

IL CINEMA COME REVERSIBILITÀ DI PERCEZIONE ED ESPRESSIONE

di Anna Caterina Dalmasso
annacate.dalmasso@gmail.com

Fenomenologia ed esperienza filmica

Il cinema, come espressione artistica ormai giunta alla sua maturità ed anzi, come molti sostengono¹, alla sua morte, è divenuto nel corso del XX secolo un interlocutore sempre più eloquente per il pensiero filosofico. Esso, infatti, ha molto presto iniziato ad interrogare la filosofia, non solo come una nuova forma artistica che esige una formulazione teorica dal pensiero costituito: la settima arte, per i suoi caratteri propri e strutturali, ha rivelato una grande sintonia e corrispondenza con la stessa prassi riflessiva e filosofica.

Merleau-Ponty è stato tra i primi² a dedicare una riflessione filosofica al cinema, alla sua peculiare struttura percettiva, alle sue possibilità espressive, ed alla *forma simbolica* cui esso ha dato vita, considerandolo come un interlocutore del pensiero contemporaneo. A partire dalla conferenza *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, tenuta nel marzo del 1945 all'Istituto d'Alti Studi Cinematografici (IDHEC) di Parigi³, egli stabilisce una vera

¹ Formulata da Jean-Luc Godard – *Weekend e Histoire(s) du cinéma* – e successivamente ripresa tra gli altri da Peter Greenaway – in una conferenza stampa al Pusan International Film Festival –, la questione della *morte del cinema* è ripresa da più voci, prima in riferimento alla sua storia espressiva, oggi in risposta alla *ri-locazione* (F. Casetti, “L’esperienza filmica e la ri-locazione del cinema”, *FataMorgana*, n. 4, “Esperienza”, pp. 23-40) del cinema nei nuovi media e dispositivi.

Nell’area dei *film studies*, un numero consistente di contributi hanno infatti affermato la *decadenza* o la *morte del cinema* – o per lo meno di ciò che il cinema ha significato come espressione artistica nel XX secolo – in riferimento ai profondi cambiamenti che la diffusione del digitale, in tutte le sue forme e derivazioni, ha introdotto nella pratica cinematografica e nella concezione del suo *medium* artistico, mettendo in crisi la forma propria del cinema, se non la sua stessa esistenza.

Cfr. P. Cerchi Usai, *L’ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, tr. it. di R. Gorgani, il Castoro, Milano 1999 (ripubblicato nel 2001 in inglese con il titolo *The Death of Cinema*); F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005; L. Mulvey, *Death 24 X A Second. Stillness and the Moving Image*, University of Chicago Press, 2006; D. N. Rodowick, *Il cinema nell’era del virtuale*, tr. it. di M. Miotti, Olivares, Milano 2008.

² Cfr. Alain, *Pensieri sull’estetica*, tr. it. di E. Bonora, Guerini e associati, Milano 1998; J.-P. Sartre, “*Apologia per il cinema. Difesa e illustrazione di un’Arte internazionale*”, tr. it. di F. Caddeo, riprodotto nel presente numero di *Materiali di Estetica*; Cfr. inoltre M. Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008.

³ M. Merleau-Ponty, “Il cinema e la nuova psicologia”, in *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 69-81. Di tale testo esistono differenti redazioni recentemente raccolte nel

e propria analogia tra la filosofia fenomenologica e l'arte cinematografica, in quanto entrambe mirano a «*far vedere* il rapporto tra soggetto e mondo, tra soggetto e altri, anziché *spiegarlo*»⁴, esse intendono cioè rappresentare la «coscienza in azione» e l'uomo «gettato nel mondo», attraverso la sua condotta ed il suo comportamento. Una riflessione che in certo modo incontra o corre parallela a quanto annunciato da Béla Bâlasz nel suo *Uomo visibile*. Se all'autore ungherese il cinema sembrò restituire all'uomo la visibilità del corpo e dei gesti, il loro potere espressivo, in contrapposizione all'astrattezza ed al carattere disincarnato del linguaggio verbale ed in particolare della scrittura, il filosofo francese vede nel cinema il movimento visibile di una coscienza incarnata, la rinnovata unione di spirito e corpo.

È una simile ispirazione, intima ma programmatica, che il cinema condivide con la filosofia. «La filosofia contemporanea» scrive Merleau-Ponty «non consiste nel concatenare concetti, ma nel descrivere il mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua coesistenza con le altre, e questo argomento è cinematografico per eccellenza»⁵. Per Merleau-Ponty il cinema, come la fenomenologia, ci fa cogliere l'uomo nel suo rapporto con il mondo e con l'essere nella sua ambiguità, nel loro intreccio carnale: «una buona parte della filosofia fenomenologica o esistenziale consiste nello stupirsi di questa inerenza dell'io al mondo e dell'io agli altri, nel descriverci tale paradosso e tale confusione [...]. Or bene, *il cinema è particolarmente adatto a far apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro*»⁶. Il cinema e la filosofia contemporanea condividerebbero quindi una vocazione *comune*: «il filosofo e il cineasta hanno in comune una certa maniera d'essere, una certa visione del mondo, che è quella d'una generazione»⁷.

La filosofia merleau-pontiana si è lasciata sorprendere ed interrogare dal cinema a lui contemporaneo e ha iniziato alla fenomenologia un'intera generazione di cineasti e critici, dando vita ad una nuova concezione dell'arte cinematografica, come testimonia Christian

numero 70 della rivista 1895 Revue d'histoire du cinéma, AFRHC, Paris 2013, nella sezione «Maurice Merleau-Ponty et le cinéma» pp. 121-153; una prima versione del testo pubblicato da Merleau-Ponty su *Écran français* nell'ottobre del 1945 si trova ora tradotto in italiano nel volume M. Carbone, A.C. Dalmaso, E. Franzini, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi / Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*, Mimesis, Milano 2013, «Cinema e psicologia», pp. 25-27)

⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

⁷ *Ivi*, p. 81.

Metz, nel suo celebre *Sémiologie du cinéma*:

A seguito della conferenza di M. Merleau-Ponty su 'Il cinema e la nuova psicologia', il film veniva ad essere a tratti definito, o almeno affrontato, da un'angolazione che è stata chiamata 'fenomenologica': una sequenza di cinema, come uno spettacolo della vita, porta il suo senso in se stessa, il significante vi è a malapena distinguibile dal significato. 'È privilegio dell'arte mostrare come qualcosa si metta a significare, non per allusione a idee già formate o acquisite, ma tramite la disposizione temporale e spaziale degli elementi...'. Ecco tutt'altra concezione del concatenamento. Il cinema arte 'fenomenologica' per eccellenza, il significante coestensivo all'insieme del significato, lo spettacolo che si significa da sé, cortocircuitando il segno propriamente detto... : ecco che cosa hanno detto – in sostanza – E. Souriau, M. Soriano, R. Blanchard, G. Marcel, G. Cohen-Séat, A. Bazin, M. Martin, A. Ayfre, G. A. Astre, A. J. Cauliez, B. Dort, R. Vailland, D. Marion, A. Robbe-Grillet, B. e R. Zazzo e molti altri, in passi di vari articoli.⁸

⁸ Su Merleau-Ponty e Bazin cf. l'estratto del volume di Dudley Andrew, *André Bazin*, contenuto nel presente numero di *Materiali di Estetica*.

C. Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, tr. it. di A. Aprà e F. Ferrini, Garzanti, Milano 1972 [1989], pp. 70-71.

Troviamo conferma di questa significativa dichiarazione, avanzata da Christian Metz, in diversi contributi. Ad esempio, in un articolo apparso su uno dei primi numeri della *Revue internationale de filmologie*, Marc Soriano, tratteggiando un confronto tra l'attività della lettura e l'esperienza spettatoriale, indica Merleau-Ponty come l'autore cui guardare per una nuova concezione della percezione e degli studi ad essa connessi: «Les études de M. Piaget et Lambercier à Genève, de M. Michotte à Louvain, malgré d'apparentes contradictions, confirment le schéma général de la perception tel qu'il est présenté dans l'ouvrage de M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*. Les vieux problèmes posés dans les manuels de psychologie [...] perdent leur sens», M. Soriano, "Lire, Assister", *Revue internationale de filmologie*, 5-6, Venise, 1949, pp. 299-304.

La filosofia merleau-pontiana illumina in egual misura gli studi concernenti la filmologia e l'estetica cinematografica: Soriano si riferisce in particolare alla conferenza su *Le cinéma et la nouvelle psychologie*: «La perception du spectacle, comme toutes les autres, est une forme; un des postulats de la filmologie est que le cinéma commence non pas à l'image, mais à plusieurs images en mouvement. Il y a lieu de se souvenir ici de la définition du fait filmique et du fait cinématographique. Dans le cadre de la psychologie moderne, ces définitions renvoient au schéma de la perception esthétique ébauché précédemment. Le spectateur ne va pas de l'image à l'image, d'une image aperçue sur l'écran à sa signification, et de cette signification à l'image qui suit, mais bien plutôt il perçoit cette signification dans l'image. [...] Le mouvement des images, l'obscurité qui précise les données de nos sens nous engage à considérer les données de l'écran comme elles sont réellement; c'est-à-dire comme des perceptions. "Le film – dit encore Merleau-Ponty – ne se pense pas, il se perçoit."», M. Soriano, "Lire, Assister", cit., pp. 302-303.

Oltre alla conferenza del marzo 1945 su *Le cinéma et la nouvelle psychologie* citata da Metz in cui troviamo enunciata la tesi della profonda analogia tra la fenomenologia ed il cinema, Merleau-Ponty tratterà nuovamente l'arte cinematografica nelle conversazioni radiofoniche del 1948 (M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, tr. it. di F. Ferrari, SE, Milano 2002), poi nel *résumé* e nelle *notes* del corso *Le monde sensible et le monde de l'expression* (M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, traduzione, presentazione e note a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, pp. 25-30; M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi et annoté par E. de Saint Aubert et S. Kristensen, MetisPresses, Genève 2011, in particolare la XIV lezione, riprodotta e tradotta in italiano in *Chiasmi International*, n° 12, Milano-Paris-Pittsburgh, Mimesis-Vrin-Penn State University, 2010, pp. 39-45), in un passo de *L'œil et l'esprit* (M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989, pp. 54-55) e nel corso *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* (M. Merleau-Ponty, *É possible oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, tr. it. di F. Paracchini e A. Pinotti, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003).

La convergenza tra cinema e fenomenologia ha dunque trovato riscontro, secondo Metz, nella riflessione teorica dedicata al cinema che si è sviluppata in Francia a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta, ma si potrebbe dire anche significativamente *nell'opera* dei cineasti di questa generazione, quella della *Nouvelle Vague* francese, che attraverso la critica cinematografica si è formata⁹. Tuttavia l'interesse dimostrato dalla teoria filmica per la fenomenologia merleau-pontiana non rimane un fenomeno circoscritto ad un evento generazionale o all'atmosfera di un'epoca di particolare rinnovamento culturale ed artistico: il dialogo tra fenomenologia e cinema non cessa oggi di essere un terreno fecondo e produttivo, ed è proprio la rinnovata attualità di tale convergenza che ci proponiamo di delineare.

All'inizio degli anni Novanta, Vivian Sobchack, teorica di cinema e media, ha intrapreso una lettura dell'esperienza filmica a partire dalla filosofia di Merleau-Ponty, in un'opera divenuta punto di riferimento per la teoria cinematografica e non solo: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*¹⁰. La fenomenologia, ma in modo particolare l'estetica e l'ontologia merleau-pontiana, è proposta come nuovo punto di partenza per una teoria del cinema e dell'esperienza filmica, che superi le insufficienze dell'impostazione psicoanalitica e/o marxista¹¹, allora approcci dominanti nell'area del

⁹ Si fa qui riferimento all'esperienza della redazione dei *Cahiers du cinéma*, cui hanno collaborato François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e molti altri cineasti, prima di passare dall'attività di critici alla *mise en scène*.

Sul rapporto tra la filosofia di Merleau-Ponty ed il cinema della *Nouvelle Vague* francese cfr. M. Carbone, "Il filosofo e il cineasta. Una convergenza storica e una discussione sull'immagine cinematografica", in *Paradigmi*, settembre-dicembre 2009, pp. 45-51.

Sul rapporto tra il pensiero merleau-pontiano e l'opera cinematografica di Jean-Luc Godard cfr. S. Kristensen, "Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement", in *Archives de Philosophie*, Cahier 69-1-Printemps 2006, pp. 123-146 e J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di Alain Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1985. Cfr. inoltre AA. VV., *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, Temi Editrice, Trento 2006; AA. VV., *Nouvelle Vague*, a cura di R. Turigliatto, Lindau, Torino 1993.

¹⁰ V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992. Su tale opera inaugurale concentreremo principalmente la nostra analisi nel presente studio. Ci limitiamo a segnalare che l'unico volume della bibliografia dell'autrice attualmente tradotto in lingua italiana è, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano*, tr. it. di M. S. Checcoli, Bononia University Press, Bologna, 2002. Alcuni riferimenti all'opera della Sobchack si trovano nel capitolo «Pelle e contatto», in T. Elsaesser e M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, tr. it. di F. De Colle e R. Censi, Einaudi, Torino, 2009, pp. 119-143.

¹¹ Secondo Vivian Sobchack l'approccio fenomenologico nei *film studies* è stato accantonato parallelamente all'affermarsi della psicoanalisi freudiana e lacaniana da un lato e della critica marxista dall'altro nell'area degli studi critici sul cinema ed in modo particolare a partire dalla diffusione della *Feminist Film Theory*. La fenomenologia sarebbe stata per lungo tempo troppo direttamente collegata e limitata al pensiero di Edmund Husserl o altrimenti connessa e circoscritta all'esistenzialismo ed al cattolicesimo francesi che molto avevano influenzato l'opera di autori come Amédée Aymé, Henri Agel e André Bazin. La sua opera si pone pertanto come tentativo di ritrovare un approccio nuovo ed ampio alla

film studies ed ultimamente incapaci, secondo l'autrice statunitense, di cogliere l'esperienza cinematografica e spettatoriale nella sua dinamicità e carnalità¹². In questa prospettiva la fenomenologia merleau-pontiana si propone quindi come via percorribile per superare i limiti di una teoria cinematografica divenuta ricorsiva ed asfittica, ma soprattutto come nuovo modo di interrogare la visione in generale ed in particolare la visione propria dell'esperienza filmica: «I must interrogate vision – vision as it is embodied, vision as it is performed, vision as it signifies, vision as it radically entails a world of subjects and objects to make sense of them and of itself as it is lived»¹³.

The Address of the Eye non si rifà tanto al testo della conferenza citata del '45, quanto al pensiero dell'ultimo Merleau-Ponty: fin dalle prime righe del testo la Sobchack ravvisa una sintonia fondamentale, una significativa convergenza tra l'ontologia merleau-pontiana e l'esperienza cinematografica che la sua opera mira a descrivere:

In un certo senso [...] tutta la filosofia consiste nel restituire un potere di significare, una nascita del senso o un senso selvaggio, una espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio. E in un certo senso [...] il linguaggio è tutto, perché esso non è la voce di nessuno, perché è la voce stessa delle cose, delle onde e dei boschi. Si deve altresì comprendere che, dall'una all'altra di queste vedute, non c'è rovesciamento dialettico, noi non abbiamo il compito di riunirle in una sintesi: esse sono due aspetti della reversibilità che è verità ultima.¹⁴

Le parole di Merleau-Ponty vengono così a descrivere l'esperienza filmica, che la Sobchack vede coincidere con quell'«espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza» di cui parla *Il visibile e l'invisibile*: «What else is a film if not 'an expression of experience by experience'? And what else is the primary task of film theory if not to

fenomenologia ed alla sua contaminazione con i *film studies*. Cfr. «Preface», in V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., pp. XIII-XIX. A tale proposito cfr. anche J. Dudley Andrew, «The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory», *Wide Angle*, n° 2, 1978, pp. 44-49 e AA. VV., *Metodologie di analisi del film*, a cura di P. Bertetto, Laterza, Milano 2006.

¹² «I would argue that in the final analysis (indeed, perhaps as a result of the "objective" process of analysis), both psychoanalytic and Marxist film theory in most of their current manifestations have obscured the dynamic, synoptic, and lived-body situation of both the spectator and the film – ironically, in this context, as they have respectively emphasized the *sexual* and *material* economy of the sign and the signifying subject», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. XVI.

¹³ «I want to mistrust what has become the certain ground, the *premises*, of contemporary film theory and to interrogate certain widely held assumptions about the nature of film and intelligibility and significance of spectatorship and film experience. To do so, however, I must interrogate vision – vision as it is embodied, vision as it is performed, vision as it signifies, vision as it radically entails a world of subjects and objects to make sense of them and of itself as it is lived», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. XVII.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, edizione a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1969, p. 170.

restore to us, through reflection upon that experience and its expression, the original power of the motion picture to signify?»¹⁵.

Il legame tra il cinema e la filosofia dell'ultimo Merleau-Ponty, messo in luce dalla Sobchack, risulta originale ma anche lungimirante: infatti nell'atto di inaugurare il corpo a corpo tra la teoria cinematografica ed il testo merleau-pontiano, l'autrice statunitense certamente ignorava che Merleau-Ponty nello stesso anno in cui stende le pagine de *L'entrelacs – Le chiasme* lavorava alle note preparatorie del corso su *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*, in cui la questione del cinema è nuovamente evocata. Infatti, è alla letteratura e all'arte, pittorica e cinematografica, che Merleau-Ponty intende rivolgersi nell'atto di delineare una *nuova ontologia*, in quanto in queste forme espressive ritroviamo già una formulazione del nuovo rapporto all'essere che l'interrogazione filosofica si accinge a tratteggiare. In particolare, la concezione di una *nuova ontologia* si sarebbe intrecciata, nei propositi che Merleau-Ponty annuncia nelle note di questo corso interrotto, con l'approfondimento della *questione del movimento nel cinema* e con l'*ontologia del cinema* espressa dagli scritti di André Bazin¹⁶.

Riferendosi al passo citato de *Il visibile e l'invisibile*, Vivian Sobchack scrive: «However, when Maurice Merleau-Ponty wrote the above lines shortly before his death in 1961, it is unlikely that the cinema was in his thoughts»¹⁷. Tale passo, letto *après coup*, mette in primo piano l'originalità dell'accostamento tra la percezione cinematografica e l'ontologia merleau-pontiana, sviluppato dalla teorica statunitense: le note preparatorie del Corso del '61, come anche le note di corso de *Le monde sensible et le monde de l'expression* del '53¹⁸, che già approfondivano la riflessione sul cinema¹⁹, saranno infatti depositate alla Bibliothèque Nationale de France solo nel 1992 e le prime vedranno la pubblicazione nel 1996.

Le analisi condotte dalla Sobchack non hanno quindi potuto valersi della consultazione di questi inediti e si sviluppano pertanto attraverso un confronto, creativo e personale,

¹⁵ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 3.

¹⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?* Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961, cit., pp. 164-165.

¹⁷ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 3.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit.

¹⁹ A tal proposito mi permetto di rinviare al mio studio: A.C. Dalmasso, "Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema ne *Le monde sensible et le monde de l'expression*", in *Chiasmi International*, n° 12, cit., pp. 77-109; e ai saggi di Mauro Carbone, Simone Frangi, Stefan Kristensen, Pierre Rodrigo e Luca Vanzago, contenuti nel medesimo volume.

con l'ontologia della reversibilità espressa dalla filosofia dell'ultimo Merleau-Ponty. In questo senso l'opera della teorica di cinema statunitense ci raggiunge come una testimonianza della sintonia profonda tra il chiasma merleau-pontiano e la topologia della visione messa in atto dal cinema. *The Address of the Eye* ci permette di approfondire ad un tempo come l'ontologia de *Il visibile e l'invisibile* si rispecchi nell'esperienza cinematografica della visione e come nel cinema si rifletta una metafora ontologica del chiasma del visibile.

L'«espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza»

L'elemento che tocca in modo più significativo e interroga un approccio semiotico ed ermeneutico al mezzo cinematografico è l'origine carnale della nostra esperienza del linguaggio affermata dall'opera merleau-pontiana, ovvero la nascita dell'espressione nella dimensione percettiva e la reciproca implicazione di percezione ed espressione²⁰. Secondo la Sobchack il cinema, più di ogni altro mezzo di comunicazione, mostra, o, potremmo dire, *mette in scena la reversibilità di percezione ed espressione* che investe tanto l'immagine in movimento quanto l'esperienza che ne facciamo: «The cinema makes visible and audible the primordial origins of language in the reversibility of embodied and enworlded perception and expression»²¹. Perciò, proprio a partire dalla filosofia merleau-pontiana, può prendere forma una *fenomenologia semiotica*²², un'indagine cioè che prendendo in considerazione il significante filmico tenga conto dell'*incarnazione* del senso cinematografico in una logica percettiva e quindi del corpo vedente-visibile del film come spazio chiasmatico dell'intreccio della carne e del mondo²³.

I modi della nostra esistenza incarnata – la vista, l'udito, la nostra esperienza cinestetica e propriocettiva – sono la stoffa stessa del linguaggio cinematografico, o, per usare le parole di Jean Mitry, laddove le altre arti significano il movimento attraverso l'immobilità e la vita attraverso ciò che è inanimato, «il cinema è chiamato ad esprimere

²⁰ «It is precisely this emphasis on the material and carnal foundations of language that makes the above fragment of *The Visible and the Invisible* particularly relevant to the semiotic and hermeneutic questions posed by the medium of cinema. The passage suggests not only the primordial and unprivate nature of language, but also the physically concrete “reversibility” of perception and expression that constitutes both the moving picture and our experience of it», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 3.

²¹ *Ivi*, p. 4.

²² Cfr. *Ivi*, p. 6.

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

la vita attraverso la vita stessa»²⁴. L'immagine in movimento si manifesta quindi e si rende sensibile come «espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza», essa mette in scena il nostro esistere *in situazione*: «a film is an act of seeing that makes itself seen, and act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood»²⁵.

Nella percezione cinematografica sperimentiamo la co-esistenza di percezione ed espressione nella nostra esperienza corporea come scambio intrasoggettivo ed intersoggettivo dei nostri modi di esistenza²⁶: «a film is given to us and taken up by us as perception turned literally inside out and toward us as expression»²⁷. Le immagini in movimento proiettate sullo schermo cinematografico si rivolgono alla nostra esperienza di esseri incarnati come *l'espressione di una percezione altra ed anonima*, attraverso un linguaggio che, come scrive Merleau-Ponty, «non è la voce di nessuno, perché è la voce stessa delle cose, delle onde e dei boschi»²⁸. Nella percezione cinematografica il nostro esistere in situazione viene così ad accogliere l'espressione di *un'altra* percezione: *qui*, nel luogo *dove io sono e percepisco*, sono raggiunto e decentrato da un altro *qui* altrettanto percepibile – l'esistenza del film e la *sua* percezione – che si presenta allo stesso tempo come il *là dove io non sono*, luogo dell'altro, che si apre *nella* mia esperienza percettiva, la quale diviene uno spazio virtuale, aperto e condiviso, *qui dove noi vediamo*. L'esperienza filmica è quindi un sistema di comunicazione basato sulla *percezione corporea in quanto mezzo d'espressione*, che coinvolge lo spettatore-vedente, il film ed indirettamente anche colui o coloro che lo realizzano²⁹.

L'intreccio reciproco di percezione ed espressione, al centro della ricerca filosofica e ontologica merleau-pontiana, è precisamente il fulcro dell'interesse che Vivian Sobchack rivolge al pensiero del filosofo francese. Seppure a partire da differenti punti di vista – la teoria filmica da un lato e l'interrogazione filosofica dall'altro –, questi due percorsi convergono e si ricoprono a vicenda, proprio nell'esigenza di ripensare tale unità e

²⁴ J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Editions Universitaires, Paris 1965, pp. 453-454. Cit. in V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 5.

²⁵ *Ivi*, p. 3-4.

²⁶ «Embodied existence is constituted as and marked by intrasubjective and intersubjective exchange between perception and expression», *ivi*, p. 13.

²⁷ *Ivi*, p. 12.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 170.

²⁹ «The film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. [...] Direct experience and existential presence in the cinema belong to both the film and the viewer», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 9.

reversibilità. Nell'ontologia merleau-pontiana, percezione ed espressione sono in un rapporto di co-implicazione e reversibilità – «as two modalities of significant and signifying existence, perception and expression are interwoven threads»³⁰ – e proprio tale dinamica si rende evidente nel film:

In a film as in life, perception and expression – having sense and making sense – do not originally oppose each other and are not separated or differentiated as distinctly binary constructs and practices. Rather, they are complementary modalities of an original and unified experience of existence that has long been fragmented and lost to those interested in the ontology of the cinema and its structures of signification.³¹

È il movimento circolare che lega percezione ed espressione l'aspetto che la teoria del cinema, dalla teoria classica fino agli studi contemporanei, sembra aver omesso e frainteso, finendo per privilegiare sempre uno dei due poli e per ridurre l'esperienza carnale della visione ad un processo di oggettivazione del significante filmico.

La teoria del cinema è stata storicamente dominata da tre metafore, alle quali la Sobchack riconduce le principali tendenze interpretative che l'hanno contraddistinta: *inquadratura* o *cornice* (*picture frame*), *finestra* (*window*), *specchio* (*mirror*)³². Attraverso queste immagini, che sono venute a designare di volta in volta il rettangolo dello schermo cinematografico e per contiguità il film stesso, concepito quindi come statico oggetto visto, la *film theory* ha concepito, ed in tal modo ridotto, l'atto dinamico della visione che si produce nell'esperienza filmica, tanto dello spettatore quanto del film – che, come vedremo, l'autrice statunitense propone invece di *intendere, entrambi, come soggetti della visione*, ovvero in quanto vedenti³³. Secondo la Sobchack, la teoria classica del cinema, divisa tra *formalisti* e *realisti*³⁴, ha sempre separato espressione e percezione,

³⁰ *Ivi*, p. 13.

³¹ *Ivi*, p. 14.

³² La tendenza a concepire il film secondo le metafore citate è messa in luce da Charles F. Altman in C. F. Altman, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse", *Quarterly Review of Film Studies* 2 (August 1977), pp. 260-264. Vivian Sobchack sottolinea inoltre la presenza, anche se storicamente meno rilevante, della metafora del "sogno" e della "coscienza". Per una panoramica delle metafore che di volta in volta hanno incarnato il significante filmico cfr. inoltre T. Elsaesser e M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit.

³³ Cfr. «Film Theory and the Objectification of Embodied Vision», *ivi*, pp. 14-26.

³⁴ Le due tendenze individuate dalla Sobchack, che si presentano a suo giudizio fortemente intrecciate nella pratica critica e nella teoria filmica, non pretendono tuttavia classificare schematicamente determinate teorie cinematografiche, quanto fornire una chiave di lettura sottesa agli orientamenti che queste ultime hanno storicamente intrapreso.

Va inoltre sottolineato il parallelismo tra tale obiezione avanzata dalla Sobchack ed il procedimento argomentativo adoperato da Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione* nella critica che egli compie dei presupposti teorici di empirismo ed idealismo.

nella ricerca di una pretesa vera natura, o “essenza” del cinema. Da un lato i formalisti, la cui impostazione critica è riconducibile alla metafora dell'*inquadratura*, e quindi al taglio dell'artista – assimilato al pittore –, hanno preteso incanalare l'esperienza bruta dell'immagine cinematografica attraverso l'intervento personale dell'autore: è l'artista che dona il senso, che esprime sé attraverso la sua opera ed il film è pertanto appiattito come sostrato dell'espressione di una soggettività slegata dal mondo. Dall'altro lato, i realisti hanno tentato di far coincidere l'espressione del senso primordiale con la pretesa purezza ed imparzialità ottenuta dalla registrazione dell'*obiettivo* fotografico della macchina da presa, vera e propria *finestra* aperta sul mondo, in grado di restituirci una percezione in sé, oggettiva e priva di implicazioni con il soggetto umano.

Nel tentativo di superare le due tendenze descritte, la teoria che la Sobchack definisce “contemporanea” ha finito per fondere percezione ed espressione in una sintesi operata dalla *riflessione*, da cui la metafora dello *specchio*. Il film è stato allora inteso, dalla teoria femminista, neo-marxista o psicoanalitica, come proiezione illusoria, coercitiva o ideologica dell'esperienza: nel cinema si rifletterebbero da un lato l'apparato sociale e l'ideologia dominante, dall'altro le distorsioni della mentalità collettiva e le sue strutture psichiche e predeterminate.

Secondo la Sobchack, la teoria classica, così come quella contemporanea, non hanno saputo riconoscere la *natura correlativa dell'esperienza filmica*, ma hanno sempre astratto e privilegiato di volta in volta uno dei suoi aspetti. La fenomenologia può allora, a partire dall'*intenzionalità* ed dalla sua lettura merleau-pontiana³⁵, rendere conto dell'esperienza filmica come struttura correlativa e reversibile, in cui percezione ed espressione si trovano unite in un legame di reciprocità.

La teoria del cinema ha inoltre mancato di interrogare – dandoli per presupposti – alcuni aspetti che ineriscono profondamente all'esperienza filmica: essa infatti non ha sufficientemente tematizzato *l'atto della visione* come tale, nella sua costituzione, ha sottinteso come dato di partenza la supposta competenza comunicativa del cinema e dello

³⁵ Vivian Sobchack pone infatti un particolare accento sul tema del corpo proprio e della natura incarnata della nostra percezione intenzionale.

È interessante sottolineare che l'autrice statunitense non stabilisce alcuna discontinuità tra la fenomenologia merleau-pontiana ed il pensiero dell'ultimo Merleau-Ponty, orientato ad una riflessione esplicitamente ontologica. Certamente la Sobchack non affronta tale questione dal momento che il suo lavoro, pur approfondendo il pensiero del filosofo francese, è finalizzato ad una comprensione dell'esperienza filmica, tuttavia la prospettiva che *The Address of the Eye* adotta risulta per noi di particolare interesse in quanto della filosofia merleau-pontiana e dei singoli temi trattati pone in luce l'unità e la continuità.

spettatore, ovvero *l'intelligibilità* stessa dell'esperienza filmica, ed ha infine sempre interpretato *il film come oggetto visto (viewed object)*.

È in particolare su quest'ultimo punto che l'analisi proposta dalla Sobchack opera un significativo rivolgimento: se nel cinema l'atto incarnato del vedere diventa il paradigma della reversibilità tra percezione ed espressione³⁶, tale reciprocità struttura allora ad un tempo l'esperienza dello spettatore, del *filmmaker* e del film stesso. Tale ipotesi suggerisce quindi di considerare il film non più solamente in quanto *oggetto* della percezione filmica, bensì in qualità di *soggetto vedente (viewing subject)* e pertanto *visibile, visto e vedente* ad un tempo, nella misura in cui esso manifesta una capacità percettiva ed espressiva equivalente in struttura e funzione alla competenza dimostrata dal *filmmaker*³⁷ e dallo spettatore³⁸.

Nell'atto della visione, il film trascende la sua mera esistenza di oggetto visibile, riducibile al meccanismo tecnologico che lo anima, tanto quanto nei loro analoghi atti visivi, il regista e lo spettatore trascendono la loro esistenza di corpi visibili, riducibili alla loro anatomia e fisiologia. Essi sono pertanto da considerare *entrambi* come *soggetti della visione*: «The direct engagement, then, between spectator and film in the film experience cannot be considered a monologic one between a viewing subject and a viewed object. Rather, it is a dialogical and dialectical engagement of *two* viewing subjects who also exist as visible objects»³⁹.

La descrizione merleau-pontiana dell'inerenza dell'io al mondo e del mondo all'io,

³⁶ «Thus, relative to cinema, the *existential and embodied act of viewing* becomes the paradigm of this exchange of perception and expression. That is, the act of viewing provides both the necessary and sufficient conditions for the commutation of perception to expression and vice-versa. It also communicatively links filmmaker, film, and spectator by means of their respective, separate, and yet homeomorphic existential performance of a shared (and possibly universal) competence: the capacity to localize and unify (or “center”) the invisible, intrasubjective commutation of perception and expression and make it visible and intersubjectively available to others», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 21.

³⁷ Laddove per *filmmaker* si intende in senso lato non solo il regista o lo sceneggiatore ma chi concorre alla realizzazione del film nel suo complesso. Può dunque trattarsi allo stesso modo di un' *équipe* allargata o di un singolo.

³⁸ «This suggests, therefore, the possibility that a film may be considered as more than a merely visible object. That is, in terms of its performance, it is as much a *viewing subject* as it also a *visible and viewed object*. Thus, in its existential function, it shares a privileged equivalence with its human counterparts in the film experience. This is certainly *not* to say that the film is a *human* subject. Rather, it is to consider the film as a *viewing* subject – one that manifests a competence of perceptive and expressive performance *equivalent* in structure and function to that same competence performed by filmmaker and spectator. The film actualizes and realizes its ability to localize, unify (or “center”) the “invisible” intrasubjective exchange or commutation between the perception of the camera and the expression of the projector. As well, it makes this exchange visible and intersubjectively available to others in the expression of its perception», *ivi*, p. 22.

³⁹ *Ivi*, p. 23

nella sua esperienza situata ed incarnata, sembra incontrare l'esistenza visibile del film⁴⁰: la visione del film e la mia propria visione non arrivano a fondersi, bensì aderiscono l'una all'altra in una reversibilità sempre imminente⁴¹: «L'interiore e l'esteriore sono inseparabili. Il mondo è tutto dentro di me e io sono tutto fuori di me»⁴². L'atto della visione implica un'esistenza incarnata e situata in un mondo⁴³, coinvolge pertanto un corpo vedente e visibile, percettivo ed espressivo, che è tanto il corpo dello spettatore quanto il *corpo del film*.

La visione cinematografica diviene allora pensabile, attraverso l'ontologia merleau-pontiana, non più come sguardo obiettivo e distaccato, o potremmo dire *di sorvolo*, secondo l'espressione che Merleau-Ponty mutua da Ruyer⁴⁴, bensì come visione incarnata e ripiegata in un interno che è anche il suo esterno, in uno spazio topologico reversibile⁴⁵. È questo duplice essere *situato in un mondo* ed essere *movimento intenzionale verso un mondo* che Vivian Sobchack viene ad esprimere nella significativa formula *the address of the eye*, che potremmo tradurre contemporaneamente come il *luogo dell'occhio* ed il

⁴⁰ «Merleau-Ponty's description of the structured, centered, inherent "coherence" of human experience in the world as not only for others, but also for itself, seems just as applicable to the visual being of the visible film», *ivi*, p. 22.

⁴¹ «The film's vision and my own do not conflate, but meet in the sharing of a world and constitute an experience that is not only intrasubjectively dialectical, but also intersubjectively dialogical», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 24.

⁴² «L'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au dedans et je suis tout hors de moi», M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano [1963] 2003, p. 522; Cit. in V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 22. Cfr. inoltre M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 20.

⁴³ «This act of viewing, this "address of the eye", implicates both *embodied, situated* existence and a *material* world; for to see and be seen, the viewing subject must be a body and be materially in the world, sharing a similar manner and matter of existence with other viewing subjects, but living this existence discretely and autonomously, as the singular embodied situation that makes this existence also unique matter that matters uniquely», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 23; «Is is the embodied and enworlded "address of the eye" that structures and gives significance to the film experience for filmmaker, film and spectator alike», *ivi*, p. 24.

⁴⁴ I termini "survol", "survol absolu" e "survoler", espressione di un paradigma di pensiero cartesiano e criticista, ricorrono frequentemente nelle invettive e nelle critiche che Merleau-Ponty rivolge alla coscienza riflessiva ed all'intellettualismo. Il termine "survol absolu" compare per la prima volta nelle note di corso e nel résumé de *Le monde sensible et le monde de l'expression* e deriva da Raymond Ruyer (cfr. M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., p. 55 [25](II1)); tale concetto sarà in seguito ripreso da Merleau-Ponty ne *La prosa del mondo*, poi nel corso sulla passività e nei testi successivi. Per un approfondimento sulla figura del "sorvolo" e sull'utilizzo di tale figura in *Fenomenologia della percezione* e nel corso su *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cfr. E. de Saint Aubert, *Le scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2005, pp. 192-199.

⁴⁵ «Cinematic vision, then, is never monocular, is always doubled, is always the vision of *two viewing subjects* materially and consciously inhabiting, signifying, and sharing a world in a manner at once universal and particular, a world that is mutually visible but hermeneutically negotiable», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 24.

rivolgersi dello sguardo. Tale espressione viene a significare ad un tempo l'origine e la destinazione della visione⁴⁶: «address», come nome e come verbo, denota simultaneamente il *luogo* e la posizione, e quindi l'essere corpo situato, e l'attività propria dello sguardo che trascende la località del corpo proprio – i nostri occhi di carne – nella quale la visione si genera⁴⁷.

È vero che il mondo è *ciò che noi vediamo*, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo. In primo luogo ciò significa che, mediante il sapere, dobbiamo eguagliare tale visione, prenderne possesso, dire che cos'è noi e che cos'è vedere, e dunque comportarci come se non ne sapessimo nulla, come se in proposito avessimo tutto da imparare»⁴⁸: Vivian Sobchack riprende così il gesto merleau-pontiano, che apre l'interrogazione filosofica de *Il visibile e l'invisibile*, per comprendere nuovamente *l'atto del vedere* al cinema e l'atto del vedere *tout court*, o, si potrebbe dire, per pensare il *movimento della visione*: la visione come *movimento* del vedente nella sua apertura ad un mondo e come *sollecitazione* della visione da parte del visibile.

Film and/as viewing subject. Visione cinematografica ed intenzionalità del visibile

Per cogliere l'esperienza della visione come tale, e quindi la visione propria del cinema, bisogna cercare di «dire che cos'è noi e che cos'è vedere»⁴⁹: «We must begin by understanding the structure of the act of viewing and ourselves as viewers. We must know ourselves as body-subjects living a perceptual encounter with the world and others that is always already communicative, always already expressive and semiotic in nature. This perceptual encounter with world is the ground upon which we can live a perceptual semiotic encounter with that figuration we call a film»⁵⁰.

Una fenomenologia dell'esperienza filmica prenderà quindi le mosse da una rinnovata interrogazione dell'esperienza scopica come peculiare modalità della nostra percezione

⁴⁶ «The “address of the eye” in the film experience expresses both the *origin* and *destination* of viewing as an existential and transcendent activity», *ivi*, p. 25.

⁴⁷ «Address, as noun and verb, both denotes a location where one resides and the activity of transcending the body's location, originating from it to exceed beyond it as a projection bent on spanning the worldly space between one body-subject and another. The address of the eye also forces us to consider the *embodied* nature of vision, the body's radical contribution to the constitution of the film experience», *ibidem*.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 16.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 54.

La soggettività incarnata in cui la visione si produce, non è da pensare come un soggetto incorporato, bensì come un *soggetto che è corpo*, non a *subjective body*, ma a *body-subject*, sottolinea Vivian Sobchack.

incarnata⁵¹. Occorre comprendere la *visione come struttura intenzionale* irriducibile nel suo essere correlazione tra l'atto intenzionale del vedere e l'oggetto visto, e per questa via imparare che cosa significa *vedere con i propri occhi di carne*, o come scrive Vivian Sobchack, riprendendo il titolo del celebre documentario di Stan Brakhage⁵², *vedere il mondo con i propri occhi (seeing the world with one's own eyes)*⁵³. Come nel film di Brakhage – *The act of seeing with one's own eyes* – siamo posti dinanzi al crudo svolgimento di un'autopsia e siamo in tal modo costretti a compiere noi stessi un atto di *autopsia*, ad uscire cioè dal nostro atteggiamento naturale per reimparare a *vedere con i propri stessi occhi*, così in questa indagine della visione filmica dobbiamo spogliarci delle nostre astrazioni per ricomprendere che cos'è *vedere*. Tale sguardo nuovo rivolto alla nostra esperienza scopica diviene possibile per la Sobchack attraverso la fenomenologia.

Bisogna innanzitutto considerare la visione in quanto struttura intenzionale, quale si articola e si rende evidente nella percezione cinematografica, per poter esaminare l'esperienza scopica dello spettatore e la visione propria del film. La visione è una modalità della percezione ed ha una struttura intenzionale e situata, in cui avviene l'incontro tra un vedente ed un mondo che si offre al suo atto intenzionale come *orizzonte ed apertura*. Nella visione propria all'esperienza filmica, quello che noi percepiamo è la visione *del* film, il suo proprio orizzonte percettivo, che è al contempo il limite e l'apertura stessa della visione e che nell'esperienza filmica corrisponde per Vivian Sobchack con l'inquadratura, il *frame*, che ne è non lo spazio vuoto d'apparizione, bensì lo *spessore* e la dimensione: «the act of vision (whether human or “mechanical”) is always

⁵¹ «The act of seeing is entwined intimately with the act of being, how seeing incarnates being and connects it with the visible world in a living engagement», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 51.

⁵² S. Brakhage, *The act of seeing with one's own eyes*, USA, 1971 (16mm; 32 minutes; color; silent). Il documentario del regista Stan Brakhage, tra i maggiori esponenti del cinema sperimentale e d'avanguardia, ci presenta l'autopsia di due corpi, uno maschile e l'altro femminile, rappresentata in tutto il suo realismo. Il cortometraggio fu girato interamente come progetto sperimentale nell'obitorio di Pittsburgh e con l'unico limite imposto dall'*équipe* medica di non filmare i volti dei cadaveri. Il titolo del film (che riprende dichiaratamente la poetica del regista statunitense, che mira a riscoprire la purezza e l'intensità della percezione prima che essa venga plasmata e contaminata dall'educazione e dalle regole morali socialmente costituite) è la traslitterazione inglese del termine *autopsia*, dal greco *autòs*, “stesso” e dalla radice “oph” di *horào*, “vedere”. È quindi in questi termini che la Sobchack fa allusione al documentario di Brakhage, intitolando un capitolo del suo saggio “The Act of Being with One's Own Eyes”.

⁵³ «The existential act of seeing-in-the world grounds the existential act of seeing the world with one's own eyes», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 51; «Seeing the world with one's own eyes [...] is a condition not only for incarnate being but also of reflexive and reflective consciousness aware of its embodiment and situation and its own activity of seeing», *ibidem*; «The search for an adequate description of the *existential structure of vision* and the *existential function of viewing* through which the body-subject becomes self-consciously aware of its own acts of vision, and gains access to others as viewing subjects», *ivi*, p. 55.

dimensional, always has thickness as it possesses possible or actual *movement* in the world as intentional and diacritical activity»⁵⁴. L'inquadratura non ritaglia *la sua propria visione* come un atto di parcellizzazione geometrica sul mondo, per il film, così come per noi, l'apertura al mondo che è l'atto del vedere⁵⁵ implica che il mondo sia e resti un orizzonte che si estende oltre ogni visione immediata, un *orizzonte mobile*, come mobile è il diaframma della nostra visione ed intenzionalità rivolta al visibile⁵⁶. La visione cinematografica è quindi l'incontro tra un soggetto vedente e incarnato⁵⁷ ed un visibile, che non si offre alla percezione solamente come suo correlato, ma che presenta una struttura intenzionale e percettiva a lui analoga. La correlazione intenzionale struttura allora tanto l'esperienza scopica dello spettatore quanto l'atto della visione espresso dal film.

Come sottolinea Merleau-Ponty, il movimento cinematografico non è la percezione del *movimento di un mobile* bensì l'apprensione di un senso che si dà come scarto, di un invisibile che sopravanza e sconfinava nel visibile. Al cinema non esiste un *punto di vista*, ma piuttosto una partecipazione, un'implicazione mobile del soggetto/oggetto incarnato, la cui attività vedente/visibile prospetta e articola un campo visivo in mutamento rispetto ad un mondo che sempre lo eccede. In questo senso il cinema ci mostra che l'intenzionalità, che si modula nell'esistenza, è sempre una *struttura mobile*, che si

⁵⁴ *Ivi*, p. 134.

⁵⁵ «L'ouverture au monde suppose que le monde soit et reste horizon, non parce que ma vision le repousse au-delà d'elle-même, mais parce-que, de quelque manière, celui qui voit en est et y est», M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 134.

⁵⁶ «However mobile, the frame (like the human body) is invariantly the bearer of the film's "orientational point O, with respect to which other objects are organized in the spatio-temporal surrounding world», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 134.

Tuttavia l'idea del campo filmico come analogo dell'orizzonte percettivo del corpo proprio non collima con la caratterizzazione che ne dà Merleau-Ponty, il quale in *Fenomenologia della percezione* afferma che lo schermo è privo di orizzonte: «l'écran n'a pas d'horizon», M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 82. Cfr. inoltre P. Rodrigo, "L'écart du sens", in *Chiasmi International*, n°12, cit., pp. 71-83.

Tale lettura proposta dalla Sobchack è quindi da intendersi come una reinterpretazione creativa a partire dal concetto merleau-pontiano di *orizzonte* come simultaneo limite e possibilità della nostra apertura al mondo.

⁵⁷ Un soggetto cioè che si costituisce come vedente. Vivian Sobchack fa inoltre riferimento al ruolo fondamentale della pulsione scopica nell'opera di Jacques Lacan, ripreso anche da Merleau-Ponty. L'atto del vedere è fondamentale per l'accesso all'autocoscienza, per l'accesso del soggetto alla consapevolezza del sé e del proprio corpo, come separato da quello della madre, a partire dal confronto con ciò che vede, con il visibile della visione, nello *Stadio dello specchio*. Cfr. J. Lacan, "Le stade du miroir", in *Revue française de Psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, pp. 449-455; M. Merleau-Ponty, *M. Merleau-Ponty à la Sorbonne (1949-1952)*, Éditions Cynara, Paris 1988.

inscrive essa stessa nel mondo come l'azione e il movimento del corpo vissuto⁵⁸.

Come scrive Arthur C. Danto, «With the movies, we do not just see *that* they move, we see them *moving*: and this is because the pictures themselves move»⁵⁹. La visione del film è movimento, essa implica sempre già il movimento. Anche prima di muoversi *visibilmente* il corpo del film si muove *visivamente* – realizzando la visione in un'immagine che è visibile e significante. La comprensione merleau-pontiana della motilità come intenzionalità fondamentale⁶⁰ si rispecchia quindi nella struttura propria del movimento cinematografico. Come scrive Merleau-Ponty nelle note del Corso del '53, è il «montaggio, [il] *découpage*, [il] ritmo visivo, [la] dissolvenza, [...] ciò che crea il movimento di un film e non l'agitarsi dei personaggi»⁶¹ o come scrive di nuovo Arthur Danto: «Moving pictures are just that: *pictures* which move, *not* just (or necessary at all) *pictures of moving things*»⁶². Un film significa non come pura registrazione e riproduzione del visibile, come semplice *oggetto della visione*, esso si rende percepibile non solamente come oggetto visto, ma secondo un atto che rispecchia la struttura della nostra visione intenzionale, il film si esprime cioè come *soggetto della visione*⁶³.

Questo *rovesciamento di prospettiva*, su cui Vivian Sobchack pone un particolare

⁵⁸ «For both ourselves and the cinema, intentionality (the correlational structure of consciousness) inflected in existence is also always a mobile structure, inscribing itself in the world as the agency and movement of the *lived-body*», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 63.

⁵⁹ A. C. Danto, "Moving pictures", *Quarterly Review of Film Studies* 4, Winter 1979, p. 17; cit. in V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 62.

⁶⁰ Cfr. a tal proposito R. Barbaras, "Motricità e fenomenicità nell'ultimo Merleau-Ponty" (1992), tr. it. di C. Fontana, in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia edizioni, Cernusco Lombardone 1993, pp. 105-125.

⁶¹ «Montage, *découpage*, rythme visuel, fondu, etc. voilà ce qui fait le mouvement d'un film et non l'agitation des personnages», M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., pp. 169 [135](XIV11).

⁶² A. C. Danto, "Moving pictures", cit., p. 17.

Come fa notare Vivian Sobchack, i critici dell'apparato cinematografico potrebbero avanzare l'obiezione che questo movimento è un'illusione, che in realtà il movimento è dato da immagini immobili e da momenti di buio. Certo tale argomento spiega in che modo il movimento cinematografico è realizzato meccanicamente, ma non coglie la nostra esperienza del movimento nel cinema né tantomeno del senso percettivo e del significato che attraverso il film si comunicano. Cfr. «What is analyzed by some as a series of discrete incremental photographic "moments" passing themselves off in expression as real movement is real movement. These movements achieve real movement through the film's existential activity. That is, they temporally come into being as they are introceptively perceived through the camera and visibly expressed through the projector», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 208.

⁶³ «Unlike the photograph, a film is engaged semiotically not merely as a mechanical objectification, a reproduction, that is itself merely an object of vision. Rather, however mechanical its origin, the moving picture is experienced semiotically as also intentional and subjective, as presenting a representation of the objective world. Perceived not only as an object for vision but also as a subject of vision, a moving picture is not experienced precisely as a thing that, like the photograph, can be easily controlled, contained, or materially possessed», *ivi*, p. 62.

accento, insistendo sulla necessità di considerare l'*oggetto estetico* del film come soggetto dell'atto del vedere, o, come lo definisce Mikel Dufrenne, *quasi-soggetto*⁶⁴, ripercorre la scoperta merleau-pontiana – ma anche lacaniana – di un'«intenzionalità inversa»⁶⁵, intenzionalità del visibile che sollecita ed incontra il nostro sguardo e che si manifesta eminentemente nell'esperienza della pittura.

L'interrogazione del visibile in cui Merleau-Ponty vede consistere l'espressione artistica della pittura, per Vivian Sobchack contraddistingue allo stesso modo la realizzazione del film e dell'esperienza cinematografica⁶⁶. Come la visione del pittore, la visione del regista ritorna su se stessa e si rivolge non a ciò che appare come visibile, bensì *al modo in cui esso appare* e si rende per noi visibile: l'attività della visione viene ad interrogare il vedere stesso. Il cinema, come la pittura, mette in atto quel «pensiero percettivo»⁶⁷, quella «filosofia spontanea»⁶⁸, che opera alle radici del sensibile, che sorprende la verità delle cose e la comunica, la rende percepibile, senza una mediazione concettuale, ma attraverso il movimento stesso della visione. Il regista, come il pittore, è coinvolto in un rivolgimento dello sguardo al venire all'essere delle cose, essi mettono in atto una *fenomenologia della visione*⁶⁹.

Una visione operante, anonima e pre-personale, viene a riflettersi nella *creazione metaforica*⁷⁰ che è la creazione artistica, che mira a sorprendere il senso percettivo nella sua emergenza sensibile. «Vedere è, per principio, vedere più di quanto si veda, accedere

⁶⁴ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris [1953], 1992, pp. 281 e seg. Cfr. M. Mazzocut-Mis, «Un 'quasi soggetto'. Fruizione e oggetto estetico nel pensiero di Mikel Dufrenne», in AA. VV., *L'esperienza estetica. Percorso antologico e critico*, a cura di M. Accornero e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2008, pp. 75-82.

⁶⁵ E. Escoubas, «La question de l'oeuvre d'art: Merleau-Ponty et Heidegger», in AA.VV., *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, a cura di M. Richir e E. Tassin, Millon, Paris [1991] 2008, p. 128.

⁶⁶ «The painter, for Merleau-Ponty, is one for whom "profane" visibility and vision are not enough. (For us, such a one is the filmmaker)», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 90.

⁶⁷ «Pensée perceptive», M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., pp. 121 [88](IX7) e 125 [94](IX11 / X4).

Cfr. «I suggest that there is a pursuit of knowledge foreign to language and founded upon visual communication, demanding a development of the optical mind, and dependent upon perception in the original and deepest sense of the word», S. Brakhage, *Metaphors on Vision*, ed. P. Adams Sitney, Film Culture, New York 1963, p. 1.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *É possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, cit., p. 164.

⁶⁹ «The painter's medium, the filmmaker's medium, is less paint or film than it is *sight*.. indeed, at their most rigorous, both painter and filmmaker practice a phenomenology of vision», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 91; «The painter or the filmmaker, however, as a condition of painting and filmmaking, regularly interrogates the coming into being of figures from the indeterminate and latent ground of the visible. In "Eye and Mind", Merleau-Ponty describes this interrogation», *ibidem*.

⁷⁰ Stan Brakhage definisce la visione come "metaphoric creation", cfr. S. Brakhage, *Metaphors on Vision*, cit., p. 48.

a un essere di latenza»⁷¹. È questa visione-interrogazione che descrive Stan Brakhage, inaugurando il suo *Metaphors of Vision*:

Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the 'beginning was the word'.⁷²

Il corpo espressivo del film

La visione cinematografica non si dà allo spettatore solamente come percezione passiva del visibile, ma anche come atto creativo d'espressione di una logica percettiva e vissuta⁷³. Il film è più che una "pura" visione, la sua esistenza come vedente/visibile implica un "corpo", che si realizza attraverso la presenza fisica della macchina da presa e del proiettore, del loro funzionamento meccanico, ma che non può coincidere semplicemente con tale meccanismo tecnico⁷⁴: «the camera its perceptive organ, the projector its expressive organ, the screen its discrete and material occupation of worldly space, the cinema exists as a visible performance of the perceptive and expressive structure of lived-body experience»⁷⁵.

Il *corpo del film* è lo strumento che rende possibile la comunicazione tra colui che realizza il film ed il suo spettatore, esso è il mezzo attraverso cui il film può avere ed

⁷¹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, tr. it. di G. Alfieri, il Saggiatore, Milano [1967] 2002, p. 44.

⁷² S. Brakhage, *Metaphors on Vision*, cit., p. 1.

⁷³ «For both spectator and film, the act of viewing is not only the *passive perception of the visible* but also their *active visual expression*. Seeing is a lived-logic», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 132.

⁷⁴ Vivian Sobchack segnala il rischio di confondere il cinema con la sua anatomia e fisiologia, ovvero con le operazioni materiali dell'apparato cinematografico. L'esistenza materiale del film è necessaria nella sua immanenza di celluloidi, emulsioni chimiche e meccanismi cinematografici e di proiezione, ma la sua esistenza materiale trascende le sue origini e strutture meramente tecniche. Si sperimenta e si capisce un film non in quanto meccanismo oggettivo come se si trattasse del funzionamento di un termosifone.

Il film non va pertanto ridotto al suo funzionamento ed alla tecnologia che lo rende possibile, tuttavia bisogna ricordare che l'esperienza che il *filmmaker* e lo spettatore hanno del film è sempre un'esperienza mediata dal rapporto con una macchina o uno strumento tecnologico, a tale proposito cfr D. Idhe, *Experimental Phenomenology: An Introduction*, Paragon Books, New York 1979 e V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., pp. 182 e seg.

⁷⁵ *Ivi*, p. 299. Cfr. Anche: «The projector is the expressive mechanism of cinematic technology, not its perceptive mechanism, although its commutative function enables perception as expression. Conversely the camera is a perceptive mechanism that, although not instrumentally expressive, commutes and enables expression as perception», *ivi*, p. 189.

esprimere un mondo. Il *corpo del film* risiede nella sua attività percettiva situata⁷⁶, seppur priva della volontà che caratterizza gli atti intenzionali dello spettatore; si potrebbe dire, riprendendo la conferenza merleau-pontiana su *Il cinema e la nuova psicologia*, che esso coincide con la sua *forma*, con la sua *Gestalt*, ovvero con il suo ritmo interno e la sua organizzazione percettiva, o ancora con il suo *stile*⁷⁷. Il film si rende infatti percepibile attraverso il *proprio* atto percettivo, attraverso lo *stile percettivo* che si offre a noi soggetti vedenti nell'espressione della sua *condotta* e del suo comportamento⁷⁸.

Per Vivian Sobchack, la visione del film si dà come omologo del mio proprio atto scopico e rivela in tal modo le possibilità stesse della mia visione. È la visione stessa che nel film viene a mostrarsi: «The cinema then is an astonishing phenomenon. Enabled by its mechanical and technological body, each film projects and makes uniquely visible not only the objective world but the very structure and process of subjective, embodied vision»⁷⁹.

Nel film si dispiega la relazione visiva ed intenzionale tra un mondo sensibile ed un occhio incarnato, un occhio che non appartiene mai solamente al regista, alla macchina da presa o allo spettatore⁸⁰, e che resta invisibile rendendo possibile la visibilità. «The film's "body" is always implicated in its vision, just as our whole being as embodied informs what we see and makes us present to the visible even as the visible appears as present to us. This incarnation of vision inhabits a world – a world that exceeds its bodily limits, and to which it relates finitely and from an embodied situation»⁸¹. Il *corpo del film*, come il nostro corpo di carne, non è visibile nell'atto della visione esattamente come noi non vediamo i nostri occhi nell'atto di vedere⁸², e tuttavia tale corpo è sempre implicato

⁷⁶ «The film is a visible and centered visual activity coming into being in significant relation to the objects, the world, and the others it intentionally takes up and expresses in embodied vision», *ivi*, p. 171.

⁷⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 212-214. La Sobchack si rifà qui alle riflessioni proposte da Merleau-Ponty, ne *La prosa del mondo*, tr. it. di M. Sanlorenzo, Ed. Riuniti, Roma 1984.

⁷⁸ Cfr. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., pp. 278 e seg.

⁷⁹ *Ivi*, p. 298.

⁸⁰ «Enabled by an eye that belongs neither solely to the filmmaker, the camera, or the spectator, the film exists as the visible visual relation between an embodied eye and a sensible world», *ivi*, p. 203.

⁸¹ *Ivi*, p. 133.

⁸² «The film, therefore, is more than "pure" vision. Its experience as a "viewing-view/viewed-view" implicates a "body". Realized by the physical presence of the camera at the scene of the cinematography yet not the same as the camera, the film's "body" need not be visible in its vision – just as we are not visible in our vision as it accomplishes its visual grasp of things other than itself», *ibidem*; «The film is visible as the successful realization of a perceptive act in an intended perceived object, the camera and projector and all other enabling cinematic technology are synaesthetically synopsized ad the film's body. Together, cooperatively, they are the film's means of *directly* having and behaving in a world», *ivi*, p. 215; «[The film] constitute "a system of system devoted to the inspection of a world". Invisible to itself as we are to ourselves

nella visione.

Il film diviene ed emerge nella sua struttura come un'esistenza originale⁸³, come una presenza che iscrive se stessa nell'implicazione con un mondo, il quale si rende presente in essa attraverso un rapporto corporeo. Il testo filmico trascende ad un tempo il suo meccanismo tecnico e l'intenzione del realizzatore, il suo stile perviene a discernere un senso che eccede il suo funzionamento meccanico come il corpo umano trascende, nell'espressione, la sua fisiologia⁸⁴: «the film becomes, [...] the film behaves, [...] it lives its own perceptive and intentional life before us as well as for us, inscribing an invested and contingent response to the world it singularly (if still socially) inhabits, possesses, and signifies. Thus, the film is not merely a cartographic representation of the filmmaker's worldly explorations»⁸⁵.

La peculiarità della visione cinematografica è che ogni film ci presenta non solo ciò che è visibile, ma anche il vedente implicato nell'atto della visione. Il film ed il suo spettatore si trovano implicati in una visione che è reversibilità sempre imminente, in cui la visione del primo ricopre la visione del secondo e viceversa. Il film, attraverso i suoi strumenti visibili, reduplica al suo interno la struttura e l'atto della visione dello spettatore⁸⁶, esso ci presenta, proiettandola sullo schermo del cinema, l'esperienza scopica vissuta *dal di dentro*, esso è l'espressione di una *insight* che possiamo percepire solo nella sua esteriorità: «The power of the medium and its ability to communicate the experience of embodied and enworlded vision resides in the experience common to both the film and the spectator: *the act of viewing as experienced from within*. Both film and spectator are engaged in the act of seeing a world as visible, and both inhabit their vision from within in»⁸⁷. Vivian Sobchack si ricollega così alle parole di Merleau-Ponty della conferenza all'IDHEC: «il cinema è particolarmente adatto a far apparire l'unione di

in the intentional action and direction of our glance in the world, the film's body is indeed "capable of leaping over distance, piercing into the perceptual future" and carving out with its vision the particularity of a lived-world and a unique discursive existence within it», *ivi*, p. 216.

⁸³ «Although initiated by and informed with the intentional bodily style of the filmmaker [...], the film emerges as having an existential presence in its own right», *ibidem*.

⁸⁴ «Cinematic technology transcends its mechanisms as the human lived-body transcends its physiology. It enables the intentional perception and its expression that is the film's very activity of summing up spaces and instants – not only for us as it is visible, but also for itself as it is visual, as it functions for itself "invisibly" and "introceptively". What our bodies instrumentally are for us, the mechanisms of the cinema are for the film», *ivi*, p. 213.

⁸⁵ *Ivi*, p. 216.

⁸⁶ «The film *duplicates* the structure and activity [...] of its spectator vision», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 136.

⁸⁷ *Ibidem*.

spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro»⁸⁸.

Nell'incontro tra la mia visione e la visione *del film*, tra la mia esperienza scopica e la *sua* particolare condotta visiva⁸⁹, si apre una *dimensione intersoggettiva*⁹⁰. Noi possiamo vedere la *visione del film* come visione di un altro che è come me, ma che non è me stesso, possiamo metterci al posto dell'altro, continuando ad abitare il nostro corpo e ripetendo così il movimento di alterazione che originariamente ci lega all'altro. Tra me e il film esiste uno schema di rimandi parallelo a quello che si crea tra me e l'altro, altro che io immagino essere il soggetto intenzionale di quel corpo che vedo e che suppongo animato da un *sé* analogo al mio. Di fronte al film io non vedo un *corpo visibile*, vedo però una *condotta visibile*, un comportamento visibile⁹¹. Io vedo la *visione del film* che si relaziona ad un mondo e agli altri, nella misura in cui esso viene ad inscrivere uno schema posturale e uno stile intenzionale nel suo comportamento visibile – *visual behavior*⁹². E allo stesso tempo io non arrivo mai a confondere la visione del film con la mia visione⁹³: la condotta visiva del film è *nella* mia visione, ma non è esaurita e contenuta dalla mia visione, esattamente come il mio corpo percepisce il corpo vissuto dell'altro, senza che io possa davvero trovarmi al posto dell'altro, abitare il suo corpo.

Nell'esperienza filmica il mio sguardo viene ad accogliere la visione di un altro, il mio paesaggio ospita il paesaggio dell'altro. Vi è un occhio incarnato in un corpo meccanico

⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., pp. 80-81.

⁸⁹ «In intrasubjective structure, the film's visual conduct is thus given to me as homologous to my own visual conduct in watching it», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 138.

⁹⁰ Cfr. E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, tr. fr. di E. Lévinas e G. Peiffer, Vrin, Paris 1947 e M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 398-423.

⁹¹ «My encounter with the film, however, does not present me with the other's activity of seeing as it is inscribed through and translated into the activity of a visible "visual body". Rather, the film's activity of seeing is immanent and visible – given to my own vision as my own vision is given to me. The film's vision does not visibly appear as the "other" side of vision (the other's "visual body") but as vision lived through intentionnally, introceptively, visually as "mine"», V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., p. 138.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Nonostante la possibilità, evidenziata dalla teoria filmica di impostazione lacaniana e poi elaborata anche da Christian Metz (C. Metz, *Le signifiant imaginaire, Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, tr. it. di D. Orati, Mondadori, Milano 2006) che si crei una confusione tra l'immaginario del film e dello spettatore. Cfr. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, cit., pp. 136 e seg.

L'autrice statunitense compie una critica alla nozione di identificazione tra film e spettatore – in riferimento all'opera di Christian Metz o di Jean-Louis Baudry –, il cui rischio sarebbe considerare il corpo dello spettatore come un puro guscio vuoto che viene ad ospitare il fantasma immaginario che si produce sullo schermo. Gran parte della teoria del cinema contemporanea ha dimenticato, secondo la Sobchack, il corpo dello spettatore e il corpo del film, la loro esistenza incarnata ed ha ridotto il loro rapporto ad una sovrapposizione di fantasmi e immaginari. L'analisi proposta da *The Address of the Eye* intende perciò riconsiderare il rapporto tra film e spettatore non come possessione e identificazione, ma come nell'incontro con lo sguardo dell'altro e porre l'accento sull'esperienza estetica, prima che sull'identificazione psichica, che nell'esperienza spettatoriale si produce. Cfr. *Ivi*, pp. 265 e seg.

che si rivolge al visibile come il punto di origine di uno sguardo, come una trascendenza immanente al visibile⁹⁴, che Vivian Sobchack definisce *the address of the eye*, un occhio-sguardo che rende possibile per lo spettatore e per il film l'atto di risiedere l'uno nell'altro⁹⁵. Il mio atto scopico non si annulla nella visione del film, essa viene ad albergare nel mio sguardo: l'assimilazione non è mai completa, piuttosto questa somiglianza intenzionale è vissuta come lo *stile* di un essere nel mondo incarnato. Il film e il suo spettatore sembrano vivere la loro visione in concerto, predicare un identico discorso, ciascuno assorbito dalla predicazione dell'altro: «I am not a mere bodily receptacle for the film's visual address, but rather a hospitable host, allowing this *other* visual address temporary residence in my visible address, in my body. My visible hospitality, however, in no way denies *my* own visual address, *my* own possession of the premises we both presently share so as to significantly negotiate meaning»⁹⁶. Il cinema e la sua esperienza scopica che coinvolge in un unico movimento circolare lo spettatore ed il film mostra così la struttura reversibile della visione e mette in scena il nostro sguardo incarnato.

Come rileva Merleau-Ponty nelle pagine delle *note de cours* de *Le monde sensible et le monde de l'expression*, il cinema non si limita a rappresentare il movimento, esso ha saputo sviluppare un linguaggio estetico in grado di mostrarci il *movimento del nostro punto di vista* sul mondo, le possibili variazioni della nostra prospettiva, il nostro esistere *in situazione*. Infatti, attraverso la rappresentazione del mondo e l'esplorazione del movimento degli oggetti, il cinema esprime il movimento dello sguardo, che è da comprendere ad un tempo come sguardo dello spettatore e sguardo *del film*, inteso non

⁹⁴ «Such visual transcendence in bodily immanence is what I have here called the “address of the eye”. It is a visual address always housed in a situated body experienced as “mine” and yet always also able to extend itself to where that body is not», *ivi*, p. 261; «The eye's address must originate in a body lived simultaneously and reversibly as an object for vision and a subject of vision. For spectator and film alike, the “address of the eye” is irreducibly both material residence and intending consciousness correlate in a world and with others», *ivi*, p. 262.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 261.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 271-272.

Sul concetto di *negoziazione* come tratto distintivo del cinema e del suo rapporto con la modernità cfr. anche F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit.: «Il cinema è modellato, ma a sua volta modella. La sua capacità di costruire uno *sguardo del tempo* si gioca innanzitutto in questo doppio incastro», *ivi*, p. 272. Per Casetti, il cinema «si presenta come uno straordinario luogo in cui si opera una *messa in forma negoziata* delle istanze che circolano nello spazio sociale. Il cinema negozia permettere in forma, e mettendo in forma negozia; lo fa per cercare dei compromessi, ma facendolo provoca anche una riarticolazione dei concetti preesistenti. È precisamente questo che ne fa una presenza cruciale; è questo che ne fa un protagonista del suo tempo», *ivi*, p. 278.

come oggetto ma come nuovo sguardo incarnato e prospettiva possibile. «Laggiù», si potrebbe dire, sullo schermo dove luce e movimento vengono ad animarsi,

si rinnova o si propaga, sotto quella che io faccio operare nello stesso istante, l'articolazione di uno sguardo su un visibile. La mia visione ne ricopre un'altra, o meglio, esse funzionano insieme e si imbattono per principio nello stesso Visibile. Uno dei miei visibili si fa vedente. Io assisto alla metamorfosi: ormai egli non è più una delle cose, è in circuito con esse o s'interpone fra di esse. Quando lo osservo, il mio sguardo non si ferma più, non finisce più in lui, come si ferma o finisce nelle cose; egli fa per così dire da collegamento, e attraverso di lui il mio sguardo continua verso le cose – le stesse cose che ero il solo a vedere, ma che anch'egli, d'ora in poi, sarà il solo a vedere alla sua maniera.⁹⁷

Nel rileggere questo passo, tratto dalla *Prefazione* di *Segni*, possiamo riconoscere una descrizione del nostro incontro con lo sguardo del cinema, della sua capacità di *creare un mondo* sotto i nostri occhi, di rinnovare in noi lo stupore per quel mondo sempre già là, di farci «germinare con il paesaggio»⁹⁸.

Nel cinema ci si fa incontro uno sguardo altro, in cui il nostro sguardo non si ferma, ma «continua verso le cose»; il film ci porge un mondo, il visibile si articola sotto il mio sguardo e secondo il *suo* sguardo, originariamente intessuto di tutti gli altri punti di vista possibili. Come lo sguardo dell'altro, il cinema ha questa capacità di *trasfigurare* il sensibile, di convertire il materiale visibile in espressione e senso, il suo sguardo si fa «apertura della nostra carne immediatamente riempita dalla carne universale del mondo»⁹⁹.

In quella «contemplazione che si ignora»¹⁰⁰, che è la percezione, in questo «pensiero percettivo»¹⁰¹, che è la nostra via di accesso all'Essere, avviene l'incontro con questo *sguardo altro* in cui ci si palesa «l'enigma del sensibile»: «Tutto l'enigma è nel sensibile, in questa televisione che, nella nostra vita più privata, ci rende simultanei con gli altri e con il mondo»¹⁰².

Il cinema ci restituisce così un soggetto implicato nel suo stesso atto di vedere, di tematizzare il mondo, preso anch'esso nel movimento di conoscenza, apprensione, percezione del mondo; un soggetto dunque, implicato nella visione, che non si pone *di*

⁹⁷ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 38.

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., p. 36.

⁹⁹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 30.

¹⁰⁰ «Complicité organisme-pensée = préordination de l'organisme à la pensée incarnation c'est-à-dire réalisation de la pensée par l'organisme. Perception: contemplation qui s'ignore», M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., p. 123 [92](IX9 / X2).

¹⁰¹ «Pensée perceptive», *ivi*, pp. 121 [88](IX7) e 125 [94](IX11 / X4).

¹⁰² M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 39.

fronte al mondo, ma *dentro* il rapporto costitutivo che lo lega all'essere, quel soggetto – non più soggetto, che Merleau-Ponty tenta di delineare ne *Il visibile e l'invisibile* – che guarda il mondo «dal cuore del visibile»¹⁰³ stesso, per il quale la conoscenza coincide con la sua continua nascita al mondo e all'altro.

Il cinema non può *incontrare* il nostro sguardo, esso è «presentazione indiretta»¹⁰⁴ ed attraverso scarti, ma, proprio in questo scarto tra il *suo* sguardo ed il mio, in questa cavità che introduce la «*differenza* nel punto di vista, nel campo filmico, nel corpo»¹⁰⁵, esso ci fa vedere ciò che il suo sguardo vede, lo proietta sulla superficie dello schermo, suscitando il nostro immaginario e ciò che il nostro desiderio è chiamato a realizzare.

L'esperienza filmica interroga dunque il nostro sguardo sul mondo, mobilita il soggetto percipiente nel suo rapporto con il mondo e con gli altri, il cinema ci offre uno sguardo su cui innestare il nostro sguardo sul mondo. Il cinema ci «presta un corpo»¹⁰⁶, con cui percepiamo il mondo secondo un montaggio che il nostro corpo, immerso nell'attitudine quotidiana, ha disimparato a vedere. Così Jean-Luc Nancy descrive questa capacità propria del cinema di interrogare il nostro sguardo sul mondo: «nella scatola-sguardo (*boîte-regard*) del cinema, lo sguardo innanzitutto non fa più fronte a una rappresentazione né a uno spettacolo, ma prima di tutto (e senza pertanto sopprimere lo spettacolo) s'innesta (*s'emboîte*) in uno sguardo»¹⁰⁷.

Scrive ancora Merleau-Ponty nella *Prefazione di Segni*: «La visione abbozza ciò che il desiderio realizza quando spinge due 'pensieri' verso quella linea di fuoco che li divide, quella superficie rovente dove essi cercano un compimento che sia identicamente lo stesso per entrambi, così come il mondo sensibile è di tutti»¹⁰⁸. Nel cinema il movimento si fa visione e la visione si esprime come movimento. Un *ritorno del visibile su di sé*¹⁰⁹ si realizza, quel *rapporto del visibile a se stesso*, che mi attraversa e mi costituisce come

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 133.

¹⁰⁴ «Mouvement = présentation indirecte, renvoi d'aspect oblique, "déformé", partiel à réalité qui est au delà, de couleur à forme qui est au delà, de signifiant à signifié qui est ailleurs et transparait seulement, présentation par écarts à l'égard d'une norme qui n'est jamais donnée elle-même», M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., p. 168 [134](XIV10).

¹⁰⁵ «Introduction de la *différence* dans le point de vue, dans le champ filmique, dans le corps», P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, Gallimard, Paris 1982, poi in *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, p. 18.

¹⁰⁶ Cfr. S. Kristensen, «Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement», cit., p. 134.

¹⁰⁷ J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, ed. it. a cura di A. Cariolato, Donzelli editore, Roma, 2004, p. 10.

¹⁰⁸ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., pp. 39-40.

¹⁰⁹ «Retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant», M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 185.

vedente¹¹⁰, viene ad emergere nella mia visione, nella carne comune del mio corpo e del corpo del film. Su quella *linea di fuoco* che è lo schermo cinematografico, su quella *superficie rovente* di luce ed ombra, si intrecciano allora movimento, visione e desiderio, il mio movimento e quello dell'altro si incontrano, il mio paesaggio e il suo paesaggio si riflettono, i nostri occhi si toccano.

¹¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 183.