

SCHERMO DELLE MIE BRAME.

LYOTARD E UN CINEMA CHE SI CHIAMA DESIDERIO

di Mauro Carbone

mauro.carbone@univ-lyon3.fr

Propongo di sintetizzare il senso delle riflessioni che Merleau-Ponty dedica al cinema nel saggio intitolato *Il cinema e la nuova psicologia*¹ – testo della conferenza tenuta nel 1945 all'Istituto di Alti Studi Cinematografici di Parigi – affermando che in tale saggio vediamo anzitutto l'attenzione programmatica per l'*apparire*, che detta alla fenomenologia il suo nome, coniugarsi ed alimentarsi con la considerazione prioritaria dell'*intero*, che conduce la *Gestalttheorie* ad affermare l'indecomponibilità dei fenomeni percepiti. Da un lato ciò spinge quelle riflessioni merleau-pontiane verso la concezione della percezione come *montaggio* operato secondo la peculiare logica che unisce il nostro corpo al mondo; dall'altro impone sempre più profonde istanze critiche nei confronti della metafisica in quanto pensiero che colloca invece il vero *al di là* dell'*apparire* stesso. Tali istanze critiche inducono l'ultima meditazione di Merleau-Ponty a cercare di pensare il darsi del vero non più secondo la tradizionale opposizione – che Platone fissa nel mito della caverna – tra le ombre ingannevoli di ciò che appare e la luce pura emanata dalla verità, bensì sulla base dell'essenziale complementarità di luce ed ombra: «Una nuova idea della luce: il vero è *zweideutig* da sé [...]. La *Vieldeutigkeit* non è ombra da eliminare dalla vera luce»².

Ovviamente ciò non può che suggerire anche la *riabilitazione ontologica della superficie* su cui l'*apparire* si mostra, da pensarsi non più quale *velo* che nasconderebbe il vero e perciò andrebbe sollevato o addirittura squarciato, bensì quale *schermo* che – proprio come nel rapporto tra sfondo e figura o nella percezione del movimento

¹ M. Merleau-Ponty, «Il cinema e la nuova psicologia», *Les Temps Modernes*, 26, 1947, pp. 930-947, ora in M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, poi Garzanti, Milano 1974, pp. 69-81. Ho esaminato e discusso il senso di tali riflessioni nel capitolo quinto del mio libro *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008, pp. 85 sgg., nonché nel mio articolo dal titolo «Il filosofo e il cineasta. Una discussione sull'immagine cinematografica», *Paradigmi*, a. XXVII, nuova serie, 3, 2009, pp. 45-51. A tali scritti mi permetto di rinviare.

² M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cura e tr. it. di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 161.

stroboscopico³ – risulta decisiva condizione per *far vedere* le immagini in cui la verità si manifesta⁴. Potremmo allora caratterizzare questa riabilitazione come progressivo affermarsi di un diverso modo di concepire il darsi del vero, che da una configurazione *teatrale* – ossia, per antonomasia, *rappresentativa*, che si apre con l'aprirsi del sipario – passa ad una *cinematografica*.

Insomma, la riabilitazione ontologica della superficie che conduce a riconoscere lo schermo come condizione di possibilità della visione non può che fare tutt'uno con la «nuova idea della luce» in quanto inseparabile dall'ombra, poiché solo lo sfondo di uno schermo può appunto *rendere visibile* la verità del loro comune e reciproco apparire.

Procedendo in questa direzione, nell'ultimo saggio pubblicato prima della morte Merleau-Ponty giunge ad abbandonare la nozione di «rappresentazione» per esplorare invece, in tutte le sue implicazioni, quella di «visione», rifiutando decisamente di ridurre quest'ultima a «una operazione del pensiero che innalzerebbe davanti allo spirito un quadro o una *rappresentazione* del mondo»⁵.

È proprio a partire dalla nozione di «visione» che, nei primi anni Settanta, muovono a loro volta gli scritti di Jean-François Lyotard per prendere congedo dalla fenomenologia, assunta in particolare nella sua declinazione merleau-pontiana, al cui interno egli si era formato⁶. Il grande testo programmatico in cui egli espone le ragioni di tale congedo è quello che rielabora la sua tesi di dottorato, intitolato *Discours, figure* e pubblicato nel

³ Nelle sue note preparatorie al corso del 1952-53 Merleau-Ponty insiste a sottolineare che questi due fenomeni sono «dello stesso ordine» (M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, testo a cura di E. de Saint Aubert e S. Kristensen, MetisPresses, Ginevra 2011, p. 159, p. 96). Cfr. anche *ivi*, p. 95: «idea che movimento = affine ad apprendere figura su sfondo».

⁴ Occorre segnalare che all'espressione «far vedere», per le ragioni sin qui indicate, Merleau-Ponty annette valore tematico. Esemplarmente egli si avvia a concludere la conferenza su «Il cinema e la nuova psicologia» spiegando che «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, nel fare *vedere* il rapporto fra soggetto e mondo, fra soggetto ed altri, anziché *spiegarlo*, come facevano i classici ricorrendo allo spirito assoluto» (M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., p. 80).

⁵ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (datato 1960, 19611), Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 18; corsivo mio.

⁶ Documento principale della formazione fenomenologica di Lyotard è il testo da lui scritto per la collana divulgativa «Que sais-je?»: J.-F. Lyotard, *La phénoménologie*, PUF, Paris 1954, 19829, a cura di e tr. it. di R. Kirchmayr, Mimesis, Milano 2008. Sui rapporti tra il successivo pensiero di Lyotard e quello di Merleau-Ponty mi sono soffermato nel secondo capitolo («*Sainte Victoire* e altri enigmi. Lyotard, Merleau-Ponty e la pittura»), nonché nell'ultimo paragrafo del quarto («Il sensibile al tempo del nichilismo. Kant fra Merleau-Ponty e Lyotard») del mio *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini e Associati, Milano 1996, cui sia consentito rinviare. Sullo stesso tema cfr. inoltre J.-L. Thébaud, «La chair et l'infini: J.F. Lyotard et Merleau-Ponty», *Esprit*, 66, 1982, pp. 158-161, nonché R. Kirchmayr, «Estetica pulsionale. Merleau-Ponty con Lyotard», *aut aut*, 338, 2008, pp. 98-113.

1971⁷.

Sin dal loro titolo, le pagine introduttive di quest'opera assumono dichiaratamente «il partito preso del figurale», nozione con cui già Merleau-Ponty nel primo corso tenuto al Collège de France – quello del 1953 dedicato a *Le monde sensible et le monde de l'expression* – indicava certe proprietà intrinseche alla nostra percezione di una figura⁸. Anche Lyotard se ne serve per designare l'ambito del visibile, il quale, ancora secondo la lezione merleau-pontiana, non si dà senza invisibile. Tale ambito – egli spiega – costituisce senz'altro «figure» all'interno del «discorso», ma risulta a questo irriducibile in virtù della propria «opacità». In altre parole, per Lyotard il figurale si configura come «l'inserzione di una mobilità illegale nell'ordine linguistico»⁹. Più oltre egli precisa però che il figurale «non soltanto decostruisce il discorso, ma anche la figura in quanto immagine riconoscibile o buona forma»¹⁰. Poi continua:

E, al di sotto del figurale, la differenza: non semplicemente la traccia o la presenza-assenza, indifferentemente discorso o figura, ma il processo primario, il principio di disordine, la spinta al godimento. Non un intervallo qualunque che separa due termini nello stesso ordine, ma una rottura assoluta d'equilibrio fra un ordine e un non-ordine.¹¹

Si può così cominciare a misurare la distanza che Lyotard assume rispetto a Merleau-Ponty. Quest'ultimo descriveva il linguaggio operare una continua azione di «metamorfosi» delle «strutture del mondo visibile»¹²: in tal senso egli concepiva quindi il primo come decentramento e *nel contempo ristrutturazione* del secondo. Lyotard descrive invece processi di disordinamento «assoluto» e perciò sottolinea, come si è detto, l'irriducibilità di discorso e figura. Nella propria concezione del figurale egli comprende infatti il visibile non soltanto in quanto «immagine riconoscibile», che – abbiamo visto – a suo giudizio risulta anzi essa pure soggetta allo scompigliamento, bensì anche come fantasma, come allucinazione, ritenendo che sia «questo il limite di un'interpretazione

⁷ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, 19783, tr. it. di E. Franzini e F. Mariani Zini, Presentazione di D. Formaggio, Introduzione di E. Franzini, *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988, revisione e cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano 2008 (da cui si cita).

⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, cit., p. 97 sgg.

⁹ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 345.

¹⁰ Ivi, p. 388.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, testo a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Bonomi riv. da M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, p. 169 (che rende *métamorphoser* con «trasformare»).

fenomenologica: con l'allucinazione passiamo nell'*al di là del sensibile*»¹³. Ciò che agisce nel figurale non è infatti per Lyotard la percezione, ma il *desiderio*.

In tal modo, egli riconduce (e riduce) anche la nozione di visione indagata dall'ultimo Merleau-Ponty ad un ambito strettamente (e angustamente) percettivo¹⁴ – l'unico che Lyotard ritenga di competenza fenomenologica – per rivendicare alla visione l'essenziale implicazione col desiderio, appunto. E dunque per rivendicare alla filosofia che voglia pensare la visione così intesa la necessità di spingersi là dove, a suo parere, la fenomenologia non è in grado di spingersi.

Sulla scia di *Discours, figure*, nel 1973 Lyotard pubblica due raccolte di saggi: *Dérive à partir de Marx et Freud*¹⁵ e *Des dispositifs pulsionnels*¹⁶. È con taluni di questi saggi che il tema del desiderio fa il suo esplicito ingresso nella riflessione filosofica francese sul cinema. Nella prima delle due raccolte, infatti, gli *Appunti sulla funzione critica dell'opera*, originariamente pubblicati nel 1970 sulla *Revue d'Esthétique*¹⁷, osservano: «È evidente che quasi sempre l'immagine – in particolare al cinema – [...] agisce come una scena ove il mio desiderio è catturato e si compie, ad esempio, sotto forma di proiezione su personaggi o situazioni»¹⁸.

Appunto da queste premesse muove, nell'altra raccolta, il primo articolo di Lyotard d'argomento espressamente cinematografico¹⁹: *L'acinéma*, già comparso in quello stesso anno sulla *Revue d'Esthétique*²⁰. Con tale articolo di Lyotard il tema del desiderio fa il suo esplicito ingresso nella riflessione filosofica francese sul cinema. Si badi: non che in esso l'attenzione per questo tema *prenda il posto* di quella rivolta al peculiare «impiego del movimento»²¹ che per Merleau-Ponty caratterizza il cinema. Anzi, l'esordio dello

¹³ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 344; corsivo mio.

¹⁴ Va invece ricordato, come fa Pierre Rodrigo, «che Merleau-Ponty si è interrogato con una costanza che colpisce, durante gli ultimi dieci anni della sua vita, sul significato del concetto freudiano di *libido*» (P. Rodrigo, «A la frontière du désir: la dimension de la libido chez Merleau-Ponty», in M. Cariou, R. Barbaras, E. Bimbenet (a cura di), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Mimesis, Milano 2003, p. 89).

¹⁵ J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Union Générale d'Édition, Paris 1973, 1994, tr. it. parz. di M. Ferraris, *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, «Prefazione» di G. Vattimo, Multhipla, Milano 1979.

¹⁶ J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Édition, Paris 1973, poi Christian Bourgois, Paris 1980, tr. it. parz. di M. Ferraris, *A partire da Marx e Freud*, cit.

¹⁷ J.-F. Lyotard, «Notes sur la fonction critique de l'œuvre», *Revue d'Esthétique*, XXIII, 3-4, 1970, pp. 400-414.

¹⁸ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 33.

¹⁹ Cfr. J.-M. Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, PUF, Paris 2009, p. 23.

²⁰ J.-F. Lyotard, «L'acinéma», *Revue d'Esthétique*, 26/2-4, numero speciale a cura di D. Noguez, *Cinéma: théorie, lectures*, 1973 (1978²), pp. 357-369.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 29.

scritto di Lyotard si pone del tutto in continuità con tale orientamento: «Il cinematografo – spiega facendo allusione all’etimo stesso di questo nome – è l’iscrizione del movimento. Vi si scrive per movimenti. Ogni sorta di movimento»²². È però il movimento stesso a venire caratterizzato in quanto desiderio, in funzione di ciò richiamando anche il nesso linguistico tra *émotion* e *motion*²³. In tal senso, questo articolo illustra efficacemente il tentativo lyotardiano di allontanamento dalla fenomenologia e dai suoi presunti limiti.

Emblematica, in proposito, è la considerazione dello schermo, che nel pensiero di Merleau-Ponty abbiamo visto risultare anzitutto – ma non esclusivamente – percettiva. In *L’acinema* Lyotard la introduce piuttosto mediante un parallelo con quella dello specchio proposta da Lacan: «Il film agisce così come lo specchio ortopedico di cui Lacan nel 1949 ha analizzato la funzione costitutiva del soggetto immaginario o oggetto *a*; l’agire a livello di corpo sociale non modifica per nulla la sua funzione»²⁴.

In realtà, nella sua comunicazione dal titolo «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’*io*», presentata al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi il 17 luglio 1949²⁵, Jacques Lacan aveva caratterizzato lo «stadio dello specchio» come una «*identificazione*»²⁶ in una forma primordiale dell’*io* (piuttosto che del «soggetto»), senza peraltro mai citare la nozione di oggetto *a*, che infatti egli svilupperà più tardi, precisandola nel 1964 anche grazie alla pubblicazione postuma del *Visible et l’invisible* di Merleau-Ponty. Va inoltre precisato che tale nozione non mira a designare alcuna «*identificazione*», ma invece, come spiega Slavoj Žižek, «la parte della nostra immagine che elude la relazione simmetricamente speculare»²⁷. In ogni caso, il punto teorico della comunicazione di Lacan che attira l’interesse di Lyotard sembra essere quello che «situa

²² J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 233 (tr. modif.).

²³ Cfr. *ivi*, p. 242.

²⁴ *Ivi*, p. 241.

²⁵ J. Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique» [1949], in J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, tr. it. di G. Contri, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’*io*», Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi - Zurigo 17 luglio 1949, in *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.

²⁶ «Basta comprendere lo stadio dello specchio *come una identificazione* nel pieno senso che l’analisi dà a questo termine: cioè come la trasformazione prodotta nel soggetto quando assume un’immagine» (*ivi*, p. 88).

²⁷ S. Žižek, *Organs without bodies, Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004, p. 155. Cfr. J. Lacan, «Le regard comme objet *a*», in J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], testo stabilito da J.-A. Miller, Seuil, Paris, 1973, tr. it. di A. Succetti, «Lo sguardo come oggetto *a*», in J. Lacan, *Il seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, nuova ed. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2003, pp. 65 sgg.

l'istanza dell'io, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione»²⁸. È infatti da qui che Lyotard trae da un lato l'analogia tra il corpo dell'*infans* e il corpo sociale, dall'altro quella tra la funzione dello specchio e la funzione dello schermo cinematografico²⁹. Sulla base di questa analogia, Lyotard addita allora alla riflessione sul cinema un obiettivo fondamentale: «bisognerà [...] domandarsi come e perché la *parete speculare* in generale, e quindi lo schermo cinematografico in particolare, possa diventare un luogo privilegiato di investimento libidico»³⁰.

Un altro articolo di Lyotard contenuto in *Des dispositifs pulsionnels* contribuisce a precisare almeno alcuni aspetti di questa considerazione della «*parete speculare* in generale»: si tratta di quello intitolato *Freud selon Cézanne*. Qui egli concorda con Merleau-Ponty nel ravvisare un «principio sotterraneo di *derappresentazione*»³¹ all'opera nella pittura cézanniana, ma ritiene che l'interpretazione da lui offerta si sarebbe limitata a vedere quel principio agire *in ambito percettivo*, per ottenere «la riscoperta del vero ordine del sensibile»³². Lyotard vi trova invece il sintomo di un «effettivo spostamento del desiderio di dipingere»³³, tale da finire per sovvertire la funzione stessa della pittura che, a partire dal Rinascimento, era consistita appunto nella rappresentazione³⁴. Per lui, del resto, nemmeno la psicoanalisi freudiana si sarebbe avveduta di questo «spostamento del desiderio» nell'ambito pittorico, in cui trovava una delle sue espressioni la più complessiva mutazione del desiderio che, proprio nell'ultimo scorcio del XIX secolo, stava avviandosi in Occidente³⁵. Lyotard ammette che Freud aveva ben saputo cogliere, con il concetto di *libido*³⁶, certe avvisaglie a lui contemporanee di tale mutazione, nella quale andava dissolvendosi quel sistema della rappresentazione che garantiva a un

²⁸ J. Lacan, «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io», in *Scritti*, vol. I, cit., p. 94.

²⁹ Come sottolinea Jean-Louis Déotte riferendosi in generale «ai membri di *Socialisme ou Barbarie* (Castoriadis, Lefort, Lyotard, Morin, ecc.)», «il rischio assunto da questi teorici provenienti dal freudismo è quello di concepire il corpo socio-politico sul modello del corpo individuale e dunque di trasferire le acquisizioni della psicoanalisi al campo politico, cosa che ovviamente non è scontata» (J.-L. Déotte, «L'acinéma de J. F. Lyotard», *Revue Appareil* [on-line], 6, 2010: <http://appareil.revues.org/973>, p. 1. Consultato in data 3/4/2014).

³⁰ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 242.

³¹ Ivi, p. 128.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 123.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 124.

³⁶ Come spiega Vattimo nella sua prefazione all'antologia di testi lyotardiani, *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, cit., «Tra i significati che la psicoanalisi attribuisce al desiderio, Lyotard privilegia quello che lo identifica con la *libido* come energia mobile che si può investire in oggetti e processi via via diversi» (G. Vattimo, «Prefazione» a J.-F. Lyotard, ivi, p. 9).

oggetto il valore simbolico di rinvio a un referente e perciò la funzione di appagare un bisogno. Ma non altrettanto Freud avrebbe saputo fare nelle sue riflessioni sulla pittura, giudica Lyotard portando a esempio quelle contenute in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*³⁷. A suo avviso, infatti, Freud avrebbe continuato a pensare quel particolare tipo di schermo che è la tela del pittore – e che Lyotard qualifica «schermo plastico»³⁸ – «conformemente alla funzione rappresentativa», considerandolo «come un supporto trasparente dietro cui si svolge una scena inaccessibile»³⁹.

In quest'ultima caratterizzazione risuona il riferimento ai teorici della prospettiva rinascimentale che, a partire da Leon Battista Alberti, avevano caratterizzato lo «schermo plastico» quale finestra che desse «l'illusione di un vetro trasparente»⁴⁰, inaugurando così ufficialmente il processo storico che fa appunto della finestra il dispositivo ottico assunto a modello di visione dall'epoca moderna⁴¹. Ma più in specifico potremmo dire che, secondo Lyotard, Freud avrebbe considerato lo «schermo plastico» come una sorta di *finestra velata*⁴², ossia chiusa da una *tenda*, la quale poteva *da un lato nascondere* allo sguardo la verità di una «scena inaccessibile» e *dall'altro mostrare* la rappresentazione di un illusorio soddisfacimento del desiderio. A sua volta, questa tenda dalla funzione costitutivamente duplice è, mi sembra, una variante storicamente determinata di ciò che Lyotard chiama, nell'*Acinema*, «*parete speculare* in generale» e che pare accomunare la sua considerazione dello schermo pittorico e di quello cinematografico. D'altra parte, nel significato della parola «schermo» si riunisce proprio la duplicità di funzioni sopra descritta: da un lato nascondere, dall'altro mostrare.

Come si è accennato, *Freud selon Cézanne* critica Freud per aver persistito in una tale interpretazione della pittura anche allorché quest'ultima andava perdendo la funzione rappresentativa, che peraltro nell'*Acinema* Lyotard ammette essere ancora largamente

³⁷ S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Deuticke, Leipzig-Wien 1910, tr. it. di E. Luserna, «Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci», in S. Freud, *Opere*, vol. 6, *Casi clinici e altri scritti 1909-1912*, Boringhieri, Torino 1974, poi Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 213-284.

³⁸ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 122.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 126.

⁴¹ Cfr. G. Teyssot, «Fenêtres et écrans: entre intimité et extimité», *Revue Appareil* [En ligne], pubblicato in data 06/09/2010, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005>, pp. 1-2. Consultato in data 3/4/2014. In proposito l'articolo di Teyssot incrocia e sintetizza i risultati di G. Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Lagrasse 2004, e di A. Friedberg, *The virtual window: from Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2006.

⁴² Lyotard parla appunto del «velo di rappresentazioni» (J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 121, tr. modif.).

dominante. Resta che il primo articolo citato sottolinea come Freud abbia continuato a pensare lo *schermo* (pittorico) *quale finestra (velata)*, per riprendere il modello che ho proposto più sopra, e, di conseguenza, le immagini stesse come «degli schermi» che, metafisicamente, «bisogna [...] squarciare»⁴³.

A ciò Lyotard oppone la considerazione per cui, proprio a partire dallo stesso scorcio di secolo,

il lavoro critico iniziato da Cézanne, proseguito e allargato da Delaunay e Klee, dai cubisti, da Malevitch e Kandinsky, mostrava come non si trattasse più di produrre un'illusione fantasmatica di profondità su uno schermo trattato come un vetro, ma invece di *far vedere* le proprietà plastiche (linee, punti, superfici, tonalità, colori) di cui la rappresentazione si serve solo per *cancellarle*; come non si trattasse più di esaudire il desiderio con l'illusione, ma di deluderlo metodicamente, mostrandone i meccanismi.⁴⁴

All'interno di questa dinamica generale va ricondotto il giudizio formulato da Lyotard su «gli espressionisti astratti americani nel periodo precedente la *Pop art*»⁴⁵, i quali a suo avviso «comprendono che anche lo spazio cubista è ancora uno spazio profondo [...]; riconducono questo spazio profondo, ancora illusorio sotto certi riguardi, essendo uno schermo nel quale il desiderio può lasciarsi catturare, a uno spazio totalmente bidimensionale, sul quale si dipingono delle superfici di colori»⁴⁶.

Sono le intenzioni e i caratteri di questa dinamica a comporre quella nozione di «anti-arte» che Lyotard riprende da Duchamp per declinarla subito dopo quale «a-arte»⁴⁷: la dinamica che tende a *decostruire la rappresentazione svelandone i trucchi* e perciò ad evitare il soddisfacimento illusorio del desiderio mediante il fantasma (in quanto tale subalterno al divieto⁴⁸), per assecondare e insieme promuovere, piuttosto, uno «spostamento del desiderio», cui Lyotard si riferisce negli *Appunti sulla funzione critica dell'opera* scrivendo che «c'è [...] nell'arte moderna [...] una presenza della pulsione di morte nel desiderio»⁴⁹, il cui «spostamento» sembra dunque consistere nel passaggio dalla ricerca del piacere a quella della *jouissance*: «Se si osserva un'opera pop fra le più efficaci, essa soddisfa esattamente le condizioni della *jouissance*, [...]. Ciò corrisponde

⁴³ Ivi, p. 133 (tr. modif.).

⁴⁴ Ivi, p. 123 (tr. modif.); il primo corsivo è mio.

⁴⁵ Ivi, p. 35.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 34.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 36.

⁴⁹ Ivi, p. 35.

alla definizione che, dopo Freud, si deve dare della *jouissance*: collaborazione di Eros e di morte, ricerca dell'organizzazione più complessa, più differenziata, e sua distruzione»⁵⁰.

Queste considerazioni sembrano autorizzare a vedere un analogo «spostamento del desiderio» esprimersi nella nozione lyotardiana di «acinema», analoga appunto a quella di «a-arte»⁵¹. «L'acinema» – spiega l'articolo che gli è intitolato – «si situerebbe ai due poli del cinema preso come grafia dei movimenti: dunque, l'immobilità e la mobilità estreme»⁵². Del resto, già nelle pagine precedenti di tale articolo Lyotard aveva osservato che «queste due correnti, apparentemente del tutto antagoniste, sembrano essere quelle stesse che attirano a sé quanto c'è di intenso nella pittura contemporanea»⁵³. Se dunque in ambito cinematografico Lyotard accomuna le due correnti sotto il nome di «acinema», è perché esse, rallentando o accelerando il movimento percepito sullo schermo in modo da farlo apparire innaturale, risultano almeno tendenzialmente divergenti dal cinema *mainstream*, ossia dal cinema inteso come «arte rappresentativo-narrativa»⁵⁴. Quest'ultimo, viceversa, non diversamente da quanto abbiamo sentito spiegare per la pittura dello stesso genere in *Freud selon Cézanne*, «si impegnerà a cancellare» il proprio «supporto»⁵⁵, mostrandosi perciò subalterno alla più tradizionale posizione del desiderio⁵⁶. Per converso, analogamente a quanto per Lyotard accade nella pittura astratta, nell'acinema «il rappresentato cessa di essere l'oggetto libidinale, ed è lo schermo stesso che prende il suo posto nei suoi aspetti più formali»⁵⁷. La stessa idea Lyotard esprime del resto negli *Appunti sulla funzione critica dell'opera* riferendosi al film di Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime*: «Il desiderio si scontra con lo schermo, perché lo schermo è trattato

⁵⁰ Ivi, p. 44 (tr. modif.).

⁵¹ Il riferimento alla caratterizzazione freudiana della *jouissance* ricorre anche nel saggio di Lyotard dedicato all'Acinema (cfr. ivi, pp. 235-237).

⁵² Ivi, p. 242 (tr. modif.).

⁵³ Ivi, p. 236.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 242.

⁵⁶ Venti due anni dopo, concludendo la conferenza dal titolo «Idée d'un film souverain», tenuta a Monaco nel novembre 1995, Lyotard proporrà la seguente autocomprensione delle sue tesi sull'acinema: «Penso che un regista, se non è un commerciante di immagini, porti in sé l'idea di un film sovrano dove, a tratti, l'intrigo realista lascia passare la presenza del reale ontologico. Questa idea deve restare un'Idea nel senso di Kant, una concezione alla quale nessun oggetto, qui nessun film, può corrispondere nell'esperienza. Non esiste un film sovrano dal momento che la sovranità è incompatibile con una totalità oggettiva» (J.-F. Lyotard, «Idée d'un film souverain», in J.-F. Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, pp. 211-221, qui p. 221, tr. it. di P. Fornara, «Idea di un film sovrano», pubblicata in questa stessa sede).

⁵⁷ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 245.

come uno schermo e non come un vetro. Nel caso di questo film, il rovesciamento critico si effettua mediante il montaggio»⁵⁸.

Nel caso dell'acinema *stricto sensu*, invece, tale «rovesciamento critico» si effettuerebbe intervenendo sul movimento⁵⁹.

Resta che, impedendo la possibilità di riconoscimento e d'identificazione nel rappresentato, la tendenziale «mutazione del desiderio»⁶⁰ ravvisata e insieme auspicata da Lyotard nella nostra epoca, anziché offrire una realizzazione illusoria del desiderio stesso, tenderebbe a *farne vedere* l'illusorietà, mescolando perciò piacere e delusione nel «godimento» (*juissance*) e comportando anche il mutato statuto della superficie – la «parete speculare» – che mostra tale illusorietà: lo schermo.

Non sfugga né inganni il ricorso di Lyotard, che ho evidenziato nel brano più sopra citato a centro pagina, all'identica formula che abbiamo trovato usata da Merleau-Ponty: «far vedere». Certo, la riabilitazione ontologica della superficie su cui l'apparire si mostra, di cui all'inizio di questo scritto parlavo a proposito del pensiero merleau-pontiano, si prolunga in quello lyotardiano. Ma se nel primo caso essa si spingeva a indicare in quella superficie la condizione *per far vedere*, per questo stesso motivo essa diventa nel secondo la superficie *da far vedere*. In ciò consiste, a ben guardare, «il partito preso del figurale».

Insistiamo nel confronto tra i due filosofi. È noto come nel suo articolo sull'«acinema» Lyotard esemplifichi ciò che intende con tale nozione descrivendolo nel modo seguente:

in *La guerra privata del cittadino Joe* (film interamente costruito sull'impressione di realtà), il movimento è alterato a due riprese, la prima quando il padre picchia a morte il ragazzino hippie con cui vive sua figlia, la seconda, quando, «ripulendo» con il fucile una comune hippie, uccide senza saperlo la figlia. Quest'ultima sequenza si immobilizza su un primo piano del viso e del busto della ragazza colpita a morte in pieno movimento. Nel primo omicidio si vede una gragnuola di pugni abbattersi su di un volto indifeso che sprofonda presto nel coma. Questi due effetti, l'uno di immobilizzazione, l'altro di eccesso di mobilità, sono dunque ottenuti derogando alle regole di rappresentazione, che esigono che il movimento reale, impresso a 24 immagini al secondo sulla pellicola, sia restituito nella proiezione alla stessa velocità.⁶¹

Nel suo libro sul cinema e il pensiero di Lyotard, Jean-Michel Durafour ha implicitamente indicato un altro esempio di «acinema» proprio nella sequenza su cui si

⁵⁸ Ivi, p. 38.

⁵⁹ «Ciò che differenzia l'acinema del cinema dipende fondamentalmente dal movimento» (J.-M. Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, cit., p. 26).

⁶⁰ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 126 (tr. modif.) e p. 136 (tr. modif.).

⁶¹ Ivi, p. 239 (tr. modif.). La seconda sequenza di *Joe* (di J. G. Avildsen, USA, 1970) evocata da Lyotard è disponibile all'indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=VgWhftzOkXs> (consultato in data 3/4/2014).

soffermano le note del corso merleau-pontiano del 1953: quella della rivolta nel dormitorio del capolavoro di Jean Vigo *Zero in condotta*⁶². La coincidenza, anziché soltanto fortuita, mi sembra significativa. A ben guardare, infatti, gli interrogativi per cui Merleau-Ponty evoca tale sequenza e Lyotard quella dell'omicidio della ragazza hippie non sono molto dissimili: come succede che il *ralenti* dell'una e i *fermo-immagine* presenti nell'altra mettano analogamente in sospeso la tendenza spontanea dello spettatore a identificarsi con *il movimento* delle immagini proiettate sullo schermo, producendo quindi un effetto di straniamento? Risponde Merleau-Ponty: perché quella sequenza, rallentata e accompagnata da note suonate al contrario, contravviene alla logica percettiva cui siamo abituati. La risposta di Lyotard, invece, mi pare questa: perché quei *fermo-immagine* sembrano, almeno per un attimo, impedire «alle pulsioni sparse» di riconoscere «un oggetto dove riunirsi»⁶³. Tale risposta poggia dunque sul parallelo tra schermo e specchio (lacaniano) che più sopra gli abbiamo sentito tematizzare. Ma un analogo parallelo non agisce implicitamente anche nella risposta di Merleau-Ponty⁶⁴? Quel «corpo che fluttua [...] come un'alga»⁶⁵ nella sequenza al rallentatore di *Zero in condotta* non funziona a sua volta come un oggetto *a*? Si obietterà: Merleau-Ponty, però, lo riconduce «al Si della percezione» anziché «all'*Es* del desiderio»⁶⁶, per riprendere i termini di *Discorso, figura*. Ma è davvero possibile separare l'una dall'altro? Certo è che si rischia così di collocare quest'ultimo, metafisicamente, «nell'al di là del sensibile», come infatti ci è capitato di leggere in quel testo.

Comunque sia, il confronto tra Merleau-Ponty e Lyotard consente di comprendere come e perché tutti e due abbiano cercato di riabilitare lo schermo pittorico e cinematografico, fornendone una caratterizzazione all'altezza della mutazione rilevata da

⁶² Cfr. J.-M. Durafour, *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*, cit., p. 30. La sequenza in questione è disponibile all'indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=KZIk2Y6cVRQ> (consultato in data 3/4/2014). Per i riferimenti merleau-pontiani a tale sequenza, cfr. M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., pp. 113, 119, 191, 197. Ho preso in esame questi riferimenti nel mio articolo «Giusto una sequenza, ma la sequenza giusta. Merleau-Ponty e la rivolta nel dormitorio di *Zero in condotta*», *Materiali di estetica*, nuova serie, 1, 2010, pp. 380-384.

⁶³ J.-F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, cit., p. 241.

⁶⁴ Merleau-Ponty cita il lacaniano stadio dello specchio in relazione alla «struttura libidica dello schema corporeo» schilderiano: «L'esplicitazione totale dello schema corporeo dà non solo rapporto del soggetto con se stesso, ma anche suo rapporto con altri: già nel mio schema corporeo sono incluse delle presentazioni di me stesso che si ottengono solo dal punto di vista altrui (il mio viso di prospetto): avvento di una visione di sé è avvento di altri (stadio dello specchio)» (M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, cit., p. 159).

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 55.

⁶⁶ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 54.

entrambi nelle arti della nostra epoca. Queste ultime, infatti, ai loro occhi mettono in questione i modelli rappresentativi del teatro e della finestra che hanno caratterizzato la nostra modernità e che risultavano entrambi basati sull'idea di un *sipario o tenda* dalle molteplici implicazioni metafisiche. Gli sguardi incrociati di Merleau-Ponty e Lyotard sollevano così il decisivo problema del triplice nesso che lega storicità della visione, cambiamento del dispositivo ottico assunto a modello di quest'ultima in una determinata epoca e mutare del desiderio. Un triplice nesso sul quale oggi più che mai è urgente interrogarsi.