da cui si sviluppano i colori, che “rimandano, per un rapporto reciproco, immediatamente ad un qualcosa di comune”.⁶ L'intuizione di Goethe è il vedere. Luce e ombra: dalla compresenza degli opposti scaturiscono i colori, l'intermedio. I colori sono l'esplicitazione di questa struttura, di questo fenomeno originario che è la luce. Essi rinviano a qualcosa di comune, questa luce che non può essere ridotta a elementi semplici, come faceva Newton. Egli scambiava i fenomeni derivati per quello originario, e proprio lo sconvolgere l'ordine fra fenomeni originari e derivati, così che i primi sembrano derivare da questi ultimi, è ciò che produce errore e confusione nelle scienze. La scienza rifiuta di riconoscere i limiti della nostra conoscenza, gli argini che sorvegliano la nostra contemplazione, così va alla ricerca di qualcosa che spieghi il fenomeno originario, e non si ferma alle sue porte. Tuttavia non è possibile giungere a una spiegazione oggettiva della visione dell'occhio umano. Nella visione, nella luce, permarrà un elemento soggettivo, fenomenologico.

La luce viene anche dall'occhio, scriverà Merleau-Ponty.

1.3 Kurt Goldstein

La structure de l'organisme. L'essence de la connaissance biologique

La traduzione francese de *La struttura dell'organismo* è dovuta a Merleau-Ponty. La pubblicazione di un'opera di carattere scientifico in una collana filosofica è dovuta non soltanto al fatto che fra le due guerre la separazione tra filosofia e scienza fosse meno marcata, ma anche alla tendenza a rilevare l'elemento globale che si riscontra in queste pagine, tendenza più vicina alla riflessione filosofica che al procedere medico. In questo testo Goldstein presenta la crisi del metodo analitico-sperimentale che si sarebbe verificata negli anni '60. Il metodo analitico, separando, non permette di individuare delle costanti: ciò che si ricava dagli esperimenti non è applicabile agli esseri viventi inseriti nel loro ambiente.

³ Johann Wolfgang Goethe, *Teoria dei Colori*, pp. 67-68.

⁴ *Ivi*, p. 66.

⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶ *Ibidem*.

Ciò che occorre è un'*immagine globale*, poiché solo a partire da essa sarà possibile avere costanti generali. È questa *image globale* che Goldstein cerca. I fenomeni sono soltanto il punto di partenza. Il metodo analitico non si pone la domanda sul loro significato e guarda solo alla singola parte. “Mais c'est l'image de l'organisme qui seule leur confère leur sens”.⁷ Compito della scienza è andare alla ricerca de *l'essence de l'organisme*, del collegamento fra i fatti vitali e il loro significato. Ed è proprio il concetto di *fatto vitale* che l'empirismo non può cogliere poiché non riesce ad accogliere l'organismo come intero. “Nous cherchons une totalité qui nous permette de distinguer parmi les phénomènes établis, les segments qui appartiennent à cette totalité. [...] Nous ne cherchons pas un fondement de réalité qui fonde de l'être, mais nous cherchons une idée, un fondement de connaissance”.⁸

A quest'idea si può giungere solo grazie a un *acte créateur*: “la connaissance biologiques est l'acte créateur toujours répété par lequel l'idée de l'organisme devient pour nous de plus en plus un événement vécu, une espèce de “vue” au sens de Goethe”.⁹ Questo atto creatore è ciò che Goethe chiama *schau*, *la visione del quadro completo*, visione di una totalità. Per fare luce su questa nuova concezione dell'organismo, Goldstein ricorre all'esempio dell'imparare ad andare in bicicletta, che verrà poi ripreso da Merleau-Ponty: tutti i movimenti che definiamo preparatori non hanno quasi nulla a che fare con la posizione che assumeremo e i movimenti che faremo nel momento in cui sapremo stare in equilibrio e andare in bicicletta, sono invece movimenti che occorrono al corpo per adattarsi alla situazione, nelle parole di Goldstein: “l'adéquation entre l'activité de l'organisme et les conditions de son environnement. Nous vivons cette adéquation”.¹⁰ La conoscenza biologica deve cessare di guardare all'organismo isolato, all'uomo-isola, come lo definirà poi Morin, ed occuparsi del rapporto fra individuo e ambiente. La totalità è qualcosa di più ricco della semplice somma, è “visione d'insieme fenomenologica dell'intero organismo”, il quale “rappresenta un'unità psicofisica” che si auto organizza, e provvede da sé al ritorno all'equilibrio e alla sostituzione o cura delle parti lese o danneggiate, come già aveva scritto Kant. La possibilità d'esistenza per l'organismo è data dal rapporto con l'ambiente. Vi è empatia fra soggetto e oggetto. Vi è vita solo laddove sorgono relazioni, nei luoghi d'accordo dei fenomeni, del nostro corpo con le cose, là dove interno ed esterno s'intrecciano.

Il concetto di salute e altri scritti. Note sullo sviluppo delle mie concezioni

Rimasto deluso dall'esperienza nella clinica psichiatrica universitaria di Königsberg (la terapia era inesistente e veniva sostituita da un'azione di custodia), Goldstein si propone di osservare il comportamento quotidiano dei pazienti e di confrontare i loro sintomi psicologici coi loro danni cerebrali, “il sintomo in relazione all'intero organismo”.¹¹ L'approccio delle scienze naturali invece si fondava sulle sole evidenze, perlopiù organiche, e basava la terapia su di esse, ignorando l'esistenza del soggetto, non concependo il suo organismo come totalità. L'analisi del comportamento pone fine a questa concezione della malattia e della cura. Dopo la prima guerra mondiale Goldstein cura pazienti con danni cerebrali e deficit del linguaggio. Per essi si proponeva il solo intervento chirurgico e in seguito ad esso li si considerava irrecuperabili. Ma con una terapia opportuna, verifica Goldstein, vi sono effettivi miglioramenti che permettono loro di tornare a vivere un'esistenza. Nascono quindi nuovi ospedali specializzati (Goldstein organizza quello di Francoforte sul Meno, con Gelb) in cui si osserva il comportamento quotidiano dei pazienti. Attraverso tale metodo, definito da Goldstein *organistico* o *olistico*, si approda a una concezione dell'organismo come totalità organizzata non riconducibile alla somma delle parti. Lo studio del comportamento rende visibile il *rapporto con l'“esistenza”* del paziente. Il nuovo approccio organistico, “il quale presuppone che ogni fenomeno – tanto normale quanto patologico – sia un'attività dell'intero organismo, all'interno di una sua particolare

⁷ Kurt Goldstein, *La struttura dell'organismo*, p. 312.

⁸ *Ivi*, p. 313

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Kurt Goldstein, *Il concetto di salute e altri scritti*, p. 110.

organizzazione”,¹² “ tiene conto della natura totale [the whole nature] dell’individuo (il suo Wesen, la sua esistenza)”.¹³ Questo metodo comporta la ridefinizione dei concetti di salute, malattia e terapia. Il paziente cerebroleso vive in una *condizione catastrofica*, di “funzionamento disordinato dell’intero organismo” e caratterizzata dall’ansia, che Goldstein definisce come “l’esperienza soggettiva di trovarsi nel pericolo di perdere la propria esistenza”. La malattia viene definita appunto come percezione, da parte dell’individuo, di un pericolo per l’esistenza. La salute è invece “la condizione di ordine grazie alla quale viene garantita la realizzazione della natura dell’organismo, la sua ‘esistenza’”.¹⁴ Perché il paziente torni a uno stato di salute, cioè torni a porre in atto la propria natura, deve essere costretto in alcune restrizioni. Perché le limitazioni non portino esse stesse alla catastrofe, occorre che il medico *sistemi l’ambiente* del paziente e gli mostri la necessità delle restrizioni, e d’altra parte, per evitare la catastrofe, il paziente deve reagire ad esse. La terapia dunque richiede una partecipazione attiva del paziente, che deve scegliere di tornare al proprio *ordine*, sopportando le restrizioni e superandole, così da raggiungere “un adattamento [adequacy] tra le sue capacità residue e il mondo”.¹⁵

L’*organismo totale* include dunque, per Goldstein, la *personalità individuale*, l’*essenza individuale*. Essa non può essere compresa in modo esaustivo dal metodo delle scienze naturali. Ciò non implica che medicina e biologia debbano essere messe da parte e superate, ma che vadano completate in quanto non possono aspirare, da sole, alla conoscenza della totalità del soggetto. Tuttavia Goldstein, e Merleau-Ponty dopo di lui, riconoscono che nella biologia vi sia un apporto creativo, la concepiscono come una messa a fuoco della vita. Nella sua prima opera, *La struttura del comportamento*, Merleau-Ponty riprenderà l’esempio della bicicletta e scriverà che il rapporto uomo-ambiente circostante è simile a quello che intercorre fra il calciatore e il campo da calcio.

La nostra conoscenza è sempre diretta all’esterno, a ciò che è fuori. Husserl richiude l’intenzionalità nella soggettività trascendentale. Merleau-Ponty invece continuerà a muoversi in quest’ambito, in questo spazio in cui l’uomo si riaccorda al proprio ambiente.

1.4 Alois Riegl

su *I Sindaci dei drappieri* di Rembrandt

L’attenzione forma la base della concezione pittorica.

Grazie ad essa l’uomo si apre al mondo, all’ambiente esterno. Non cerca più di possederlo come suo oggetto ma lo incontra. Si unisce ad esso. L’attenzione favorisce questa scoperta, un’ “attenzione disinteressata che partecipa dell’anima del mondo” (p. 2).

Nel quadro di Rembrandt vi sono degli ascoltatori ed un parlante, ma l’attenzione dei primi non è diretta soltanto alla sua parola. I loro sguardi sembrano fuoriuscire dal quadro, per mirare l’effetto della parola sugli spettatori, chiamarli in causa, aprire il dialogo al mondo esterno, renderli partecipi di esso. Ecco perché nei loro occhi scorgiamo una traccia di attesa: essi aspettano che l’orizzonte di coloro che ascoltano si ampli sempre più nei secoli.

“La completa unità di coerenza interna e esterna è anche la fonte di ciò che produce l’irresistibile effetto dei Sindaci sullo spettatore, cioè la sua intensità puramente psicologica senza precedenti. Quest’ultima risulta dalla doppia misura di attenzione esibita dai sindaci in quanto essi, nello stesso tempo, accolgono le parole del portavoce e misurano il loro effetto sull’altra parte” (p. 2).

L’attenzione dei sindaci è rivolta non solo al parlante ma “anche all’altra parte”, quella che nel moderno linguaggio cinematografico definiremmo come fuori campo.

¹² *Ivi*, p. 114.

¹³ *Ivi*, p. 117.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 118.

Nel quadro dall'interno lo sguardo si posa sull'esterno, sul mondo dell'uomo, lo spettatore *spectatus*. Il quadro è una finestra. Il quadro, la finestra, sono nel mondo, anche se, scrive Merleau-Ponty in *L'occhio e lo spirito*, almeno da Cézanne in poi, non si può dire dove sia il quadro, non si può dire che sia sulla parete poiché i confini, delimitati dalla cornice, s'aprono oltre essa, così che il colore e le linee s'irradiano ovunque nello spazio attorno. Così che noi vediamo secondo il quadro o con esso. Il fuori campo che gli occhi dei Sindaci indagano, è il mondo vero. È un tutt'uno con la natura. Ma nel quadro dell'arte moderna, scrivono Klee e Merleau-Ponty, la natura si fa, viene ad essere. Il pittore testimonia la nascita, il venire ad essere delle cose, il loro comparire a uno sguardo umano, il loro scorrere, il movimento dell'incontro fra cosa e occhio. Lo stesso fa il cinema. Ma, se dalla scoperta della prospettiva a Cézanne, guardare il quadro è guardare il mondo attraverso i vetri trasparenti d'una finestra, o, in un caso migliore, dalla finestra aperta, se la finestra è contornata dal mondo e non sovrapposta ad esso, lo schermo invece si sovrappone al mondo, la realtà ch'esso mostra si sovrappone ad esso, pur se, scrive Bazin, la sfida del regista è far sì che questa realtà divenga una *finestra sul mondo*. La finestra la posso aprire e chiudere sapendo quel che c'è dietro, pur se la visibilità ch'essa mi permette è una visibilità filtrata dal vetro. Non a caso il cinema, quando utilizza la finestra, lo fa per mostrare l'ambiguità del mondo. Dietro e attorno alla finestra c'è il reale. Dentro lo schermo no.

Ma il cinema siamo noi. Al cinema, il mondo è all'interno.

Il film è mondo, all'interno. Una finestra sul mondo, sovrapposta ad esso, non nel mondo, ma che si apre su di esso, oscurando la parte sulla quale lo schermo è fissato, e mostrando molto di più di quel che si vedeva. Il mondo è all'interno dello schermo, il fuori campo è all'interno di quel mondo. Lo schermo ci getta in pieno mondo, un altro mondo, in movimento. Il moltiplicarsi degli schermi nel mondo produce un sovrappiù di mondo. Mille, milioni di veli, anch'essi opachi, su cui si proiettano ombre, vite, sguardi. Mondi su mondi e poi ancora altri. Oggetti e corpi d'un altro mondo, che si guardano e sono guardati. Squarci, aperture, fratture nel seno dell'essere, nella carne del visibile, che poiché aprono al nostro sguardo più prospettive contemporaneamente, ci fanno vedere di più, ci mostrano la visione, svelano l'enigma, ci fanno vedere l'intero.

Il fuori campo è definito da Alain Bergala *presenza in assenza*. Merleau-Ponty usa le stesse parole per descrivere l'invisibile del visibile. Anche questo invisibile del visibile cinematografico, questo "fuori" dello spazio in campo, racchiude e fa emergere l'unità del mondo e le relazioni.

Capitolo II

Orizzonte

2.1 Maurice Merleau-Ponty

Fenomenologia della Percezione. L'attenzione e il giudizio

Merleau-Ponty muove una critica contro empirismo e intellettualismo riguardo il concetto di attenzione, poiché il primo nega qualunque congiunzione fra essa e la coscienza, ed il secondo la rende sterile affermando che la coscienza già possiede la conoscenza d'ogni suo oggetto. L'attenzione è invece il medio attraverso cui è possibile un nuovo rapporto fra la coscienza e i suoi oggetti, per cui dall'indeterminato, dal mosso, essa giunge al determinato, a dare senso. Essa crea il campo percettivo in cui è possibile guardare all'oggetto non chiuso in se stesso, ma nell'intrico di relazioni che lo contraddistingue e lo definisce. L'attenzione fa sì che gli oggetti vengano ricollocati nel loro orizzonte, divengano essi stessi orizzonti, "nuove regioni nel mondo totale".¹⁶

Nella *Seconda Meditazione*, rispetto alla visione dalla finestra di uomini coperti da mantelli e cappelli, Cartesio scrive che essi potrebbero essere fantasmi o *uomini finti che non si muovono se non per mezzo di molle*, e che concludiamo che essi siano uomini tramite il giudizio. L'intellettualismo, conclude dunque Merleau-Ponty, nel definire il giudizio come ciò che supera e arricchisce la percezione, di nuovo ignora la percezione stessa, cioè il nostro essere situati qui e non in un altro luogo, il nostro essere *sigillati* nel nostro corpo. L'intellettualismo riduce la percezione al *pensiero di percepire*.

Recuperando la distinzione di Goethe fra fenomeno originario e derivato, Merleau-Ponty afferma che la percezione è un fenomeno originale che la filosofia non può ignorare, se non ignorando se stessa come filosofia. La percezione è "l'operazione primordiale che impregna di un senso il sensibile",¹⁷ l'incontro con l'oggetto, che comincia ogni volta daccapo. La percezione svela *la vita segreta* degli oggetti. L'atto di percepire si differenzia da quelli di immaginare e giudicare poiché coglie un *sensu immanente al sensibile*. Nel momento in cui il mio sguardo si posa sull'oggetto e sulla fitta rete di relazioni ch'esso intrattiene col proprio ambiente circostante, "esco dalla mia vita individuale cogliendo l'oggetto come oggetto per tutti, riunisco dunque in un sol colpo delle esperienze concordanti".¹⁸ La filosofia deve installarsi nel mezzo della percezione, collocarsi nell'atto del percepire, così che gli oggetti percepiti svelino la loro coesistenza, svelino una "vita che attraversa il campo visivo e ne collega segretamente le parti".¹⁹ Il soggetto percipiente offre senso al mondo. "E non ci si deve mai chiedere come lo stesso soggetto è parte del mondo e principio del mondo".²⁰ L'opacità della percezione deve essere accettata e mantenuta. È il mondo ad essere opaco. Se l'empirismo afferma un'oggettività assoluta, l'intellettualismo perviene a una soggettività assoluta, ma la differenza poi non è grande. Un'autentica riflessione filosofica rigetterà dunque le conclusioni di entrambi, sia l'idea che io non sia altro che una cosa fra le cose, sia quella di una coscienza assoluta che conosce già immediatamente ogni oggetto. Sia Cartesio che Kant²¹ intravedono il problema della percezione, il suo essere atto creativo, conoscenza *originaria*, ma non lo tematizzano.

Merleau-Ponty si interroga sul fenomeno della visione e, attingendo alla *Gestalttheorie*, riscopre le connessioni fra movimento e visione: "i movimenti del corpo proprio sono naturalmente investiti di un certo significato percettivo, formano con i fenomeni esterni un sistema"²² di continui riferimenti e corrispondenze sempre nuove e fertili. Il soggetto intento a guardare non vede gli oggetti interposti fra

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 68.

¹⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁸ *Ivi*, p. 78.

¹⁹ *Ivi*, p. 72.

²⁰ *Ivi*, p. 79.

²¹ "Quel giudizio kantiano che fa nascere nell'oggetto individuale il suo senso e non glielo apporta bell'e fatto". *Ivi*, p. 81.

²² *Ivi*, p. 85.

il proprio corpo e l'oggetto del suo sguardo, eppure essi non soltanto esistono, ma, poiché è con essi e fra essi che l'oggetto del mio sguardo si colloca e dispone, essi rendono possibile la visione. Da questi oggetti secondari si origina la distanza e la mia percezione della distanza; essi rendono manifesta la connessione orizzontale dei dati sensibili. Diversamente dalla prospettiva applicata nel rinascimento, che non ci dava la sensazione del volume ma riduceva il volumetrico ad un solo piano, questa visione è volumetrica. “Questo è il linguaggio muto che ci parla la percezione. In questo testo naturale, degli oggetti interposti ‘vogliono dire’ una maggiore distanza [...] La Gestalttheorie ci ha appunto fatto prendere coscienza di queste tensioni che, come linee di forza, attraversano il campo visivo e il sistema corpo proprio-mondo e che l'animano di una vita sorda e magica”.²³ Riflettendo sulla visione, visione che al margine vede anche ciò che è intermedio (come i colori di Goethe), Merleau-Ponty riporta alla luce le relazioni fra gli oggetti, fra il corpo ed il mondo, connessioni sensibili e non logiche. La coscienza non possiede mai completamente i propri oggetti. Nel tessuto sensibile regna il chiaroscuro. Per il pensiero oggettivo invece vi è soltanto o il pieno o il vuoto, o il vero o il falso. La *ragione operante* – una ragione dinamica, che si fa nel tempo – offre la possibilità di interpretare l'insieme di dati, offre un senso alle connessioni fluenti, orizzontali-laterali che disegnano il mondo e appaiono al nostro sguardo. Il rapporto fondamentale fra noi e le cose conduce all'impossibilità di ridurle a oggetti. Nel rapporto fra noi e le cose riscopriamo un'esperienza sorgiva, ritorniamo alla percezione. Appare all'orizzonte l'idea della reversibilità dell'esterno e dell'interno. Hegel l'aveva chiamata capovolgimento, Merleau-Ponty le dà il nome di reversibilità.

Il campo fenomenico

“Per noi il sentire è divenuto di nuovo un problema”.²⁴

“Il sentire è quella comunicazione vitale col mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita. L'oggetto percepito e il soggetto percipiente devono il loro spessore al sentire”.²⁵ Estensione e pensiero non possono più rimanere separati, soggetto e oggetto devono ritrovare il loro terreno comune. Il sentire implica sempre un riferimento al corpo ed il corpo non è se non essere al mondo. Nella visione abita già un senso che ci congiunge allo spettacolo del mondo. Ma “niente è più difficile che sapere esattamente quello che noi vediamo”.²⁶ L'oggetto percepito è punto focale d'esistenza, racchiude in sé l'intero spettacolo. La funzione di collegamento che Kant intravedeva nel solo intelletto è ora già presente nell'atto della percezione. L'esperienza percettiva ci libera dal pregiudizio del mondo in cui empirismo e intellettualismo ci avevano confinati per farci riscoprire il mondo come ambiente della nostra vita. Si apre così *il campo fenomenico*.

Come già Goldstein prima di lui, Merleau-Ponty scrive che le scienze mediche e biologiche riducono il corpo umano a mero aggregato di parti, oggetto fra gli oggetti. Ma il corpo si risveglia ed esce fuori dal guscio chiuso in cui è stato confinato per affermarsi come *essere significativo*. Da questo momento in poi è necessario osservare il comportamento come “maniera particolare di trattare il mondo”, ed il corpo umano come “manifestazione esterna di una certa maniera di essere al mondo”,²⁷ come *corpo proprio*. Solo attraverso questa rivoluzione delle scienze ci si apre all'altro. Soltanto vivendo il corpo proprio scorgo nel corpo dell'altro una coscienza, una coscienza che è *abitante dei suoi movimenti*. La coscienza trascendentale kantiana non può porsi il problema dell'altro poiché, non essendo situata, non vivendo in situazione, non è veramente soggetto, è un io astratto davanti a un mondo interamente dispiegato. Nel definire l'intelletto, la filosofia kantiana dimentica di chiedersi *chi medita*. Il pensiero puro non esiste poiché non può evitare la percezione: “l'Ego meditante non può mai sopprimere la sua inerenza a un soggetto individuale che conosce tutte le cose in una prospettiva particolare”.²⁸ Il soggetto abita necessariamente un solo punto di vista, dal quale nasce una prospettiva. È il cinema – l'occhio della

²³ *Ivi*, p. 86.

²⁴ *Ivi*, p. 95.

²⁵ *Ivi*, p. 96.

²⁶ *Ivi*, p. 102.

²⁷ *Ivi*, p. 98-99.

²⁸ *Ivi*, p. 98.

macchina da presa – a dare di più. Solo riconoscendo il mio corpo come corpo abitato, vissuto, mi apro alla percezione dell'altro. La fenomenologia affronta il problema dell'altro perché nega la possibilità di una visione del mondo come tessuto di corrispondenze trasparenti. La fenomenologia non è se non incarnata. L'essere soggetti incarnati, l'essere prigionieri della nostra pelle è ciò che ci permette di essere al mondo, è il paradosso costitutivo dell'esistenza. "Ecco perché, inoltre, la fenomenologia è una fenomenologia, cioè studia l'apparizione dell'essere alla coscienza".²⁹ Se la scienza fa del corpo un'esteriorità senza interiorità, l'intellettualismo riduce il soggetto a interiorità senza esteriorità, a uno spettatore d'aria che sorvola il mondo senza mai farne la propria casa. La fenomenologia inaugura il *campo trascendentale* poiché ripone il soggetto all'interno del suo ambiente, lo circonda col suo corpo, lo pone in situazione, negandogli il privilegio di una veduta globale e assoluta. D'ora in poi il soggetto sarà spettatore di scorci di mondo. E la fenomenologia dovrà svelare l'enigma della visione, indugiando sull'incontro degli sguardi.

Il cinema ce lo mostra.

Secondo Merleau-Ponty (ma Morin esprimerà la stessa esigenza mezzo secolo dopo) occorre una filosofia che prepari *l'infrastruttura vitale* in cui possa attuarsi il ricongiungimento di ragione e sentimento. Il paradigma occidentale cartesiano di un pensiero separato dal corpo, abitante d'infiniti spazi trasparenti, e di un corpo accidentalmente abitato da una coscienza, mero peso, vanno superati. "Il primo atto filosofico consisterebbe quindi nel ritornare al mondo vissuto al di qua del mondo oggettivo, nel restituire alla cosa la sua fisionomia concreta, agli organismi il loro modo proprio di trattare il mondo, [...] nel ritrovare i fenomeni, lo strato di esperienza vivente attraverso cui l'altro e le cose ci sono originariamente dati, il sistema 'Io-l'Altro-le cose' allo stato nascente, nel risvegliare la percezione".³⁰

La Natura. Il concetto di natura

Negli anni successivi la ricerca di Merleau-Ponty passa da una posizione esistenzialista a una ontologica. La filosofia è ricominciamento sempre nuovo, continuo sorgere, inaugurazione.

Ne *Il ruolo del corpo nel porsi delle cose* egli si domanda quale sia il ruolo del corpo nell'incontro col mondo: affinché vi sia oggetto esso deve essere percepito da un soggetto incarnato. "Quando percepisco un oggetto, ho coscienza delle possibilità motrici implicate nella sua percezione. La cosa mi appare come funzione dei movimenti del mio corpo".³¹ Visione e movimento non sono mai separati, formano i due volti di una medaglia: il fatto di vedere una cosa già mi porta a partecipare di essa col corpo, ad intravedere in essa tutte le possibilità di movimento del mio corpo. Percepisco il mio corpo come infinita possibilità – corpo come *io posso* –, come "sensazione di un potere. [...] Io abito il mio corpo e attraverso di esso abito le cose".³² Il mondo non è per me un quadro prospettico, non si apre davanti a me in tutta la sua estensione, trasparente, io non lo sorvolo, non vi navigo sopra come su terre conosciute e dispiegate, lo vedo in scorci poiché sono collocato in esso col mio corpo. Il mio corpo è il medio attraverso cui io abito il mondo, sono con esso nel mondo delle cose. Corpo e cosa si scoprono già originariamente legati, nodi e ricami infiniti possibili della stessa stoffa, dello stesso tessuto, la *carne*. Fra il mio corpo, le cose ed il mondo vi è relazione carnale, *unità carnale*.

È il tema della reversibilità in Husserl (*Idee II*) ad aprire la ricerca merleau-pontiana alla prospettiva ontologica: se stringo le mani l'una con l'altra, nel medesimo istante in cui io tocco, sono anche toccato, e non so dire quale delle mie mani tocchi o sia toccata, quale sia la mia mano oggetto indagata dal tatto e la mia mano soggetto che fa esperienza della mano oggetto. "I rapporti si invertono... così io mi tocco toccante".³³ Vivo il mio corpo come soggetto, e al contempo lo percepisco come oggetto, corpo

²⁹ *Ivi*, p. 106.

³⁰ *Ivi*, p. 100-101.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *La natura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 111.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 112.

che occupa un spazio, quindi già da sempre in relazione con le cose. Il corpo è una *cosa che sente* ed allo stesso tempo è il *punto zero di orientamento*, il luogo a partire da cui io mi muovo ed ho un orizzonte attorno. “Da esso procedono tutti i luoghi dello spazio. [...] Il soggetto viene portato nelle cose dal suo corpo”.³⁴ E in questo congiungimento carnale fra il soggetto e la cosa percepita, la cosa cessa di essere mero oggetto, si dispiega, acquisisce un senso.

Ne *Il ruolo d’Altri* appare il mondo dell’intersoggettività, il mondo che io abito ed in cui avviene l’incontro con l’altro. L’esperienza che io faccio del mio corpo dall’interno resta lacunosa. Io non vedo il mio corpo. Per conoscerlo e guardarlo ho bisogno degli altri. “Un soggetto che avesse soltanto gli occhi, dice Husserl, non avrebbe conoscenza di se stesso. Ha bisogno di uno specchio. Ha bisogno degli altri”.³⁵ Gli altri divengono specchio per me. Ecco cosa guardiamo al cinema.

L’esperienza del tatto funge da esempio per comprendere il rapporto carnale che intrattengo col corpo d’altri. Infatti quando stringo un’altra mano faccio la medesima esperienza di quando mi stringo le mani: mi percepisco toccante e percepisco la mano dell’altro come oggetto toccato, ma contemporaneamente io sono toccato dall’altro toccante. L’altro mi si svela come soggetto percipiente, anch’egli è corpo abitato da una coscienza. Dall’intercorporeità all’intersoggettività. Ci scopriamo sigillati nella nostra pelle, e al contempo abitatori dello spazio e del tempo.

Gli oggetti originari: l’esperienza della terra. L’esperienza della terra deve tornare ad essere un’esperienza originaria. Essa è la culla di tutto il possibile, né una realtà infinita, né un’immagine che possediamo (*l’immagine del mondo* descritta da Heidegger), ma apertura su di una molteplicità di orizzonti. La terra è il suolo su cui camminiamo e sostiamo, è lo spazio in cui ci disponiamo, la condizione di possibilità e assieme il luogo d’ogni nostra esperienza. L’esperienza della terra è verità condivisa e presente alla coscienza prima di ogni riflessione. Essa è il tessuto d’ogni corrispondenza, offre il collegamento ad interno ed esterno, è occasione sempre ricominciata e nuova. Husserl riabilita il concetto di natura definendolo come possesso condiviso, lo spazio che tutte le cose ed i soggetti abitano, senza distinzione di soggetto e oggetto. Con la natura intratteniamo una relazione primordiale, un rapporto originale che rende comune lo spazio-natura a ogni soggetto come spazio della propria esistenza. Essa è il fondo dal quale emergono tutti gli oggetti e le relazioni possibili. La natura è concordanza, scrive Husserl, “un ambito di presenza originaria comune. [...] Un unico mondo di cose per tutti”. La natura che assieme abitiamo, continua Merleau-Ponty, “racchiude tutto, la mia percezione e quelle degli altri, in quanto per me quest’ultime non possono essere che uno scarto del mio mondo”.³⁶ L’unità del mondo, la ricomposizione degli scarti, dei frammenti, degli strappi dell’unico tessuto della percezione, è ciò che ci mostra il cinema.

Introduzione. Scienza e filosofia

La concezione cartesiana della natura permane in Kant, ma la natura sfugge dai limiti che le vengono imposti dalla scienza oggettiva. Essa *resiste*. E resiste poiché non è mai disponibile al nostro sguardo nella sua interezza. “Questa concezione oggettiva dell’essere lascia un residuo”.³⁷ La concezione della natura della I critica kantiana, cioè di un prodotto creato dal soggetto e che in quanto tale permette l’incontro di soggetto e oggetto, viene da Kant stesso corretta nella III critica. L’organismo non può essere definito in termini di prodotto, di oggetto. Le cose naturali non sono analoghe alle produzioni artistiche, poiché in esse finalità e causa sono correlate ed interne e non tratte dall’esterno. Se l’arte realizza l’idea attraverso l’uso di materiale distinto da essa, in natura non può sussistere tale separazione. Merleau-Ponty individua tre differenti risposte alla concezione cartesiana della natura. La prima è appunto quella di Kant. Poi vi è Schelling che riduce fino ad annullare ogni distanza fra organismo e natura. Per la terza concezione la natura è un *inglobante*, spazio popolato da corpi che le sono legati tramite un rapporto originario. *L’essere non è dinanzi a noi, ma dietro di noi*. La natura è dietro di noi, non ci

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 113.

³⁶ *Ivi*, p. 117.

³⁷ *Ivi*, p. 121.

è posta di fronte, ma noi siamo collocati – interni – ad essa. Se i cartesiani vedevano nella natura un'assoluta necessità, Schelling, Bergson e Husserl vi scorgono la contingenza e si riallacciano ai presocratici e allo splendido frammento di Eraclito nel quale la □□□□□ viene identificata con un bambino che gioca. Ma se il gioco produce senso, esso non sarà mai definitivo né completo.

Che cosa accade invece alla natura quando viene pensata dalla scienza? Alla scienza non manca un nesso con la vita. La scienza ignora la natura poiché si trova in essa, e poiché vive ancora nel mito cartesiano. Ma, distaccandosi da Heidegger, Merleau-Ponty afferma che l'unica scienza riducibile a meccanicismo è quella cartesiana, mentre la scienza moderna ha valori ontologici poiché parla anche della relazione con l'oggetto. La natura va compresa a partire dall'esperienza e dalla sua forma mediata: la scienza. Tuttavia la scienza è tutta tesa verso il risultato. Bisogna passare al vedere. Mentre la preoccupazione dello scienziato è quella di trovare appigli, quella del filosofo è vedere. *Reimparare a vedere il mondo.*

La Umwelt degli animali superiori, L'interpretazione filosofica della nozione di Umwelt secondo Uexküll

Continuando a interrogarsi sul concetto di natura della scienza, nel suo corso Merleau-Ponty si sofferma sugli studi del biologo von Uexküll. Se l'animale inferiore è paragonabile a un'isola, poiché col mondo in cui abita costituisce un sistema chiuso, l'animale superiore è in relazione con l'ambiente. La *Umwelt* è il rapporto di senso che nasce dall'interazione dell'animale col proprio ambiente, grazie alla vista e al movimento. Non vi è separazione di interno ed esterno ma relazione. Per questo Uexküll si schiera contro la scienza meccanicista, ed in particolare contro quella di Darwin, il quale sostiene che per casualità dal disordine si crei ordine. Il mondo che essa indaga è un mondo meccanico, quello cartesiano, un mondo dei possibili. Per questa scienza non vi sono relazioni da spiegare e gli adattamenti dell'animale all'ambiente sono frutto del caso. Se da questa prospettiva si passa all'idea di una totalità, se gli adattamenti dell'animale vengono integrati col suo comportamento e con l'interezza del suo essere, si scopre che non vi è nulla di fortuito nella produzione di una *Umwelt*. L'animale è in comunicazione con l'ambiente, forma con esso una fitta rete di relazioni.

È con l'entrata in campo del concetto di *Umwelt* che Uexküll supera il pensiero kantiano della natura. La *Umwelt* è un campo aperto, un campo vitale di relazioni. Essa è una melodia, in cui inizio e fine si implicano l'un l'altra, una melodia che è sempre già presente all'animale, non come idea o finalità ma come *tema che abita la coscienza*. La dissoluzione delle distinzioni fra esterno ed interno, fra il corpo e l'ambiente circostante, si estende in più campi, ridefinendo il rapporto fra le parti dell'organismo, fra gli animali, e infine fra il comportamento e lo spirito, il corpo e il pensiero. Anche l'organismo dell'uomo ed il suo ambiente sono un tema musicale. Non siamo un'alternativa fra caos e determinismo, ma siamo nell'indistinto, abitiamo un mondo ambiguo e permaniamo nell'opacità.

Lo studio dell'apparenza animale di Portmann

Portmann, uno studioso goethiano, studiando il mimetismo animale, i colori che riflettono l'ambiente e gli altri animali, incontra il tema della visione. Essa si definisce come partecipazione ontologica. "Bisogna cogliere il mistero della vita nel modo in cui gli animali si mostrano gli uni agli altri".³⁸ Merleau-Ponty applica all'essere umano ciò che Portmann riscontra nel mondo animale. Il corpo è un mezzo d'espressione, non suddivisibile in parti. Il modo in cui l'animale si presenta, il suo apparire, la sua forma, così come il suo comportamento, non sono conseguenza di una finalità, di uno scopo, ma già manifestano l'esistenza. Il fenomeno del mimetismo ci costringe a interrogarci sulle relazioni di somiglianza fra forma animale e ambiente circostante (*milieu*). "Tutto si svolge come se ci fosse un'indivisione, un rapporto percettivo tra i due".³⁹ Il mimetismo testimonia il partecipare all'Essere dell'animale. Lo scambio fra di essi si effettua nella visione. Bisogna presupporre che l'animale abbia una coscienza del corpo proprio e che una relazione intercorra fra l'aspetto esteriore e la sua capacità di

³⁸ *Ivi*, p. 275.

³⁹ *Ivi*, p. 277.

vedere : “l’animale vede a seconda che sia visibile”.⁴⁰ Ogni animale è specchio per l’altro. Vi è identità fra chi vede e ciò che è visto.

Il visibile e l’Invisibile. L’intreccio – Il chiasma

“È come se fra noi e il visibile ci fosse una relazione altrettanto stretta che quella fra il mare e la spiaggia”.⁴¹ La mia visione nasce nel panorama del visibile. Io *abito* il visibile, ne sono circondato, ma non sono *in* esso, poiché dal mio essere qui è possibile il paesaggio che mi è attorno, dal mio punto di vista nasce l’orizzonte. Io sono visibile. Ciò permette lo scambio fra me e le altre cose visibili: sopravanzare, sconfinare di sabbia con mare, ma non fondersi, poiché ciò implicherebbe lo svanire della visione, della veduta, del visibile stesso. Eppure io sono vedente solo in quanto sono visibile.

La visione nasce da un rapporto originario. Il mio sguardo avvolge le cose, *le riveste della sua carne*. Questa stoffa con cui rivesto le cose che vedo non me le oscura, ma velandole me le lascia scoprire. Ciò accade poiché ciò che mi fodera interiormente è la stessa stoffa che fodera le cose, così che il visibile nasce in esse come in me.

Riprendendo Claudel, Merleau-Ponty usa l’esempio del colore per illuminare questa relazione: ogni colore è tale poiché mescolato a mille altre tinte e sfumature, così che il blu più blu è tale poiché circondato da colori intermedi, coi quali forma una *costellazione*. La visibilità non è somma di frammenti, ma tutti i visibili sono assieme e coesistono col loro rovescio, l’invisibile: “il vestito rosso è connesso con tutte le sue fibre al tessuto del visibile e, attraverso di esso, a un tessuto d’essere invisibile (...) Un certo rosso è anche un fossile estratto dal fondo dei mondi immaginari”.⁴² Come ogni visibile non è un lembo di questa stoffa, strappato dalle vesti dell’essere, così colui che vede non coglie o l’intero tessuto dell’essere, o nessun frammento: vi sono invece due mari, l’interno e l’esterno, che una stretta striscia di sabbia congiunge e separa. Fra di essi vi è apertura, continuo dialogo, incessante rimando, così che ogni visibile fa vibrare l’intera trama cui è connesso, “fa risuonare a distanza diverse regioni del mondo colorato o visibile”.⁴³ Il visibile non è mondo di colori ma mondo di relazioni e differenze tra colori, corrispondenze, sfumature. Questo tessuto dell’essere che riveste interiormente ogni visibile, che lo rende visibile, che lo sostiene dall’interno e lo fa emergere all’esterno, è la *carne*.

Il mio corpo vedente-visibile è, assieme ad ogni altro visibile, una melodia che può essere cantata soltanto a più voci. Le cose stesse interrogano il mio sguardo, la cosa mi chiama a sé, e fra essa e il mio corpo vi è già un’infinita gamma di possibili movimenti, vi è uno spazio abitabile che permette l’incontro. Lo stesso avviene per il tatto, anzi è il tatto ad illuminare la visione, che non è che un toccare a distanza, è *palpazione con lo sguardo*, l’imminenza del toccare. Tutto ciò che vedo è *promesso* al tatto. Come già ne *La Natura* qui Merleau-Ponty cita l’esempio di Husserl delle mani che si toccano, e che si scoprono l’una e l’altra assieme toccata e toccante. Ognuna è toccante solo se è al contempo *accessibile dall’esterno*. La mia mano può essere percepita fra le cose, e, con essa, tutto il mio corpo è in questo spettacolo in cui soggetto toccante e oggetto toccato s’incontrano e si scambiano le parti, essendo l’uno l’altro volto dell’altro, il suo risvolto, il suo dietro. “Il ‘soggetto toccante’ passa alla condizione di toccato, discende nelle cose, cosicché il tatto si effettua dal cuore del mondo e come in esse”.⁴⁴

Che implicazioni ha tutto questo per il cinema? Lo dice lo stesso Merleau-Ponty pur senza nominarlo. Il cinema mostra il panorama su cui la riflessione del filosofo si affaccia. Perché io abbia una veduta, bisogna che la mia visione sia “doppiata da una visione complementare o da un’altra visione: me stesso visto dall’esterno, così come mi vedrebbe un altro, installato in mezzo al visibile, intento a considerarlo da un certo luogo”.⁴⁵ Così il cinema ci svela l’enigma della visione, poiché ci mostra la visione e il suo doppio, quella del personaggio e l’altra sua visione complementare, quella della macchina da presa, che

⁴⁰ *Ivi*, p. 278.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 2007, p. 147.

⁴² *Ivi*, p. 149.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p.150.

⁴⁵ *Ivi*, p. 151.

lo guarda installato nel mondo, in mezzo alle cose, mentre è intento a guardarle. *L'identità del vedente e del visibile* Merleau-Ponty la nomina *en-être*: colui che guarda è visto dai visibili attorno e solo per questo vi è visione. L'occhio scorge l'essere delle cose poiché *lo spessore dello sguardo e del corpo* lo separa da esse. Tenendoli a distanza, li mette in contatto. È questo spessore, questa carne invisibile, a rendere possibile la visibilità stessa. “È per la stessa ragione che io sono nel cuore del visibile e che ne sono lontano: la ragione, cioè, che esso è denso e, con ciò, naturalmente destinato a essere visto da un corpo”.⁴⁶ Questo è l'enigma della visione, il suo paradosso costitutivo, non dunque il limite dell'uomo, ma il carattere proprio dell'essere. Il mio occhio non è libero di errare ma è conficcato in un corpo, il mio corpo che mi getta in una zona di mondo, mi fa vedere l'orizzonte che ho di fronte, e mi connette al contempo con ciò che è dietro le mie spalle e con l'altrove. Il corpo è un *essere a due dimensioni, a due fogli*, corpo nascente nel e dal visibile, e corpo, occhio del corpo che assaggia, tocca, guarda il visibile. Esterno ed interno si toccano come labbra che si socchiudono. Il corpo “è l'unico mezzo che io ho di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne”.⁴⁷

La *carne* non è sostanza, né idea, somiglia all'*elemento* del pensiero presocratico, è l'essere esperito dall'interno, ma è anche l'esterno dell'essere, ciò che lo riveste e ciò che lo foderà interiormente. Nella carne sorge l'interrogazione muta che poi si trasforma in melodia cantata a più voci. L'essere carnale è l'essere del mondo, l'essere delle profondità, lo spessore, l'invisibile, ed anche l'essere del nostro corpo, vedente visibile, *senziente sensibile*, cosa fra le cose e visione delle cose. Col corpo viviamo in un mondo ambiguo poiché “c'è ramificazione del corpo e ramificazione del mondo e corrispondenza del suo interno e del mio esterno, del mio interno e del suo esterno”.⁴⁸ Io ed il mondo siamo carne. Il mistero della visibilità è conservato, il sigillo è l'essere stesso. Se in superficie vi è un confine tra me e le cose – la pelle – “la profondità, sotto questa superficie, contiene il mio corpo e contiene quindi la mia visione. Il mio corpo come cosa visibile è contenuto nel grande spettacolo, ma il mio corpo vedente sottende questo corpo visibile e tutti i visibili con esso”.⁴⁹ La visione che ho qui e ora è circondata da tutte le altre visioni, anticipata e seguita da esse – come il montaggio. Io vedo, per quanto non mi appaia, tutto il visibile. La mia visione sottintende ogni altro visibile, anche il mio corpo – visto allo specchio, o dalla doppia visione della macchina da presa. C'è visione soltanto quando un visibile chiama a sé tutti gli altri, e circondato da essi, dà origine a una *visibilità in sé* che non appartiene a questo mio corpo o a questo scorcio di mondo ma li comprende tutti, come, scrive Merleau-Ponty, due specchi messi l'uno di fronte all'altro che non si replicano ma si completano (e ciò è visibile nel film *Nana* di Renoir). Così la visione che io ho è al contempo la visione che gli altri hanno di me, o, come alcuni pittori hanno suggerito, non è il loro occhio a vedere la foresta ma sono gli alberi a guardarli: “io mi sento guardato dalle cose [...] cosicché vedente e visibile entrano in un rapporto di reciprocità e non si sa più chi vede e chi è visto”. “Questo circolo che io non faccio, che mi fa, questo avvolgimento del visibile sul visibile, può attraversare, animare altri corpi quanto il mio, e se io ho potuto comprendere come in me nasce quest'onda, come il visibile che è laggiù è simultaneamente il mio paesaggio, a maggior ragione posso comprendere [...] che ci sono altri paesaggi oltre che il mio”.⁵⁰ Il mondo diviene lo spazio per un'intersoggettività e per un'intercorporeità cui io accedo ad esempio toccando la mano dell'altro. Sento in essa, come fra le mie mani che si toccano, *il potere di sposare le cose*, e sento l'intero mondo tramite questa sua piccola scheggia, il minuscolo frammento che ho fra le mani, poiché è fatto della stessa stoffa di cui è fatto il mondo. È questo sposare la nostra meta: il riunirsi d'ogni frammento d'essere, d'ogni sentito e ogni toccato, d'ogni scorcio di visibilità *come fiori in un mazzo*. Il loro sposarsi nell'ambiguità, nell'opacità, nel gioco di luci ed ombre che è lo *spettacolo del mondo*, è la nostra meta. Il mondo che i nostri occhi scorgono in scorci e frammenti, in unità si illumina. E anche l'altro mi appare, s'apre alla condivisione del verde di un prato, che non è mio né suo poiché appartiene, come ogni altro

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 152.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 155.

⁵⁰ *Ivi*, p. 155 e 157.

paesaggio, a una visibilità originaria e anonima, cui anche noi apparteniamo e che abita in entrambi “in virtù della proprietà primordiale della carne di irradiarsi ovunque e per sempre pur essendo qui e ora, di essere dimensione e universalità pur essendo individuo”.⁵¹

Ma se la reversibilità è la trama del tessuto del mondo, della carne, se è la reversibilità ad aprire per noi un accesso all'Essere, tuttavia essa resta “sempre imminente e mai realizzata di fatto”.⁵² È “proprio perché le mie due mani fanno parte del medesimo corpo, perché esso si muove nel mondo, perché io mi odo dall'interno e dall'esterno”,⁵³ che percepisco uno scarto fra esse, che esse sono entrambe toccata e toccante ma mai pienamente tali. E questo scarto che io sento, questa frattura sottile viene altresì superata dalla percezione che io ho “dell'essere totale del mio corpo, e da quello del mondo”.⁵⁴ Ma nel mondo permane l'opacità. Esso ci appare in scorci di luce e ombra. Noi viviamo in un mondo ambiguo, mosso, sfumato, lo sfumato delle opere di Leonardo, il mosso delle linee e dei confini in movimento dell'arte di cui scrive Merleau-Ponty (Cézanne, Klee...), il venire ad essere delle cose nell'occhio e nella mano del pittore, il loro apparire al nostro sguardo.

Così, attraverso la reversibilità, accediamo prima a un “essere intercorporeo [...] che si estende oltre le cose che io tocco e vedo attualmente”,⁵⁵ poiché è grazie all'occhio dell'altro, grazie allo specchio, allo sguardo della foresta che mi è addosso, che io divengo visibile a me stesso. Poi la reversibilità come un'onda, un'unica linea d'onda, si propaga nell'intero mondo visibile e tangibile, ed ogni visibile trascina con sé tutti gli altri visibili, ogni tangibile afferra gli altri tangibili. E tutto questo ce lo mostra il cinema. Ma non è che la superficie. L'onda. Al di sotto c'è l'acqua. E la terra. I fondali. “Ciò che si chiama visibile, è [...] un grano o corpuscolo portato da un'onda dell'Essere”.⁵⁶ Il visibile non è che la scorza, la meravigliosa veste della carne, la “superficie di una profondità inesauribile: ed è ciò a far sì che esso possa essere aperto ad altre visioni oltre alla nostra”.⁵⁷ La carne che vediamo, il corpo che tocchiamo, non sono tutta la carne, l'intera corporeità. La reversibilità ci apre ad altri spazi, con essa accediamo all'incorporeo, scopriamo relazioni e corrispondenze che “non si limiteranno ad allargare, ma oltrepasseranno definitivamente il cerchio del visibile” per approdare a un invisibile che è “il rovescio del visibile, la potenza del visibile”.⁵⁸

Andiamo alla ricerca di “quella visione centrale che collega le visioni sparse”, di un punto di convergenza, un invisibile che porti in sé tutti i visibili, abbracciati. “Noi andiamo verso il centro [...] e se facciamo apparire il pensiero su una infrastruttura di visione, è solamente in virtù dell'evidenza incontestata che in qualche modo si deve vedere o sentire per pensare”.⁵⁹ È il fatto che noi siamo carne, che siamo *sigillati in un corpo*, a consentire che in noi nascano delle idee, che in noi sorga il pensiero, così come il fatto che il visibile sia superficie di una profondità che resta nascosta ma che lo sostiene, veste di una carne che si irradia ovunque ma che non è sotto gli occhi, non è una contraddizione ma la condizione di possibilità della visione: *non c'è visione senza schermo*. Il cinema mostra come la nostra vita sia intreccio di mille possibili visioni che appartengono a una visione anonima e generale (la macchina da presa è quest'occhio anonimo, anche se non cattura il volumetrico della visione come fanno i nostri occhi?) che si affaccia sull'invisibile. “Se c'è carne, cioè se il lato nascosto del cubo si irradia in qualche luogo quanto quello che io ho sotto gli occhi, e coesiste con esso”,⁶⁰ l'invisibile del visibile, lo spessore che separa e congiunge il mio corpo al mondo ed alle cose, l'Essere, si schiude pur rimanendo celato allo sguardo, è presente nella sua assenza.

⁵¹ *Ivi*, p. 158.

⁵² *Ivi*, p. 163.

⁵³ *Ivi*, p. 164.

⁵⁴ *Ivi*, p. 164.

⁵⁵ *Ivi*, p. 159.

⁵⁶ *Ivi*, p. 152-153.

⁵⁷ *Ivi*, p. 159.

⁵⁸ *Ivi*, p. 160.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 156.

“Incontriamo qui il punto più difficile, cioè il legame della carne e dell’idea, del visibile e dell’ossatura interna che esso manifesta e nasconde”.⁶¹ Se non avessimo corpo non accederemmo alle idee, esse esistono e posseggono il loro *potere affascinante* proprio poiché *sono in trasparenza dietro il sensibile o nel suo cuore*. Possediamo l’idea solo poiché essa è vestita-celata da un velo, è luce nelle tenebre, risplende nell’occultamento, sorge nel corpo e con esso o, come scrive Merleau-Ponty utilizzando espressioni di Proust (*Du côté de chez Swann*): “a questo genere di idee è essenziale essere ‘velate di tenebre’, apparire ‘sotto un altro travestimento’.” “Le idee sono là, dietro i suoni o fra di essi, dietro le luci o fra di esse”,⁶² nel cuore del visibile. L’invisibile è *risolto e profondità* del visibile. L’anima possiede idee che sono “mondi che la rivestono, la popolano, e di cui sente la presenza come quella di qualcuno nel buio, essa li ha acquisiti solo in virtù del suo commercio con il visibile al quale essi rimangono attaccati. Come la segreta nerezza del latte, di cui ha parlato Valéry, è accessibile unicamente attraverso la sua bianchezza, così l’idea della luce o l’idea musicale sottendono le luci e i suoni, ne sono l’altra faccia o la profondità. La loro trama carnale ci presenta quella assente di ogni carne; è una scia che si traccia magicamente sotto i nostri occhi [...] è una certa cavità, una certa interiorità, una certa assenza”.⁶³ Come abbiamo detto, Bergala dà un nuovo nome allo spazio fuori campo: *presenza in absentia*. L’invisibile di Merleau-Ponty, lo spessore invisibile che congiunge le cose ed i corpi del mondo, che è presente in assenza nel visibile, corrisponde allo spazio fuori campo, presente in assenza sullo schermo. Ma questa corrispondenza è possibile e feconda solo qualora lo spazio fuori campo non sia ridotto a uno spazio che non è qui davanti ai miei occhi, ma che voltandomi o aprendo la porta vedrei. L’invisibile di quest’opera, l’idea, l’Essere, non possono essere definiti in tal modo. Merleau-Ponty scrive a tal proposito che l’idea è “apertura di una dimensione [...] e quindi non un invisibile di fatto, come un oggetto nascosto dietro un altro, non un invisibile in assoluto, che non avrebbe niente a che fare con il visibile, ma l’invisibile di questo mondo, quello che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l’Essere di questo essente”.⁶⁴ Certo lo spazio fuori campo è un visibile possibile, uno spazio ora accessibile a un altro e non a me. Concretamente esso non può avere altra definizione, e la *presenza in absentia* del fuori campo finirebbe piuttosto per assomigliare alla *visibilità generale e anonima* in cui sono riuniti tutti i visibili. Ma è attraverso essa che si giunge all’invisibile. Si allarga il cerchio del visibile e ci si ritrova nell’acqua blu, in profondità. Lo spazio fuori campo si svela come lo sfondo, l’intelaiatura che sostiene e rende possibile la visione. Se l’invisibile che in queste pagine rimane tratteggiato, in movimento, uno sfumato, un non-finito, è l’Essere, è l’idea, ma al contempo è intrinsecamente legato al processo della visione, se sostiene il visibile e lo fa apparire al nostro sguardo, lo rende visibile, allora esso somiglia a tutto ciò che noi ora non vediamo sullo schermo ma che è presente in noi – nella nostra immaginazione – come condizione di possibilità della visione. L’invisibile del visibile in campo non è altro che l’interezza del mondo, dell’Essere, non soltanto l’oggetto che resta fuori dall’inquadratura e le stanze che posso immaginare al di là delle pareti, ma gli altri personaggi fuori campo, il loro sguardo, l’emozione scritta sul loro volto, espressa dai loro corpi, e più oltre, la strada, i suoi rumori, i movimenti che l’agitano e la compongono, il venire ad essere d’ogni cosa nel tessuto del mondo, l’apparire del pensiero, il rifluire umano, il sentimento, l’esistenza. Le idee sono *frammenti del campo luminoso, momenti della sonata, esperienze della carne che aderiscono l’uno all’altro*, uniti come sono unite le parti del mio corpo, che lo rendono un tutto unico. Neppure il mio corpo può essere definito come cosa o come idea. Idea e carne sono unite insieme. Esiste una idealità della carne, la sua profondità. Visibile e invisibile non possono più essere pensati separatamente, così come il mio corpo ed il mondo; non possiamo più porre da un lato il pensiero e dall’altro l’estensione come voleva Descartes, “perché essi sono l’uno per l’altro il diritto e il rovescio e perché sono per sempre l’uno

⁶¹ *Ivi*, p. 164.

⁶² *Ivi*, p. 166.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

dietro all'altro".⁶⁵ Non vi è idea senza corpo, senza orizzonte. Forse la sua carne è semplicemente più leggera, sottile: è la carne del linguaggio.

Questo mondo ambiguo, questo spazio di reversibilità e opacità, di luci e ombre, di veli e occultamenti irradiati solo in scorci, non può né deve essere ulteriormente spiegato. Un rapporto misterioso ci lega al nostro corpo e alla percezione che attraverso esso abbiamo del mondo.

L'occhio è occhio del corpo: fra visione e movimento vi è un rapporto intrinseco. Fra vedente e visibile vi è reversibilità, ogni visibile rimanda a tutti gli altri, a un visibile in generale che è superficie del profondo mare dell'invisibile. E se l'invisibile non è né soltanto corpo né soltanto idea, né puro pensiero né sola corporeità, allora quella *presenza in assenza* che al cinema ci permette di guardare – e vivere – ciò che è nello schermo, somiglia a questa invisibilità; così come, se l'occhio è occhio del corpo, e se lo sguardo della macchina da presa è anch'esso lo sguardo di un corpo in movimento, esso somiglia al nostro sguardo, è lo sguardo di ognuno di noi in un solo occhio, lo scivolare da un punto di vista all'altro, che ci mostra l'interezza del mondo e del paesaggio umano.⁶⁶

Se io vedo, non mi basta sapere che il mio sguardo è visibile a un altro, esso deve divenire visibile per me, come se si rivoltasse su se stesso, come se apparisse allo specchio. Se la pittura ritrae non l'oggetto o il paesaggio ma il loro apparire al nostro sguardo, il loro venire a essere nella carne del mondo, il cinema è specchio, mi offre contemporaneamente il mio corpo – non visibile a me –, il mio sguardo sul mondo e lo sguardo d'altri su di me. Il cinema rende visibile “la nostra esistenza di vedenti, ossia [...] di esseri che rivoltano il mondo su se stesso e che passano dall'altra parte, e che si vedono vicendevolmente, che vedono l'uno con gli occhi dell'altro”.⁶⁷

2.2 Vittorio Gallese

Il gruppo di ricercatori dell'Università di Parma coordinato da Giacomo Rizzolatti e composto da Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, mentre negli anni '80 e '90 è impegnato nello studio della corteccia premotoria nei macachi, scopre che i neuroni che si pensava si attivassero solo per funzioni motorie, si attivavano anche nel momento in cui la scimmia vede altri muoversi. Li chiamano neuroni specchio. Nel 1995 dimostrano l'esistenza di un sistema simile nell'uomo (una scoperta che non è ancora accettata dall'intero panorama scientifico). Le scienze cognitive classiche non vedevano possibili connessioni fra sistema motorio e contenuti cognitivi, né fra percezione e movimento. Con questa scoperta muta il modo di vedere l'azione altrui: l'atto motorio non è più mera azione fisica, ma nasce da un'intenzione “visibile”.

“Se fosse possibile stabilire un processo di equivalenza motoria tra ciò che è agito e ciò che viene percepito, grazie all'attivazione dello stesso substrato neuronale in entrambe le situazioni, una forma diretta di comprensione dell'azione altrui si renderebbe possibile. La ricerca neuroscientifica ci dice che le cose stanno proprio così. Il nostro cervello è infatti dotato di neuroni - i neuroni specchio – [...] che si attivano sia quando compiamo un'azione sia quando la vediamo eseguire da altri. Percepire un'azione - e comprenderne il significato - equivale a simularla internamente. Ciò consente all'osservatore di utilizzare le proprie risorse per penetrare il mondo dell'altro”.⁶⁸

La scoperta dei neuroni specchio porta oltre il *rapporto con le cose* cui si era dedicata precedentemente la ricerca neurofisiologica, al *rapporto con le persone*. Essi permettono che ognuno di noi assuma la prospettiva ed il punto di vista dell'altro: posso vedere ciò che l'altro vede, fare il movimento che l'altro

⁶⁵ *Ivi*, p. 167.

⁶⁶ Eppure non ci restituisce il volume, quel vuoto invisibile, quello spessore che ci fa essere assieme e ci rende visibili. Non solo: se la macchina da presa è occhio, tuttavia il film presuppone l'occhio vivente dello spettatore, che si identifica con lo sguardo della mdp e con tutti gli sguardi in campo (e fuori campo).

⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 170.

⁶⁸ Vittorio Gallese, *Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività*, in M. Cappuccio (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 304-305.

fa, sentire emotivamente ciò che l'altro sente. E ciò è alla base dell'empatia, che è una sorta di imitazione emotiva; è come se noi automaticamente imitassimo l'altro pur senza fare la stessa cosa. L'interesse crescente che altre discipline quali filosofia, fenomenologia, sociologia e psicologia hanno manifestato rispetto ai neuroni specchio è dato dal fatto ch'essi "dimostrano come una delle principali modalità con cui ci mettiamo in contatto con gli altri e ne comprendiamo l'agire sia quella empatica". Nessuna di queste discipline da sola potrebbe raggiungere risultati soddisfacenti sul tema dell'intersoggettività. Grazie alla scoperta dei neuroni specchio è ora possibile un approccio ad essa da una prospettiva "più legata alla corporeità". E ciò contribuisce anche a estrarre dall'ombra e "rivitalizzare tradizioni filosofiche quali la fenomenologia che negli ultimi anni erano state ingiustamente emarginate". Il tema dell'intersoggettività deve essere affrontato congiuntamente da queste discipline. È dunque necessario non soltanto lo sviluppo di un dialogo, ma anche la creazione di un linguaggio comune. Perché ciò avvenga ogni ricercatore dovrà posare lo sguardo su altre prospettive che nel tema dell'intersoggettività trovano un'occasione d'incontro, un punto di convergenza. Al cinema ci ritroviamo congiunti alle scene, alle storie; poiché i neuroni specchio si attivano come se fossimo noi stessi a viverli, partecipiamo empaticamente, entriamo nello schermo.

2.3 Edgar Morin

L'anno I dell'era ecologica. La Terra dipende dall'uomo che dipende dalla Terra.
L'anno I dell'era ecologica

L'ecologia giunge alla definizione di *ecosistema* unificando in questo concetto il contenuto delle parole *luogo, ambiente circostante, natura*, e facendo leva in primo luogo sul *carattere auto-organizzato e organizzativo*. Il concetto di ecosistema definisce sia lo spazio di vita sia il legame fra specie viventi e il loro ambiente. Esiste tra di essi una "combinazione di rapporti, [...] un fenomeno di integrazione naturale tra vegetali, animali, ivi compreso l'uomo, da cui deriva una sorta di essere vivente che è l'ecosistema".⁶⁹ L'ecosistema comprende, oltre alla natura, l'insieme dei rapporti tecno-sociali. Definire l'ambiente come ecosistema significa vederlo, studiarlo e viverlo come una *totalità vivente* che si auto-organizza. Morin individua un blocco nel sistema di pensiero occidentale, che considera l'uomo e ogni altra specie vivente come ambienti chiusi, mentre fra essi e l'ambiente circostante vi è continuo scambio: l'uomo è un *sistema aperto*. Il pensiero occidentale riduce il rapporto col mondo alla volontà da parte dell'uomo di soggiogarlo e dominarlo, come se l'unica forma possibile di incontro fosse quella di ridurre il mondo a oggetto contrastante, a immagine (Heidegger): "è quindi tutta l'ideologia occidentale a partire da Descartes che poneva l'uomo soggetto in un mondo pieno di oggetti, che occorre ribaltare".⁷⁰ Definire l'ambiente come ecosistema "ci porta a rifiutare la nostra visione del mondo oggetto e dell'uomo insulare",⁷¹ per raggiungere una *visione universale del mondo*. Ma perché ciò si verifichi, occorre "una scienza dell'uomo che sappia integrare l'uomo nella realtà biologica",⁷² una scienza che ancora non è nata, e il cui sviluppo non può essere prospettato all'interno delle dottrine scientifiche prigioniere di *burocratizzazione, tecnocratizzazione, iperspecializzazione*. Come nell'opera di Goldstein vengono ridefiniti i concetti di salute e malattia, così questo scritto di Morin si conclude con l'esplicitazione dell'esigenza di ridefinire il concetto di scienza, ampliandolo e arricchendolo, perché sia possibile una ecologia che sia "scienza delle interdipendenze, delle interazioni, [...] scienza al di là delle discipline isolate, scienza realmente transdisciplinare".⁷³

⁶⁹ Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica. La Terra dipende dall'uomo che dipende dalla terra*, p. 20.

⁷⁰ *Ivi*, p. 22.

⁷¹ *Ivi*, p. 23.

⁷² *Ivi*, p. 26.

⁷³ *Ivi*, p. 27.

Il pensiero ecologizzato

Secondo Morin tutte le discipline e le scienze si sono ritagliate ambiti ristretti da dominare, mentre l'ecologia per prima si occupa della totalità del vivente e della vita, del *sistema globale*. Ma perché si possa raggiungere una conoscenza completa e complessa delle realtà che ci circondano occorre favorire il dialogo fra le diverse discipline, riunire i campi, creare punti di convergenza, azzerare l'iperspecializzazione. Siamo davanti a una scienza nuova che rivisitando i rapporti fra uomo e natura conduce alla riscoperta del loro dialogo. Il pensiero ecologico ha come oggetto non soltanto il sistema delle interazioni uomo-ambiente, ma si occupa anche delle *nostre relazioni con noi stessi*.

Dal XVII al XX secolo la cultura occidentale “scinde il soggetto e l'oggetto, il primo affidato alla filosofia, il secondo alla scienza: tutto ciò che è spirito e libertà rientra nel campo della filosofia; tutto ciò che è materiale e determinista rientra nel campo della scienza”.⁷⁴ Perché l'uomo divenisse *signore e padrone della natura*, Descartes separò filosofia e scienza. Ora bisogna superare questo paradigma occidentale, che distanzia l'umano dal naturale e che, suddividendo la ricerca e la cultura in settori specializzati, impedisce di conoscere le relazioni che intercorrono fra le parti e fra le parti e il tutto. Il pensiero occidentale procede per sola separazione e *ci costringe a una visione segmentata delle cose*; bisogna invece *ritornare alle cose stesse*, alle relazioni che intercorrono fra di esse, al *sistema corpo proprio-mondo*.

“Così il mondo è in noi come noi siamo nel mondo”.⁷⁵ E questo ci fa vedere il cinema.

Non può sussistere divisione fra soggetto e oggetto, indipendenza e dipendenza, esterno ed interno; l'uomo non è né l'opposto della natura, né il *figlio del cosmo* depurato d'ogni successivo sviluppo culturale, sociale, linguistico. Questo sviluppo, il progresso, ha comportato un allontanamento progressivo dalla natura. “Noi dobbiamo definirci sia attraverso l'inserimento reciproco sia attraverso la nostra distinzione in rapporto alla natura. Viviamo in questa situazione paradossale”.⁷⁶ Il nostro legame con la natura è incontro di appartenenza ed estraneità.

Il metodo delle scienze, il metodo sperimentale, stacca l'oggetto dal suo orizzonte e lo isola, lo chiude in se stesso, ma “tutto ciò che isola un oggetto distrugge la sua realtà”. Non solo gli esseri viventi e l'uomo ma anche “le cose non sono cose, vale a dire oggetti chiusi. Bisogna smettere di vedere l'uomo come un essere soprannaturale e abbandonare il progetto formulato da Cartesio, e poi da Marx, di conquista e di possesso della natura”.⁷⁷ La natura, la Terra sono la nostra casa, la nostra patria (*Terra-patria*). “La convergenza di verità venute dagli orizzonti più diversi” deve dare origine ad una nuova forma di pensiero, che leghi l'uomo alla Terra, il suo ambiente, la sua casa.

L'imperativo ecologico. Dialogo fra Edgar Morin e Nicolas Hulot

Il pensiero dell'onnipotenza del progetto tecnico-scientifico porta anche a “ciò che René Dubos chiama ‘lo sgomento tragico dell'uomo moderno’. L'uomo oggi non è più legato a niente”.⁷⁸ Per questo bisogna creare un nuovo sapere, una conoscenza delle interconnessioni. Morin lo chiama *pensiero complesso*, e annota che l'etimologia latina (*complexus*) dice “ciò che è tessuto insieme”, un pensiero cioè “che ingloba invece di separare, collega invece di segmentare”.⁷⁹ Ma perché le trame fitte del tessuto si dispieghino occorre tempo, e occorre arrendersi all'idea che la conoscenza possa non pervenire a conclusione. Come Heidegger aveva scritto in un altro dei saggi raccolti in *Holzwege (A che poeti?)*, Morin fa qui notare che il passo di Pascal relativo ai collegamenti fra le parti e al legame a doppio filo delle parti col tutto forniva già all'epoca di Descartes le basi per la rivoluzione gnoseologica e umana che occorre ora, e soprattutto come a partire da oggi e per sempre ragione e cuore non possano più essere separati da un pensiero che non sa guardare alla totalità. Hulot risponde che non si può più sperare che il progresso tecnico risolva i problemi e le contraddizioni della modernità; l'unica soluzione possibile è che ogni

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 38.

⁷⁶ *Ivi*, p. 40.

⁷⁷ *Ivi*, p. 42.

⁷⁸ *Ivi*, N. Hulot, p. 106.

⁷⁹ *Ivi*, E. Morin, p. 108.

difficoltà da superare venga considerata da ognuno come propria. La *mondializzazione mediatica*, assieme alla conoscenza delle differenze che definiscono il mondo moderno, porta con sé il pericolo delle conseguenze cui essa può portare, mentre l'uso sconfinato della comunicazione ci dà l'illusione della conoscenza, "dà l'impressione di affrontare le cose", quando invece non sono le cose stesse, né il nostro rapporto con loro che stiamo osservando; la ricerca attuale non si sofferma sui rapporti fra le persone, né sul legame fra l'uomo e il suo ambiente, la sua *Terra-patria*. Il ritorno alle cose stesse è solo apparente.

Occorre un superamento che sia anche conservazione, una metamorfosi, "sull'esempio del bruco che diventa farfalla per poter volare". Siano esse mostrate o nascoste, espresse o tacite, vi sono le volontà perché ciò avvenga, occorre soltanto creare uno spazio in cui esse possano incontrarsi, un punto di convergenza, o meglio un orizzonte di convergenza. Scrive Hulot: "ma i desideri erano là, nascosti. Prima di sgorgare, l'acqua cammina. E poi, all'improvviso, la confluenza solleva la terra".⁸⁰ Diveniamo "cittadini della Terra", risponde Morin, il concetto di sviluppo "subisce una metamorfosi in quello di fioritura".⁸¹ L'idea di progresso deve trasformarsi così da portare alla libera fioritura degli individui, "per non finire contro il muro",⁸² come il bambino del film di Clouzot *Les Diaboliques*: colui che vede viene punito e costretto a guardare il muro.

"La comunicazione non favorisce la comprensione. Essa trasmette informazioni. La comprensione necessita dell'attitudine a mettersi al posto degli altri, a simpatizzare. Così la partecipazione soggettiva ci permette al cinema di comprendere gli esclusi come Charlot, le vittime, gli sfortunati, come in *21 grammi*, straordinario film di Inarritu".⁸³

Il cinema svela l'invisibile del rapporto con l'altro, l'invisibile dell'intreccio che lega il nostro corpo al mondo. Il cinema è libera fioritura dell'uomo nel mondo.

⁸⁰ *Ivi*, N. Hulot, p. 115.

⁸¹ *Ibidem*, E. Morin.

⁸² *Ivi*, E. Morin, p. 111.

⁸³ *Ivi*, E. Morin, p. 113.

Capitolo III Sentiero

3.1 Maurice Merleau-Ponty e il cinema

Senso e non senso. Il cinema e la nuova psicologia

In questa conferenza tenuta all'Idhec nel 1945 Merleau-Ponty si occupa per la prima volta di cinema. Cinema e filosofia hanno una comune essenza ed una meta affine: entrambi descrivono il rapporto della coscienza incarnata in un corpo con gli altri e col mondo, “il mescolarsi della coscienza al mondo” un “argomento [...] cinematografico per eccellenza”.⁸⁴ Nel cinema l'uomo è posto al centro di un universo che lo attraversa, un universo non interiore ma “spazialmente reale”.⁸⁵

In questa conferenza dinamiche culturali sparse convergono in un unico centro d'interrogazione: il farsi del mondo davanti ai nostri occhi, argomento già affrontato dalla *Gestaltpsychologie*. La nostra percezione delle cose ce le fa scoprire come legate l'una all'altra, parte di un tutto unico il cui insieme è maggiore della somma delle parti. È più ricca, ha più senso. E lo stesso vale per il rapporto con l'altro, la mia percezione dell'altro: i suoi sentimenti non restano celati, sepolti nella sua interiorità e dunque inaccessibili. I comportamenti, i gesti, le espressioni me li rendono visibili. I sentimenti si incarnano nel corpo dell'altro.

La mia percezione funziona come la mia percezione al cinema. L'esperienza del cinema amplia l'orizzonte che abbiamo tratteggiato, ed il montaggio cinematografico conferma ciò che la psicologia della forma ci ha insegnato: la nostra percezione non è mera somma di elementi ma processo sintetico. Per Merleau-Ponty filosofia, psicologia e cinema viaggiano convergendo verso un unico punto. Questo centro lo chiamiamo, con Mauro Carbone, “tensione a far vedere”, così come Klee cominciava la sua *Confessione Creatrice*, manifesto della pittura novecentesca, scrivendo che l'arte non imita, ma *rende visibile*. Filosofia, psicologia e cinema ci mostrano come *reimparare a vedere il mondo*. E Merleau-Ponty sottolinea: “far vedere più che spiegare”. Il cinema non spiega ma fa vedere – *rende visibile* – l'inerenza dell'io al mondo e dell'io agli altri, la coappartenenza, il sopravanzare.

La conferenza avrà seguito ed influenzerà il cinema e la critica cinematografica successivi: Christian Metz scriverà nel 1964 che da essa si è sviluppata una idea fenomenologica di cinema, come spettacolo della vita, teso a far vedere il significato che è all'interno; Godard in *Masculin-Feminin* (1966) farà apparire le parole di Merleau-Ponty sullo schermo: “se dunque la filosofia e il cinema sono d'accordo, se la riflessione e il lavoro tecnico procedono nello stesso senso, ciò significa che il filosofo e il cineasta hanno in comune una certa maniera d'essere”.⁸⁶

Conversazioni

Le conversazioni radiofoniche del 1948 s'aprono con *l'esplorazione del mondo percepito*. Lo spazio è la prima tappa toccata. Nello spazio prospettico della pittura rinascimentale lo sguardo si muove verso l'infinito. Il panorama tracciato nel quadro non include lo spettatore. E proprio poiché egli resta fuori, può contemplare senza difficoltà l'interezza dell'immagine, lo spazio completamente dispiegato, libero dall'opacità. Ma il mondo che percepiamo si comporta con noi ben diversamente, includendoci e svelandosi in scorci. Sono scorci di mondo quelli che vediamo dal nostro singolo punto di vista, determinato dalla posizione del nostro corpo. La veduta prospettica è un sommarsi di istantanee che vanno in cerca dell'eterno; essa dimentica la visione che il nostro occhio ha del mondo, e rinuncia a svelarne l'enigma. Da Cézanne in poi la pittura abbandona la prospettiva per “mostrare la nascita stessa

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia* in *Senso e Non Senso*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 81.

⁸⁵ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 179.

⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Senso e Non Senso*, cit., p. 81.

del paesaggio”,⁸⁷ il suo apparire davanti ai nostri occhi. L’artista dipinge “il sentimento di un mondo”, poiché non offre mai due oggetti simultaneamente ma dipinge il tempo che occorre al nostro sguardo per spostarsi dall’uno all’altro. *Rende visibile* il tempo, la durata, come scrive Klee in *Confessione Creatrice*. In questo mondo di spazi che giungono a noi attraverso la durata “l’essere non è dato, ma appare e traspare attraverso il tempo”. Questo spazio non più composto di – e riposto in – cose che si mostrano a noi nella simultaneità, nega una volta per tutte l’esistenza di un “osservatore assoluto egualmente vicino a tutte, senza punto di vista, senza corpo, senza situazione spaziale, pura intelligenza”, per scoprire un soggetto votato al mondo, depositato, posato, installato in esso, abitante dello spazio, uno “spazio organicamente legato a noi, [...] ambiente familiare [...] in rapporto con le nostre particolarità corporee e con la nostra situazione di esseri gettati nel mondo”.⁸⁸ Pensiero ed estensione cessano d’essere distinti, e l’uomo viene finalmente pensato come “spirito con un corpo [...] che accede alla verità delle cose solo perché il suo corpo è come conficcato in esse”.⁸⁹

Il filo rosso che lega tutte le conversazioni fra loro è il *ritorno alle cose stesse*. Dallo spazio alle *cose sensibili*, seconda tappa dell’*esplorazione del mondo percepito*. Nella prima pagina troviamo, associata al nome di Goethe, l’idea che le qualità non siano frammenti sconnessi, ma siano serbatoi di significati affettivi che le mettono in relazione fra loro; esse non sono mai isolate, ed anche i sensi sono interrelati.

“Le cose non sono dunque davanti a noi come semplici oggetti neutri da contemplare; ogni cosa simbolizza per noi un determinato comportamento [...] ed è per questo che i gusti di un uomo, il suo carattere, l’attitudine che ha assunto nei confronti del mondo e dell’essere esterno si leggono negli oggetti di cui si circonda, nei colori che preferisce, nei luoghi in cui sceglie di passeggiare. [...] Ogni cosa parla al nostro corpo e alla nostra vita”.⁹⁰ E se possiamo lo sguardo sul cinema – dopo averlo posato sulla vita – riconosciamo come i personaggi, i loro sentimenti, il loro modo d’essere e le loro relazioni ci siano suggerite dagli oggetti, dai luoghi, dai colori (si pensi innanzitutto a Norma Desmond in *Sunset Blvd*).

Terza tappa dell’esplorazione: *l’animalità*. Filosofia, pittura e scienza si risvegliano dal torpore, ritornano alle cose stesse e ritornano ad abitare il mondo percepito. “Ritorniamo a prestare attenzione allo spazio in cui siamo situati, che guardiamo da una prospettiva limitata, la nostra, ma che è pur sempre la nostra dimora, e con cui abbiamo un rapporto carnale – riscopriamo in ogni cosa un particolare stile d’essere che lo rende uno specchio dei comportamenti umani –, e infine si stabiliscono, tra noi e le cose, non più rapporti tra un pensiero dominante e un oggetto o uno spazio completamente dispiegati davanti a esso, ma il rapporto ambiguo tra un essere incarnato e limitato e un mondo enigmatico che egli intravede, [...] ma sempre attraverso prospettive che glielo nascondono nella stessa misura in cui glielo rivelano, attraverso l’aspetto umano che ogni cosa assume sotto uno sguardo umano”.⁹¹

Ed ora: *l’uomo visto da fuori*. Chi è l’altro? Come avviene l’incontro? Se l’occhio non vede lo spirito ciò non vuol dire che l’altro sia per me solo corpo. Come nelle cose è nascosta una vita che ce le rende presenti e ce le fa assaporare, definire, utilizzare, il corpo dell’altro racchiude molto più della sola corporeità. I suoi gesti, i suoi suoni, i suoi movimenti sono la via d’accesso all’incontro e dicono di più, gettano luce sull’altro, sulla sua vita interiore, sulla sua esistenza. È vero che dell’altro posso scorgere e toccare solo il corpo, tuttavia esso significa più della pelle e del gesto, è portatore di significati esistenziali, così io percepisco il corpo dell’altro come “un insieme di possibilità di cui esso è la presenza”. “Gli altri sono per noi spiriti che abitano un corpo”.⁹² L’emozione dell’altro, ad esempio l’ira, scrive Merleau-Ponty, non la subisco né la vivo in un altrove senza dimora, ma nella stanza in cui siamo, attraverso i gesti e i movimenti del corpo che mi è davanti. “Tutto ciò non accade fuori dal

⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, Milano, SE, 2002, p. 27.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 27-29.

⁸⁹ *Ivi*, p. 29.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

⁹¹ *Ivi*, p. 43.

⁹² *Ivi*, p. 56.

mondo, [...] è proprio qui, in questa stanza, [...] è nello spazio fra lui e me che essa si manifesta”.⁹³ Utilizzando nuovamente il termine heideggeriano, Merleau-Ponty descrive la nostra vita come l’essere gettati in situazione, in un mondo ambiguo che non possiamo né dobbiamo decifrare, ma semplicemente vivere, lavorando “per manifestare quel che di noi è nascosto, per percepire l’altro”.⁹⁴ Se è ovvio che tutto questo ci conduce a interrogarci sul cinema, non ci stupiremo di trovare il secondo pensiero sull’arte cinematografica nel capitolo successivo, *L’arte e il mondo percepito*. Ma prima di scoprire questa seconda traccia, gettiamo lo sguardo sulla fine, sul capitolo intitolato *Mondo classico e mondo moderno*: nelle arti, così come nelle scienze e in ambito filosofico, assistiamo a una riscoperta della percezione e al risveglio del mondo percepito. Ma il pensiero che li pensa, il pensiero moderno, si ferma un passo prima di fermarsi, resta in equilibrio precario, provvisorio, sosta nell’ambiguità, nell’opacità di questo mondo e non riesce ad oltrepassarla, non riesce a liberarsi dell’incompiutezza. Le opere dell’arte e della scienza restano senza fine. In cammino. Il pensiero stesso è in cammino. Ma ben lungi da essere questa una mancanza, un’incapacità, una debolezza, essa ci conduce per la prima volta a pensare il mondo come “un’opera priva di conclusione”. L’ambiguità e l’incompiutezza sono “scritte nella trama stessa della nostra vita collettiva”; non sono le nostre opere a crearle, ma siamo noi a scoprirle nel mondo in cui abitiamo, nella nostra vita. “Noi restiamo in questo equilibrio instabile”.⁹⁵ Quello che abbiamo scoperto è una verità tutt’interna al mondo ed alla vita, di cui non possiamo liberarci, che non possiamo dimenticare attraverso un nuovo ricorso a una ragione assoluta. La ragione stessa non potrà che essere concepita come *ragione operante*, un farsi dall’interno. E d’altra parte è una verità antica quella che ora si manifesta nelle nostre opere: già appariva in quelle di Leonardo, anch’esse senza fine. È una *maggior chiaroveggenza* quella che ora ci guida e soffia sul mondo percepito perché esso si risvegli. Questa “esperienza più completa [...] è il segno di un’umanità che non vive più, come ha fatto a lungo, in qualche arcipelago o qualche promontorio, ma si confronta con se stessa da un capo all’altro del mondo, si rivolge completamente a se stessa attraverso la cultura o i libri”.⁹⁶ Una filosofia della percezione che voglia “riapprendere a vedere il mondo” è in questo modo possibile, se s’intende che fra le cose percepite non figurano soltanto quelli che chiamavamo oggetti, ma che noi percepiamo anche l’opera d’arte, il nostro ambiente, l’altro. Possiamo ora tornare all’arte per poi concludere col cinema. Nella pittura moderna (Cézanne, Braque, Picasso...) gli oggetti cessano d’essere tali, per colmarsi di una vita che sorge e trabocca in linee e colori. La pittura non imita il mondo e i suoi oggetti (“l’arte non ripete le cose visibili ma rende visibile”⁹⁷ scrive Paul Klee in apertura alla sua *Confessione Creatrice* ed allo stesso modo Merleau-Ponty dice ne *L’occhio e lo spirito*: la pittura non imita ma vede “ciò che manca al mondo per essere quadro”)⁹⁸, poiché quel che l’artista dipinge è il loro venire a essere, l’apparire al nostro sguardo nel gioco della reversibilità della visione, l’enigma della visione, il risolto del farsi delle cose, che “sanguinano davanti a noi”, svelandoci la loro essenza segreta. Il cinema porta con sé tutto questo, accoglie l’essenza della pittura e la porta oltre, e se la pittura è per Klee arte del tempo e del movimento, il cinema è arte della durata, e nella durata è arte di corpi, e di spazi che si muovono coi corpi. L’enigma della visione è reso visibile dall’occhio in movimento che è la macchina da presa: essa racchiude in un solo corpo i molteplici punti di vista ed orizzonti dei personaggi. Il cinema infine, scrive Kristensen, “rend visibile l’invisible de nos rapports avec atrui”.⁹⁹ In queste conversazioni del 1948, Merleau-Ponty afferma che il cinema è potenzialmente l’arte che abbiamo descritto, ma che pochi, o forse nessuno film è opera d’arte cioè racchiude in sé ogni

⁹³ *Ivi*, p. 57.

⁹⁴ *Ivi*, p. 62.

⁹⁵ *Ivi*, p. 83.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 85-86.

⁹⁷ Paul Klee, *Confessione Creatrice*, Milano, Abscondita, 2004, p. 13.

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989, p. 22.

⁹⁹ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in *Archives de Philosophie*, Genève, Université de Genève, 2006, p. 123.

possibilità del cinema. E benché “fino a oggi non abbiamo avuto modo di vedere film che siano pienamente tali, si può intuire quel che dovrebbero essere, e capire che, come per ogni altra opera d’arte, essi sarebbero pur sempre qualcosa che si percepisce”.¹⁰⁰ Carattere peculiare del film non è la trama, che può esser narrata in un romanzo, né lo stile particolare di un regista; “quel che conta è la scelta degli episodi rappresentati e, in ciascuno di essi, la scelta delle riprese, la durata rispettiva di ciascuno di questi elementi, l’ordine con cui si decide di presentarli, il suono o le parole con cui si vuole o non si vuole accompagnarli. Tutto questo costituisce un certo *ritmo cinematografico globale*. Quando la nostra esperienza del cinema sarà più estesa, si potrà elaborare una sorta di logica del cinema o anche una grammatica...”;¹⁰¹ su di essa André Bazin stava lavorando in quegli anni, su un’ontologia della visione che portasse a definire uno statuto del cinema, e a definirlo come linguaggio.

“In futuro come adesso, lo spettatore esperirà [...] l’unità e la necessità di uno sviluppo temporale in un’opera bella. In futuro come adesso l’opera lascerà nel suo spirito [...] un’immagine radiosa, un ritmo. In futuro come adesso l’esperienza cinematografica sarà percezione”.¹⁰²

Linguaggio Storia Natura, Il mondo sensibile e il mondo dell’espressione (primo corso al Collège de France, 1952-1953)

È possibile oggi la filosofia?, L’ontologia cartesiana e l’ontologia oggi (ultimo corso, 1960-1961)

Nel primo corso di Merleau-Ponty troviamo una riflessione sul movimento e dunque sul cinema. L’Occidente pensa un tempo spazializzato ed astratto, e considera il movimento un semplice spostamento di luogo. Il cinema mostra la genesi sensibile dell’espressione, e lo fa attraverso il movimento. “Le mouvement est un ‘révéléateur de l’être’”.¹⁰³ “Il cinema, ha scoperto con esso molto più del mutamento di luogo. [...] I suoi cambiamenti di punto di vista sollecitano e per così dire celebrano la nostra apertura al mondo e ad altri [...]; esso mette in scena [...] dei mutamenti di prospettiva che definiscono il passaggio da un personaggio a un altro o lo scivolare di un personaggio verso l’avvenimento”.¹⁰⁴ Il cinema non riproduce la realtà, ma *rende visibile* la trama interna della nostra esistenza, fa apparire il nostro legame col mondo, con gli altri. “Le propre du cinéma est de mettre en évidence la dimension intersubjective, relationnelle de notre perception: perception de l’autre, avec l’autre, de l’un avec l’autre, attention pour ce qui relie et pour ce qui sépare les être conscients”.¹⁰⁵ Attraverso il corpo il soggetto esiste nel mondo, è al mondo, ne è parte, è un *en être*. Nel cinema conosciamo uomo e mondo attraverso il corpo, i gesti, l’azione. Se dalle cose emerge un senso è poiché esse si rapportano col mio corpo, unità di sensibilità, motilità ed espressione.

Anche nell’ultimo corso al Collège de France, durante il quale Merleau-Ponty muore, troviamo una riflessione sul cinema. Lungi dall’essere un corso di storia della filosofia, ciò che in esso viene pensato è la mutazione dei nostri rapporti con l’Essere. E se il cinema di nuovo appare è perché nella prospettiva di Merleau-Ponty esso entra a far parte del problema ontologico. L’Essere è un insieme di relazioni, di corrispondenze, fra me e gli altri, fra me e il mondo, che bisogna nuovamente pensare, partendo dall’orizzonte cartesiano per poi muovere verso altri panorami. Il cinema, l’arte, la letteratura, la natura mostrano la mutazione dei nostri rapporti col mondo. La filosofia è in ritardo rispetto ad essi. La filosofia deve riaffacciarsi sul mondo per descrivere mutamenti del nostro rapporto con l’Essere. Merleau-Ponty cita Bazin e scrive: “Ontologia del cinema. Cinema e ontologia del cinema. La questione

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, cit., p. 72.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 71-72.

¹⁰² *Ivi*, p. 72.

¹⁰³ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, cit., p. 130. “Révéléateur de l’être” cit. *Le monde sensible et le monde de l’expression*, p. 69, tr. it. Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura*.

¹⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 29-30.

¹⁰⁵ Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, cit., p. 137.

del movimento al cinema”.¹⁰⁶ Sullo schermo noi vediamo il movimento. L’unione di visione e movimento ci apre alla percezione del mondo, crea il nostro spazio comune.

3.2 André Bazin

Che cosa è il cinema?

Nei tempi in cui Bazin scrive i suoi saggi (1945-1957) lo statuto estetico dell’arte cinematografica non era assodato. Bazin gliela fornisce formulando una grammatica del cinema, un’ontologia della visione e della visione dello spazio. In Merleau-Ponty come in Bazin visione e spazialità sono gli elementi costitutivi della vita, l’infrastruttura ontologica del mondo percepito.

Ontologia dell’immagine fotografica

Nel saggio d’apertura Bazin analizza il valore ontologico della fotografia: il reale lascia in essa un’impronta. La pittura dal rinascimento in poi, con l’invenzione della prospettiva, che dava “l’illusione di uno spazio a tre dimensioni dove gli oggetti potessero situarsi come nella nostra percezione”,¹⁰⁷ è volta a sostituire alla realtà il suo doppio e tuttavia, essendo tormentata dall’aspetto mimetico, non si libera dalla realtà. D’altra parte se tutta l’arte plastica può essere analizzata a partire dal concetto di realismo, la pittura prospettica lascia intatto il problema della rappresentazione del movimento. La fotografia ne rappresenta il chiarimento, libera la pittura dalla sua ossessione per il realismo, perché si impossessa della funzione rappresentativa e riproduttiva, ed esclude la componente soggettiva. Vi è inoltre un dato psicologico fondamentale: la fotografia soddisfa completamente il “nostro appetito d’illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l’uomo è escluso. La soluzione non era nel risultato ma nella genesi”.¹⁰⁸ La fotografia ci offre “vite arretrate nella loro durata”. Se l’arte “crea eternità”, la fotografia “imbalsama il tempo”. Il cinema va oltre, poiché per primo risolve il problema della rappresentazione del movimento e della durata (anche se Klee sosteneva, con Merleau-Ponty, ch’essi fossero caratteri propri della pittura moderna). “Per la prima volta, l’immagine delle cose è anche quella della loro durata”.¹⁰⁹ Se la fotografia libera la cosa da ogni contingenza e preconetto, rendendola *vergine* all’occhio dello spettatore, il cinema reinsertisce le cose nel *tessuto del mondo esterno* senza separarle da esso, ma inglobandole. Bazin sviluppa un’ontologia dell’immagine a partire dall’idea che il reale non sia qualcosa di meramente oggettivo. È l’immagine a divenire la realtà stessa, per una sorta di chiasma: l’immagine fotografica si aggiunge alla natura senza sostituirla; l’immagine riproduce il reale perché il reale è immagine, cioè percezione, il fondo reale della percezione. Il cinema fa emergere dal reale qualcosa che in esso restava invisibile, introduce nell’immagine l’invisibile del visibile, così che “la distinzione logica fra immaginario e reale tende ad abolirsi”.¹¹⁰ Bazin parla di *rivelazione del reale*. Il cinema riporta alla luce uno strato della nostra visione che l’abitudine rigetta nell’oblio. L’arte arricchisce la realtà vitale, l’arte cinematografica rende visibile l’invisibile. L’arte non è mai imitazione, né creazione dal nulla, essa crea nuovi mondi a partire dal nostro rapporto col mondo, dalla comunicazione fra soggetto e oggetto – sempre reversibili –, dalla percezione.

Ma Bazin conclude questo saggio scrivendo “d’altra parte il cinema è un linguaggio”: il cinema non è immagine ma un susseguirsi e sovrapporsi di immagini in movimento, di inquadrature, ritagli dal continuum spazio-temporale che è il reale, legate l’una all’altra, che si richiamano vicendevolmente (così come lo spazio ritagliato in un’inquadratura – il *campo* – e le azioni che vi si svolgono, presuppongono e

¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 164.

¹⁰⁷ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, cit., p. 5.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 9.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 10.

richiamano a sé ciò che non vediamo – il *fuori campo*) attraverso il montaggio. “Malraux scriveva [...] che esso rappresentava la nascita del cinema come arte”,¹¹¹ lo trasformava appunto in linguaggio.

L'evoluzione del linguaggio cinematografico

Un film è un susseguirsi di inquadrature ordinate tramite il montaggio. Nel film il senso si dà nel tempo, è aggiunto posteriormente alle immagini, come dimostra l'effetto Kulešov. Il senso sorge dal rapporto fra le immagini. Elemento necessario perché vi sia senso è dunque, oltre allo spazio ritagliato da un'inquadratura (le azioni e i dialoghi che vi si svolgono), il tempo, un tempo che può essere astratto o, qualora il montaggio venga evitato, reale.

Il montaggio del cinema muto (Kulešov, Ejzenštejn) allude all'evento, non lo presenta, il senso del film non è dato dalla trama né dal contenuto oggettivo delle immagini, ma dalla loro successione così che la materia del racconto nasce dalla relazione. E non soltanto dalla relazione fra le immagini, ma anche dal rapporto fra lo spettatore e lo schermo: il senso non è racchiuso all'interno dell'immagine, è nell'"ombra proiettata, per mezzo del montaggio, sul piano di coscienza dello spettatore".¹¹²

Nel cinema fra gli anni '20 e '40, scrive Bazin, possiamo distinguere “i registi che credono nell'immagine e quelli che credono nella realtà”.¹¹³ Per questi ultimi, ed in particolare per i registi Murnau e Erich Von Stroheim (che interpreterà poi la parte del maggiordomo in *Sunset Blvd*, non a caso), il montaggio ha il solo ruolo negativo di “eliminazione di una realtà” sovrabbondante. Stroheim è colui che più si oppone al montaggio (che era invece essenziale per il cinema muto *espressionista* o *simbolista*): il rapporto fra la realtà e il regista è il medesimo che intercorre fra l'imputato e il commissario che instancabile lo interroga, fino al momento della confessione, senza mai uscire dalla stanza degli interrogatori. “La realtà confessa il suo senso. [...] Il principio della sua regia è molto semplice: guardare il mondo abbastanza da vicino e con sufficiente insistenza perché esso finisca col rivelare la sua crudeltà e la sua bruttezza. Si potrebbe facilmente immaginare, al limite, un film di Stroheim”¹¹⁴ che sia un unico piano sequenza. Lo farà Hitchcock con *Nodo alla gola* (1948), film che si svolge per intero (ad eccezione dell'inquadratura iniziale, che fra l'altro ospita i titoli) in un'unica stanza, la stanza in cui il delitto viene commesso e scoperto, la stanza dove si compie il male travestendolo di grandezza, e dove si rivela infine la banalità del male. Murnau si concentra invece sulla realtà dello spazio osservato, ma non deforma le immagini, semplicemente attende che da esse scaturisca, fuoriesca il senso, si dispieghino i *rapporti preesistenti*, così da rendere visibile l'invisibile.

Bazin individua quindi due modi di rappresentare la realtà: il primo, quello che utilizza il montaggio, è successivo; il secondo, che è contemporaneo alla realtà, la ripulisce d'ogni elemento quotidiano, per rendere visibile il sorgivo, per far nascere una nuova percezione, che non sia piatta ma volumetrica, che lasci intatta l'ambiguità del mondo percepito. Questo cinema dimentica le immagini ed i rapporti fra di esse disegnati dal montaggio, in favore delle relazioni che intercorrono fra uomo, oggetti e ambiente. Per questo cinema conta ciò che l'immagine rivela. Nell'epoca del muto dunque vi fu un cinema contrario a ciò che definiamo come *cinema per eccellenza*. Ma il fatto che fosse muto è da considerarsi, rispetto a questa poetica, un'*infermità*. Se al cinema bastassero montaggio e plasticità dell'immagine per essere un'arte piena, rimarrebbero incomprensibili il ruolo del suono (1928) e la *realtà supplementare* ch'esso ha introdotto. E se l'avvento del sonoro ha portato alla scomparsa di un certo cinema, è soltanto perché, col sonoro, il cinema ha ceduto completamente alla propria “vocazione realistica [...] per dedicarsi all'illusione della rappresentazione oggettiva”.

Il cinema di Stroheim, Dreyer, Murnau e Flaherty, “proprio perché l'essenza della sua estetica non era legata al montaggio, attendeva il realismo sonoro come un naturale prolungamento. Ma è anche vero che il cinema parlato dal '30 al '40 non gli deve quasi nulla, al di fuori dell'eccezione gloriosa [...] di Jean Renoir, il solo le cui ricerche di regia si sforzino, fino a *La Règle du Jeu*, di ritrovare, al di là delle

¹¹¹ *Ivi*, pp. 10 e 76.

¹¹² *Ivi*, p. 77.

¹¹³ *Ivi*, p. 75.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 79.

facilitazioni del montaggio, il segreto di un racconto cinematografico capace di esprimere tutto senza spezzettare il mondo, di rivelare il significato profondo degli esseri e delle cose senza infrangerne la naturale unità”.¹¹⁵ Il cinema successivo si riallaccia alla loro poetica prediligendo il piano sequenza (scelta effettuata in particolare da Jean Renoir, in *La Règle du Jeu*, *Boudu Sauvé des eaux...* e da Orson Welles, in *Citizen Kane*, *Touch of Evil...*), che non soltanto impedisce di distinguere il tempo reale dal tempo narrativo, ma lascia che il senso permanga e si sveli nelle relazioni fra gli oggetti, i corpi, i volti filmati. La tendenza Murnau-Stroheim, se si esclude l’opera di Jean Renoir, dovrà aspettare il cinema degli anni ‘40 per essere ripresa e rigenerata, perché nell’immagine resti visibile “il tempo reale delle cose”. Tuttavia esso non si sostituirà al tempo astratto del cinema classico poiché questo cinema non farà a meno del montaggio, ma intreccerà realismo e astrazione. È il caso di Hitchcock, come abbiamo visto. Dall’altra parte sta il cinema classico per eccellenza, la commedia americana degli anni ‘30,¹¹⁶ commedia che non si slaccia dall’intreccio che la lega al teatro, e la cui “pratica del montaggio ha le sue origini nel cinema muto”, ad esempio di Griffith. Scrive Bazin a tal proposito che “verso il 1938 i film erano quasi tutti montati secondo gli stessi principi”, primo fra tutti il campo-controcampo. La macchina da presa segue gli avvenimenti ed i personaggi, i suoi cambiamenti di punto di vista non aggiungono nulla alla realtà, essa non fa che collocarsi nel punto migliore per assistere alla scena, così che il montaggio è muto, invisibile. Nel cinema classico, e nella commedia americana in particolar modo, il tempo è un tempo astratto, solitamente compresso e, di rado, dilatato. Un breve piano sequenza (pur se non sono affatto invisibili gli stacchi sulle mura dell’edificio, come non lo saranno quelli sulle giacche dei personaggi di *Nodo alla Gola*) è comunque presente anche in *Trouble in Paradise* (1932); Lubitsch ha scelto di utilizzarlo nella sequenza iniziale per mostrare le stanze di un hotel, le vite che diversi personaggi vi trascorrono ed il gioco d’inganni del protagonista, che cambiando stanza muta identità.

Jean Renoir,¹¹⁷ forse il più grande regista del “secondo cinema del mondo” degli anni ‘30 e ‘40, il cinema francese, recupera la profondità di campo e rinuncia in parte al montaggio in favore del piano sequenza, per non spezzare la continuità del reale, per conservarne il volume, l’opacità e la complessità, sia nel muto *Nana* (1926; film per così dire consacrato al fuori campo, tanto che Burch nel suo *Praxis du Cinéma* gli dedicherà un capitolo intitolato *Nana ou les Deux Espaces*), sia nella commedia *Boudu Sauvé des Eaux* (1932) e in un film amaro e stupendo come *La Règle du Jeu* (1939). “In Renoir la ricerca della composizione in profondità corrisponde veramente a una parziale soppressione del montaggio, sostituito dalle frequenti panoramiche e dalle entrate in campo. Essa presuppone il rispetto della continuità dello spazio drammatico e, naturalmente, della sua durata”.¹¹⁸ *La Règle du Jeu* mostra la relazione reversibile che lega l’uomo al suo ambiente, questo chiasma che è rifugio del senso, dell’Essere, dell’invisibile.

Il *découpage* del cinema classico degli anni ‘30 “è stato rimesso in causa dal *découpage* in profondità di campo di Orson Wells”, rispetto a cui Renoir può essere considerato un precursore (in particolare in *Citizen Kane*, 1941; mentre l’uso del piano sequenza giunge al culmine in *Touch of Evil*, 1958). La profondità di campo permette di avere nel continuum spazio-temporale catturato dal piano sequenza più personaggi e avvenimenti e dunque più punti di attenzione possibili, così che lo spettatore è costretto a compiere delle scelte, ad avere un rapporto attivo col film, “mentre nel caso del montaggio analitico egli non ha che da seguire la guida”. L’inquadratura in profondità di campo è realtà come percezione, implica cioè un rapporto percettivo, poiché lo spettatore si ritrova collocato all’interno del campo, percepisce come nella visione. “La profondità di campo pone lo spettatore in un rapporto con l’immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà”.¹¹⁹ La profondità di campo “modifica il senso dello spettacolo”, che nasce ora dal rapporto che lo spettatore intrattiene con l’inquadratura. “Gli effetti drammatici, prima affidati al montaggio, nascono ora tutti dallo spostamento degli attori

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 90-91.

¹¹⁶ In altre pagine ho analizzato *Design For Living* e *Trouble in Paradise* di Lubitsch e *It Happened One Night* di Capra.

¹¹⁷ Mi sono occupata di *Nana*, *Boudu Sauvé des eaux* e *La Règle du Jeu*, nel mio precedente lavoro su Merleau-Ponty.

¹¹⁸ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, cit., p. 86.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 88.

nell'inquadratura scelta una volta per tutte".¹²⁰ La profondità di campo permette che il reale resti una spazialità vivente, mostra il rapporto dell'uomo con il suo ambiente, del soggetto col mondo. Se Welles non ha inventato la profondità di campo, bisogna però riconoscere che nel cinema muto essa non aveva altra funzione che quella di abbattere la quarta parete e che in Welles invece "la disposizione di un oggetto in rapporto ai personaggi è tale che lo spettatore *non può* evitarne il significato. Significato che il montaggio avrebbe spezzettato in uno svolgersi di successive inquadrature".¹²¹

Il cinema, muovendo dal mondo, giunge ad esprimere "la concordanza segreta delle cose con un doppio invisibile di cui esse non sono, in un certo senso, che l'abbozzo".¹²² Tuttavia in questo saggio Bazin in questo saggio sostiene che il montaggio si pone contro l'ambiguità,¹²³ mentre la profondità di campo la reintroduce, la fa penetrare nella struttura e nel senso stesso del film. Essa invita lo spettatore a vedere che ci sono più possibilità, mentre l'effetto Kulešov fa sì che la sequenza abbia uno ed un solo senso. La profondità di campo utilizzata da Renoir e da Welles rende somiglianti la mia posizione nel mondo e la mia collocazione nell'immagine. Il realismo è ambiguità. In questa sua analisi Bazin include, oltre a Welles e a Renoir, anche il neorealismo italiano: anch'esso "tende a restituire al film l'ambiguità del reale. [...] Si tratta di conservarne il mistero",¹²⁴ portarvi il corpo dello spettatore e far risorgere il sorgivo della percezione, donare confini più ampi all'ontologia del mondo, mostrare alla ragione operante il farsi dall'interno del mondo, rendere visibile l'invisibile.

L'uso del montaggio aumenta col sonoro e dagli anni '40-'50 la verosimiglianza dello spazio nel quale si dispongono gli oggetti ed i personaggi assume sempre meno importanza; il montaggio riguarda sempre di più i loro sentimenti e pensieri, le loro emozioni, le relazioni, in una parola, l'astratto; (l'esempio magistrale è Hitchcock). Così, se il montaggio del muto *evocava* e "il *découpage* nel 1938 *descriveva*, oggi finalmente si può dire che il regista *scrive* direttamente in cinema".¹²⁵

Lo schermo e il realismo dello spazio

Bazin fonda la distinzione tra cinema e teatro non sulla presenza dell'attore (esso esiste anche sullo schermo, come ci è presente la nostra immagine riflessa allo specchio), ma sullo scarto fra reale e immaginario, o sulla loro unione. L'immaginario al cinema esiste in virtù dello stesso realismo: "l'uomo invisibile" deve portare un pigiama e fumare la sigaretta".¹²⁶ La reciprocità della visione, di vedente e visto nella *carne* del mondo avvertita da alcuni pittori tale che "non si sa più chi vede e chi è visto",¹²⁷ è la stessa reversibilità che la pellicola cattura fra i corpi degli attori e gli oggetti da loro usati, lo spaccato di mondo in cui sono stati *gettati*: "tutto avviene come se [...] cogliessimo adesso i personaggi non più fra gli oggetti, ma *per trasparenza*, attraverso di essi".¹²⁸ Soggetto e oggetto perdono distinzione e definizione: ognuno è vedente e visto, l'uno viene scoperto dall'altro. Nel cinema conosciamo il mondo attraverso il corpo dell'uomo, scopriamo e smarriamo lo spazio attraverso i movimenti dell'attore: "Siamo pronti ad ammettere che lo schermo si apre su un universo artificiale purché esista un denominatore comune fra l'immagine cinematografica e il mondo in cui viviamo. La nostra esperienza dello spazio costituisce l'infrastruttura della nostra concezione dell'universo. [...] Si

¹²⁰ *Ivi*, p. 85.

¹²¹ *Ivi*, p. 87.

¹²² André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, cit., p. 330. Bazin in questo passo si riferisce al neorealismo italiano (e a Fellini in particolare), che, superando "la frontiera del realismo, [...] ci porta dall'altro lato [delle cose]", *ivi*. Il neorealismo è qui definito "realismo [...] fenomenologico". *Ivi*, p. 329.

¹²³ Per quanto il presente studio non abbracci questa teoria (sull'onda di quel che Bazin scrive invece nel suo *Orson Welles*; si veda qui n. 141 p. 37), bisogna riconoscere che, ad esempio nella commedia americana degli anni '30 – ma anche in Renoir – l'ambiguità è data dall'uso continuo di specchi, porte, finestre e dall'uso della luce, e non dal montaggio.

¹²⁴ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, cit., p. 90.

¹²⁵ *Ivi*, p. 92.

¹²⁶ *Ivi*, p. 174.

¹²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Il Visibile e l'Invisibile*, cit., p. 155.

¹²⁸ André Bazin, *Che cosa è il Cinema?*, cit., p. 330. Il corsivo è mio.

può svuotare l'immagine cinematografica di ogni realtà, salvo una: quella dello spazio".¹²⁹ L'oggetto, l'uomo, il mondo si costituiscono spazialmente, prendendo posizione nello spazio, assumendo un'identità in esso e con esso. L'altro elemento essenziale perché vi sia cinema, cioè sovrapporsi di schermi sul mondo, è la natura. Non v'è cinema senza natura; lo schermo si sovrappone al mondo in cui viviamo, lo sostituisce con un nuovo universo poiché "il concetto stesso di universo è spazialmente esclusivo. Per un certo tempo, il film è l'Universo, il Mondo, o, se si vuole, la Natura".¹³⁰ Occorre dunque pensare la natura in modo nuovo, e innanzitutto come rapporto fra soggetto e oggetto, sempre reversibili: i volti de *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer sembrano lasciare i corpi per tornare alla natura, alla pietra. "La scommessa che deve sostenere il regista è quella di riconvertire uno spazio orientato verso la sola dimensione interna [lo schermo] a una finestra sul mondo".¹³¹ Come l'occhio, la macchina da presa vede un solo lato del cubo per volta, può darcelo per intero solo muovendosi attorno ad esso o presupporre la sua esistenza totale nell'unità d'orizzonti che è il mondo, la Natura (unità che al cinema è data non dal solo spazio in campo, ma dall'unione dei due spazi, poiché l'uno non può esistere senza l'altro). Passato presente e avvenire, vedente e visto, visibile e invisibile, uomo e mondo si abbracciano sullo schermo. Il cinema è *fioritura* dell'uomo nel mondo, del mondo nell'uomo.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 174-175.

¹³⁰ *Ivi*, p. 175.

¹³¹ *Ivi*, p. 177.

Capitolo IV

Approdo

4.1 Billy Wilder

La fiamma del peccato

Se, come scrive Bazin, *il regista scrive direttamente il cinema*, appare chiara la funzione della voce narrante. L'intero film è in realtà il racconto al magnetofono. Come poi in *Sunset Blvd* e *Fedora*, l'inizio è la fine, ovvero la morte, annunciata o già verificatasi, del protagonista. La macchina da presa (mdp) lo segue da dietro e dall'alto, così che l'inquadratura risulta schiacciata. Scavalcamento di campo e compare il protagonista, che per tutto il film fatica a uscire fuori campo, cioè fa fatica a liberarsi, a slacciarsi dall'intreccio che lo condurrà alla morte. Le inquadrature sono lunghe ma claustrofobiche. Uno dei movimenti più ampi è il breve tragitto che Neff e Keyes compiono ripetutamente, per spostarsi fra i loro due uffici. Il gesto che gli corrisponde, cioè che viene ripetuto frequentemente, è l'accensione del fiammifero, che interviene sempre in momenti importanti. Come in tutti i film di Wilder i personaggi sono ambigui (ad esclusione di Keyes), e spesso si svelano tramite gli oggetti che utilizzano: il fiammifero, e poi la cavigliera, poiché da essa che tutto ha inizio.

La scelta del *découpage* è sempre legata a ciò che viene filmato: l'incontro fra lei e lui, ad esempio, è un susseguirsi di campo e controcampo contigui e asimmetrici, poiché lei deve ancora svelarsi. Divengono simmetrici e c'è un avvicinamento della mdp quando lei comincia a far trapelare il suo piano. Neff è sempre all'interno dell'inquadratura, dicevamo, ma è sempre circondato, quasi oppresso da lei. La prima volta che scompare, ricompare come riflesso allo specchio: lei è doppia. Se guardiamo come il film è girato, se ci affidiamo al *découpage*, la storia si dispiega per intero già dall'inizio: lui segue lei, non il contrario. Il montaggio è morbido, si sente poco, e tuttavia svela più di quanto non compaia davanti ai nostri occhi. Ci restituisce l'ambiguità del mondo, delle relazioni, della trama. Ad esempio i cambi di scena sono in dissolvenza, poiché il personaggio è sempre invischiato: uno stacco lascerebbe che lui fuggisse dalla rete che lei sta tessendo, mentre lui è imprigionato in essa ed incapace di trovare vie di fuga, aperture.

Anche Keyes ci viene presentato di spalle, e di nuovo la mdp ricorre allo scavalcamento di campo per mostrarci il suo volto. I dialoghi e le camminate fra un ufficio e l'altro sono sempre visioni d'insieme o campo e controcampo in continuità, tranne quando, più avanti, la camminata viene spezzata a metà dal montaggio: l'amicizia si sta incrinando. A sottolinearlo anche piccole pause, sospensioni minime, che ci trasmettono un senso d'inquietudine: Keyes sembra aver capito. Le dissolvenze si fanno via via più fitte: Neff è sempre più ingabbiato, avvinghiato, prigioniero. L'abituale camminata fra i due studi diviene semicircolare: Neff non va da nessuna parte.

Ma così come procede la storia, cambia il modo di girare. Il *découpage* ci suggerisce qualcosa di nuovo e di diverso. Neff e lei sono sempre attaccati, legati l'uno all'altra, e quando si allontanano è la mdp a tenerli insieme, tramite campo e controcampo in continuità. Il modo in cui la mdp ci mostra Neff, ce lo fa vedere, ci dice che lui non è innocente (la storia, e lo stesso modo in cui veniva filmata, suggerivano il contrario, all'inizio). La regia asseconda la trama, ce la svela, prima ch'essa si dipani. L'omicidio è già narrato prima ancora che avvenga, è annunciato dal modo in cui la mdp ci mostra la scena della truffa: lei, lui e il marito nel salotto, campo/controcampo in contiguità, lei da una parte, le due vittime dall'altra. Poi c'è uno scavalcamento e, fra le due "vittime" inquadrare di spalle, guardiamo lei. Ma alla fine i due amanti tornano vicini. E l'unica vera vittima (il marito) resta sola. Socchiudono la porta d'ingresso e sono come in un altro luogo, in cui possono parlare liberamente, essere se stessi. Wilder usa la profondità di campo solo quando Keyes assiste, nell'ufficio di Neff, alla telefonata in cui i due progettano l'omicidio. Pur se non può sentire ciò che lei dice dall'altro capo, Keyes assiste, e la sua presenza è una minaccia: ora non capisce, ancora non sa, ma presto o tardi vedrà, la verità sarà da lui svelata. Appena prima aveva fatto a Neff un'offerta di lavoro, che intuiamo essere l'ultima sua possibile

salvezza. Il loro dialogo viene interrotto dalla telefonata di lei. Ma la mdp tiene lo sguardo nella stanza, sempre lo stesso sguardo: il tempo non è interrotto. Qualcos'altro si sta spezzando. E dopo il rifiuto Keyes dice, sulla porta: "avevo pensato a te perché credevo che tu fossi, non dico molto intelligente, ma almeno un pochino meno stupido degli altri". Neff gli accende il sigaro col fiammifero. Le parole e le inquadrature ci svelano già tutto. "Ho avuto torto. Sei soltanto un poco più alto". A rispondere a Keyes è la voce narrante di Neff, nella notte fredda di qualche tempo dopo, al magnetofono: "sì Keyes, il destino di cui ti ho parlato mi incalzava. Ormai non potevo più fermarmi". La preparazione dell'omicidio ci viene narrata tramite varie dissolvenze, dettagli, tagli di luci ed ombre, dalla sua voce off al magnetofono. Quando compiono l'omicidio, noi non vediamo nulla. Vediamo solo lei, ascoltiamo il marito, e poi vediamo Neff prepararsi all'uccisione. Ma l'intero omicidio avviene fuori campo, sentiamo solo i suoni che lui emette morendo, mentre guardiamo lei. Poi inscenano l'incidente, e Neff torna casa. L'odore di caprifoglio vicino alla casa di lei, che all'inizio l'aveva fatto sentire attratto e in trappola, era il profumo del delitto, scopre ora; ora intuisce che tutto andrà storto.

La macchina da presa, tramite varie sostituzioni del corpo del marito con l'immagine di Neff (in macchina, mentre inscenano l'incidente e poi sul treno), non solo asseconda la trama (il travestimento), ma già ci dice: è lui il morto, il morto che ci interessa. E poi è la sua voce narrante, al magnetofono, a confermare ciò che le immagini ci hanno fatto intuire: "non sentivo più i miei passi. I miei erano i passi di un morto".

Tempo dopo lei va a casa di Neff, ma Keyes è inaspettatamente passato a trovarlo. Lei è fuorivista, nascosta dalla porta, solo noi possiamo vederla, mentre Neff la sente e Keyes ignora la sua presenza. Come aveva creato un mondo tutto per loro, è ancora la porta a nasconderli dal mondo. Sono le porte a salvarli, il loro mondo è la loro doppia visibilità, mostrataci dalla mdp, che scivolando da un punto di vista all'altro ci fa vedere i personaggi disporsi nello spazio, ci mostra lo spazio ed i corpi svelarsi e celarsi vicendevolmente, ci svela come il nostro sia il punto di vista di un corpo su uno scorcio di realtà, e come la realtà sia più opaca, ambigua, aperta.

Keyes ancora non sospetta Neff ed è nuovamente il fiammifero a rinsaldare la loro amicizia. Ma più tardi, la camminata viene interrotta a metà, e la scena del fiammifero, il gesto della loro amicizia, è spezzata da un campo/controcampo in contiguità: il fiammifero viene acceso da uno e preso dall'altro, ma non si vede il gesto in cui se lo passano, esso avviene fuori campo. Entrambi abitano per un attimo uno spazio non condiviso.

I due assassini si rincontrano in casa di lei. Come all'inizio lei scende dalle scale, vediamo in dettaglio la cavigliera. Come all'inizio Neff, lei ora viene inquadrata dall'alto, l'inquadratura la schiaccia. Campo/controcampo in contiguità: la mdp ce li mostra separati. Ora è lui a girarle attorno però. Dalle finestre socchiuse entra una musica. "La musica non mi piace più. Posso chiudere?". Il mondo scompare dalla stanza. Lei spara. Ma in quel momento in lei nasce davvero l'amore: quando spara non si vede, è fuori campo. "Puoi fare di meglio cara" dice lui. Ma quando la vediamo lei non riesce a sparare. È una figura sempre più ambigua. Lui la uccide, non le crede quando lei confessa la nascita dell'amore. Non vediamo il cadavere, ma solo la cavigliera.

Poi torniamo alla confessione al magnetofono. La mdp è sempre più addossata a lui. Keyes entra ma non lo vediamo. Lo scopriamo prima negli occhi di Neff, e poi dal suo "Ciao Keyes". Sta morendo dissanguato, per questo Keyes è arrivato, avvertito dal custode. Assistiamo all'ultima camminata dallo studio verso l'uscita. La mdp lo segue ma non lo aspetta, perché Neff crolla prima di arrivare fuori. E questa volta è Keyes a accendere per lui l'ultimo fiammifero.

Il viale del tramonto

La morte all'inizio. La voce narrante. Il cinema muto era come un quadro in movimento, una serie di immagini perfette che si susseguivano. Poi giunse il movimento vero e proprio. E una volta che l'immagine si muove, prende la parola. Il momento in cui la parola sorge nell'immagine è il momento in cui essa incontra la letteratura. Prima era arte pittorica. Quando il protagonista le dice "eravate grande" Norma Desmond risponde: "io sono sempre grande. È il cinema che è diventato piccolo": dopo che gli

occhi rimasero stregati, anche le orecchie vollero essere incantate. La descrizione della villa di Norma sul Sunset Blvd è in realtà la descrizione della stessa diva del muto: “sembrava che in quel luogo il tempo fosse stato colpito da paralisi. La casa era tagliata fuori dal resto del mondo e si disfaceva in solitudine, lentamente. C’era un campo da tennis, o meglio il fantasma di un campo da tennis. [...] Tutto appariva così strano e incredibile”. Gli spazi descrivono le persone, vi è una stretta corrispondenza fra luoghi, tempo e personaggi. La voce di Joe disegna l’affresco della villa e di coloro che l’abitano. È davanti alla finestra. Vetri e specchi riflettono l’attorno. Si ritrova prigioniero della casa. Guardano i film muti di Norma Desmond e lei recita nella luce del suo stesso film. Questa sequenza è una riflessione sulla storia del cinema, sul cinema muto come arte pittorica: le inquadrature appaiono come una serie di quadri esposti in una galleria che lentamente la macchina da presa ci porta a visitare. Al tempo del muto il cinema era galleria d’immagini pittoriche, di luci soffuse e volti di pietra. Con l’avvento del sonoro Norma lascia il cinema e la vita: “camminava come una sonnambula sull’orlo della voragine del suo passato [...]. Aveva il terrore del mondo vivo, terrore che le ricordasse il tempo che era ormai tramontato”. Norma abita il passato, si circonda di ricordi e di spettri. I divi del muto giocano a carte nella villa incantata, in cui il tempo è sospeso. Fra di essi ritroviamo Buster Keaton. L’unico altro abitante della casa, il maggiordomo, Max, era un regista del muto, ed è, in realtà, Erich Von Stroheim. Essi sono “pallidi manichini di cera”, “larve del passato che avevano brillato al tempo del muto”. Lei lotta fino alla fine per mantenere integro “il suo essere sacro di celluloidi”. Non si sa dove ci troviamo, se la villa è l’ombra di un tempo scomparso, se è l’ultimo resto di quel passato, o forse un attimo cristallizzato del tempo. Momento mitico. Aura dell’opera d’arte. La villa è “una cornice perfetta per una diva del film muto. Povera Norma, ancora orgogliosa [lui apre la porta, continuando la visita, e guarda dall’infisso – come se fosse una cornice – la sua camera] di un trionfo che era tramontato da un pezzo”. Non solo vi è rispecchiamento fra spazio e personaggi, continuo rimando dell’uno all’altro, ma anche gli oggetti acquistano la funzione di svelare l’uomo, le relazioni: “mi sentivo afferrato come la sigaretta che teneva nel suo strano arnese”. Corrispondenza oggetti-vita: lo svelamento del nascosto dell’umano, troppo umano.

Lei, correndo, compare allo specchio, lui arriva nell’inquadratura di spalle. Particolare della porta senza serrature né chiavi (lei ha tentato più volte il suicidio, gli aveva spiegato Max), poi la mdp visita l’orchestra e Max, in una lunga panoramica, e infine segue Joe, che esce nella pioggia per fuggire dalla casa: “volevo trovarmi fra gente viva”.

Joe è fuori, nel mondo vivo. Va prima alla festa, poi alla Paramount a scrivere un film con Beth. Di nuovo non sappiamo più dove ci troviamo, se quell’allegria confusione è il mondo vero, e a che titolo. L’ultimo residuo di realtà si dilegua quando, ancora alla Paramount, Beth racconta della sua infanzia passata fra i set, e di quella strada in cui ora stanno parlando, una strada di cartapesta, e Joe risponde: questa strada è “la più bella della tua infanzia”.

Tornano alla villa e lui lascia Beth, poiché è prigioniero di quel luogo e di quel tempo fuggito, non può scappare. Rientra in casa, Norma lo attende sulle scale, al primo piano. Lui le sale, lei si guarda allo specchio. Vediamo tutto attraverso le porte, in un susseguirsi di aperture su stanze. “O insomma Norma, tu stai recitando davanti a una platea vuota. Il pubblico se n’è andato da vent’anni”. “Io sono la più grande attrice vivente. Non si lasciano le grandi stelle. È per questo che sono stelle”.

La relazione fra Max e Norma, la sua imitazione di Charlot, il rito del film muto nella villa, la villa stessa: *Sunset Blvd* è un film sulla fedeltà, prima ancora che sul rimpianto o sull’epoca passata.

Lei è come una statua, gli occhi spalancati, bramano luce, la luce del set. Ma eterna.

Poi gli spara. La stella uccide il prigioniero mentre cerca di allontanarsi da quel luogo che non si può lasciare, una volta entrati. Poiché non esiste più mondo al di fuori.

Cade nella piscina, e torniamo all’inizio del film. La voce del morto continua a parlarci.

I giornalisti invadono la casa, con le macchine da presa, i fari, le macchine fotografiche. Max è regista dell’ultimo film di Norma Desmond, la sua uscita di scena, il suo grande ritorno. Max allestisce il set. Lei si prepara allo specchio. Alle domande degli operatori del cine-giornale risponde: “vogliate scusarmi signori ma debbo prepararmi per la mia scena” .

Max: “Siete pronti signori? Pronte le luci? Luci! Sei pronta Norma... Attenzione, motore... azione!”.

Joe: “Il sogno a cui si era dolcemente aggrappata ora la culla dolcemente”.

Norma: “Vedete questa è la mia vita e lo sarà per sempre. Non esiste altro. Solo noi. E nell’oscurità il pubblico che guarda in silenzio”.

4.2 Alfred Hitchcock

L’ombra del dubbio

All’inizio quell’ombra, o quel riflesso di luce della finestra sulla parete, è annuncio. Poi tutto procede, la vita scorre in luce e sorrisi. Soltanto più tardi, quando la famiglia riunita a tavola canticchia il walzer, e i corpi danzanti compaiono in dissolvenza sul volto di zio Charlie, un bicchiere si rompe. È l’inizio del dramma. Poco dopo, prima che la nipote Charlie cominci a sospettare dello zio tanto amato e così simile a lei (loro si conoscono, sanno tutto l’uno dell’altra, hanno lo stesso nome), quando egli nasconde le pagine del giornale in cui è descritto il delitto che forse ha commesso, l’inquadratura della porta della stanza di Charlie, dove ora risiede lo zio, è storta e inquietante. Le strisce di luce che filtrano dal corrimano delle scale disegnano un’ombra sulla porta. Quando arrivano i presunti giornalisti (in realtà due detective) e la famiglia è impegnata con l’intervista, zio Charlie scappa di sopra a ritirarsi nella propria stanza. Lentamente sospettano di lui, lentamente lo scoprono, la nipote Charlie ed i detective. Mentre lui sale le scale, abbiamo di nuovo un’inquadratura obliqua, sbilanciata, e di nuovo appare il riflesso delle luci che disegnano sul soffitto la finestra, come all’inizio. La mdp ci dà indizi che sono immagini, che lasciano presagire ciò che ancora non sappiamo. È l’immagine, l’ombra della luce nelle immagini, a far nascere il dubbio, a gettare nello spazio attorno e nell’occhio – poi nella coscienza dello spettatore – l’ombra del dubbio. Ogni nuovo indizio è preceduto da inquadrature in cui prospettiva e linee di fuga sono oblique, e in cui appaiono giochi di luci, ombre e riflessi. L’avvento della verità, l’evento della scoperta – la visita di Charlie alla biblioteca – è seguito da un’inquadratura in cui la sua ombra è lunghissima. Poi, in dissolvenza, tornano i corpi che danzano il walzer. Quando l’altro sospettato dell’omicidio muore in un incidente, i detective lasciano libero Charlie. Ma le immagini di nuovo mostrano che la realtà è un’altra, di nuovo il dubbio, l’ombra del dubbio, si insinua in noi: Charlie sale allegro le scale, la macchina da presa lo segue, l’inquadratura (da dietro) è molto ravvicinata ed inquietante; la scala, le pareti ed il soffitto sono abitati dalle ombre della finestra e del corrimano. Arriva in cima e si volta indietro, verso la nipote, che è ancora fuori e lo guarda. Lei sa. La sua ombra è ancora lunga ed entra in casa, assieme alla luce e ad altre ombre. Subito dopo un’inquadratura molto lunga, ambigua, inquietante, obliqua, di zio Charlie che cammina per la stanza. Si sporge dalla finestra, guarda Charlie, primo piano e poi dettaglio delle mani: la stanno strangolando. Cerca di ucciderla (o almeno di spaventarla) una prima volta: lei cade sulle scale (quelle esterne). E subito vediamo lui, all’entrata della casa, sulle scale. Poi sale le scale (quelle interne) per arrivare al primo piano. Lo vediamo di profilo, confuso nell’ombra delle finestre. Lei minaccia di ucciderlo. Attorno, nella famiglia, l’atmosfera è serena, vi è grande calma, nessuno comprende né intuisce. Lui di nuovo cerca di ucciderla e di nuovo fallisce. La sua ombra la precede, sempre, mentre telefona, mentre sale le scale, mentre trova l’anello (prova inconfutabile della colpevolezza dello zio). In tutte le inquadrature Charlie è accompagnata dalla sua ombra.

Lo zio se ne va, la famiglia lo accompagna in stazione. Charlie sale sul treno, zio Charlie la trattiene, il treno parte, lui cerca nuovamente di ucciderla (“devo farlo, tu sai troppo di me”), lottano, e alla fine è lui a cadere e morire. Ultima dissolvenza col walzer danzato.

Dissipata l’ombra del dubbio, i soli che conoscono la verità, Charlie e il detective Jack Graham (ora fidanzati), durante il funerale dello zio, parlano di lui, della sua visione del mondo, della sua visione degli altri: “he said that people like us had no idea of what the world was really like” “... sometimes it needs a lot of watching, it seems to go crazy every now and then, like your Uncle Charlie”.

Nodo alla gola

Non è un *noir*; lo analizziamo perché è un unico piano sequenza. Gli stacchi (dovuti al cambio della pellicola) sono invisibili, tranne quello iniziale da esterno a interno, che ci porta nella stanza in cui si svolgerà l'intero dramma, e quelli sui primi piani di coloro che sveleranno la verità (in ordine Janet, Rupert, la governante). L'esterno iniziale è una strada trafficata e popolata. Quando andiamo dentro, le tende alle finestre velano il panorama. Vediamo l'omicidio e l'occultamento del cadavere. Disvelamento delle tende: scopriamo l'esterno. Ma fuori non c'è la realtà. La strada trafficata fa parte di un altro mondo. I palazzi, il cielo, le nuvole, le luci: tutto è finto. La vita scorre soltanto dentro l'appartamento. Tutto in una sola stanza, poche inquadrature nel resto della casa. "Queste mani vi porteranno alla celebrità" dice la cognata al pianista assassino (Philip). L'omicidio è arte dell'oltreuomo. Fuori le nubi sono ferme. Nulla si muove là fuori, solo le luci intermittenti. Tutto ciò che scorre – la vita e la morte – è dentro. All'esterno solo il fumo si muove. E dentro a dissipare fumo e velamento è Rupert. Non c'è musica; la colonna sonora è ridotta all'accompagnamento di Philip e al ritmo del metronomo. Stacco sulla governante che comincia a sparecchiare il cassone adattato a tavola per il buffet, in cui è nascosto il cadavere. Lunghissima inquadratura con le tre stanze (salotto, ingresso cucina) l'una dentro l'altra, incorniciate dagli infissi delle porte. In campo vi è solo la governante che sparecchiando attraversa le stanze e ritorna. Fuori campo ascoltiamo il dialogo su David, l'amico scomparso, la vittima. Mentre fuori campo la verità sorge nel linguaggio, quello che noi vediamo è la cameriera che, dopo aver liberato il cassone, sta per aprirlo. È Rupert a fermarla. Tutti se ne vanno; lo scambio di cappelli, il primo vero indizio (prima soltanto la corda – l'arma del delitto – usata per legare i libri e l'atmosfera ambigua), è di nuovo dovuto alla governante. Fuori è tutto finto, ma il fumo si muove. Le luci si accendono e spengono. Dis-velamento all'interno. Mentre fuori il cielo si scurisce. Troppo in fretta. Brandon e Philip restano soli. Prima di aprire il cassone vogliono chiudere le tende, ma chi c'è la fuori? Tutto è all'interno. Rupert ritorna. Lunga inquadratura sulla porta. Non succede niente. Ma improvvisamente, oltre ai passi di Brandon fuori campo, sentiamo rumori dall'esterno, dalla strada, di traffico, clacson, sirene. Il mondo là fuori comincia a penetrare all'interno, a spingere col suono per aprirsi un varco in quella realtà ambigua. Rupert, l'investigatore, lo scopritore, è seduto e minacciato dai due assassini, che sono in piedi. Narra tutto l'omicidio. La macchina da presa li abbandona per mostrare al nostro occhio, una dopo l'altra, le varie immagini che compongono il racconto, corrispondenti alle sue parole. È come se David o il suo fantasma abitasse lo spazio, perché la mdp gira per la stanza in cerca di ciò che prima è avvenuto, ciò che non abbiamo visto, e che ora sembra poter divenire visibile, pur se lo spazio è vuoto. La rivoltella nella tasca di Brandon, che Rupert vede nonostante sia nascosta, ferma il racconto della realtà effettiva, per portarci verso l'irrealtà, una possibile verità che non si è verificata. Ma Brandon si allontana dall'inquadratura. Stacco della mdp su primo piano di Rupert. E Brandon, prima scomparso dall'inquadratura, ritorna in campo entrando da sinistra: il montaggio non funziona, Brandon non può trovarsi lì, a sinistra, e questo perché ha costretto Rupert a mentire. Se le parole non corrispondono a verità, le immagini divengono impossibili. Quando Rupert capisce, volta loro le spalle, tira fuori la corda, guarda l'esterno da una delle finestre, da cui entrano luci rosse azzurre e verdi che illuminano a intermittenza la stanza. Ultimo stacco visibile sul cassone aperto da Rupert: "ciascuno di noi è un essere distinto e separato, libero di essere in quanto individuo, ma responsabile nei confronti della società". Apre la finestra che dà su un mondo finto e spara tre colpi di rivoltella perché anche quel mondo si svegli ed entri finalmente in casa. Per la prima volta, oltre ai rumori del traffico, si sentono voci, voci umane, entrare nella stanza.

4.3 Henri-Georges Clouzot

I Diabolici

Il bambino del muro vede attraverso un vetro – vetro o muro per colui che guarda e che sa – le due donne (la moglie e l'amante) discutere dell'omicidio. Lui già sa e l'inquadratura ce lo annuncia. Il bambino vede e prevede ogni avvenimento. Così come il barbiere protagonista de *L'uomo che non c'era*

scorge e già ci preannuncia l'intera storia, mentre dagli specchietti della macchina guarda il riflesso della moglie e dell'amante, assieme. L'omicidio, che poi scopriremo essere una messa in scena, lo ascoltiamo prima nelle parole delle due donne, mentre fuori campo, nella stanza da bagno, l'acqua scorre e riempie la vasca (la scena del delitto). Compaiono entrambe nello specchio del bagno, mentre l'acqua scorre. Vediamo l'omicidio prima che venga compiuto, nell'insistenza della macchina da presa su alcuni dettagli: l'alcool col sonnifero, il bicchiere, la tovaglia di nylon. Quando la presunta vittima arriva nella casa-scena del delitto, sentiamo prima i suoi passi fuori campo, poi vediamo le sue gambe. Tutte le inquadrature, i suoni, l'atmosfera, i dialoghi sono volti a farci credere che l'omicidio stia per essere compiuto, che tutto sia reale. Lui – la vittima – entra in camera, la moglie – l'assassina – è riflessa allo specchio: lui è reale. Poi lui va verso di lei e compare allo specchio mentre nella realtà lei compare di spalle. Per tutto il resto del dialogo, mentre Nicole è assente, i loro corpi sono doppiati dalle ombre. La realtà è offuscata, ambigua. Ma la macchina da presa si premura di renderla credibile: quando lui manda giù il veleno essa indugia sul particolare della deglutizione. Poi lei va in bagno a disfarsi delle prove: vediamo solo la sua ombra o i particolari degli oggetti. Nella stanza da letto di fianco lui sta per addormentarsi. Nicole – l'amante – entra dall'altra porta (del bagno) e apre l'acqua. È l'ultimo rumore che lui sente prima di addormentarsi, fuori campo. Anche i vicini sentono l'acqua scorrere fuori campo. Le due donne tornano al collegio e buttano il cadavere in piscina. Non riaffiora. La fanno svuotare: la piscina è vuota. L'atmosfera è sempre più irreale. Lei va nella stanza d'albergo intestata al marito, in cerca di tracce che possano dirle se è morto. Scopre il vuoto. Le luci filtrano a strisce dalle tapparelle. Tutto è specchio, luce e ombra. L'ambiguità. Lei allo specchio. Il vuoto lasciato da un fantasma. Ed ecco: il bambino del muro dice che ha visto il direttore, e che lui gli ha requisito la fionda. Viene messo al muro. Gli chiedono di dire *la vérité*, e lui risponde “J'ai le vu moi, je sais que je l'ai vu”. E se come scriveva Bazin la fotografia *imbalsama il tempo*, non vi è riflessione visiva più efficace della sequenza della foto di gruppo: tutti immobili, fermati nel tempo. E un attimo dopo si scompongono. Ma nella pellicola è impresso anche il volto del direttore, dietro i vetri, quasi un riflesso. Nicole attraversa un lungo corridoio, vuole lasciare il collegio, ma una dissolvenza la interrompe: lei non “finisce di andarsene”, scompare dalla pellicola come un fantasma. Prima che la verità sorga nella luce, la mdp la svela in immagini. Vediamo un guanto che scorre sulle scale. Poi la luce si accende su di lei. Va alla finestra: di fronte, in altre stanze, delle luci si accendono e spengono l'una dopo l'altra. Sono le stanze del marito morto. Vede l'ombra di un uomo. Come un fantasma. Poi tutto è notte. Attraversa il lungo corridoio dove prima Nicole era svanita. La luce è dietro di lei, assieme alla sua ombra. Poi, come sempre, il rumore preannuncia la venuta: i passi di lui, poi i suoi piedi, i piedi del marito morto, che cammina. Le porte si aprono cigolando. La sequenza è girata in modo che presto non sappiamo più dove ci troviamo, i corridoi sembrano troppo lunghi, le stanze troppo numerose. Un susseguirsi di luci e ombre, porte che s'aprono, corridoi, tagli di luce e poi buio. Un nuovo rumore: la macchina da scrivere. Lei si avvicina alla stanza da cui proviene il rumore. La porta è chiusa. Si apre da sola. Ombra di mano sulla maniglia. Solo un'ombra. Poi sembra che più nulla di vivo abiti la stanza. Nella macchina da scrivere sono incastrati i guanti bianchi di lui. Il suo nome è ripetuto più e più volte sul foglio: Michel Delassalle. E la luce si spegne. Lei urla e corre. Continua a correre. Le luci attraversano il suo corpo e se ne vanno e tornano e se ne vanno. Particolare dei piedi, in corsa. Al ritorno i corridoi sembrano meno lunghi, le stanze meno numerose. Nessuno specchio in tutta la lunga sequenza: siamo davanti alla verità, la morte di lei. Lui è vivo e la sta uccidendo lentamente. È nella vasca, fuoriesce lento, con occhi finti. Particolari dell'acqua che cola dalle mani e dai pantaloni mentre lui esce dalla vasca, e degli occhi finti che si toglie. Uno dopo l'altro, gli svelamenti. Lei muore di crepacuore. Di nuovo il bambino del muro, Moinet: la direttrice gli ha ridato la fionda. Ma come non è morta? Lui ripete, tornando sconsolato al muro, “j'ai le vu moi, je sais bien que je l'ai vue”. Moinet è il bambino della verità: chi può dire ciò che ha visto? Alla fine, sul nero, Clouzot ci ammonisce: “Ne soyez pas diaboliques! Ne détruisez pas l'intérêt que pourraient prendre vos amis à ce film. Ne leur racontez pas ce que vous avez vu. Merci pour eux”.

4.4 Orson Welles

L'infernale Quinlan

Nel piano-sequenza iniziale di *Touch of Evil* non soltanto è mantenuta la durata del reale, ma la macchina da presa si identifica con lo spettatore, è l'occhio d'un uomo che passeggia e vede scorrere gli eventi. L'assenza del montaggio permette di illudersi che questa macchina da presa non esista, e che a guardare il mondo sia un occhio umano.

Le inquadrature si costituiscono a partire da linee, non linee prospettiche, ma direzioni di sguardi che creano figure geometriche, nella luce frammentaria che penetra dalle tapparelle. Gran parte dei dialoghi del film sono costruiti con continue uscite fuori campo. Il fuori campo è costantemente chiamato in causa da questo uso del piano sequenza. Quinlan non fa che uscire dall'inquadratura, continuando a parlare, senza che la macchina da presa lo segua, soprattutto dallo spazio a ridosso di essa. Secondo l'analisi di Burch del film *Nana* lo spazio fuori campo può essere suddiviso in sei spazi. Già nel film di Renoir, ma ancora di più in quello di Welles, sono frequenti le uscite rasente la macchina da presa, che portano lo spettatore a interessarsi a questo luogo ambiguo dello spazio invisibile, dello spazio fuori campo. Lo spazio non è soltanto quello che vediamo. Intere battute giungono all'orecchio dello spettatore dal fuori campo, mentre nell'inquadratura uno dei personaggi guarda dietro la mdp, o due personaggi commentano quello che avviene dietro di essa.

Se vi è montaggio, l'ambiguità del reale è data, come nel cinema classico americano, dall'uso della luce, dalle ombre diffuse, dalle finestre. Ad esempio, quando Quinlan se ne va con Mr. Grandi la mdp ci fa vedere il sergente Menzies (che in parte sa e in parte intuisce) che, da una finestra, li guarda allontanarsi. L'immagine stessa è ambigua, poiché è un mescolarsi del riflesso dell'esterno sul vetro della finestra e di scorci dell'interno, illuminati dalle luci che penetrano dalle tapparelle dell'altra finestra. L'inquadratura immediatamente successiva è identica, solo che a guardare dalla finestra è la moglie di Vargas, minacciata dai Grandi. Quando Mr Grandi e Quinlan si accordano per drogarla e farla ritrovare dalla buoncostume, la scena è ripresa dall'alto, come se a guardarli fosse l'occhio di Dio. Sguardi dall'alto, dalle finestre, sguardi di scopritori, di testimoni. Il sergente Menzies è testimone del *touch of evil*. Sarà lui poi a confessare la verità a Vargas. La verità non è mai resa visibile, in questo film, essa sorge in parole, appare nella forma del discorso. Si ode, non si vede.

La scena in cui Quinlan uccide Joe Grandi è un alternarsi di luci e ombre, dovuto a una luce esterna che, come un faro, gira, permettendoci di vedere e gettando tutto nell'oscurità. Poi è Tanya a dire a Quinlan ch'egli non ha più futuro. E noi vediamo Quinlan sulla soglia di una porta, mentre Vargas, che lo sconfiggerà, compare allo specchio.

Il noir si chiude con la confessione di Quinlan al sergente Menzies, suo fedele amico. Vargas li segue dall'alto, così le inquadrature sono spesso sue soggettive. Quest'uso delle riprese dall'alto si contrappone con l'uso delle riprese dal basso di *Citizen Kane*, che Bazin così descrive: "visione che si potrebbe definire infernale, perché lo sguardo dal basso in alto sembra provenire dalla terra".¹³² Ma Vargas non guarda, ascolta. E, rendendo possibile la registrazione, fa sì che altri ascoltino dopo di lui. La verità non è nell'immagine ma nel suono. È ascolto. Quando Quinlan si accorge dell'inganno è perché sente Vargas; non lo vede. Passano sopra il ponte. Alternarsi d'ombra e luce: la verità vista dall'occhio è dis-velamento. Ma se la danza di luce e ombra è simbolo del velarsi della verità, è bene sapere che, pur se Quinlan suole fabbricare prove false per incolpare i sospettati, fino all'ultimo inchioda i veri colpevoli. "A Welles interessa 'non tanto la grandezza del male, quanto l'innocenza nel peccato' e così all'ambiguità morale fa riscontro un'analogia ambiguità estetica, giocata su una violenta deformazione dello spazio (grandangolo con lente a focale corta, profondità di campo esasperata)".¹³³

¹³² André Bazin, *Orson Welles*, p. 54.

¹³³ Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film*.

André Bazin, *Orson Welles*¹³⁴

L'intuizione del piano-sequenza

Per Welles, uomo di teatro, la centralità del rapporto attore-scenografia non deve venir meno al cinema. Il *découpage* del cinema classico diviene un ostacolo al rispetto della realtà, della continuità e della durata della realtà, del suo venire alla luce nella relazione uomo-mondo. Le sequenze devono conservare l'unità spazio-temporale del reale e rendere visibile il *legame vivo e sensibile* che intercorre tra l'uomo e la natura ch'egli abita. Al contempo però la scena deve essere isolata e unita per poter contenere un'intera realtà. Welles costruisce l'azione "sulla percezione fisica" dei "rapporti tra i personaggi e la situazione in cui si muovono",¹³⁵ così che lo spettatore assista allo svolgersi dell'evento nella sua naturale durata. Ma perché ciò fosse possibile "occorre necessariamente che la cornice dello schermo fosse in grado di mostrare la scena nella sua totalità".¹³⁶ L'occhio dello spettatore viene dunque costretto ad assistere a più eventi contemporaneamente, a passare dall'uno all'altro con grande rapidità, ed è invitato a compiere delle scelte (come già avveniva ne *La Règle du Jeu* di Renoir, in particolare nelle scene degli inseguimenti e dello spettacolo teatrale).

La tecnica del grandangolo

"Ma la nitidezza della scena in profondità non poteva bastare alla concezione teatrale di Welles, gli ci voleva anche una profondità di campo 'laterale'".¹³⁷ Sia Gregg Toland in *Citizen Kane* che Russell Metty in *Touch of Evil* utilizzano obiettivi grandangolari molto ampi che deformano la prospettiva e danno risalto alla profondità di campo, "come se l'immagine rischiasse di squarciarsi. Nessuno può negare che ci sia una convincente affinità tra questa fisica dell'immagine e la metafisica drammatica della storia".¹³⁸

Il découpage in profondità

Orson Welles attraverso questi tre procedimenti e soprattutto grazie alla profondità di campo, scrive Bazin, sconvolge *le strutture stesse del linguaggio cinematografico*, sia del cinema classico americano, sia del cinema praticato dagli anni '40 in poi. "Lo scopo di qualunque film è quello di darci l'illusione di assistere a dei fatti reali che si svolgono davanti a noi come nella realtà quotidiana".¹³⁹ Non solo davanti, poiché il film – come la natura –, i *fatti reali* che in esso viviamo, ci sospingono dentro, ci avvolgono completamente, sono davanti e dietro di noi. "Lo schermo ci presenta in realtà una successione di piccoli frammenti detti 'inquadrature', la scelta, l'ordine e la durata delle quali costituiscono precisamente ciò che si chiama *découpage* del film".¹⁴⁰ Il *découpage* del cinema classico americano tradisce la natura perché non ne rispetta la continuità spazio-temporale, e cerca poi di rendere invisibile il montaggio, di mascherare l'inganno, celare la mancanza, così che il suo spezzettare la realtà risulti invisibile, ed appaia piuttosto come l'abitare dello sguardo, ogni volta, nel miglior luogo possibile. Ed infine la realtà che ci è presentata in frammenti, si svela nella sua pienezza grazie al collocarsi della macchina da presa là dove avvengono avvenimenti importanti, là dove il personaggio si dispone fra gli oggetti, là dove parla e si muove.

"Neanche nella realtà vediamo tutto nello stesso momento. L'azione, la passione, la paura ci inducono a un *découpage* inconsapevole dello spazio che ci circonda; le nostre gambe e il nostro collo non hanno dovuto aspettare il cinema, per inventare la carrellata e la panoramica. [...] Questa universale esperienza psicologica basta a far dimenticare la sostanziale inverosimiglianza del *découpage*, e permette allo

¹³⁴ André Bazin non poté vedere *Touch of Evil*. Inserisco qui il suo studio poiché anche in questo film di Welles ritroviamo le tre tecniche analizzate.

¹³⁵ André Bazin, *Orson Welles*, p. 52.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 54.

¹³⁹ *Ivi*, p. 56.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

spettatore di parteciparvi come a un rapporto naturale con la realtà”.¹⁴¹ Nell’atto della percezione della realtà noi già separiamo, segmentiamo, ci distraiamo, vaghiamo di qua e di là nel continuum spazio-temporale che è la realtà stessa, noi decidiamo la durata del singolo avvenimento, e decidiamo dove posare gli occhi. Tant’è che un piano-sequenza in profondità di campo stanca, perché ci ripropone la scelta. Il punto non è il piano sequenza, bensì la profondità. Il piano-sequenza si limita a farci fuggire da un oggetto a un altro. La profondità ci costringe alla scelta. È la profondità a darci il tessuto del reale, che è un tessuto di continue relazioni e rimandi. La differenza sostanziale fra montaggio e profondità, è che la seconda ci dà il reale senza l’occhio, ed è lo spettatore a dover scegliere, è *lo spettatore a guardare*, mentre il *découpage*, soprattutto quello invisibile del cinema classico americano, ci dà il reale e l’occhio, è *la macchina da presa a guardare, il suo occhio del corpo è già il nostro*.

“Il *découpage* in profondità di campo di Welles tende alla scomparsa della nozione di inquadratura in un’unità che si potrebbe chiamare il piano sequenza”. La “rivoluzione [di Welles] nella pratica del *découpage* [...] ha interesse [...] per ciò che significa e rende possibile”:¹⁴² esso si affaccia su un maggior realismo e sullo spettatore, rendendolo partecipe, invitandolo alla scelta, e creando per lui la possibilità di accedere alla visione delle *relazioni implicite* che intercorrono fra l’uomo e l’ambiente, fra gli oggetti e i personaggi. Lo spettatore partecipa al senso del film e “percepisce direttamente, nella struttura stessa del suo manifestarsi, l’ambivalenza ontologica della realtà”,¹⁴³ l’ambiguità.

Il *découpage* in profondità, rispetto a quello del cinema classico, è *uno stile che crea senso*, attraverso un *sovrappiù di realismo*. “Un realismo [...] ontologico che restituisce all’oggetto e alla scenografia la coesistenza del loro esistere, il peso della loro presenza, un realismo drammatico che si rifiuta di separare l’attore da ciò che gli sta intorno, il primo piano dagli sfondi, un realismo psicologico che riporta lo spettatore alle condizioni reali della percezione”.¹⁴⁴ Welles coglie il mondo in *blocchi di realtà*. Il cinema classico fa sorgere il senso dalle relazioni, mostra scorci e frammenti di mondo, rende visibile l’abbraccio, le corrispondenze che li riconducono ad unità, l’intreccio di spazio fuori campo e in campo, di visibile e invisibile.

(Dis)chiusura

Looking at something changes it
Joel Coen, *THE MAN WHO WASN'T THERE*

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 57.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 58.

Repertorio di Immagini

L'ombra del dubbio (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943)



La fiamma del peccato (*Double Idemnity*, Billy Wilder, 1944)



Nodo alla gola (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)



Il viale del tramonto (*Sunset Blvd*, Billy Wilder, 1950)



I diabolici (*Les Diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955)



L'infernale Quinlan (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)



L'uomo che non c'era (*The Man Who Wasn't There*, Joel Coen, 2001)



Bibliografia

- Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2004
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2005
- Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, SE, Milano, 2002
- Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007
- Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989
- Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano, 1995
- Maurice Merleau-Ponty, *La natura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996
- Maurice Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003
- Stefan Kristensen, *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in *Archives de Philosophie*, Université de Genève, Genève, 2006
- Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano, 2008
- Amedeo Marinotti, *Percezione e conoscenza. Linee della fenomenologia genetica di M. Merleau-Ponty*, Libreria Alfani Editrice, Firenze, 1983
- Paul Klee, *Confessione Creatrice Abscondita*, Milano, 2004
- André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973
- Noël Burch, *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano, 2000
- Alain Bergala, *Iniziazione alla semiologia del racconto per immagini*, Edizioni della Battaglia, Palermo-Bologna, 2000
- Dispense (Immanuel Kant, Johann Wolfgang Goethe, Kurt Goldstein, Alois Riegl, Maurice Merleau-Ponty, André Bazin, Edgar Morin) e appunti del corso *Filosofia della Storia (LM)* del prof. M. Iofrida (Università di Bologna, Dipartimento di Filosofia)
- Appunti del seminario *Merleau-Ponty e il cinema* tenuto dal prof. M. Carbone (Università di Bologna, Dipartimento di Filosofia)
- Appunti della conferenza su *Il Visibile e l'Invisibile* del prof. M. Iofrida (Ass. A.P.U.N, Biblioteca Multimediale Roberto Ruffilli, Bologna)
- Appunti del corso *Il linguaggio del cinema* tenuto da E. Premuda e A. Addonizio (Cooperativa Voli, Circolo Pavese, Bologna)

Emerografia

Giacomo Rizzolatti, *Noi, riflessi nella mente altrui*, in *Domenica de Il Sole 24 Ore*, 5 Giugno 2011, pp. 16-17

Sitografia

Intervista Vittorio Gallese, *Neuroscienze controverse: il caso dei neuroni specchio*, in *Brainfactor*

http://brainfactor.it/index.php?option=com_content&view=article&id=171:neuroscienze-controverse-il-caso-dei-neuroni-specchio-brainfactor-intervista-vittorio-gallese&catid=22:le-interviste-di-brainfactor&Itemid=3

Roberta Guccinelli, *La direzione del sentire. Intersoggettività e conoscenza interpersonale tra Scheler e Merleau-Ponty*, in *Dialegesthai*

<http://mondodomani.org/dialegesthai/rgu01.htm>

Filmografia

Nanà (*Nana*, Jean Renoir, 1926)

Boudu salvato dalle acque (*Boudu Sauvé des Eaux*, Jean Renoir, 1932)

Mancia competente (*Trouble In Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932)

La regola del gioco (*La Règle du Jeu*, Jean Renoir, 1939)

Quarto potere (*Citizen Kane*, Orson Wells, 1941)

L'ombra del dubbio (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943)

La fiamma del peccato (*Double Idemnity*, Billy Wilder, 1944)

Nodo alla gola (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)

Il viale del tramonto (*Sunset Blvd*, Billy Wilder, 1950)

I diabolici (*Les Diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955)

L'infernale Quinlan (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)

L'uomo che non c'era (*The Man Who Wasn't There*, Joel Coen, 2001)

A Single Man (*A Single Man*, Tom Ford, 2009)