

non situata, a un oggetto scervo da ogni traccia umana e simile a quello che potrebbe esser visto da Dio. Tutto ciò non toglie nulla alla necessità della ricerca scientifica e combatte solamente il dogmatismo di una scienza che presuma di porsi come un sapere assoluto e totale. Questo modo di procedere rende semplicemente giustizia a tutti gli elementi dell'esperienza umana e in particolar modo alla nostra percezione sensibile.

Mentre la scienza e la filosofia della scienza aprivano le porte a un'esplorazione del mondo percepito, la pittura, la poesia e la filosofia entravano risolutamente nel dominio che gli era in questo modo riconosciuto offrendoci delle cose, dello spazio, degli animali e anche dell'uomo visto da fuori, così com'esso appare nel campo della nostra percezione, una visione nuovissima e davvero tipica del nostro tempo. Nelle nostre prossime conversazioni tenteremo di descrivere alcune acquisizioni di una tale ricerca.

II

ESPLORAZIONE DEL MONDO PERCEPTO:
LO SPAZIO

¹ Nella registrazione: «Mentre la scienza e la filosofia della scienza aprivano le porte a un'esplorazione del mondo percepito, accadeva che la pittura, la poesia e la filosofia entrassero [...]».

Si è sovente osservato che l'arte e il pensiero moderni sono difficili: è più difficile comprendere e amare Picasso di Poussin o Chardin, Girardoux o Malraux di Marivaux o Stendhal. E partendo da questa constatazione si è a volte concluso (come ha fatto Benda in *La France byzantine*)¹ che gli scrittori moderni siano dei bizantini, difficili unicamente perché non hanno nulla da dire, per cui sostituiscono l'arte con la sottigliezza. Non c'è giudizio più miope di questo. Il pensiero moderno è difficile, prende in contropiede il senso comune perché si preoccupa della verità e perché l'esperienza non gli permette più, onestamente, di limitarsi a idee chiare o semplici cui il senso comune è radicato perché gli offrono tranquillità.

Di un tale offuscamento delle nozioni più semplici, di una tale revisione dei concetti classici che il pensiero moderno persegue in nome dell'esperienza, vorrei mostrare oggi un esempio nell'idea che sembra, di primo acchito, come la più chiara di tutte: l'idea di spazio. La scienza classica è fondata su una distinzione chiara tra spazio e mondo fisico. Lo spazio è l'ambito omogeneo in cui le cose sono distri-
buite secondo tre dimensioni, e in cui esse con-

¹ Julien Benda, *La France byzantine ou le Triomphe de la littérature pure*, Mallarmé, Gide, Valéry, Alain, Girardoux, Suarès, les surréalistes, essais d'une psychologie originelle du littéraire, Galimard, Paris 1945; rist. UGE, Paris 1970.

servano la propria identità nonostante tutti i loro spostamenti. Vi sono naturalmente casi in cui, a causa dello spostamento dell'oggetto, si possono veder cambiare le sue proprietà, come ad esempio il peso, se si trasporta l'oggetto dal polo all'equatore, o la forma, se l'aumentare della temperatura lo deforma. Ma questi cambiamenti di proprietà non sono, per l'appunto, imputabili allo spostamento in sé — lo spazio è il medesimo tanto al polo quanto all'equatore —, sono le condizioni fisiche della temperatura che variano a seconda del luogo, ma l'ambito della geometria resta rigorosamente distinto da quello della fisica, la forma e il contenuto del mondo non si confondono. Le proprietà geometriche dell'oggetto resterebbero le stesse durante il suo spostamento, non essendo le condizioni fisiche, a cui si trovi sottoposto, variabili. Questo era il presupposto della scienza classica. Tutto cambia quando, con le geometrie dette non euclidee, si concepisce lo spazio come una curva, lo spostamento delle cose come un'altezza, una eterogeneità delle parti dello spazio e delle sue dimensioni che non si possono più sostituire le une con le altre e influenzano con specifici cambiamenti i corpi che in essa si spostano. Al posto di un mondo in cui il ruolo dell'identico e quello del cambiamento sono rigidamente delimitati e rapportati a principi differenti, abbiamo un mondo in cui gli oggetti non possono avere con se stessi una identità assoluta, in cui forma e contenuto sono come intrecciati e confusi e, infine, un mondo che non offre più quell'armatura rigida che gli forniva lo spazio omogeneo euclideo. Diventa impossibile distinguere rigorosamente lo spazio e le cose

nello spazio, la pura idea dello spazio e lo spettacolo concreto che ci offrono i nostri sensi.

Ebbene, le ricerche della pittura moderna concordano, curiosamente, con quelle della scienza. L'insegnamento classico distingue il disegno e il colore:¹ si disegna lo schema spaziale dell'oggetto, poi lo si riempie di colori. Cézanne al contrario afferma: «quando si dipinge, si disegna»² — intendendo dire che né nel mondo percepito né sul quadro³ che l'esprime il contorno e la forma dell'oggetto sono strettamente distinti dalla interruzione o dall'alterazione dei colori, dalla modulazione cromatica che deve contenere tutto: forma, colore, fisionomia dell'oggetto, rapporto dell'oggetto con gli oggetti vicini. Cézanne vuole generare il contorno e la forma degli oggetti come la natura li genera sotto i nostri occhi: attraverso la composizione dei colori. Da questo deriva che la mela che dipinge, studiata con infinita pazienza nella sua grana di colore, finisce per gonfiarsi, per esplodere al di là dei limiti che un saggio disegno le imporrebbe.

Nello sforzo per ritrovare il mondo così come lo percepiamo nell'esperienza vissuta, tutte le precauzioni dell'arte classica vanno in frantumi. L'insegnamento classico della pittura è fondato sulla prospettiva — il pittore decide, ad esempio in presenza di un paesaggio, di riportare sulla tela solamente una rappresentazione

¹ Nella registrazione: «L'insegnamento classico, nella pittura, distingue il disegno e il colore [...]».

² Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne. À la rénovation esthétique*, Paris 1921, p. 39; ripreso in Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris 1926; rist. Cinara, Grenoble 1988, p. 204.

³ Nella registrazione: «nel quadro».

del tutto convenzionale di quel che vede. Vede l'albero vicino, poi fissa il suo sguardo più lontano, sulla strada, poi lo spinge verso l'orizzonte e, a seconda del punto che fissa, le dimensioni apparenti dei vari oggetti sono di volta in volta modificate. Sulla sua tela cercherà di trovare un compromesso tra questi diversi punti di vista, si sforzerà di trovare un comun denominatore tra tutte queste percezioni, attribuendo a ciascun oggetto non la dimensione e i colori e l'aspetto che esso presenta quando il pittore lo fissa, ma una dimensione e un aspetto convenzionali, quali si darebbero a uno sguardo fisso sulla linea dell'orizzonté in un certo punto di fuga verso cui sono orientate tutte le linee del paesaggio che corrono dal pittore verso l'orizzonte. I quadri dipinti in tal modo hanno dunque un aspetto pacifico, decente, rispettoso che deriva loro dall'esser dominati da uno sguardo fissato all'infinito. Sono a distanza, lo spettatore non è incluso tra loro, fanno compagnia,¹ e lo sguardo scivola agevolmente su un paesaggio senza aspettività che non oppone nulla alla sua facilità sovrana. Ma il mondo non si offre a noi in questo modo nel contatto percettivo che abbiamo con esso. In ogni istante, quando il nostro sguardo viaggia attraverso quello scenario, siamo assoggettati a un particolare punto di vista, e quelle istantanee successive, in parte derivate dal paesaggio, non si possono sovrapporre. Il pittore è riuscito a dominare quella serie di visioni e a trarne un solo paesaggio eterno solo a condizione di interrompere la modalità naturale della vi-

¹ Nella registrazione: «fanno, potremmo dire, buona compagnia».

sione: spesso chiude gli occhi, misura con una matita la grandezza apparente di un dettaglio, che così modifica, e, subordinandoli tutti alla sua visione analitica, costruisce sulla tela una rappresentazione del paesaggio che non corrisponde a nessuna libera visione, ne domina lo svolgimento movimentato, ma così ne sopprime la vibrazione e la vita. Se molti pittori, dopo Cézanne, hanno rifiutato di piegarsi alla legge della prospettiva geometrica, è perché volevano riappropriarsi e mostrare la nascita stessa del paesaggio. Non si accontentavano di un resoconto analitico, volevano raggiungere lo stile dell'esperienza percettiva. Le differenti sezioni dei loro quadri sono dunque viste da punti di vista differenti, dando allo spettatore non attento l'impressione di un «errore prospettico», ma dando a coloro che guardano attentamente il sentimento di un mondo in cui due oggetti non sono mai visti simultaneamente, in cui, tra le varie parti dello spazio, s'interpone sempre la durata necessaria per condurre il nostro sguardo dall'una all'altra, in cui l'essere non è dato, ma appare e traspare attraverso il tempo.

Lo spazio non è più questo ambito di cose simultanee dominabile da un osservatore assolutamente vicino a tutte, senza un punto di vista, senza corpo, senza situazione spaziale, pura intelligenza, in ultima analisi — lo spazio della pittura moderna, diceva recentemente Jean Paulhan, è lo «spazio sensibile al cuore»,¹

¹ *La Peinture moderne ou l'espace sensible au cœur*, «La Table ronde», n. 2, febbraio 1948, p. 280; «lo spazio sensibile al cuore», l'espressione è ripresa in un articolo rimangiato per *La Peinture cubiste* (1953), Gallimard, Paris 1990, p. 174.

in cui anche noi siamo situati, vicino a noi stessi; uno spazio organicamente legato a noi. «È possibile che in un'epoca votata alla misura tecnica e come divorata dalla quantità,» aggiungeva Paulhan, «il pittore cubista celebri, a modo suo, in uno spazio conciliato più con il nostro cuore che con la nostra intelligenza, qualche tacito matrimonio, qualche riconciliazione del mondo con l'uomo».¹

Dopo la scienza e la pittura, anche la filosofia e soprattutto la psicologia sembrano rendersi conto che i nostri rapporti con lo spazio non sono quelli di un puro oggetto disincarnato con un oggetto lontano, bensì quelli di un abitante dello spazio con il suo ambiente familiare. Prendiamo ad esempio la famosa illusione ottica studiata da Malebranche, secondo cui la luna nel suo sorgere, quando è ancora all'orizzonte, ci appare molto più grande di quando giunge allo zenit.² Malebranche supponeva che la percezione umana, per mezzo di una sorta di ragionamento, sovrastimasse la grandezza dell'astro. In effetti, se lo guardiamo attraverso un tubo di cartone o una scatola di fiammiferi, l'illusione scompare. Essa è dunque dovuta al fatto che, al suo sorgere, la luna ci si presenta al di là dei campi, dei muri, degli alberi, e questa grande quantità di oggetti interposti ci rende sensibili alla sua grande distanza, da cui concludiamo che, per conservare la grandezza apparente che essa conserva, pur essendo così

¹ *Ibidem*.

² Malebranche, *De la recherche de la vérité*, I, 1, cap. 7, § 5, a cura di G. Lewis, Vrin, Paris 1945, t. 1, pp. 39-40; in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1979, t. 1, pp. 70-71 (trad. it., *La ricerca della verità*, Laterza, Roma 1983).

lontana, è necessario che la luna sia molto grande. Il soggetto percipiente sarebbe qui comparabile all'uomo di scienza che giudica, stima, conclude, e la grandezza percipita sarebbe in realtà frutto di un giudizio. Ma non è in questo modo che la maggior parte degli psicologi contemporanei spiegano l'illusione della luna all'orizzonte. Essi hanno scoperto, attraverso esperimenti sistematici, che una proprietà generale del nostro campo percettivo consiste nell'averne una ragguardevole costanza delle grandezze apparenti nel piano orizzontale, mentre, al contrario, esse diminuiscono molto rapidamente in rapporto alla distanza in un piano verticale. Questo molto probabilmente deriva dal fatto che il piano orizzontale, per noi esseri terrestri, è quello in cui si verificano gli spostamenti vitali, in cui si svolge la nostra attività. Così, il fenomeno che Malebranche interpretava come l'attività di una pura intelligenza, viene ricondotto dagli psicologi contemporanei della citata scuola a una proprietà naturale del nostro campo percettivo, ossia a noi, esseri incarnati e costretti a muoversi sulla terra. In psicologia come in geometria, all'idea di uno spazio omogeneo totalmente offerto a un'intelligenza senza corpo, si sostituisce l'idea di uno spazio eterogeneo, con sue direzioni privilegiate, in rapporto con le nostre particolarità corporee e con la nostra situazione di esseri gettati nel mondo. E qui per la prima volta ci imbatiamo nell'idea che l'uomo non è uno spirito e un corpo, ma uno spirito *con* un corpo, e che egli accede alla verità delle cose solo perché il suo corpo è come conficcato in esse. Nella prossima conversazione cercheremo di dimo-

strare che tutto questo non vale solo per lo spazio e che in linea generale ogni essere esterno ci è accessibile solo attraverso il nostro corpo ed è rivestito di attributi umani che lo rendono un insieme di spirito e di corpo.

III

ESPLORAZIONE DEL MONDO PERCEPTO:
LE COSE SENSIBILI

Se, dopo aver esaminato lo spazio, passiamo a considerare le cose in esso contenute e se interroghiamo su questo problema un manuale classico di psicologia, ci dirà che la cosa è un sistema di qualità offerte ai diversi sensi e riunite per mezzo di un atto di sintesi intellettuale. Il limone, ad esempio, è una forma ovale più larga alle due estremità, *più* quel colore giallo, *più* quel senso di freschezza al tatto, *più* quel sapore acido... Tuttavia, una tale analisi ci lascia insoddisfatti poiché non riusciamo a capire cosa unisca ciascuna di tali qualità o proprietà alle altre, mentre ci sembra che il limone possega l'unità di un essere le cui qualità non sono che differenti manifestazioni.

L'unità della cosa rimane misteriosa finché si considerano le sue differenti qualità (il suo colore, il suo sapore, ad esempio) come altrettanti dati che appartengono a mondi, rigorosamente distinti, della vista, dell'olfatto, del tatto, ecc. Ma la psicologia moderna, seguendo in questo le indicazioni di Goethe, ha giustamente fatto osservare che ognuna delle qualità, ben lungi dall'essere rigorosamente isolata, possiede un significato *affettivo* che la pone in relazione con quelle degli altri sensi. Ad esempio, come ben sanno coloro che hanno dovuto scegliere una tappezzeria per un appartamento, ogni colore emana una sorta di atmosfera morale, che la rende triste o gaia, deprimente o stimolante; e poiché lo stesso accade per i suoni o

per quel che attiene al tatto, si può dire che ciascuna atmosfera equivale a un certo suono o a una certa temperatura. Ed è per questo che alcuni ciechi, quando si descrivono loro dei colori, possono rappresentarsi per analogia, ad esempio con un suono. A condizione dunque di reinserire una certa qualità nell'esperienza umana che le conferisce un significato emozionale, il suo rapporto con altre qualità, che non hanno niente in comune con essa, comincia a divenire comprensibile. Esistono anche altre qualità, assai numerose nella nostra esperienza, che non hanno pressoché alcun senso, se si escludono le reazioni che esse suscitano nel nostro corpo. Ad esempio il mellifluo. Il miele è un fluido rallentato; ha una certa consistenza, si lascia afferrare, ma successivamente, in modo sornione, cola dalle dita e ritorna se stesso. Non solo si disfa subito dopo che lo si è plasmato, ma ancor più, rovesciando le parti, è il miele che si appropria (*se saisit*) delle mani che volevano appropriarsene (*le saisit*). La mano vivente, esploratrice, che credeva di dominare l'oggetto, si trova invischiata in esso, fagocitata dall'essere esterno. « In un certo senso, » scrive Sartre, a cui dobbiamo questa bella analisi, « è come una docilità suprema del posseduto, una fedeltà di cane che *si dà*, anche quando non si vuole più saperne di lui e, in un altro senso, c'è sotto questa docilità un'appropriazione sorniona del possedente da parte del posseduto ». ¹ Una qualità come il mellifluo — ed è quel che la

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943; rist. 1976, p. 671 (trad. it., *L'Essere e il Nulla*, Est, Milano 1997, p. 675).

rende capace di simbolizzare un'intera condotta umana — si comprende solo attraverso il confronto che stabilisce tra me come soggetto incarnato e l'oggetto esterno che ne è il portatore; non esiste, di questa qualità, che una definizione umana.

Ma ogni qualità, vista in questa prospettiva, si apre sulle qualità degli altri sensi. Il miele è dolce. Ora il dolce, « dolcezza persistente, che resta indelintatamente in bocca e sopravvive alla deglutizione », ¹ è, nell'ordine dei sapori, quella medesima presenza appiccicosa che la viscosità del miele manifesta nell'ordine del tatto. Dire che il miele è viscoso e dire che è dolce sono due modi per dire la stessa cosa, ossia un particolare rapporto della cosa con noi o una particolare condotta che essa ci suggerisce o impone, una particolare maniera che ha di sedurre, di attirare, di affascinare il libero soggetto che si trova a confrontarsi con essa. Il miele è un certo comportamento del mondo nei riguardi del mio corpo e di me stesso. Da qui deriva che le sue differenti qualità non sono semplicemente giustapposte in esso, ma sono persino identiche, in quanto manifestano tutte la medesima maniera d'essere o di comportarsi nel miele. L'unità della cosa non è dietro a ciascuna delle sue qualità: è riaffermata da ciascuna di esse, ciascuna di esse è la cosa tutt'intera. Cézanne diceva che si deve poter dipingere l'odore degli alberi. ² Nello stesso senso, Sartre scrive, ne *L'Essere e il Nulla*, che ogni qualità è « rivelatri-

¹ *Ibidem*.

² Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris 1926; rist. Cynara, Grenoble 1988, p. 133.

ce dell'essere» dell'oggetto.¹ « Il limone si svolge per intero attraverso ciascuna delle sue qualità, e ciascuna delle sue qualità si dilata tutta attraverso ciascuna delle altre. E l'acidità del limone che è gialla, è il giallo del limone che è acido; si mangia il colore di un dolce, e il suo sapore è lo strumento che ne svela la forma e il colore a ciò che possiamo chiamare l'intuizione alimentare [...]. La fluidità, il tepore, il colore blastro, la mobilità ondeggiante dell'acqua di una piscina mi si danno insieme le une attraverso le altre [...]»²

Le cose non sono dunque davanti a noi come semplici *oggetti neutri* da contemplare; ogni cosa simbolizza per noi un determinato comportamento, ce lo ricorda, suscita in noi reazioni favorevoli o sfavorevoli, ed è per questo che i gusti di un uomo, il suo carattere, l'attitudine che ha assunto nei confronti del mondo e dell'essere esterno si leggono negli oggetti di cui si circonda, nei colori che preferisce, nei luoghi in cui sceglie di passeggiare. Claudel dice che i cinesi costruiscono giardini di pietre in cui tutto è rigorosamente secco e spoglio.³ In questa

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, cit., p. 665 (trad. it., cit., p. 669).

² *Ibidem*, p. 227 (trad. it., cit., p. 228).

³ Paul Claudel, *Connaissance de l'Est* (1895-1900), Mercure de France, Paris 1907; rist. 1960, p. 63: « Così come un paesaggio non è costituito dall'erba e dal colore del fogliame, ma dall'accordo delle sue linee e dal movimento dei suoi terreni, i cinesi costruiscono i propri giardini letteralmente con pietre. Al posto di contorni e di rilievi, per la varietà dei suoi piani e dei suoi aspetti, la pietra è apparsa loro più docile e più adeguata del vegetale, ridotto al suo ruolo naturale di decorazione e ornamento, al fine di creare il paesaggio umano» (trad. it., *Conoscenza dell'Est*, Città Armoniosa, Reggio Emilia 1978).

mineralizzazione dell'ambiente circostante, si deve leggere un rifiuto dell'umidità vitale, una preferenza per la morte. Gli oggetti che vivono nei nostri sogni sono ugualmente significativi. Il nostro rapporto con le cose non è un rapporto a distanza. Ogni cosa parla al nostro corpo e alla nostra vita. Le cose sono rivestite di caratteri umani (docili, dolci, ostili, resistenti) e inversamente esse vivono in noi come altrettanti emblemi dei comportamenti che amiamo o detestiamo. L'uomo è investito nelle cose e le cose sono investite in lui. Per usare una terminologia psicoanalitica, le cose sono dei complessi. Che è poi quel che voleva dire Cézanne quando parlava di un certo «alone» delle cose che si tratterebbe di rendere con la pittura.¹

Anche un poeta contemporaneo, Francis Ponge, che vorrei prendere ad esempio, intende dire la stessa cosa. In un saggio su di lui, Sartre scriveva: le cose «hanno abitato in lui per lunghi anni, esse lo popolano, tappezzano il fondo della sua memoria, sono presenti in lui [...]». Il suo sforzo attuale è molto più incentrato sul tentativo di pescare nelle sue profondità questi mostri brulicanti e fioriti e di esprimerli che non nel fissare le loro qualità dopo scrupolose osservazioni.² E in effetti, ad esempio, l'assenza dell'acqua e di tutti gli altri elementi è rintracciabile meno nelle loro proprietà osservabili che in quanto ci dicono. Ecco quel che Ponge dice dell'acqua:

¹ Joachim Gasquet, *op. cit.*, p. 205.

² Jean-Paul Sartre, *L'Homme et les Choses*, Seghers, Paris 1947, pp. 10-11; ripreso in *Situations*, I, Gallimard, Paris 1948, p. 227 (trad. it. modificata, *L'uomo e le cose*, in *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 329).

È bianca e brillante, informe e fresca, passiva e ostinata nel suo unico vizio: la gravità, e dispone di mezzi eccezionali per soddisfare tale vizio: contornando, forando, erodendo, filtrando.

Anche all'interno di lei questo vizio agisce: crolla continuamente, in ogni istante rinuncia a ogni forma, non tende che a umiliarsi, si sbratta bocconi sul suolo, quasi cadavere, come i monaci di certi ordini. [...]

Si potrebbe dire quasi che l'acqua è pazza, per questo suo isterico bisogno di ubbidire soltanto alla legge di gravità, che la possiede come un'idea fissa. [...]

L'QUINDO è per definizione ciò che preferisce ubbidire alla gravità, piuttosto che mantenere la propria forma, ciò che rifiuta ogni forma per ubbidire alla gravità. E perde ogni riserbo per causa di quell'idea fissa, di quello scrupolo morboso. [...]

Inquietudine dell'acqua: sensibile al più lieve cambiamento dell'inclinazione. Saltando a piè pari per le scale. Giocosa, puerile di ubbidienza, torna subito quando la si richiama, cambiando il pendio verso questa parte.¹

Troverete un'analisi simile, estesa a tutti gli elementi, nelle opere che Gaston Bachelard ha dedicato di volta in volta all'aria,² all'acqua,³ al fuoco⁴ e alla terra,⁵ e in cui mostra in ciascun elemento come una patria per ogni uomo, il te-

¹ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1942; rist. 1967, pp. 61-63 (trad. it., *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-61).

² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, José Corti, Paris 1943 (trad. it., *Psicanalisi dell'aria*, Red, Como 1997).

³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris 1942 (trad. it., *Psicanalisi delle acque*, Red, Como 1987).

⁴ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1938 (trad. it., *La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973).

⁵ Gaston Bachelard, *La Terre et les Réveries de la Volonté*, José Corti, Paris 1948 (trad. it., *La terra e le forze*, Red, Como 1989); *La Terre et les Réveries du repos*, José Corti, Paris 1948 (trad. it., *La terra e il riposo*, Red, Como 1994).

ma delle sue fantasistiche, l'ambiente prediletto di un'immaginazione che orienta la sua vita, il sacramento naturale che gli arreca forza e felicità. Tutte queste ricerche sono debitorie del tentativo surrealista che, ormai già trent'anni or sono, cercava negli oggetti tra cui viviamo e soprattutto in quelli a cui, talvolta, siamo legati da una passione singolare, i « catalizzatori del desiderio », come dice Breton¹ — il luogo in cui il desiderio umano si manifesta o si « cristallizza ».

È dunque una tendenza diffusa quella che riconosce² tra l'uomo e le cose non più un rapporto di distanza e di dominazione tra lo spirito sovrano e i pezzi di cera della celebre analisi di Descartes, ma un rapporto meno chiaro, una prossimità vertiginosa che ci impedisce di coglierci come puro spirito separato dalle cose o di definirle come puri oggetti senza alcun attributo umano. Avremo modo di tornare su queste quando, alla fine delle conversazioni, cercheremo di capire come esse ci conducano a rappresentarci la situazione dell'uomo nel mondo.

¹ Molto probabilmente un'allusione a *L'Amour fou*, Gallimard, Paris 1937; rist. 1975 (trad. it., *L'amour fou*, Einaudi, Torino 1986).

² Nella registrazione: « È dunque una tendenza diffusa del nostro tempo quella che riconosce [...] ».

Quando si passa dalla scienza, dalla pittura e alla filosofia classiche alla scienza, alla pittura e alla filosofia moderne, assistiamo, come si è detto nelle tre precedenti conversazioni, a una sorta di risveglio del mondo percepito. Impariamo a veder nuovamente il mondo attorno a noi da cui ci eravamo distolti nella convinzione che i nostri sensi non potessero insegnarci nulla di valido e che solo un sapere rigorosamente oggettivo meritasse di esser preso in considerazione. Ritorniamo a prestare attenzione allo spazio in cui siamo situati, che guardiamo da una prospettiva limitata, la nostra, ma che è pur sempre la nostra dimora, e con cui abbiamo un rapporto carnale – riscopriamo in ogni cosa un particolare stile d'essere che lo rende uno specchio dei comportamenti umani –, e infine si stabiliscono, tra noi e le cose, non più rapporti tra un pensiero dominatore e un oggetto o uno spazio completamente spiegati davanti a esso, ma il rapporto ambiguo tra un essere incarnato e limitato e un mondo enigmatico che egli intravede, che non smette di ossessionarlo, ma sempre attraverso prospettive che glielo nascondono nella stessa misura in cui glielo rivelano, attraverso l'aspetto umano che ogni cosa assume sotto uno sguardo umano.¹

¹ L'inizio è, sul dattiloscritto, più breve che nella registrazione. Merleau-Ponty inizia così: «Nelle nostre precedenti conversazioni dicevamo che quando, con il pensiero moderno, si ritor-

Ma in un mondo così trasformato non siamo soli, e non siamo soltanto tra uomini. Questo mondo si offre anche agli animali, ai bambini, ai primitivi, ai folli che lo abitano a modo loro e che coesistono con esso.¹ Oggi vedremo che ritrovando il mondo percepito diveniamo capaci di scoprire un maggior senso e un maggior interesse in queste forme estreme o aberranti della vita o della coscienza, al punto che è l'intero spettacolo del mondo e dell'uomo ad assumere un nuovo significato.²

È noto che il pensiero classico non presta una particolare attenzione all'animale, al bambino, al primitivo, al folle. Descartes, lo si ricorderà, vedeva nell'animale nient'altro che una somma di ruote, di leve, di molle, in definitiva una macchina.³ E quando non era considerato una macchina, l'animale, nel pensiero classico, costituiva un abbozzo di uomo e molti entomologi non hanno timore di proiettare su di esso i tratti essenziali della vita umana. Per i medesimi pre-

ra al mondo della percezione, si vedono scomparire tra l'uomo e le cose i puri rapporti tra un pensiero dominante e un oggetto o uno spazio completamente spiegati davanti a esso. Si vede apparire il rapporto ambiguo tra un essere incarnato e limitato e un mondo enigmatico che egli intravede, che non smette di ossessarlo, ma sempre attraverso prospettive che glielo nascondono nella stessa misura in cui glielo rivelano, attraverso l'aspetto umano che ogni cosa assume sotto uno sguardo umano».

¹ Nella registrazione: «Questo mondo si offre anche agli animali, ai bambini, ai primitivi, ai folli che lo abitano come noi e, a modo loro, coesistono con esso».

² Al momento della lettura, l'ultimo segmento della frase «al punto che [...] un nuovo significato» è soppresso.

³ Descartes, *Discours de la méthode*, parte V, in *Œuvres*, a cura di A.T., Cerf, Paris 1902; rist. Vrin, Paris 1996, vol. VI, pp. 57-58; in *Œuvres et lettres*, Gallimard, Paris 1937; rist. 1953, p. 164 (trad. it., *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche*, Uet, Torino 1994, vol. I, pp. 539-540).

giudizi, la conoscenza dei bambini e dei malati è rimasta a lungo a uno stadio rudimentale: le domande che i medici o i ricercatori ponevano loro erano domande da uomini.¹ Si cercava di misurare la distanza che li separa dall'adulto o dall'uomo sano nelle loro attività abituali piuttosto che cercar di comprendere come vivano in loro stessi. Quanto ai primitivi, o si cercava in loro un'immagine abbellita del civilizzato o, al contrario, come Voltaire nell'*Essai sur les mœurs*,² non si vedeva nei loro costumi e nelle loro credenze che una sequenza di assurdità inspiegabili. Il pensiero classico sembra imprigionato in un dilemma: o l'essere con cui abbiamo a che fare è assimilabile all'uomo, e allora è lecito attribuirgli per analogia i caratteri generalmente riconosciuti all'uomo adulto e sano, oppure esso non è che una macchina cieca, un caos vivente, e allora non esiste alcuna possibilità di trovare un senso al suo comportamento.

Ma perché tanti scrittori classici mostrano in differenza nei confronti degli animali, dei bambini, dei folli e dei primitivi?³ Tutto nasce dalla loro convinzione che esista un *uomo compiuto*, votato a esser «padrone e possessore» della natura, come diceva Descartes.⁴ In grado, dun-

¹ Nella registrazione: «le domande che i medici o i ricercatori ponevano loro erano domande da uomini sani e adulti».

² Voltaire, *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* (1753, ed. aggiornata 1761-1763).

³ Nella registrazione la frase non è interrogativa.

⁴ Descartes, *Discours de la méthode*, parte VI, in *Œuvres*, a cura di A.T., Cerf, Paris 1902; rist. Vrin, Paris 1996, vol. VI, p. 62; in *Œuvres et lettres*, Gallimard, Paris 1937; rist. 1953, p. 168 (trad. it., *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche*, Uet, Torino 1994, vol. I, p. 548).

que, di penetrare fino all'essere delle cose, di costruire una conoscenza sovrana, di decifrare tutti i fenomeni, e non solo quelli della natura fisica, ma anche quelli che ci presentano la storia e la società umane, di spiegarli per mezzo delle loro cause e, infine, di scoprire in qualche accidente del loro corpo la ragione delle anomalie che tengono il bambino, il primitivo, il folle e l'animale lontani dalla verità.¹ Esiste per il pensiero classico una ragione di origine divina, sia che esso concepisca la ragione umana come riflesso di una ragione creatrice, sia che, anche dopo aver rinunciato a ogni teologia, postuli, come spesso accade, un accordo di principio tra la ragione degli uomini e l'essere delle cose.² In questa prospettiva, le anomalie di cui parliamo possono solo esser considerate come curiosità psicologiche a cui, con discendenza, si trova un posto in un canottuccio della psicologia e della sociologia «normali».

Ma è proprio questo convincimento o piuttosto questo dogmatismo che una scienza e una riflessione più mature rimettono in discussione. I mondi del bambino, del primitivo, del malato, o, a maggior ragione, dell'animale, per quanto si è in grado di ricostruirlo attraverso il suo

¹ Nella registrazione: «Tutto nasce dalla loro convinzione che esista un *uomo compiuto*, votato a esser "padrone e possessore" della natura, come diceva Descartes. In grado, dunque, di penetrare fino all'essere delle cose, di costruire una conoscenza sovrana, di decifrare tutti i fenomeni, e non solo quelli della natura fisica, ma anche quelli che ci presentano la storia e la società umana, di spiegarli per mezzo delle loro cause e, infine, di scoprire in una causa corporea o sociale la ragione delle anomalie che tengono il bambino, il primitivo, il folle e l'animale lontani dalla verità».

² Nella registrazione: «sia che, anche dopo aver rinunciato a ogni teologia, ne raccolga senza esplicitarlo l'eredità e postuli un accordo di principio tra la ragione degli uomini e l'essere delle cose».

comportamento, non costituiscono sistemi coerenti, non v'è dubbio, mentre quello dell'uomo sano, adulto e civilizzato tende verso una tale coerenza. Ma il punto essenziale è che non la possiede. Una tale coerenza resta un'idea o un limite in realtà mai raggiunto, per cui il «normale» non può chiudersi in se stesso, e deve cercare di comprendere le anomalie da cui non è mai totalmente esente. È tenuto a esaminarsi senza indulgenza, a riscoprire in sé ogni sorta di fantasma, di fantasmagoria, di comportamenti magici, di fenomeni oscuri che permangono fortissimi nella sua vita privata e pubblica, nei suoi rapporti con gli altri uomini, e che lasciano, nella sua conoscenza della natura, ogni sorta di lacuna attraverso cui si insinua la poesia. Il pensiero adulto, normale e civilizzato vale di più del pensiero infantile, morboso o barbaro, ma a una sola condizione: che non si presuma di essere un pensiero di origine divina, che si misuri sempre più onestamente con le oscurità e le difficoltà della vita umana, che non perda il contatto con le radici irrazionali di tale vita e, infine, che la ragione riconosca l'incompletezza del suo stesso mondo, non finga di aver superato quel che si è limitata a mascherare e non consideri incontestabile una civiltà e una conoscenza che, al contrario (ed è la sua funzione più alta), deve contestare.

È con questo spirito che l'arte e il pensiero moderni riconsiderano, con rinnovato interesse, le forme di esistenza più lontane da noi, in

¹ Nella registrazione: «una civiltà e una conoscenza che, al contrario (ed è la sua funzione più specifica), deve discutere e contestare».

grado di evidenziare il movimento attraverso cui tutti i viventi e noi stessi cerchiamo di conferire forma a un mondo che non è predestinato alle imprese della nostra conoscenza e del nostro operare. Se il razionalismo classico non poneva¹ nessuno spazio tra la materia e l'intelligenza, al livello di semplici macchine, e la nozione stessa di vita al livello di idee confuse, oggi gli psicologi mostrano, al contrario, che esiste una percezione della vita di cui cercano di descrivere le modalità. L'anno scorso, Albert Michotte,² di Lovanio, in un interessante lavoro sulla percezione del movimento, ha dimostrato che particolari spostamenti di fasci luminosi su uno schermo ci danno l'irrecusabile impressione di un movimento vitale. Se, ad esempio, due fasci verticali e paralleli si allontanano l'uno dall'altro, e successivamente, mentre il primo prosegue il proprio movimento, il secondo inverte il suo e ritorna, in rapporto al primo, alla sua posizione di partenza, abbiamo la sensazione irrisolvibile di assistere a un movimento di reptazione, sebbene la figura davanti ai nostri occhi non assomigli per nulla a un bruco e non possa evocarne il ricordo. Ci troviamo di fronte alla struttura stessa del movimento che si lascia leggere come movimento «vitale». Lo spostamento delle linee appare in ogni istante come momento di un'azione globale per mezzo della quale un certo essere di

¹ Nella registrazione: «vedeva».

² Albert Michotte, *La Perception de la causalité*, Institut supérieur de psychologie, Louvain 1947 (trad. it., *La percezione della causalità*, Giunti-Barbera, Firenze 1972).

cui vediamo¹ sullo schermo il fantasma realizzata a proprio vantaggio un trasporto spaziale. Lo spettatore crede di vedere, nel momento della «reptazione» una materia virtuale, una sorta di protoplasma fittizio che scorre dal centro del «corpo» fino ai prolungamenti mobili che protende dinanzi a sé. Così, nonostante quel che potrebbe dirne un biologo meccanicista,² il mondo nel quale viviamo non è fatto solamente di cose e di spazio. Alcuni di quei frammenti di materia che chiamiamo viventi tracciano nel loro ambiente e con i loro gesti o i loro comportamenti una visione delle cose che è la loro e che ci apparirà solamente se sapremo abbandonarci allo spettacolo dell'animalità, se sapremo coesistere con l'animalità invece di rifiutarle temerariamente ogni sorta di interiorità.

Lo psicologo tedesco Köhler cercava, vent'anni or sono, di descrivere sperimentalmente la struttura dell'universo degli scimpanzé.³ Faceva giustamente notare che la particolarità della vita animale non può apparire finché le si pongono, come avveniva in molti esperimenti classici, domande che non le appartengono. Il comportamento del cane può sembrare assurdo e meccanico finché il problema da risolvere è far funzionare una serratura o agire su una leva.⁴ Ma questo non vuol dire che, considerato nella sua vita spontanea e di fronte alle questioni che es-

¹ Nella registrazione: «un certo essere di cui intravediamo».

² Inciso soppresso durante la registrazione.

³ Wolfgang Köhler, *L'Intelligence des singes supérieurs*, Alcan, Paris 1927 (trad. it., *L'intelligenza delle scimmie superiori*, Giunti-Barbera, Firenze 1968).

⁴ Al momento della registrazione, Merleau-Ponty aggiunge: «ossia di utilizzare degli strumenti umani».

sa gli pone, l'animale non agisca nel suo ambiente secondo le leggi di una sorta di fisica *naïve*, non colga certi rapporti e non li utilizzi per pervenire a certi risultati e, infine, non elabori le influenze dell'ambiente in un modo caratteristico della sua specie.

Proprio perché l'animale è il centro di una sorta di «messa in forma» del mondo, perché ha un comportamento, perché, nei brancolamenti di una condotta incerta e scarsamente in grado di accumulare l'acquisito,¹ rivela in modo evidente lo sforzo di un'esistenza gettata in un mondo di cui non ha la chiave, e probabilmente perché in tal modo ci ricorda i nostri fallimenti e i nostri limiti, per tutti questi motivi la vita animale gioca un ruolo immenso nelle fantasmagorie² dei primitivi come in quelle³ della nostra vita nascosta.⁴ Freud ha dimostrato che la mitologia animale dei primitivi è ricreata in ogni bambino a ogni generazione. Il bambino si vede, vede i suoi genitori e i conflitti che ha con loro negli animali che incontra, al punto che il cavallo diviene nei sogni del piccolo Hans⁵ una potenza malefica altrettanto incontestabile degli animali sacri dei primitivi. Ba-

¹ Nella registrazione: «L'animale è dunque il centro di una sorta di "messa in forma" del mondo, ha un comportamento, nei brancolamenti di una condotta incerta e scarsamente in grado, a dire il vero, di accumulare l'acquisito».

² Nella registrazione: «nei miti».

³ Nella registrazione: «nelle fantasmagorie».

⁴ Dopo questa frase, Merleau-Ponty aggiunge: «L'animale — che non rientra nel mondo umano e si limita a subirlo — ci sorprende, mostrandoci gli emblemi della nostra vita che, ricondotta al cuore della natura originale, perde di colpo la propria evidenza e sufficienza».

⁵ Sigmund Freud, *Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans*, in *Cinq Psychanalyses*, trad. fr. M. Bonaparte, «Revue

cheland, in un saggio su Lautréamont,¹ fa notare che si trovano 185 nomi di animali nelle 247 pagine dei *Chants de Maldoror*. Anche un poeta come Claudel, che, in quanto cristiano, potrebbe correre il rischio di sottostimare tutto ciò che non appartiene all'umano, ritrova l'ispirazione del *Libro di Giacobbe* e chiede che si «interrogino gli animali»?²

Esiste una stampa giapponese che raffigura un elefante circondato da ciechi. È una commissione — non è forse vero? — che è stata delegata per identificare questo intervento monumentale per mezzo di una vicenda umana. Il primo abbracciando una gamba dice: «È un albero». «È vero,» dice il secondo, che ha scoperto le orecchie, «queste sono le foglie». «Nient'affatto,» dice il terzo, facendo scorrere la mano sui fianchi, «è un muro!». «È una fune,» grida il quarto afferrando la coda. «È un tubo,» risponde il quinto che ha a che fare con la proboscide....

Così, prosegue Claudel, è anche nostra Madre, la Santa Chiesa cattolica che, dell'animale sacro, possiede la stazza, l'andatura e il temperamento bonario, per non parlare della doppia difesa in puro avorio che gli esce dalla bocca. La posso vedere con i quattro piedi immersi nelle acque, provenienti direttamente dal paradiso, che con la proboscide spande copiosamente su di sé per battezzare il suo enorme corpo!³

frangaise de psychanalyse», t. 2, fasc. 3, 1928; rist. pur., Paris 1974, pp. 93-198 (trad. it., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 481-593).

¹ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, Paris 1939 (trad. it., *Lautréamont*, Edizioni 10/17, Salerno 1989).

² Paul Claudel, *Interroge les animaux*, «Figaro littéraire», n. 129, 111 anno, 9 ottobre 1948, p. 1; ripreso in *Quelques planches Gallimard*, Paris 1965, pp. 982-1000.

³ Paul Claudel, «Figaro littéraire», cit., p. 1; ripreso in *Quelques planches du Bestiaire spirituel*, in *Œuvres en prose*, cit., p. 999.

Ci piace immaginare Descartes o Malebranche mentre leggono questo testo¹ dove gli animali, che essi consideravano macchine, portano gli emblemi dell'umano e del sovrano. Questa riabilitazione degli animali presuppone – come vedremo nella prossima conversazione – uno *humour* e una sorta di umanesimo beffardo da cui erano lontanissimi.²

L'UOMO VISTO DA FUORI

V

¹ Nella registrazione: «mentre leggono questo testo di Claudel».

² Nella registrazione: «Nella prossima conversazione vedremo che questa riabilitazione degli animali suppone uno *humour* e una sorta di umanesimo beffardo estranei al pensiero classico».

Abbiamo sinora cercato di guardare con gli occhi della percezione lo spazio, le cose e gli esseri viventi che abitano il mondo, cercando di dimenticare quello che una troppo lunga familiarità ci aveva fatto trovare «del tutto naturale», considerandoli così come essi si offrono a una esperienza *naïve*. È giunto il momento di intraprendere lo stesso tentativo per l'uomo. Certamente sono state dette, almeno da trenta secoli a questa parte, un'infinità di cose sull'uomo, ma spesso lo si è fatto per mezzo della riflessione. Ad esempio, un filosofo come Descartes, cercando di sapere cos'è l'uomo, ha sottoposto a esame critico le idee che si presentavano alla sua mente – ad esempio quella di spirito e di corpo. Le ha purificate, liberate da ogni sorta di oscurità o di confusione. Mentre la maggior parte degli uomini intendono lo spirito come una materia molto sottile, o un fumo o un soffio – seguendo in questo i primitivi –, Descartes ha dimostrato che lo spirito non è nulla di simile, che è di tutt'altra natura, poiché fumo e soffio sono a modo loro delle cose, benché siano sottilissime, mentre lo spirito non è per nulla una cosa, non risiede nello spazio, non è disperso come tutte le cose su una certa estensione, ma è completamente condensato, indiviso, nient'altro che un essere che si raccoglie, si riunisce ineluttabilmente, si conosce.¹

¹ Il testo che va da «Ad esempio» fino a «si raccoglie, si riunisce ineluttabilmente, si conosce» è soppresso nella registrazione.

Si giunge così a una nozione pura dello spirito e a una nozione pura della materia o delle cose. Ma è evidente che questo spirito totalmente puro non lo trovo e, per così dire, non giungo a toccarlo che in me stesso. Gli altri uomini non sono mai per me spirito: non li conosco che attraverso i loro sguardi, i loro gesti, le loro parole, in una parola, attraverso il loro corpo.¹ Certo, un altro è ben lungi, per me, dal ridursi al suo corpo. Egli è quel corpo animato da ogni sorta di intenzioni, quel soggetto di molteplici azioni o parole che ricordo e che contribuiscono a designare per me la sua figura morale. Ma, in definitiva, non saprei dissociare qualcuno dalla sua figura, dal suo tono, dal suo accento. Vedendolo anche solo un istante, sono in grado di riconoscerlo immediatamente assai meglio di quanto non potrei fare enumerando tutto quel che so di lui per esperienza e per sentito dire. Gli altri sono per noi spiriti che abitano un corpo e, nell'aspetto complessivo di questo corpo, ci sembra che sia contenute un insieme di possibilità di cui esso è la presenza.² In tal modo, considerando l'uomo da fuori, ossia come un altro, è probabile che io sia condotto a riesaminare alcune distinzioni, come quella

ne. Merleau-Ponty prosegue: «Descartes, ad esempio, si distoglie dall'esterno e non giunge a definirsi chiaramente che scoprendo in se stesso uno spirito, cioè un genere di essere che non occupa alcuno spazio, che non si diffonde nelle cose e non è niente altro che la pura conoscenza di se stesso», poi riprende la lettura.

¹ Nella registrazione, Merleau-Ponty aggiunge: «Non saprei dissociare qualcuno dalla sua figura, dal suo tono, dal suo accento».

² Il passaggio da «Certo, un altro» fino a «di cui esso è la presenza» è soppresso al momento della registrazione. Merleau-Ponty non conserva che: «Non saprei dissociare qualcuno dalla sua figura, dal suo tono, dal suo accento». La lettura riprende da qui.

di spirito e di corpo, che peraltro sembrano imporsi.

Esaminiamo dunque il problema, ragionando su un esempio.¹ Supponiamo che sia in presenza di qualcuno che, per una ragione qualsiasi, è violentemente irritato nei miei confronti. Il mio interlocutore è in collera e la sua collera si esprime attraverso parole violente, gesti, urla... Ma dov'è questa collera? Mi si risponderà: è nello spirito del mio interlocutore. Non è una risposta particolarmente chiara. Questa cattiveria, questa crudeltà che leggo nello sguardo del mio avversario, infatti, non posso immaginarla separata dai suoi gesti, dalle sue parole, dal suo corpo. Tutto ciò non accade fuori dal mondo, come se si trattasse di un santuario al di là del corpo² dell'uomo in collera. E proprio qui, in questa stanza, in questo punto della stanza che scoppia l'ira, è nello spazio tra lui e me che essa si manifesta. Ammetto che la collera del mio avversario non si manifesta sul viso nello stesso senso in cui forse, tra poco, lacrime scenderanno dai nostri occhi o un ghigno si disegnerà sulla sua bocca.³ Ma, in definitiva, la collera lo abita e affiora alla superficie delle sue guance pallide o violacee, dei suoi occhi iniettati di sangue, della sua voce rotta... E se, per un istante, abbandonano il mio punto di vista di osservatore esterno della collera, se cerco di ricordarle come essa mi appare quando sono io a provar collera, devo confessare che le cose non vanno diversa-

¹ Questa frase è soppressa al momento della registrazione.

² Nella registrazione: «un santuario dietro il corpo».

³ Questa frase è soppressa al momento della registrazione. Merleau-Ponty riprenderà da: «La collera lo abita».

mente: riflettere sulla mia collera non mi mostra nulla che sia separabile o che possa, per così dire, esser staccato dal mio corpo. Quando ripenso alla mia collera contro Paul, non la trovo nel mio spirito o nel mio pensiero, ma totalmente tra me che urlavo e quel detestabile Paul che, tranquillamente seduto, mi ascoltava distaccato. La mia collera non era che un tentativo di distruzione di Paul, tentativo rimasto allo stato verbale, se sono pacifico, o addirittura cortese, se sono gentile, ma in definitiva accadeva nello spazio comune in cui noi scambiavamo opinioni senza esclusione di colpi. Non era, dunque, dentro di me. Solo successivamente, riflettendo su quel che è la collera, e notando che contiene una valutazione (negativa) dell'altro, ho potuto concludere: dopo tutto, la collera è un pensiero, essere in collera significa pensare che l'altro è detestabile, e questo pensiero, come tutti gli altri, così come ha dimostrato Descartes, non può risiedere in alcun frammento di materia. La collera nasce dunque dallo spirito. Ho un bel riflettere in tal modo, ma nel momento in cui sposto la mia attenzione verso l'esperienza stessa della collera, che è motivo della mia riflessione, devo ammettere che essa non è al di fuori del mio corpo, che non lo anima da fuori, ma è inspiegabilmente connessa a lui.

In Descartes c'è tutto, come in tutti i grandi filosofi, e così proprio lui, che aveva rigorosamente distinto lo spirito dal corpo, ha anche affermato che l'anima non è solo la guida e la legge del corpo, come il pilota nella sua nave,¹ ma

che gli è strettamente unita, al punto da soffrire in esso, come s'intuisce chiaramente quando diciamo che abbiamo mal di denti.

Ma di una tale unione di anima e di corpo non è possibile, secondo Descartes, in alcun modo parlare, si può solo sperimentarla vivendo; qualunque sia la nostra condizione, e anche se in realtà noi viviamo, per usar ancora le sue parole, un vero « mélange » di spirito e di corpo, tutto ciò non ci toglie il diritto di distinguere assolutamente quel che nella nostra esperienza è unito, e neppure ci impedisce di mantenere teoricamente la separazione radicale tra spirito e corpo che è negata dal fatto stesso della loro unione e, in ultimo, di definire l'uomo senza riferirsi alla sua struttura immediata, così come si presenta nella riflessione: come un pensiero stranamente congiunto a un'apparecchiatura corporea, senza che né la meccanica del corpo né la trasparenza del pensiero siano compromesse dal loro mescolarsi. Si deve dire che, dopo Descartes, quegli stessi che hanno con maggior fedeltà seguito il suo insegnamen-

fatto vedere [...] come non basti che [l'animal] sia posta nel corpo umano, come un pilota nella sua nave, se non forse per muovere le sue membra, ma che bisogna che sia congiunta e unita a esso ancor più strettamente, perché, oltre a tutto questo, possa provare sentimenti e appetiti simili ai nostri [...]» (trad. it., *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche*, Utet, Torino 1994, vol. 1, p. 540); *Méditations de prima philosophia* (1641), Sesta meditazione, in *Œuvres*, cit., vol. VII, p. 81; *Méditations métaphysiques* (1647), in *Œuvres*, cit. vol. IX, p. 64; in *Œuvres et lettres*, cit., p. 326: « Attraverso queste sensazioni di dolore, di fame, di sete, ecc. la natura mi insegna anche che non solo sto all'interno del mio corpo come un nocchiero entro la sua nave, ma che sono così strettamente congiunto e quasi confuso con esso da costituire un tutto con [tale corpo] » (trad. it., *Méditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche*, Utet, Torino 1994, vol. 1, pp. 726-727).

¹ Descartes, *Discours de la méthode* (1637), parte V, in *Œuvres*, cit., vol. VI, p. 59; in *Œuvres et lettres*, cit., p. 166: « Avevo [...] »

to non hanno mai smesso di domandarsi come la nostra riflessione, che è una riflessione sull'uomo così com'è, possa liberarsi dalle condizioni a cui l'uomo appare assoggettato nella sua situazione di partenza.¹

Descrivendo questa situazione, gli psicologi insistono sul fatto che noi viviamo in prima istanza non nella consapevolezza di noi stessi – né d'altronde in quella delle cose –, ma nell'esperienza dell'altro. Non ci accade mai di sentirci esistere prima di aver già preso contatto con gli altri, e la nostra riflessione è sempre un ritorno a noi stessi, che peraltro deve molto alla frequentazione degli altri. Anche un neonato di qualche mese può facilmente distinguere la benevolenza, la collera, la paura sul volto altrui, in uno stadio della sua esistenza in cui potrebbe aver imparato dall'esame del proprio corpo i segni fisici di queste emozioni. È dunque il corpo altrui, nel suo gesticolare, ad apparirgli immediatamente investito di un significato emozionale. Egli impara a conoscere lo spirito sia come comportamento visibile, sia nell'intimità del proprio spirito. E lo stesso l'adulto² scopre nella propria vita quello che la

¹ Al momento della registrazione questo paragrafo viene modificato: «Ma di una tale unione di anima e di corpo, se può esser vissuta, non si può in alcun modo parlare: qualunque sia la nostra condizione, e anche se in realtà noi viviamo un vero "mêlange" di spirito e corpo, tutto ciò non ci toglie il diritto di distinguere assolutamente quel che nella nostra esperienza è unito, e neppure ci impedisce di mantenere teoricamente la separazione radicale tra spirito e corpo che è negata dal fatto stesso della loro unione. I successori di Descartes misero giustamente in discussione la possibilità di tener separato quel che vale nei fatti e quello che vale in teoria. Hanno denunciato questa sorta di compromesso». La lettura riprende da qui.

² Nella registrazione: «a sua volta».

cultura, l'insegnamento, i libri, la tradizione gli hanno insegnato a vedervi. Il contatto di noi stessi con noi stessi si compie sempre attraverso una cultura, o almeno attraverso un linguaggio che abbiamo ricevuto da fuori¹ e che ci orienta nella conoscenza di noi stessi. Sebbene il puro sé, lo spirito, senza strumenti e senza storia, valga come istanza critica da opporre alla pura e semplice intrusione delle idee che ci vengono suggerite dall'ambiente, si compie nella libertà effettiva solo per mezzo dello strumento del linguaggio e partecipando alla vita del mondo.²

Ne consegue un'immagine dell'uomo e dell'umanità del tutto diversa da quella da cui abbiamo preso avvio. L'umanità non è una somma di individui, una comunità di pensatori in cui ciascuno, in solitudine, abbia la certezza di capirsi con gli altri poiché tutti condividono la stessa essenza pensante. Non è neppure, ovviamente, un unico Essere³ in cui la pluralità degli individui sarebbe fusa e destinata a riassorbirsi. È costitutivamente in una situazione precaria, in equilibrio instabile: ognuno può credere solo a quello che ritiene vero interiormente – e, al tempo stesso, ognuno pensa e compie scelte solo essendo già all'interno di certi rapporti con gli altri che lo orientano verso determinate opinioni. Ognuno è solo e nessuno può fare a

¹ Nella registrazione la fine della frase è soppressa.

² Nella registrazione: «Sebbene il puro sé, lo spirito senza corpo, senza strumenti e senza storia, valga come istanza critica da opporre alla pura e semplice intrusione delle idee che ci vengono suggerite dall'ambiente, si compie nella libertà effettiva solo per mezzo dello strumento del linguaggio e partecipando alla vita del mondo».

³ Nella registrazione: «un grande Essere».

meno degli altri, non solo per utilità — che non è qui in questione —, ma per la sua stessa felicità. Non c'è una vita in comune che ci liberi del fardello di noi stessi, che ci dispensi dall'avere un'opinione — e non c'è vita «interiore» che non sia una prima prova delle nostre relazioni con l'altro. In questa situazione ambigua in cui siamo gettati per il fatto di avere un corpo e una storia personale e collettiva, non possiamo trovare risposte assolute. Dobbiamo senza tregua lavorare per ridurre le divergenze, per spiegare le nostre parole fratnesse, per manifestare quel che di noi è nascosto, per percepire l'altro. La ragione e l'accordo degli spiriti non sono dietro **beni davanti a noi**, almeno si suppone, e noi siamo incapaci sia di raggiungerli definitivamente che di rinunciarvi.¹

Si capisce dunque perché la nostra specie, impegnata in tale compito mai concluso e che mai potrebbe esserlo, e che non è necessariamente chiamata a compiere neppure relativamente, trova in questa situazione sia un motivo d'inquietudine che un **motivo di coraggio**. I due motivi, in realtà, si identificano. Poiché l'inquietudine è vigilanza, volontà di giudizio, di sapere quel che si sta facendo e quel che ci si propone. Se non esiste una finalità fausta, non esiste neppure una **fatalità infau**sta e il coraggio consiste nel rimettersi a sé e agli altri che, pur attraverso tutte le differenze delle situazioni fisiche e sociali, lasciano apparire nel loro stesso comportamento e nei loro rapporti la stessa scintilla che ci permette di riconoscerli,

di capire che abbiamo bisogno **del loro** consenso o della loro critica, che abbiamo una sorte comune.¹ L'umanismo moderno non ha più l'accento perentorio dei secoli precedenti. Non ci illudiamo più di essere una comunità di spiriti puri, conosciamo quali siano realmente i rapporti interpersonali nelle nostre società: il più delle volte di servo e padrone. Non possiamo più trincerarci dietro le nostre buone intenzioni, poiché sappiamo in cosa si trasformino dopo essere uscite da noi.² C'è un che di sano in questo sguardo straniero che proponiamo di portare sulla nostra specie.³ Voltaire ha immaginato in *Micromega* un gigante di un altro pianeta che si confronta con i nostri costumi, inevitabilmente derisori per un'intelligenza superiore alla nostra. Al nostro tempo, al contrario, non può esser concesso di giudicarsi dall'alto, la qual cosa è amara e nefasta, ma solo, in qualche sorta, **dal basso**.⁴ Kafka immagina un uomo che si trasforma in scarafaggio e che osserva la sua famiglia con uno sguardo da scarafaggio.⁵

¹ Al momento della registrazione questo paragrafo è sospeso. La lettura riprende qui: «L'umanismo moderno [...]».

² Nella registrazione: «Non ci illudiamo più di essere una comunità di spiriti puri, comprendiamo che le belle intenzioni di ciascuno (proletario, capitalista, francese, tedesco), viste da fuori e dall'altro, hanno a volte un aspetto orribile».

³ Nella registrazione: «sguardo straniero che, in questo modo, gettiamo sulla nostra specie».

⁴ Al momento della registrazione, Merleau-Ponty al posto di questa frase dice: «In questo atteggiamento c'erano dell'amarezza, della cattiveria e poco amore vero. [Lo sguardo moderno] prende a testimone di quel che c'è di contingente nelle società umane, non un'intelligenza superiore alla nostra, ma semplicemente un'intelligenza altra».

⁵ Franz Kafka, *La Métamorphose*, trad. fr. A. Vialatte, Gallimard, Paris 1938 (trad. it., *La Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano 1991).

¹ Nella registrazione: «e noi siamo incapaci tanto di rinunciare quanto di possederli definitivamente».

Immagina le ricerche di un cane che si scontra con il mondo umano.¹ Descrive società chiuse nella conchiglia dei costumi che si sono date. E oggi Maurice Blanchot descrive una città fissata nell'evidenza della sua legge,² a cui ciascuno partecipa così strettamente da non avvertire più nemmeno la diversità propria né quella altrui. Vedere l'uomo dal di fuori è la critica e la salvezza dello spirito. Ma non, come in Voltaire, per suggerire che tutto è assurdo. Piuttosto per suggerire, come in Kafka, che la vita umana è sempre minacciata e per preparare, in virtù dell'*humour*, i momenti rari e preziosi in cui agli uomini accade di riconoscersi e di trovarsi.³

¹ Franz Kafka, *Recherches d'un chien*, in *La Muraille de Chine*, trad. fr. J. Carrive e A. Vialatte, Seghers, Villeneuve-lès-Avignon 1944; rist. Gallimard, Paris 1950 (trad. it., *Indagini di un cane*, Marsilio, Venezia 1992).

² Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Gallimard, Paris 1948.

³ Al momento della registrazione, Merleau-Ponty modifica la fine da « Descrive società », e la sostituisce con: « O, infine, immagina un personaggio semplice, in buona fede, disposto a riconoscersi colpevole e che si scontra con una legge straniera, una potenza incomprensibile per la comunità, per lo stato. Kafka non fa appello alla saggezza di Micromega rispetto alla follia degli uomini. Non crede all'esistenza di Micromega. Non ne attende nessuno per l'avvenire. Meno ottimista ma anche meno caritatevole di Voltaire, prepara per mezzo dell'umorismo i momenti rari e preziosi in cui agli uomini accade di riconoscersi e trovarsi ».

Quando, nelle precedenti conversazioni, abbiamo cercato di far rivivere il mondo percepito che resta per noi nascosto da tutti i sedimenti della conoscenza e della vita sociale, ci è spesso accaduto di far ricorso alla pittura perché ci rimette imperiosamente in presenza del mondo vissuto.¹ In Cézanne, in Juan Gris, in Braque, in Picasso ritroviamo, con modalità diverse, degli oggetti – limoni, mandolini, grappoli d'uva, pacchetti di tabacco – che non scorrono sotto il nostro sguardo come «oggetti noti», ma anzi lo costringono a fermarsi, lo interrogano, gli comunicano stranamente la loro sostanza segreta, il modo stesso della loro materialità, e, per così dire, «sanguinano» davanti a noi. In questo modo la pittura ci riporta alla visione delle cose stesse. Inversamente, e come per uno scambio di favori, un filosofo della percezione che voglia riappare a vedere il mondo, restituirà alla pittura e in generale alle arti il loro vero ruolo, la loro dignità e ci predisporrà ad accettarle nella loro purezza.

Cosa abbiamo imparato analizzando il mondo della percezione? Abbiamo imparato che, in questo mondo, è impossibile separare le cose dal modo in cui appaiono. Certo, quando definisco un tavolo come può fare un dizionario – piano orizzontale sostenuto da tre o quattro

¹ Al momento della registrazione, Merleau-Ponty sopprime questa parte di frase da «perché ci rimette» fino a «mondo vissuto».

supporti e su cui si può mangiare, scrivere, e così via —, posso aver la sensazione di attingere l'essenza del tavolo, i disinteressandomi di tutti gli accidenti da cui può essere accompagnata: forma dei piedi, stile delle modanature, e così via, ma così facendo non sto percependo, e così definendo. Quando, invece, percepisco un tavolo, non mi disinteresso del modo in cui compie la sua funzione di tavolo e, anzi, è il modo ogni volta particolare con cui sostiene il suo piano, è il movimento, unico, dai piedi fino al piano che si oppone alla pesantezza a interessarmi, a rendere ogni tavolo diverso da tutti gli altri. In tal caso non esistono dettagli che siano insignificanti — forma dei piedi, assenza del legno, suo colore e sua età, graffi o scorticature che mostrino l'età — e il «significato» tavolo mi interessa solo nel suo emergere da tutti i «dettagli» che ne incarnano la modalità presente. Se mi affido alla scuola della percezione, sono in grado di capire l'opera d'arte, perché anch'essa è una totalità carnale in cui il significato non è libero, per così dire, ma è legato, primario di tutti i segni, di tutti i dettagli che me la rendono manifesta, per cui, come la cosa percepita, l'opera d'arte si vede o si sente e nessuna definizione, nessuna analisi, per quanto preziosa possa esser successivamente e per fare il bilancio di una tale esperienza, sarà in grado di sostituire l'esperienza percettiva e diretta che ne ho.³

¹ Nella registrazione: «ho la sensazione di attingere l'essenza del tavolo».

² Nella registrazione: «emerge da tutti i "dettagli" che la incarnano».

³ Nella registrazione: «che ne colgo».

Tutto questo, all'inizio, non è poi così evidente. Un quadro, infatti, generalmente rappresenta, come si suol dire, degli oggetti, spesso un ritratto rappresenta qualcuno di cui l'artista ci fornisce il nome. La pittura non è forse comparabile, in definitiva, a quelle frecce direzionali delle stazioni che hanno l'unico scopo di indirizzarci verso l'uscita o verso la banchina? Oppure a quelle fotografie così precise da permetterci di esaminare l'oggetto in sua assenza e conservarne tutto l'essenziale? Se tutto questo fosse vero, lo scopo della pittura sarebbe il *trompe-l'œil*, e il suo significato sarebbe totalmente al di fuori del quadro, nelle cose che esso significa, nel soggetto. È precisamente contro una tale concezione che si è costituita ogni pittura dotata di valore e che i pittori lottano con grande consapevolezza da almeno cent'anni. Da quel che riferisce Joachim Gasquet, Cézanne diceva che il pittore coglie un frammento della natura «e lo rende assolutamente pittura». ¹ Trent'anni fa, Braque scriveva ancora più chiaramente che la pittura non cerca di «ricostituire un fatto aneddotico» ma di «costruire un fatto pittorico». ² La pittura sarebbe dunque non un'imitazione del mondo, ma un mondo in sé. E questo significa che, nell'esperire un quadro, non c'è nessun rinvio alla cosa naturale, nello stesso modo in cui, nell'esperienza estetica del ritratto, non c'è nessuna

¹ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris 1926; rist. Cynara, Grenoble 1988; si vedano, ad esempio, pp. 71, 130-131.

² Georges Braque, *Cahier*, 1917-1947, Maeght-éditeur, Paris 1948, p. 22 (ed. aumentata, 1994, p. 30): «il pittore non cerca di ricostruire un aneddoto, ma di costituire un fatto pittorico» (trad. it., *Cahier 1917-1955*, Abscondita, Milano 2002, p. 30).

menzione della sua «sonniglianza» al modello (coloro che commissionano un ritratto spesso lo vogliono rassomigliante, ma è la vanità e non l'amore per la pittura a ispirarli). Richiederebbe troppo tempo dimostrare qui perché, in tali condizioni, i pittori non creano in ogni quadro, come a volte hanno fatto, oggetti poetici inestinti.² Limitiamoci a rilevare che, anche quando lavorano su soggetti reali, il loro fine non è mai di evocare l'oggetto, ma di creare sulla tela una scena bastante a se stessa. La distinzione così frequente tra il soggetto del quadro e lo stile del pittore non è legittima perché, per l'esperienza estetica,³ tutto il soggetto è nel modo in cui il pittore costituisce sulla tela l'uva, la pipa o il pacchetto di tabacco. Intendiamo dire che in arte l'unica cosa che conta è la forma e non quello che vien detto? No, in nessun modo. Intendiamo dire che la forma e il fondo, quel che si dice e il modo in cui lo si dice, non possono esistere separati. Ci limitiamo a constatare questa evidenza: che, se posso rappresentarmi, almeno nei suoi tratti generali, in modo adeguato, a partire dalla sua funzione, un oggetto o uno strumento che non ho mai visto, al contrario le più fini analisi non possono darmi l'idea di cosa sia una pittura di cui non abbia mai visto alcun esemplare. Non si tratta dunque, in presenza di un quadro, di moltiplicare i riferimenti al soggetto, alla circostanza storica, se ve ne è una, che è alla sua origine. Si tratta, invece,

¹ Nella registrazione: ««sonniglianza» al modello reale».

² Al momento della registrazione, Merleau-Ponty sopprime questa frase. E riprende: «Anche quando lavorano».

³ Nella registrazione: «per l'artista».

come per la percezione delle cose, di contemplare, di percepire un quadro seguendo le indicazioni mute di tutte le sue parti che le tracce di pittura deposte sulla tela mi mostrano, sin quando tutte, senza discorsi e ragionamenti, si compongono in un'organizzazione rigorosa in cui si sente che niente è arbitrario, anche se non si è in grado di darne una spiegazione.

Sebbene il cinema non abbia ancora prodotto molti film che siano davvero opere d'arte, sebbene l'infatuazione per le attrici, il sensazionale dei cambiamenti di piano o delle peripezie, l'intervento di una bella fotografa o di un dialogo spirituale siano per il film altrettante tentazioni in cui rischia di impantanarsi e di cercare il successo tralasciando i mezzi di espressione più propri del cinema – malgrado tutto ciò, per cui fino a oggi non abbiamo avuto modo di vedere film che siano pienamente tali, si può intuire quel che dovrebbero essere, e capire che, come per ogni altra opera d'arte, essi sarebbero pur sempre qualcosa che si percepisce. Quello che può costituire la bellezza di un'opera cinematografica, infatti, non è né la storia in se stessa, che può esser raccontata perfettamente dalla prosa, né a maggior ragione le idee che può suggerire, né i tic, le manie e le lavorazioni con cui un regista si fa riconoscere e che non hanno più importanza delle parole predilette da uno scrittore. Quel che conta è la scelta degli episodi rappresentati e, in ciascuno di essi, la scelta delle riprese, la durata rispettata di ciascuno di questi elementi, l'ordine con cui si decide di presentarli, il suono o le parole con cui si vuole¹

¹ Nella registrazione: «con cui si decide».

o non si vuole accompagnarli. Tutto questo costruisce un certo ritmo cinematografico globale. Quando la nostra esperienza del cinema sarà più estesa, si potrà elaborare una sorta di logica del cinema o anche una grammatica e una stilistica del cinema che ci indicheranno, a partire dalle opere apparse, il valore dato a ogni elemento, in una struttura d'insieme tipica, affinché esso vi si inserisca senza entrare in conflitto con gli altri. Ma, come tutte le regole in materia d'arte, anche queste serviranno solo a esplicitare i rapporti già esistenti nelle opere riuscite e a ispirarne di oneste. In futuro come adesso, i creatori avranno sempre bisogno di trovare senza guide nuovi insiemi. In futuro come adesso, lo spettatore esperirà, senza farcene un'idea precisa, l'unità e la necessità dello sviluppo temporale in un'opera bella. In futuro come adesso l'opera lascerà nel suo spirito, non una somma di ricette, ma un'immagine radiosa, un ritmo. In futuro come adesso l'esperienza cinematografica sarà percezione.

La musica ci fornisce un esempio troppo facile, ed è proprio per questo che non vogliamo soffermarci su di essa. È impossibile immaginare come, più che nella musica, l'arte rinvii a qualcosa di diverso da se stessa. La musica a soggetto, che descrive ad esempio un temporale, o un sentimento di tristezza, è un'eccezione. La musica è incontestabilmente un'arte che non parla. E tuttavia è necessario che una musica non sia un aggregato di sensazioni sonore: attraverso i suoni vediamo affiorare una frase e, di frase in frase, un insieme e, infine, come diceva Proust, un mondo che è nel dominio della musica possibile, la regione Debussy o il regno

Bach. Qui è unicamente necessario ascoltare, senza ritorno verso noi stessi, i nostri ricordi, i nostri sentimenti, senza menzione dell'uomo che ha creato quella musica, come percepiamo le cose senza mischiarvi i nostri sogni.

Per concludere, si può dire qualcosa di analogo per la letteratura, sebbene questa possibilità sia stata spesso contestata poiché la letteratura usa parole, che sono fatte anche per significare le cose naturali. Già molto tempo fa Mallarmé¹ ha distinto l'uso poetico del linguaggio dalla chiacchiera quotidiana. Colui che chiacchiera nomina le cose solo per indicarle brevemente, per significare «di cosa si tratta». Al contrario, il poeta, secondo Mallarmé, sostituisce la designazione comune delle cose, che considera «del tutto conosciute», con un genere d'espressione che descrive la loro struttura essenziale e ci costringe così a entrare in essa.² Parlare poeticamente del mondo significa quasi tacere, se si considera la parola come parola quotidiana, e infatti Mallarmé non ha scritto molto. Ma, in quel poco che ci ha lasciato, si trova la più chiara consapevolezza che la poesia è interamente guidata dal linguaggio, senza una referenza diretta al mondo, né alla verità prosaica, né alla ragione. Di conseguenza, la poesia è come una creazione della parola che non potrebbe essere completamente tradotta in idee. E proprio perché la poesia, come di-

¹ Di Stéphane Mallarmé si veda l'opera poetica e, ad esempio, *Réponses à des enquêtes* (inchiesta di Jules Huret, 1891), in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945.

² Nella registrazione: «con un genere d'espressione che descrive la struttura essenziale della cosa senza darci il suo nome e ci forza così a entrare in essa».

ranno più tardi Henri Bremond¹ e Valéry², non è in primo luogo significazione di idee o significante, Mallarmé e più tardi Valéry³ rifiutavano di approvare o disapprovare ogni commento in prosa delle loro poesie: nella poesia come nella cosa percepita⁴ non si può separare il fondo dalla forma, quel che è presentato e il modo in cui si presenta allo sguardo. Autori come Maurice Blanchot si chiedono oggi se non sia necessario estendere al romanzo e alla letteratura in generale quel che Mallarmé diceva per la poesia:⁵ un romanzo riuscito esiste non come una somma di idee o di tesi, ma come una cosa sensibile, una cosa in movimento che si deve percepire nel suo sviluppo temporale, di cui si deve sposare il ritmo e che lascia nei ricordi non un insieme di idee, ma l'emblema e il programma di tali idee.

¹ Henri Bremond, *La Poésie pure* (lecture à la séance publique des cinq Académies, le 24 octobre 1925), Grassat, Paris 1926.

² Paul Valéry, *passim* e, ad esempio, *Avant-propos* (1920), *Variété*, Gallimard, Paris 1924; *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...* (1931), *Variété III*, Gallimard, Paris 1936; *Dernière visite à Mallarmé* (1923), *Variété II*, Gallimard, Paris 1939; *Propos sur la poésie* (1927), *Poésie et pensée abstraite* (1939), *Variété V*, Gallimard, Paris 1944 (trad. it. parziale, in *Variété*, SE, Milano 1990). Si veda anche Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, prefazione di Henri Bremond, Le Livre, Paris 1926.

³ Paul Valéry, *passim* (saggi letterari, prefazioni, scritti teorici, corsi) e, ad esempio, *Questions de poésie* (1935), *Au sujet du « Cr. métier marin »* (1933) e *Commentaires de « Charnes »* (1929), *Variété III*, Gallimard, Paris 1936; *Propos sur la poésie* (1927), *L'homme et la coquille* (1937) e *Leçon inaugurale du cours de poésie du Collège de France* (1937), *Variété V*, Gallimard, Paris 1944 (trad. it. parziale, in *Variété*, SE, Milano 1990).

⁴ Nella registrazione: «in una cosa percepita».

⁵ Maurice Blanchot, *Faux-pas*, Gallimard, Paris 1943 (trad. it., *Passi falsi*, Garzanti, Milano 1976); in particolare, *Comment la littérature est-elle possible?* (prima ed. José Corti, Paris 1941) e *La poésie de Mallarmé est-elle obscure?*.

Se queste annotazioni sono corrette, se siamo riusciti a dimostrare che un'opera d'arte si percepisce, ¹ una filosofia della percezione si trova ben presto liberata dai malintesi che si potrebbero opporre come obiezioni. Il mondo percepito non è solo l'insieme delle cose naturali, è anche quello dei quadri, delle musiche, dei libri, di tutto quello che i tedeschi chiamano un «mondo culturale». E lungi dall'aver ristretto il nostro orizzonte, essendoci inoltrati nel mondo percepito, lungi dall'esserci limitati al sasso e all'acqua, abbiamo ritrovato il modo di contemplare nella loro autonomia e nella loro ricchezza originarie le opere dell'arte, della parola, della cultura.

¹ Nella registrazione: «e se è vero che l'opera d'arte si percepisce».

In quest'ultima conversazione, vorremmo valutare lo sviluppo del pensiero moderno a partire da come l'abbiamo sia pur approssimativamente descritto nei precedenti incontri. Il ritorno al mondo percepito, che abbiamo costatato in pittori e in scrittori, in alcuni filosofi e negli inventori della fisica moderna, paragonato alle ambizioni della scienza, dell'arte e della filosofia classiche non potrebbe esser considerato come un segno di declino? Da una parte, nei classici, abbiamo la certezza di un pensiero che non dubita di esser votato a conoscere integralmente la natura e a eliminare ogni mistero dalla conoscenza dell'uomo. Dall'altra parte, nei moderni, al posto di questo universo razionale teoricamente aperto alle imprese della conoscenza e dell'azione, abbiamo un sapere e un'arte difficili, gravidi di riserve e restrizioni, una rappresentazione del mondo che non esclude crepe e lacune, un'azione che dubita di se stessa e comunque non s'illude di ottenere l'assenso di ogni uomo...

Bisogna riconoscere che i moderni (e una volta per tutte mi scuso per quel che c'è di vago in una tale espressione) non hanno né il dogmatismo né la sicurezza dei classici, nell'arte, nella conoscenza o nell'azione. Il pensiero moderno offre un duplice carattere di incompiutezza e di ambiguità che permette, se si vuole, di parlare di declino o di decadenza. Noi concepiamo tutte le opere della scienza come provviso-

rie e approssimative, mentre Descartes **credeva di poter dedurre, una volta per tutte, la legge dell'urtarsi dei corpi dagli attributi di Dio.**¹ I musei sono pieni di opere a cui sembra che nulla possa essere aggiunto, mentre i nostri pittori consegnano al pubblico quadri che talvolta paiono solo degli abbozzi. E tali opere sono fonte di interminabili interpretazioni, poiché il loro senso non è univoco. Quante opere sul silenzio di Rimbaud dopo la pubblicazione del solo libro che volle personalmente affidare ai suoi contemporanei, e come il silenzio di Racine dopo *Fedra* sembra invece porre ben pochi problemi! Si direbbe che l'artista contemporaneo **moltiplichi intorno a sé enigmi e illuminazioni.** Anche quando, come Proust, è per molti aspetti chiaro quanto i classici, il mondo che ci descrive **non è né compiuto né univoco.** In *Andromaca*, sappiamo che Ermione ama Pirro, e quando ella invia Oreste a ucciderlo, nessuno può fraintendere il gesto: l'ambiguità dell'amore e dell'odio che induce l'amante a preferir di perdere l'amato piuttosto che lasciarlo a un'altra, non è un'ambiguità fondamentale: è immediatamente evidente che se Pirro si distogliesse da Andromaca e si rivolgesse verso Ermione, costei cadrebbe subito ai suoi piedi. Chi può invece dire se il narratore, nell'opera di Proust, **ami realmente Albertine?**² Sente che desidera

¹ Descartes, *Les Principes de la philosophie* (1647), parte II, art. 36-42, in *Œuvres*, cit., vol. IX, pp. 83-87; in *Œuvres et lettres*, cit., pp. 632-637 (trad. it., *I principi della filosofia*, in *Opere filosofiche*, Utet, Torino 1994, vol. 2, pp. 124-130).

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 6: *La Prisonnière*, Gallimard, Paris 1923 (trad. it., *Alla ricerca del tempo perduto: La prigioniera*, Einaudi, Torino 1991).

esserle vicino solo quando lei si allontana, e ne conclude che non l'ama. Ma quando lei scompare, quando apprende della sua morte, allora, nell'evidenza di quella lontananza senza ritorno, pensa che aveva bisogno di lei e che l'amava.¹ Ma il lettore si chiede: se Albertine potesse tornare – come il narratore di Proust talvolta sogna –, lui l'amerebbe ancora? Bisogna forse concludere che l'amore è questo bisogno geloso, o che non esiste amore ma solo gelosia e la sensazione di essere esclusi?² Queste domande non nascono da un'esegesi minuziosa,³ è Proust stesso a porle, sono per lui costitutive di quel che si chiama amore. Il cuore dei moderni è intermittente e non riesce neppure a conoscer se stesso. Non sono soltanto le opere a essere incomplete nei moderni; anche il mondo stesso così come l'esprimono è simile a un'opera priva di conclusione e che non sappiamo se ne avrà mai una. Quando non si tratta più solo della natura, ma anche dell'uomo, l'incompletezza della conoscenza riconducibile alla complessità delle cose si raddoppia in un'incompletezza di principio: un filosofo, ad esempio, circa dieci anni fa dimostrava che una conoscenza storica rigorosamente oggettiva è inconcepibile, poiché l'interpretazione e la valutazione prospettica del passato dipendono dalle scelte morali e

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 7: *Albertine disparue*, Gallimard, Paris 1923 (trad. it., *Alla ricerca del tempo perduto: Albertine scomparsa*, Einaudi, Torino 1991).

² Nella registrazione: « Bisogna forse concludere che l'amore è questo bisogno geloso, o che l'amore non esiste e che ci sono solo la gelosia e la sensazione di essere esclusi? ».

³ Nella registrazione: « Queste domande e questi dubbi non nascono da un'esegesi minuziosa ».

politiche dello storico, che d'altronde a loro volta dipendono le une dalle altre, e così, in questo circolo in cui è rinchiusa, l'esistenza umana non può mai astrarre da sé per accedere a una verità nuda, essa non comporta che un progresso nell'oggettivizzazione, non una piena oggettività.¹

Se lasciamo la regione della conoscenza per considerare quella della vita e dell'azione, vediamo che i contemporeanei sono alle prese con ambiguità forse ancora più evidenti. Non esiste più una sola parola del nostro vocabolario politico che non sia servita a designare le realtà più diverse o persino opposte. Libertà, socialismo, democrazia, ricostruzione, rinascita, libertà sindacale² ognuna di queste parole è stata almeno una volta rivendicata da uno dei grandi partiti esistenti.³ E questo non per l'astuzia dei loro capi: l'astuzia è nelle cose stesse; è vero, in un certo senso, che non esiste in America simpatia alcuna per il socialismo e che, poiché il socialismo è o implica un cambiamento radicale nei rapporti di proprietà, non ha possibilità alcuna di affermarsi all'ombra dell'America e può, al contrario, a certe condizioni, trovare un terreno adatto sul versante sovietico. Ma è anche vero che il regime economico e sociale dell'URSS, con le sue accentuate sperequazioni, la sua manodopera da campo di concentramento, non è e non sarà in grado di divenire da sé quel che si è sempre chiamato un regime socialista. Ed è

¹ Al momento della registrazione Merleau-Ponty non legge quest'ultima frase.

² Nella registrazione: «unità sindacale».

³ Nella registrazione: «ognuna di queste parole è stata almeno una volta rivendicata dai partiti più diversi».

infine vero che un socialismo che non trovasse appoggio al di fuori delle frontiere nazionali sarebbe a sua volta impossibile in Francia e per ciò stesso destituito del suo significato umano. Siamo davvero in quel che Hegel chiamava una situazione diplomatica, ossia una situazione in cui le parole vogliono dire (almeno) due cose e in cui le cose non si lasciano chiamare con una sola parola.

Ma se l'ambiguità e l'incompletezza fossero scritte nella trama stessa della nostra vita collettiva e non solo nelle opere degli intellettuali, sarebbe ridicolo volerle risolvere attraverso la restaurazione della ragione, intendendo per restaurazione quel che accadde con il regime del 1815. Noi possiamo e dobbiamo analizzare le ambiguità del nostro tempo e cercare, attraverso di esse, di tracciare un cammino che possa esser percorso in piena coscienza e in spirito di verità. Ma siamo troppo smaltiziati per recuperare semplicemente il razionalismo dei nostri padri. Sappiamo, ad esempio, che non si deve credere sulla parola ai regimi liberali,¹ che possono avere come insegne l'uguaglianza e la fratellanza senza che queste si traducano nella loro condotta, e ugualmente sappiamo che ideologie nobili sono talvolta solo alibi. Sappiamo anche che non basta, per realizzare l'uguaglianza, trasferire allo stato la proprietà dei mezzi di produzione. Il nostro esame del socialismo e quello del liberalismo non possono esser senza riserve e restrizioni, e noi restiamo in questo equilibrio instabile finché il corso degli eventi

¹ Nella registrazione Merleau-Ponty non dice: «i regimi liberali», ma «il liberalismo».

e la coscienza degli uomini non avranno reso possibile il superamento di questi due sistemi ambigui.¹ Sentenziare dall'altro, optare per l'uno o per l'altro, con il pretesto che la ragione vede sempre con chiarezza, significa che non ci si preoccupa della ragione operante e attiva, bensì di un fantasma della ragione che cela la sua confusione sotto un'aria perentoria. Amare la ragione come fa Julien Benda — volere² l'eterno quando il sapere scopre sempre meglio la realtà del tempo, volere il concetto più trasparente quando la cosa stessa è ambigua, è la forma più insidiosa del romanticismo e significa preferire la parola ragione rispetto all'esercizio della stessa. Restaurare non significa mai ristabilire, ma mascherare.

C'è dell'altro. Abbiamo molteplici ragioni per domandarci se l'immagine che ci viene data del mondo classico non sia solo una leggenda, se anche quel mondo non abbia conosciuto l'incompletezza e l'ambiguità in cui viviamo, se non si sia limitato a non conferire loro una esistenza ufficiale, e se, di conseguenza, lungi dall'essere un sintomo di decadenza, l'incertezza della nostra cultura non sia piuttosto la coscienza più acuta e più sincera di quel che è sempre stato vero: acquisizione, dunque, e non declino. Quando si parla dell'opera classica come di un'opera compiuta, dobbiamo ricordare che Leonardo da Vinci e molti altri lasciarono lavori incompiuti; che Balzac riteneva indefini-

¹ Nella registrazione: «il corso degli eventi e la coscienza degli uomini non avranno reso possibile unicamente questi due sistemi ambigui».

² Nella registrazione: «esigere».

³ Nella registrazione: «esigere l'idea chiara».

bile: il famoso punto di maturità di un'opera e ammetteva che, a essere rigorosi, il lavoro, proseguibile all'infinito, si interrompe solo per conferire all'opera una qualche chiarezza: che Cézanne, che considerava la sua intera pittura come un'approssimazione di quel che cercava, ci offre più di una volta la sensazione del compiuto o della perfezione. E forse per un'illusione retrospettiva — perché l'opera è troppo lontana da noi, troppo diversa da noi per riuscire a riprenderla e proseguirla — che troviamo in certi quadri una pienezza insuperabile,² mentre i pittori stessi vi vedevano solo un tentativo o un fallimento. Parlavamo in precedenza delle ambiguità della nostra situazione politica come se tutte le situazioni politiche del passato, quando furono attuali, non avessero comportato anch'esse contraddizioni ed enigmi comparabili alle nostre — la Rivoluzione francese ad esempio, e anche quella russa nel suo periodo «classico», fino alla morte di Lenin. Se questo fosse vero, la coscienza «moderna» non avrebbe scoperto una verità moderna, ma una verità valida in ogni tempo, solo più visibile oggi e spinta ai suoi estremi. E questa maggior chiarezza, questa esperienza più completa della contestazione non è il segno di un'umanità che si degrada:³ è il segno di un'umanità che non vive più, come ha fatto a lungo, in qualche arcipelago o qualche promontorio, ma si confronta

¹ Nella registrazione: «indiscernibile».

² Nella registrazione: «troviamo in certi quadri un'atmosfera definitiva».

³ Nella registrazione: «E questa maggior chiarezza, questa esperienza più completa della contestazione nei moderni non è il segno di un'umanità che si degrada».

con se stessa da un capo all'altro del mondo, si rivolge completamente a se stessa attraverso la cultura o i libri... Nell'immediato, la perdita di qualità è manifesta, ma il rimedio non è la restituzione della ristretta umanità dei classici. La verità è che il nostro problema consiste nel fare nel nostro tempo,¹ e attraverso la nostra esperienza, quel che i classici hanno fatto nel loro, come il problema di Cézanne, secondo le sue parole, era di «fare dell'impressionismo qualcosa di solido come l'arte dei musei».²

¹ Nella registrazione: «La verità è, probabilmente, che il nostro problema consiste nel fare nel nostro tempo».

² Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris 1926; rist. Gynara, Grenoble 1988, p. 148. La citazione esatta è: «fare dell'impressionismo qualcosa di solido e duraturo come l'arte dei musei».

SE



OPTIC-TOPIC

MAURICE MERLEAU-PONTY
CONVERSAZIONI