



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia
applicata

Corso di laurea in
FILOSOFIA

Etica ed estetica del corpo

Tra Merleau-Ponty, Cézanne e Jenny Saville

Relatore:

Ch.mo Prof. Marcello Ghilardi

Laureanda:

Camilla Daffini

Matricola n°1234703

A.A. 2021/2022

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	10
IL RUOLO DEL CORPO IN MERLEAU-PONTY	10
1.1 Il corpo come significante	10
1.2 L'ambiguità dell'essere al mondo	14
1.3 Movimento e spostamento nella percezione	17
CAPITOLO SECONDO	22
UNO SGUARDO AL MONDO ESTETICO	22
2.1 L'essere bruto	22
2.2 Il ruolo della pittura	26
2.3 Il genio di Cézanne	29
CAPITOLO TERZO	34
UN NUOVO MODO DI VIVERE LA CARNE	34
3.1 Body art	34
3.2 Il nudo oggi	37
3.3 La libertà nell'arte	41
BIBLIOGRAFIA	51

INTRODUZIONE

Il presente elaborato è frutto di uno studio svolto grazie alle analisi del fenomenologo Merleau-Ponty del mondo estetico. In particolare, lo studio si propone di presentare il corpo, grazie alla rilevanza che assume nel filosofo francese, come una chiave d'accesso per la lettura del rapporto tra l'essere umano e il mondo ad esso circostante.

Nel primo capitolo troviamo una rassegna delle tesi fondamentali che stanno alla base della filosofia di Merleau-Ponty, e che saranno essenziali per la restante produzione. In un primo momento abbiamo chiarificato il concetto di corpo. Attraverso di esso abbiamo osservato come il corpo abbia uno statuto completamente diverso rispetto a ciò che si è sempre osservato nella filosofia, ma più in generale, nelle scienze occidentali. Esso, infatti, oltre a essere la chiave di accesso al mondo, genera continuamente significati, producendo una modalità di vivere il mondo tutta dipendente dalle qualità peculiari di ogni corpo. Si è andata quindi ad approfondire questa definizione analizzando il concetto di ambiguità del sentire presentato dal filosofo nella *Fenomenologia della percezione*¹. Le manifestazioni di questa esperienza possono essere dovute a menomazioni o amputazioni di arti, le quali, essendo connesse alla capacità del corpo di essere conduttore di passioni, provocano diverse difficoltà nel riadattamento ad un mondo già conosciuto. Ma è possibile ritrovare questa ambiguità anche in condizioni di normale funzionamento del corpo, ad esempio nell'esperienza, già osservata da Husserl, della mano "toccante-toccata". Infine, ci siamo soffermati sulla definizione di "schema corporeo", il luogo di tutte le esperienze possibili, derivanti dall'interazione tra il proprio corpo e il mondo circostante. È in questo luogo che possiamo

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. a cura di P. A. Rovatti, Bompiani, Milano, 2015.

ritrovare la presenza, lo sviluppo e la persistenza dell'abitudine, ovvero la sedimentazione delle modalità percettive che la carne vive nella natura.

Nel secondo capitolo, grazie a queste prime chiarificazioni, siamo passati all'esplorazione di un'altra parte della filosofia di Merleau-Ponty: l'estetica. Analizzando *L'occhio e lo spirito* abbiamo incontrato il concetto in grado di far luce sulla problematica ontologica del rapporto tra corpo e mondo: *essere grezzo*. Questo concetto diventa il motore di un'analisi volta alla scoperta di dinamiche che abbiamo considerato ambigue che solo attraverso l'arte vivranno una possibile trattazione. Per il filosofo, essa, grazie alle sue peculiari forme espressive, apre degli spazi di conoscenza ancora inesplorati. In particolare, l'arte è in grado di offrire una prospettiva originale sul rapporto tra visibile e invisibile, in cui quest'ultimo non si trova in una dimensione ontologica altra ma è il diretto prodotto del visibile. Nell'opera d'arte il sentimento, l'emozione che nasce dall'esperienza dell'opera, permette di esplorare questo spazio e percepire il rapporto inestinguibile tra soggetto e oggetto. Andando sempre più in profondità nello studio di questo rapporto, in particolare nell'ambito della pittura, risulta evidente come nell'analisi dell'interno, dell'autocoscienza si possano trovare degli spunti interessanti e decisivi per un effettivo contrattacco all'idea cartesiana di secondarietà del corpo, proponendo un'anima plasmata dal corpo e non viceversa. Solo attraverso un ripensamento del concetto di trascendenza e di quello di pensiero, in cui quest'ultimo non assuma il ruolo principale all'interno dell'esperienza conoscitiva, l'azione diventa il principale mezzo di espressione. In questo tipo di conoscenza, ancora una volta, abbiamo il pittore, in particolare della corrente dell'arte moderna, come miglior rappresentante della verità custodita nella natura, del suo significato e della necessità di esprimerla. Una natura, che proprio perché espressa rispettando dei legami realmente esistenti, non è solamente figurativa, ma anzi può essere espressa in diverse forme. Per Merleau-Ponty uno dei migliori esponenti di questa nuova modalità di fare pittura è Cézanne. Lo scopo della sua opera è essere conduttore di verità, dell'essenza del mondo, il pittore vuole ritrarre una dimensione in cui l'uomo e la natura si intreccino e si riconoscano.

Infine, abbiamo provato a ritrovare le categorie estetiche tratteggiate da Merleau-Ponty in un contesto da lui inesplorato, l'arte contemporanea. Per diversi decenni l'insegnamento di Cézanne resta, infatti, inascoltato; il pittore viene considerato non un precursore, ma un pazzo, un'incapace addirittura. A partire da metà Novecento inizia però a insinuarsi un movimento, la *body art*, che attraverso modalità ancora inesplorate nell'arte occidentale, propone uno studio del corpo meno idealizzato, più diretto. Grazie all'insegnamento di pittori della portata di Courbet si inizia un processo di sensibilizzazione rispetto all'importanza di pittura di corpi veri e concreti, non più religiosi, non più puri, che consentono a chi si trova di fronte a queste opere di porsi domande capaci di elaborare una riflessione sull'esistenza del genere umano. Attraverso la fisicità si trova nuovamente l'espressione di un'interiorità, di una verità espressa senza impedimenti. È grazie all'insegnamento favorito da Lucian Freud e poi ripreso e attualizzato da Jenny Saville che quest'idea trova una sua esplicitazione nel mondo odierno. I corpi, crudi, puri, senza nessun tipo di filtro diventano il medium di un messaggio, di una relazione che tende a rifondarsi, che cerca la sua legittimazione nella loro espressione. Non è più utile nascondersi dietro corpi che non rispecchiano la realtà, è invece necessario confrontarsi con il mondo, con la vita nelle sue forme molteplici.

È a partire da queste nuove modalità di confronto con la natura che abbiamo cercato di dimostrare due punti salienti dell'intera trattazione. In primo luogo, abbiamo cercato di approfondire l'importanza del concetto di espressione in Merleau-Ponty, come continua emergenza dell'essere originario. Solo attraverso la volontà di manifestare questa comune appartenenza del genere umano alla natura primordiale, possiamo, infatti, affermare di conseguire una libera vita percettiva. In secondo luogo, abbiamo cercato di capire se nell'opera di particolari pittori come Lucian Freud e Jenny Saville ci sia un effettivo compimento di questa modalità espressiva. Infine, abbiamo osservato come quest'ultima sia origine di un'analisi etica volta a migliorare il rapporto costituitesi tra corpo e mondo. Essendo, infatti, un'analisi ricavata da un'interrogazione continua sull'origine del mondo e del genere umano, essa non troverà mai una fine, ma continuerà, con il

continuo mutamento del genere umano, e il conseguente continuo cambiamento del mondo, a modificarsi e migliorarsi.

CAPITOLO PRIMO

Il ruolo del corpo in Merleau-Ponty

1.1 Il corpo come significante

All'interno della *Fenomenologia della percezione*, una delle opere principali di Merleau-Ponty, il corpo fin da subito viene a delinearsi come uno dei temi principali trattati. La filosofia di Merleau-Ponty deriva da influenze fenomenologiche husserliane ed esistenzialistiche di Heidegger e Sartre². Attraverso l'influenza husserliana e, in particolare, sottolineando l'importanza del concetto di intenzionalità, inteso come un rapporto vitale tra soggetto e oggetto, che non è più un carattere distintivo dell'intelletto, ma investe tutta la soggettività nelle sue azioni, nel suo intelletto, nel suo desiderio, si apre una strada sicuramente più decisa verso l'esistenzialismo.

La filosofia di Merleau-Ponty può essere definita anche come una fenomenologia dell'essere. Infatti, attraverso questa denominazione possiamo mettere in luce, innanzitutto, quello che è il metodo fenomenologico, ossia quello della riduzione, con questo si intende un processo riduttivo dell'esperienza comune e dell'esperienza scientifica al fenomeno primo, al momento della sensibilità nel suo farsi. Quello che si vuole fare è liberare il campo di indagine, in questo caso il corpo, da una preconcepita mentalità meccanicistica. Ecco, quindi, che vengono criticate non solo le categorie base dell'empirismo, ma anche dell'intellettualismo.

All'interno della *Fenomenologia della percezione* la riduzione si applica innanzitutto alla concezione di "corpo"³. Questo termine viene ad assumere due diversi significati⁴, può essere inteso come *corps objectif* ossia come sottoposto

² Il testo utilizzato per un primo inquadramento teorico è L. Zani, *Fenomenologia dell'essere in Maurice Merleau-Ponty*. In "Rivista di Filosofia Neo-scolastica", settembre - dicembre 1957, Vol. 49, pp. 542-549.

³ M. Merleau-ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 111.

⁴ *Ivi*, pp. 113-119.

alle leggi di casualità, della materia, alla fisiologia o agli studi anatomici e biologici oppure, ciò che Merleau-Ponty ritiene essere il vero corpo il *corps propre*, il mio corpo vissuto come ciò che obbedisce alla mia volontà, alle mie passioni. Non è un caso che il filosofo, utilizzi due frasi diverse per esprimere la “possessione” di un corpo, quando parla del primo tipo analizzato utilizza la frase *j’ai un corps*, mentre nel secondo caso utilizza la frase *je suis un corps*, proprio a designare il fatto che il corpo non è qualcosa di cui prendo possesso, ma una modalità di vivere il proprio essere.

E poiché la genesi del corpo oggettivo è solo un momento nella costituzione dell’oggetto, ritirandosi dal mondo oggettivo il corpo trascinerà con sé i fili intenzionali che lo legano al suo mondo circostante e infine ci rivelerà tanto il soggetto percipiente quanto il mondo percepito.⁵

Questa distinzione, orientata all’interno della sua speculazione, assume una grande importanza. Infatti, quello che si propone Merleau-Ponty con quest’opera è quello di formulare una nuova ontologia che comprenda la percezione non solo come fatto, ma come atto che comprenda, ma soprattutto generi senso. Inoltre, questa modalità di generare senso non dipende dal soggetto stesso, ma può essere considerata “pre-soggettiva”, è all’origine di ogni possibilità di conoscenza del genere umano stesso. E, proprio perché la percezione può essere intesa come atto, come cominciamento, ha come primo effetto quello dell’inerenza al mondo. Quindi si dà una correlazione tra mondo e soggetto, in cui il corpo assume forse il ruolo più fondamentale.

Il corpo, infatti assume, grazie alla sua visione pre-oggettiva, chiamata *essere al mondo*, il compito di generatore di significati, inoltre attraverso di esso forma e contenuto arrivano a ottenere forte corrispondenza⁶. La condizione del corpo rispecchia quella di un’opera d’arte⁷: il collegamento tra tutte le parti che vengono a coinvolgerlo e il continuo richiamarsi ai nostri sensi sono, al pari di una forma gestaltica, dati una volta per tutti e non realizzati per accumulazione.

⁵ *Ivi*, p. 119.

⁶ Su questo argomento ci sarà una più approfondita trattazione nel seguente capitolo.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 215.

Ci troviamo quindi di fronte a una modalità di espressione della soggettività diverso, approfondito da Luca Vanzago⁸, a sua volta ricavata dalla lettura di opere come la *Struttura del comportamento* e della *Fenomenologia della percezione*. La tesi di Vanzago si articola intorno al concetto di *espressione* come modalità di esplicazione di un diverso modo di produzione di senso e un diverso modo di concezione di rapporto tra soggetto e oggetto. Merleau-Ponty, infatti, vuole convogliare l'idea di un soggetto che si trova immerso nel mondo in cui vive e, sicuramente, non passivo di fronte agli eventi del mondo, ma “completamente sommerso”⁹. Il corpo allora viene visto come un mezzo, solo attraverso questo tramite, quindi, abbiamo la possibilità di esperire il mondo circostante. Si pensi, per esempio, al ruolo del linguaggio e della parola. La parola è infatti un gesto che porta con sé il significato che racchiude e proprio quest'ultimo è ciò che rende possibile la comprensione e di conseguenza la comunicazione¹⁰. In questo modo desideri, intenzioni, passioni abitano il mio e il corpo dell'altro. La comunicazione, quindi, non è più interpretabile a livello intellettuale, ma solo sociale. Questa comprensione della corporeità all'interno del linguaggio non è, in un primo momento, ricavabile, se non attraverso un'attenta analisi. Infatti, ancora oggi, il linguaggio viene concepito come qualcosa di completamente distaccato rispetto alla corporeità, esso viene infatti letto come conseguenza naturale del pensiero, come semplice espressione verbale. Al contrario, Vanzago sottolinea come in Merleau-Ponty il rapporto tra linguaggio e corporeità sia non solo imprescindibile, ma anche l'unica possibilità di discussione di pensiero. L'analisi del filosofo francese parte da una premessa che a prima lettura sembrerebbe molto distante dai principi stipulati dallo stesso, cioè il *cogito*. Questo concetto, che nasce dalla filosofia cartesiana, ma che poi verrà ripreso anche criticamente per gran parte della filosofia occidentale, rappresenta una condizione di “sitatezza”¹¹. Da ciò ne

⁸ Cfr. L. Vanzago, *Metamorfosi. La questione dell'espressione nella filosofia di Merleau-Ponty in Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, Lebenswelt, 9, Università degli studi di Milano, Milano, 2016, pp. 31-47.

⁹ *Ivi*, p. 33.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 256-259.

¹¹ L. Vanzago, *Metamorfosi. La questione dell'espressione nella filosofia di Merleau-Ponty*, cit., p. 35.

deriva come conseguenza certa la presenza del soggetto nel mondo e in essa si può ancora una volta confermare il pensiero come incarnazione del soggetto. Infatti, il cogito viene fortemente influenzato dal linguaggio e da ciò che gli suggerisce nella sua contingenza, riportando il pensiero in un universo collocabile.

Vanzago continua a sottolineare come il linguaggio e in particolare la parola siano essi stessi espressione, essa quindi realizza un pensiero, non viene ad esserne semplice esplicitazione.

La parola è dunque un gesto, sebbene di tipo particolare. Del gesto corporeo condivide la possibilità di tendere al, o per meglio di dire di attuare il, virtuale nell'attuale. Già il gesto corporeo evoca uno di spazio di possibilità che poi la parola estende e articola. In questo senso però la parola non possiede alcuna specificità e ancor meno alcun primato. Se il corpo non fosse in grado di essere significante, non potrebbe parlare.¹²

Come vedremo anche successivamente chi presenta una lesione organica al cervello perde la capacità di utilizzare il linguaggio al di fuori dei significati letterali delle parole, non ci sono per esempio equivoci, metafore, giochi di parole. Il soggetto perde la possibilità di utilizzare la facoltà immaginativa, perde la possibilità di divertirsi.

Attraverso questo studio di casi patologici sarà possibile accantonare le due modalità analizzate e criticate ampiamente nell'analisi di Merleau-Ponty, ossia l'empirismo e l'intellettualismo¹³, e ci affacceremo a un diverso tipo di analisi del rapporto tra io, corpo e mondo: la cosiddetta "analisi esistenziale"¹⁴. Vanzago sottolinea ulteriormente, come solo grazie al ruolo che il corpo riveste, cioè quello di strumento, è possibile notare il deficit espressivo che si può ricavare dal suo mancato funzionamento.

Possiamo quindi affermare che il ruolo che il corpo nella *Fenomenologia della percezione* viene a designare è ciò che si può trovare di lontano da una

¹² Ivi, p. 38.

¹³ L'analisi di queste due correnti filosofiche è centrale all'interno di tutta l'opera *Fenomenologia della percezione*, di cui si possono trovare numerosi riferimenti. In particolare, nell'introduzione all'opera che l'autore intitola *I pregiudizi classici e il ritorno ai fenomeni*.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 191.

formulazione meccanicistica di esso e si impegna per demolire quella che può essere definita come “obiettivazione”¹⁵ dell’io e del mondo.

1.2 L’ambiguità dell’essere al mondo

Sempre nella prima parte dell’opera *Fenomenologia della percezione*, dedicata al corpo, Merleau-Ponty propone un interessante spunto di riflessione a partire da studi di casi particolari di lesioni al cervello¹⁶ e, di conseguenza, di perdita di qualità sensibili o di dati sensoriali. Una delle modalità di manifestazione più trattata dall’autore è quella della sindrome dell’arto fantasma e quella dell’anosognosia. Nella prima malattia i pazienti fanno esperienza di un’estremità amputata come se fosse ancora presente; infatti, spesso percepiscono dolore o crampi nella parte interessata. Per quanto riguarda la seconda, invece, i pazienti non sono in grado di riconoscere e riferire di avere un deficit neurologico o neuropsicologico, per esempio ignorano di essere affetti da una paralisi. Ciò che vi è di interessante nell’osservazione di questi fenomeni è che Merleau-Ponty non ammette né una spiegazione fisiologica, perché questa interpreterebbe la anosognosia e l’arto fantasma come la semplice soppressione o la semplice persistenza di stimolazioni enterocettive; né una spiegazione psicologica, infatti mentre l’arto fantasma diventerebbe un ricordo, un giudizio positivo, la anosognosia diviene una dimenticanza, un giudizio negativo o un’impercezione, termine che viene utilizzato da Merleau-Ponty per designare una sorta di punto cieco della percezione o che affligge allo stesso modo sia l’occhio sia lo spirito e che viene analizzato più ampiamente nel saggio *Fenomenologia dell’impercezione*¹⁷. Grazie all’organo dell’occhio, infatti, abbiamo la possibilità di vedere ciò che ci circonda, con l’eccezione di un punto particolare, cioè quello del nostro stesso occhio. Infatti, se volessimo vederlo avremmo bisogno di una seconda persona per completare questa esperienza: “Io osservo gli oggetti esterni

¹⁵ Con significato simile all’obiettivazione.

¹⁶ Tema piuttosto ricorrente nella prima parte della *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 121 ss.

¹⁷ F. B. Vitale, *Fenomenologia dell’impercezione: Logica del punto cieco*, Mimesis, Milano – Udine 2020.

con il mio corpo, [...] ma [...] non osservo il corpo stesso: per poterlo fare, sarebbe necessario disporre di un secondo corpo che a sua volta non sarebbe osservabile”.¹⁸

Lo stesso accade con la mia coscienza, io sperimento dei pensieri, ma non ho un modo effettivo per provare la presenza della mio io.

In entrambi i casi non si esce da quelle che sono le categorie del mondo oggettivo e non si viene a formulare una via di mezzo tra la presenza e l’assenza. Avere un braccio fantasma, infatti, non significa avere una rappresentazione del braccio, ma la sua presenza ambivalente.

Quello che viene quindi formulato è che il soggetto qui svolga la funzione di “concepire” degli stimoli e applicare ad essi la propria intenzionalità. Per questo “Avere un braccio fantasma significa rimanere aperti a tutte le azioni di cui il braccio è capace, conservare il campo pratico che avevamo prima della mutilazione”¹⁹. In tutto questo il corpo assume un ruolo fondamentale, il corpo infatti diventa ciò che manifesta la volontà dell’individuo, le sue intenzioni, le sue passioni, ma è allo stesso tempo ciò che gli permette di riconoscere il suo limite, svela ciò che il paziente non riesce a vedere. Il soggetto, quindi, non è collocato in un modo a posteriori, ma solo grazie all’interazione della sua carne con quella del resto del mondo compone uno sguardo sul mondo fortemente simbolico. Una perdita di una capacità specifica comporta un’alterazione globale del mondo dell’individuo. Da questa presa di coscienza Vanzago sottolinea come il soggetto malato avrà forti lacune nel collegare eventi, parti, figure della sua vita, ritrovandosi, improvvisamente, al di fuori della rete virtuale da lui costruita e approccerà l’esterno con meno apertura, restando ancorato alla più sicura contingenza. Parliamo quindi di regressione come “de-differenziazione, e quindi come perdita delle capacità di istituire, e dunque non cogliere come già date, le differenze.”²⁰

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 142.

¹⁹ *Ivi*, p. 130.

²⁰ L. Vanzago, *Metamorfosi. La questione dell’espressione nella filosofia di Merleau-Ponty*, cit., p. 34.

Merleau-Ponty sottolinea quindi come ci ritroviamo a che fare con un'ambiguità del sapere in cui "il nostro corpo comporta come due strati distinti, quello del corpo abituale e quello del corpo attuale"²¹.

Per comprendere con più efficacia l'ambiguità dell'essere al mondo, Merleau-Ponty pone l'attenzione su un'ulteriore ambiguità, quella del tempo, che ha la sua manifestazione, per esempio, nel fenomeno della rimozione. In questo caso il soggetto imboccando una certa strada nella sua vita incontra una barriera, e non avendo né la forza di superarla, né quella di abbandonarla rimane in un certo senso bloccato. Infatti, vengono a coabitare due tempi: il tempo personale e il tempo impersonale. In questo modo quindi fisico e psicologico possono continuare a convivere, alimentandosi vicendevolmente.

Un ulteriore elemento a sostegno della tesi dell'ambiguità dell'essere che si può trovare sia all'interno dell'opera precedentemente citata, sia all'interno dell'opera tarda e mai portata a compimento, causa la morte improvvisa, *Il visibile e l'invisibile* è quello delle "sensazioni doppie"²². Il filosofo, riprendendo la tesi riguardante il corpo che non può essere classificato come oggetto studiato dalle scienze meccanicistiche, sottolinea una sua ulteriore caratteristica applicabile a uno dei cinque sensi, il tatto: quando tocco la mano destra con la mano sinistra, la prima mano non ha solo la proprietà di essere toccata, ma anche quella di sentire. Questa prova, secondo Merleau-Ponty non riflette la somma di sensazioni, ma di un'alternanza ambigua tra le due funzioni quella di "toccante" e quella di "toccata".

Toccare e toccarsi (toccarsi = toccante – toccato). Essi non coincidono nel corpo: il toccante non è mai esattamente il toccato. Ciò non significa che essi coincidano "nello spirito" o al livello della "coscienza". Perché la giunzione si realizzi è necessario qualcosa di diverso dal corpo: essa si realizza *nell'intoccabile*.²³

²¹ *Ivi*, p. 131.

²² *Ivi*, p. 144.

²³ M. Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Parigi, 1979, cit., p. 302.

Possiamo dire che in un certo senso il corpo sorprende e riscopre sé stesso nell'esperienza che fa del mondo esterno.

Inoltre, questa ambiguità deriva da una difficoltà nell'esplicitazione del ruolo della soggettività e dell'oggettività nella sua speculazione, derivante a sua volta da un'eredità cartesiana nella distinzione dei due. Infatti, durante la sua esperienza filosofica, Merleau-Ponty non smette di fare di Descartes uno dei punti di analisi privilegiati, sottolineando come gli esiti fallimentari del razionalismo siano ricavabili da una troppo netta distinzione tra mente e corpo. Come vedremo successivamente (primo paragrafo secondo capitolo) quest'ambiguità troverà una sua parziale risoluzione nel tentativo di formulazione di una nuova ontologia, alla base del quale si trova un essere primordiale-originario da cui scaturiscono tutte le differenze: prima tra tutti è il corpo come singolarità.

Viene però sottolineato criticamente²⁴ come quella di Merleau-Ponty non possa essere definita come una "filosofia dell'ambiguità", questo perché un'etichetta del genere presupporrebbe un'aderenza ancora troppo forte alle categorie e alle norme Cartesiane. Inoltre, designare un'esperienza come ambigua potrebbe portare a leggere un'interpretazione riduzionista come poco attendibile. Quindi quello che viene proposto è di utilizzare un'etichetta forse più pertinente come quella di "filosofia dell'incarnazione".

1.3 Movimento e spostamento nella percezione

Un riferimento che può essere definito come una costante all'interno dell'opera di Merleau-Ponty è quello alla *Gestaltpsychologie*, corrente psicologica che vede la sua nascita all'inizio del Novecento in Germania incentrata sui temi della percezione e dell'esperienza. In particolare, la psicologia della *Gestalt* focalizza la sua attenzione non sul modo in cui i fenomeni siano organizzati o scomponibili in strutture autonome e singolari, ma su come l'organizzazione degli elementi dei fenomeni sia l'unico elemento decisivo. Questo riferimento diventa

²⁴ S. Sapontzis, F. *A Note on Merleau-Ponty's "Ambiguity"*. In *Phylosophy and Phenomenologica Research*, Jun., 1978, Vol. 38, No. 4(Jun., 1978), pp. 542-543.

essenziale se lo si colloca all'interno del lavoro svolto da Merleau-Ponty sulla percezione e in particolare modo sulla sua analisi del movimento svolta nel secondo libro della *Fenomenologia della percezione*.

In queste pagine viene messa a punto un'analisi delle diverse modalità in cui è stato studiato il movimento da due branche di pensiero quasi opposte come la logica e la psicologia. Il primo atteggiamento che abbiamo di fronte a questo fenomeno è quello di ridurlo alle sue singole parti. Per quanto riguarda la conoscenza analitica, il logico esige una costituzione del "fenomeno dinamico"²⁵ e una descrizione basata sull'osservazione del movibile nel suo tragitto. Quindi il logico non parla di un'esperienza, ma del movimento in sé, ed è questo che rende impossibile una sua trattazione. Il logico deve necessariamente avere a che fare con un movimento anteriore al mondo fenomenico che sia la nostra fonte di informazione rispetto al movimento in generale. Lo psicologo, dal conto suo, colloca il movimento solo all'interno dell'esperienza che ne fa di esso e questo presenta delle caratteristiche essenziali come avere un oggetto a cui applicare questo fenomeno. Secondo lo psicologo, poi, il movimento ha dei contenuti sensibili dati che appaiono come oggettivi, ma che sono di natura dinamica. Ma questa natura dinamica dell'esperienza, nella lettura psicologica, deve essere sempre sintetizzata da qualcuno, senza del qual pensiero essa non significherebbe nulla. Quello che quindi si dovrebbe fare, secondo Merleau-Ponty è una sintesi della posizione del logico e di quella dello psicologo.

A questo punto Merleau-Ponty mette a punto come sia necessario provvedere a una revisione più originaria del pensiero di movimento e di come questo non possa essere inserito in un mondo fatto di cose, ma di transizioni. Ancora qui possiamo fare riferimento al concetto di corpo e di campo in cui il suo movimento e quello degli oggetti circostanti si inserisca. Infatti, il movimento è sempre inserito all'interno di uno sfondo. Anche quello del nostro sguardo non è un campo delineato da una vera e propria linea che si può ritrovare nel mondo oggettivo, ma semplicemente quando giungiamo ai limiti del nostro campo visivo

²⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 360.

passiamo dalla visione alla non-visione. Questi limiti sono degli strumenti che singolarmente utilizziamo nell'organizzazione del campo visivo. Allo stesso tempo all'interno di questo limitato campo visivo il movimento dipende da ciò che si riesce a percepire come figura o sfondo. Questo non significa che il movimento sia "relativo", ci sono delle leggi che dobbiamo quindi tenere fissate per il movimento: la percezione di esso non è relativa ed essa dipende dal punto di fissazione. Il punto di fissazione non è oggettivo e dipende dal ruolo che il nostro corpo può assumere in questa esperienza. Utilizziamo il termine "assume", perché il corpo non è passivo in questa esperienza, il corpo non è semplicemente un oggetto sul quale si proiettano delle immagini, ma un dominio di possibilità. Infatti "La relatività del movimento si riduce al nostro potere di cambiare dominio all'interno del grande mondo".

Come abbiamo accennato il corpo in questo compito assume, forse, il ruolo più fondamentale. Il corpo è attraversato da passioni, emozioni, desideri e questi plasmano e creano il mondo all'interno del quale l'individuo si inserisce, rendendo il paesaggio intorno a lui come centro del mondo, anche se esso non necessariamente rappresenta il centro della sua vita. Possiamo quindi parlare di un diverso tipo di distanza che viene a crearsi tra me e tra le cose, che non è più distanza geometrica o matematica, ma distanza del corpo vissuto. Questo è facilmente osservabile nei soggetti affetti da ansia o da disturbo ossessivo compulsivo. La distanza vissuta diventa allo stesso tempo troppo lunga e troppo corta, gli avvenimenti che stanno a me più vicini diventano così importanti da arrivare a ossessionarmi, mentre gli avvenimenti che non mi sono direttamente contigui diventano irrilevanti.

Un elemento di notevole interesse è che anche la percezione estetica può aprire una nuova spazialità, come opera d'arte infatti non abita lo spazio del museo o del luogo in cui viene collocata; allo stesso tempo i soggetti all'interno del dipinto non rivestono la stessa funzione che rivestirebbero nella nostra esperienza naturale, ma creano un ambiente diverso dettato da leggi e dettami che vigono solo all'interno di quel particolare quadro.

Abbiamo detto che lo spazio è esistenziale; avremmo potuto dire altrettanto propriamente che l'esistenza è spaziale, e cioè che, per una necessità interna, essa sbocca in un "fuori", a tal punto che si può parlare di uno spazio mentale e di un "mondo dei significati e degli oggetti di pensiero che si costituiscono in essi."²⁶

Attraverso questa lettura possiamo fare un'altra riflessione. Merleau-Ponty riprende nel corso della sua trattazione, attraverso una rilettura di Husserl, una modalità di pensare il Cogito diversa da quella Cartesiana e un "io penso che" viene sostituito con un "io posso". Questo ci permette di pensare al movimento come espressione di modalità di esistenza, un'esistenza che trova un modo di collegare tutti i contenuti del mondo di cui facciamo esperienza con la nostra coscienza. Questo è quindi rintracciabile in ogni movimento che facciamo, infatti in ognuno c'è una traccia dell'oggetto con cui andremo a interagire e questo perché nel movimento noi possiamo rintracciare la nostra intenzione.

Pertanto, non si deve dire che il nostro corpo è nello spazio, né d'altra parte che è nel tempo. Esso *abita* lo spazio e il tempo.²⁷

Questa riflessione può essere dedotta anche dalla definizione di schema corporeo che Merleau-Ponty ci offre: "lo schema corporeo è appunto questo sistema di equivalenze, questa variante immediatamente data in virtù della quale i diversi compiti motori sono istantaneamente disponibili"²⁸. Lo schema corporeo racchiude in sé tutte le esperienze possibili che derivano da una originaria conoscenza e interazione del mio corpo con il mondo. Un altro luogo a cui è applicabile questa logica è quello delle abitudini. L'acquisizione dell'abitudine smette di essere un atto intellettuale, mentre ritorna in primo piano il ruolo del corpo. In questo processo, infatti, il movimento è ciò che varia sensibilmente, ma questa minima variazione comporta una modificazione del mondo in cui viviamo

²⁶ *Ivi*, p. 383.

²⁷ *Ivi*, p. 194.

²⁸ *Ivi*, pp. 196-197.

e, di conseguenza, una modificazione del proprio essere. Noto è l'esempio di un'organista che, è in grado di servirsi di uno strumento che non ha mai utilizzato con un periodo di prova molto limitato, questo tempo di prova sarebbe troppo limitato per permettere l'instaurazione di meccanismi condizionati diversi da quelli che aveva prima di affacciarsi al nuovo strumento.

Attraverso questa analisi capiamo ancora una volta come il corpo non sia e non rappresenti un oggetto definito da leggi meccaniche, ma come esso sia “uno spazio espressivo”²⁹, e non uno tra tutti gli altri, ma l'origine di essi. Solo attraverso al corpo e alle sue modalità di conoscenza di esso possiamo avere la possibilità di interfacciarci con l'Altro.

²⁹ *Ivi*, p. 202.

CAPITOLO SECONDO

Uno sguardo al mondo estetico

2.1 *L'essere bruto*

All'interno della *Fenomenologia della percezione* ci sembra di poter ravvisare ancora una distanza inestinguibile tra coscienza ed oggetto; infatti, essi sono classificati come due contenuti distinti. Questa distanza è ravvisabile soprattutto grazie al concetto di *natura snaturata*; infatti, la Natura diventa una categoria intrisa di contraddizioni, essa non è più vista come qualcosa di originario, ma è attraversata dalla mente dell'uomo, che cercando di renderla qualcosa di più utile ai suoi bisogni, artificiosamente l'ha trasformata in sopra-naturale. Merleau-Ponty definisce poi l'emozione che ne risulta da questo peculiare rapporto: *ivresse*, uno stato di stordimento e di ebbrezza, vicino alla condizione di ubriachezza, dato proprio dal fatto che l'artificio è posto come vera e propria natura.

In sostanza:

L'azione invasiva dell'operatività tecnico-scientifica recide il senso più originario della Natura, ma questo ritorna, presentandosi come ciò che è stato messo da parte, negato, rimosso³⁰

Nonostante le difficili premesse Merleau-Ponty cercherà, già a partire dalla *Fenomenologia*, di trovare un terreno comune tra i due oggetti, uomini e mondo, che ancora sembrano molto lontani, intento che proverà a portare a compimento nell'opera *Il visibile e l'invisibile*.

A partire dagli albori della filosofia contemporanea si percepisce una difficoltà nel definire l'oggetto e il destino della filosofia contemporanea. In quest'opera, partendo dall'analisi del visibile e quindi dal mondo fisico in cui

³⁰ C. Di Rienzo, *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, p. 26.

nasce l'analisi scientifica, Merleau-Ponty rintraccia una mancanza: un'analisi attenta su una possibile origine comune dell'uomo e del mondo e pensa alla possibilità di superare tutte le dicotomie e le contraddizioni della tradizione filosofica. Si assiste a una crisi della metafisica e delle sue categorie, si parla di una de-costruzione della razionalità occidentale, con una spinta che propone un ritorno all'originario. In questo contesto sono la pittura e in generale l'arte moderna che assumono il ruolo privilegiato di manifestazione di ciò che permette di uscire da questa "non-filosofia", denunciata per l'appunto in vari ambiti della trattazione Merleau-pontiniana. La filosofia riflessiva deve quindi comprendere non solo un'apertura originaria del mondo, ma anche come sia possibile questa apertura originaria. Inoltre, essa disvela come ci sia una terza dimensione oltre a quella dell'essere per noi e quella dell'essere per sé, che però è la filosofia riflessiva stessa a lasciarsi fuggire.

Vediamo quindi Merleau-Ponty impegnato nel recupero di un mondo pre-oggettivo, alla luce del quale vengono concepiti in modo diverso l'essere e le sue diverse forme di espressione. Abbiamo infatti un nuovo campo di ricerca, che è quello del rapporto tra io – essenza – mondo, in cui tutti questi termini hanno un certo grado di parentela che si esplicita attraverso un potente mezzo che abbiamo già analizzato e che riveste il ruolo di principio incarnato: il corpo.

Abbiamo qui a che fare con una filosofia negativa che è convinta di avere a che fare con una totalità in cui tutte le cose vivono insieme in modo confuso: corpi, spiriti, tutto ciò che si può definire come mondo. Quindi vediamo un sincronismo di coscienze dato dalla comune appartenenza a un Essere di cui nessuna coscienza ha chiave d'accesso, ma di cui tutte osservano le leggi. Si arriva a pervenire all'essere passando attraverso ciò che noi conosciamo, il sensibile. Allo stesso tempo però non possiamo pervenire ad esso direttamente, parliamo infatti di un'*ontologia indiretta* qui si tratta di una filosofia che procede nella forma dello scarto, dello slittamento. L'uomo non può entrare direttamente a contatto con il "Principio dell'ontologia", di cui Merleau-Ponty non ha mai dato una definizione

precisa, ma può solo percepire quelli che sono gli effetti del movimento dell'essere, il suo ramificarsi, il suo svolgersi.

Un'analisi attenta viene svolta Sacconaghi³¹ in cui analizza l'approccio fenomenologico del filosofo francese, che potrebbe essere derivante da una estremizzazione del lavoro svolto, rispetto alle diverse modalità di esperibilità dell'esperienza, da Husserl in *Esperienza e Giudizio*. In esso ritroviamo un omaggio a quelli che possono essere definiti come i livelli più bassi che recita:

il dominio della *doxa* non è dominio di evidenze di ordine inferiore a quello dell'*espisteme*, [...] ma è propriamente il dominio dell'ultima originarietà al quale si riferisce per il suo senso la conoscenza esatta il cui carattere dev'essere scrutato come quello di un puro metodo e non di una via verso la conoscenza a procurare una cosa in sé.³²

Abbiamo una lettura dei diversi livelli di esperibilità come non solo utili, ma strettamente necessari per la perfetta realizzazione di una conoscenza. Questo perché il tipo di esperienza che andiamo a fare è di tipo trascendentale, “la riflessione radicale è coscienza della propria dipendenza nei confronti della vita irriflessa la quale è la sua *situazione iniziale, costante e finale*”.³³

Possiamo, perciò, parlare di una *fenomenologia della genesi* in cui un ruolo di particolare importanza viene ad essere rivestito dall'origine del mondo intesa sempre in senso trascendentale.

Ed è ancora a questo essere originario, essere bruto che facciamo riferimento parlando dell'esperienza estetica in Merleau-Ponty. Infatti, il filosofo, seppur non elaborando alcun tipo di filosofia dell'arte, offre un contributo ingente a quelle che sono riflessioni estetologiche quali quelle di Mikel Dufrenne e Henri Maldiney. Abbiamo visto come la percezione rappresenti nella sua filosofia un'importanza strutturale e come questa sia concepita né come semplice passività né come pura attività, bensì come un'esperienza che può essere definita come

³¹ R. Sacconaghi, *Merleau-Ponty e il rendersi visibile dell'inizio delle cose*, in *Bollettino filosofico XXV 2009*, Roma, Luglio, 2010, pp. 193-209.

³² E. Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Hamburg, Klaaseen, 1954 (tr. It. Di F. Costa, Milano, Bompiani, 1995, p. 42).

³³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 23.

“originale”, cioè originaria. Sulla base delle ricerche di Dufrenne sulla configurazione senziente e sensibile del corpo proprio imparentato al mondo sensibile, Merleau-Ponty propone una “correlazione fra soggetto percepiente e mondo percepito, la co-appartenenza del senziente e del sensibile a un medesimo “essere sensibile grezzo””³⁴ all’interno del quale tutti i confini tra percepito e percepire, soggetto e oggetto, vedente ed essere visto non sono ancora definiti. Questa modalità originaria di vivere l’Essere trova una delle sue rappresentazioni migliori nel lavoro di molti pittori.

All’interno dell’analisi di Dufrenne assume poi un ruolo peculiare il sentimento. Il sentimento, secondo l’autore è ciò che nasce solo di fronte a un’opera d’arte ed è ciò che permette di comprendere la connaturalità tra soggetto e oggetto. E’ quindi tramite di esso che possiamo trovare una differenza tra l’esperienza estetica e l’esperienza ordinaria: “mentre la seconda cerca una verità sull’oggetto, la prima cerca la verità dell’oggetto, cerca cioè la sua “forma”, che è insieme di sensibile e di senso”³⁵.

Durante tutta la sua trattazione, Merleau-Ponty non smette di far riferimento agli studi di Descartes come punti di riferimento privilegiato. È inoltre convinto che gli esiti fallimentari della sua analisi dipendono dalla divisione dicotomica tra *res cogitans* e *res extensa*. L’obbiettivo è quindi quello di rifondare la categoria dell’uomo, assumendo una posizione diversa. L’uomo deve quindi emergere dall’essere primordiale, la sua origine si incontra nella carne, non in un pensiero o intuitivo o trascendentale. Ci ritroviamo quindi sulla via di una filosofia della Natura in cui proprio la natura viene a rappresentarne il fondamento, e come essa nel movimento verso l’uomo riesca a essere percepita e percipiente. E a questa condizione singolare solo l’esperienza estetica può accostarsi. L’arte “riconduce l’individuo nelle vicinanze dell’originario invitandolo ad abbandonarsi orgasmicamente, senza tuttavia sopprimerli, all’oggetto estetico”³⁶.

³⁴ M. Carbone. *Il sensibile e l’eccedente*, Guerini, Milano, 1996, p. 34.

³⁵ *Ivi*, p. 37.

³⁶ M. Dufrenne, *L’oeil et l’oreille*, Nouvelles éditions Place, Parigi, 1996, p. 34.

2.2 Il ruolo della pittura³⁷

Grazie all'investigazione ontologica dell'autore sulla corporeità, Caterina di Rienzo all'interno della sua opera *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, va ad analizzare uno dei risultati più sorprendenti: l'interesse per l'interno. Ovviamente, Merleau-Ponty non è colui che vede la nascita di questa categoria, infatti l'interesse attorno ad essa nasce dalle influenze, ad esempio, degli studi psico-analitici. Allo stesso tempo, si affaccia a questa tematica con una prospettiva diversa. Infatti, ciò che viene ad assumere il ruolo di spirituale non è un corpo trascendentale che viene dall'alto a calarsi all'interno del corpo fisico, ma piuttosto è il corpo che nella sua maturazione diventa spirito, "l'anima è conficcata nel corpo come il paletto nel terreno [...] o meglio: l'anima è la cavità del corpo e il corpo è il rigonfiamento dell'anima"³⁸. Quindi si tratta di una prospettiva in cui non c'è più un'addizione tra due oggetti separati come corpo e anima, ma possiamo invece dire che l'anima risulta come uno scavo invisibile del corpo visibile. Lo studio della propria autocoscienza diventa, perciò, un approfondimento del rapporto che si instaura con il resto del mondo. Si parla quindi di un'unità in sé diversa che permette una nuova lettura su categorie sia "sensibili" sia "spirituali". Tramite questo nuovo rapporto la Di Rienzo ci accompagna all'osservazione sotto una diversa prospettiva del ruolo della *visione*. In essa si sintetizzano due aspetti, il primo è quello della sua qualità *battesimale*; infatti, essa nasce nel corpo come quel "mistero invisibile dell'occhio visibile che si mette a vedere"³⁹. La visione rappresenta l'origine della reversibilità all'interno della rappresentazione, di quel rapporto magico tra corpo e mondo che si esprime attraverso l'ambiguità del sentire. Inoltre, la visione pur privilegiando il canale ottico come suo medium, coinvolge tutti i sensi. Infine, "Vedere equivale. Pensare senza pensare"⁴⁰. Si insinua quindi l'idea che vedere non sia un'azione logica, concettualizzabile, ma

³⁷ Importante per la formulazione di questo paragrafo C. Di Rienzo. *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, Mimesi, Milano – Udine, 2010. Cfr. in particolare la terza sezione, *La pittura*, pp. 153-212.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 281-282.

³⁹ C. Di Rienzo, *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 155.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 405. In originale "Voir, c'est penser sans penser".

pre-teoretica, in cui è la stessa carne che si fa ricerca del di dentro e del di dentro dal di fuori. Allo stesso tempo non dobbiamo pensare a un sistema antropocentrico, in cui viviamo una riduzione dell'essere nel corpo o di quest'ultimo come luogo paradigmatico della sua nuova ontologia. Sicuramente, però, il corpo è una variante in grado di cambiare radicalmente il punto di vista dell'indagine. In questo modo, secondo Merleau-Ponty, si raggiunge l'arte, la pittura che è arte della visione; possiamo ritrovare non solo un contatto col sensibile, ma anche quel contatto che rivela la natura delle cose.

La visione non è una certa modalità del pensiero, o presenza a sé: è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere, al termine del quale soltanto mi richiudo su di me. I pittori l'hanno sempre saputo.⁴¹

In questa speculazione quindi ci troviamo a indagare il rapporto di promiscuità tra visibile e vedente, e in esso ritroviamo un rapporto tutto interno alla carne, in cui il movimento rappresenta il massimo atto creativo. Nel pittore, infatti, cogliamo quello che è l'apice della capacità di cogliere l'invisibile in tutto ciò che è visibile, attraverso il suo sguardo possiamo svelare la metamorfosi della carne. È bene sottolineare come per l'uomo la conoscenza si espliciti soltanto grazie all'azione; quindi, sia lo sguardo che il resto delle funzioni sensoriali a lui concesse sono l'esplicitazione di una vera e propria attività. Una caratteristica molto interessante è che qui Merleau-Ponty ha in mente l'esatto contrario rispetto al cartesiano "pensiero di vedere"⁴², ha, al contrario, in mente un vedere che è pensare senza rappresentazione. Inoltre, un'ulteriore ma essenziale precisazione è che per l'autore il concetto di trascendentale ha una valenza diversa rispetto a quella tradizionale di origine platonica, esso riguarda invece una dimensione

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, tr. it., SE, Milano, 1994, pp. 56-57.

⁴² Secondo Cartesio, infatti, l'uomo esiste in un primo momento come pensiero. Il corpo, invece, è ciò che viene prima di tutto dubitato, in quanto soggetto come il resto dei corpi alla percezione sensibile., cfr. R. Descartes, *Méditation sixième*, in ID., *Œuvres et lettres*, a cura di A. Bridoux, Gallimard, Paris 1953, pp. 319-320: "[Q]uoique j'examine soigneusement toutes choses, je ne trouve pas néanmoins que de cette idée distincte de la nature corporelle, que j'ai en mon imagination, je puisse tirer aucun argument qui conclue avec nécessité l'existence de quelque corps".

invisibile che non oltrepassa la dimensione sensibile, ma che invece la abita e nel suo incontro si apre nuovamente.

L'idea è quindi quella del riconoscimento della natura del corpo e del mondo che ci circonda come praticamente uguali, grazie a questa somiglianza e quindi anche riconoscimento il pittore dipinge qualcosa di ontologicamente collegato alla propria corporeità. Grazie, infatti, a quello che è inscritto del suo corpo e nella sua natura riesce a esprimere in modo molto più sincero ciò che gli sta intorno. Si crea quindi una catena in cui il corpo si esprime nel visibile e questo, soprattutto grazie al corpo del pittore vive la sua incarnazione nella tela.

Guardare, per l'uomo, non è solo un atto. Tanto più, per il pittore. Sulla tela non prende vita esclusivamente l'attività del guardare, ma tutta una trama di esperienze percettive fondamentali. Mentre fa, il pittore pone in opera il suo gesto e, contemporaneamente, la visione stessa si mostra come domanda.⁴³

Questo viene a rappresentare quindi un rapporto particolarmente interdipendente e ambivalente tra i due soggetti, tanto che il filosofo può tranquillamente affermare “il senso secondo e più nascosto del narcisismo: non vedere nell'esterno il contorno di un corpo che si abita, ma soprattutto essere visto da esso”⁴⁴. Il pittore viene quindi investito da una strana esperienza, al limite del teatrale, di inversione di ruoli o meglio ancora, di reciproco scambio di essi. Nella fase matura della sua filosofia Merleau-Ponty chiama questo rapporto “segregazione” del visibile esterno. Questo doppio sguardo del pittore, in cui l'occhio stesso si duplica in attivo e passivo, viene a trovare la sua migliore esplicitazione nei quadri degli artisti stessi. Infatti, anch'essi come la corporeità sono *double face*, dando visibilità a quella che è l'interiorità del carnale.

Sul finire del terzo capitolo di *L'Œil et l'Esprit*, infine passiamo al punto forse più interessante della trattazione perché da “un'interrogazione sulla visione si passa a un'interrogazione della visione”, quindi come interpretare le domande

⁴³ C. Di Rienzo, *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 180.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 155.

che essa stessa pone avendo a che fare con quell'*Ineinander* natura-corpo. La visione pittorica qui viene a svelare la presenza di una natura primordiale.

C'è quindi un nuovo interesse da parte del pittore stesso. Mentre, tradizionalmente, il rapporto instaurato con la natura doveva essere quello di, in primo luogo, studio dell'oggetto dal punto di vista fisico, attraverso le tecniche dell'arte e della scienza, per arrivare a una perfetta riproduzione di esso attraverso il pennello, dove questo significava appiattire completamente la profondità stessa della natura. Nella pittura moderna, invece, in primo luogo vi è la necessità di arrivare al significato più suo significato più profondo e di *renderla visibile*. In questo senso quindi la pittura non deve somigliare a niente, non deve essere necessariamente rappresentativa, deve semplicemente esprimere e affondare in quel chiasma del corpo tra toccante-tangibile, vedente-visibile.

Un ulteriore oggetto di interesse allora viene a essere la creatività del soggetto. Grazie all'analisi svolta, possiamo capire che l'operazione pittorica non è solo attività e che quindi non viene investito di un potere illimitato e indeterminato calato "dall'alto". L'artista, quindi, è colui che sa che parte della sua attività deriva, in primo luogo dal contatto con l'altro e che la sua produzione simbolica deriva passivamente dalla natura primordiale a cui tutti fanno riferimento, rivelazione quindi della creatività alla sua fonte.

Si può osservare quindi come il rapporto tra il pittore e l'Altro sia magico, non può essere espresso attraverso rapporti obbiettivi dal carattere cartesiano "soggetto-oggetto", in lui le cose si duplicano in una forma che attraverso il suo stesso corpo, prendono forma e vita nel dipinto.

2.3 *Il genio di Cézanne*

Sono pochi i tentativi ufficiali in cui Merleau-Ponty svolge una reale trattazione sulla natura dell'opera d'arte e sulle sue caratteristiche essenziali⁴⁵. È però molto facile notare come in entrambi i casi svolga un ruolo non di seconda

⁴⁵ Due significativi contributi sono *Il dubbio di Cézanne* (1962) e *L'occhio e lo spirito* (1960), in entrambi la pittura, in particolare quella del pittore Cézanne, acquisisce una preponderante importanza.

importanza l'esempio del pittore Paul Cézanne. Egli riveste una funzione molto interessante all'interno del clima della pittura moderna occidentale; infatti, rappresenta uno dei primi pittori a volersi discostare e quindi sottrarsi dalle categorie dominanti del pensiero occidentale. Quest'ultimo è inoltre basato sulla classificazione da Malraux nella *Psychologie de l'Art*⁴⁶ tra pittura classica vista come più "oggettiva" e pittura moderna come più "soggettiva", paradigma che Merleau-Ponty critica fondando invece la l'unità della pittura sulla esperienza creatrice dell'esperienza percettiva, la pittura moderna, in ogni caso, resta quell'esempio in cui c'è un maggior dialogo tra uomo e natura non più obbiettivamente intesa. Ne troviamo un esempio esplicativo nell'opera di Joachim Gasquet⁴⁷, in cui si narrano molte esperienze di vita del pittore. In questa scena, viene narrato come mentre Cézanne stava dipingendo indisturbato, un noto pittore del luogo gli si avvicina e, rubandogli il pennello, gli mostra, a suo avviso, quello che doveva essere riprodotto sulla tela, cercando nel modo più veritiero possibile di rappresentare la scena scelta. Cézanne, non pronunciando una singola parola, riprende il pennello e con la spatola cancella quello che era stato fatto così minuziosamente e accuratamente dal secondo pittore.

Questo provocherà anche diversi problemi, come incomprensioni e pregiudizi, al punto da indurre nel pittore, alla fine della sua carriera, il dubbio che la specificità della sua arte dipendesse quasi esclusivamente da un difetto dei suoi occhi, tesi che anima anche il saggio *Il dubbio di Cézanne*.

Quello che si può dichiarare con sufficiente certezza è che il punto di analisi privilegiato da Cézanne dev'essere l'esperienza percettiva nella sua complessità e non l'incarnazione di scene rappresentate o immaginate, ad esempio i sogni. Inoltre, lo studio della realtà avviene prevalentemente attraverso i colori, con essi il pittore non intende dipingere il mondo, ma la sua essenza. Cézanne scopre che il colore non solo ha luogo ma è luogo dell'accadere di qualcosa sia nella natura sia sulla tela, egli stesso crea una propria tavolozza di colori arrivando a sceglierne

⁴⁶ A. Malraux, *Psychologie de l'art: la création artistique*, Skira, Losanna, 1948.

⁴⁷ J. Gasquet, *Cézanne dialogo di un'amicizia*, tr. it., Mimesis, Milano – Udine, 2010.

diciotto (cinque gialli, sei rossi, tre verdi, tre blu e un nero). Nell'ottica del pittore il colore genera forme e volumi e solo dipingendo attraverso di essi si raggiunge la verità nella pittura. Proprio per questo motivo Cézanne cerca di rappresentare l'oggetto, "ritrovarlo nell'esperienza". L'oggetto e il suo colore non sono, come nel resto dell'impressionismo, analizzati attraverso i fenomeni, come la nebbia, la brillantezza di un oggetto, un riflesso, che influenzano il suo colore. L'oggetto ha una sua propria luce, è brillante e la luce che emana ne dona un'impressione di solidità, di materialità. In questa prospettiva la sua pittura sembra diventare quasi un paradosso, e questo l'ha portato a essere criticato, a tal punto da denominarlo come il "suicidio di Cézanne".

Ma la convinzione del pittore è quella di non dover scegliere tra caos e ordine, tra qualcosa di formato e qualcosa ancora in movimento, vuole arrivare a "dipingere la materia che si sta dando nella forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea".⁴⁸ A Cézanne, cioè che interessa ritrarre è la novità, la realizzazione stessa di una verità nel suo farsi, questo perché sappiamo che siamo costitutivamente legati a un mondo tramite la comune appartenenza alla sua origine, che ogni nuovo rapporto che riusciamo a instaurare con esso diventa possibilità di creazione di senso e quindi di una nascita continua e potenzialmente infinita.

la pittura di Cézanne si presenta come la forma pura dell'espressione artistica che manifesta l'esperienza percettiva originaria quale perenne ricreazione del mondo vissuto dispiegato a partire dalla soggettività del corpo proprio. [...] Soltanto perché l'espressione pittorica si radica nella dimensione corporea del gesto e della percezione, essa ha la capacità di dischiudere il mondo della vita, facendoci assistere dall'interno alla genesi del senso grezzo che avviene in esso.⁴⁹

Sappiamo quindi che il modo in cui gli oggetti vengono dipinti sulla tela non corrisponde a quello che approssimativamente si riflette sulla retina, questo

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso*, tr. it., il Saggiatore, Milano, 2016, p. 32

⁴⁹ S. Mancini, *Sempre di nuovo*, Mimesis, Milano-Udine, 2001, pp. 109-110.

porta a un dibattito abbastanza acceso sulla possibilità che il pittore dipingesse muovendosi e utilizzando punti di vista differenti per la omogeneità della tela. È stato, tuttavia, osservato che non ci sono vere e proprie evidenze di questa possibilità; infatti, Cézanne dipingeva da una grande distanza rispetto ai suoi *motif*, per cui per rendere questa virtuosità di movimento avrebbe dovuto compiere spazi molto ampi. È possibile che il pittore, per rappresentare le forme ambigue e complesse, derivanti da una tensione tra come esse si presentano e come invece sono incarnate da chi cerca di rappresentarle, sia la *proiezione*, tecnica definibile attraverso un passaggio trascritto da Cézanne su una copia di *Les règles de la perspective pratique* di Jean-Pierre Thénot che recita

La “proiezione” è la rappresentazione, su una superficie piana, di un oggetto adagiato al di fuori di quella superficie, all’interno del *pattern* dei segni formati dalle dritte linee che partono da tutti i punti degli oggetti, intersecantisi con la superficie piana. La proiezione è ortografica o geometrica quando tutte queste linee sono parallele. È centrale o prospettico quando tutte convergono nello stesso punto.⁵⁰

Riguardo alla sua concezione della percezione possiamo dire con sufficiente certezza che grazie agli studi effettuati da Hippolyte-Adolphe Taine⁵¹, egli riesca ad anticipare parte di quanto poi verrà riaffermato e rielaborato dallo stesso Merleau-Ponty. Ci sono due punti in particolare sui quali si concentra. La prima affermazione che si può sottolineare è che ci sia un luogo particolare all’interno della percezione in cui non si trova una vera e propria distinzione tra chi percepisce e ciò che viene percepito. E in secondo luogo che all’interno di questa particolare forma di rappresentazione, la visione è legata a una sensazione potenziale di tatto per gli oggetti percepiti. Infine, Cézanne arriva ad affermare lui stesso che vorrebbe poter vedere come se fosse appena nato, in modo da non poter

⁵⁰ Cézanne, iscrizione sul risguardo della sua copia di Jean-Pierre Thénot, *Les règles de la perspective pratique*, Paris: Le Bailly, 1891. Private collection. Mia traduzione di ““Projection” s the rapresentation on a plane surface of an object lying outside that surface into the pattern of marks formed by the straight lines leading from all points of the object as they intersect with this plane surface. Projection is orthographic or geomtric when all these lines are parallel. It is central or perspectival when all converge on the same point”.

⁵¹ Cfr. H. Taine, *De l'intelligence*, 2 voll., Parigi, Hacette, 1870 in cui si tratta del mondo in cui, secondo l'autore, il talento dei pittori coloristi consista nel vedere il loro modello come una chiazza di colore.

sperimentare quella divisione tra soggetto e oggetto tanto discussa. Questa riflessione può facilmente essere associata a quell'esperienza di essere grezzo che Merleau-Ponty cerca di descrivere all'interno della sua opera. E questa ambizione trova una delle sue più riuscite espressioni in *Madame Cézanne sulla poltrona rossa*. In questo dipinto il pittore passa molto tempo a perfezionare lo sfondo giallastro della carta da parati, creando un forte contrasto con il blu dei motivi che la compongono, in particolare uno di essi sembra appoggiare sulla rossa poltrona sulla quale è seduta la signora. In questo gioco di colori quest'ultimo motivo sembra avanzare rispetto alla carta da parati su cui si trova. Lo spettatore, a questo punto, dovrà, attraverso uno vero e proprio sforzo fisico, riportarla dove originariamente dovrebbe appartenere attuando lo stesso sforzo infantile di un bambino che localizza un colore per le sue prime volte.

Cézanne arriverà spesso a sperimentare con il proprio oggetto un forte legame, quello in cui natura e uomo vengono a riconoscersi, debito di uno scambio di conoscenza primordiale, tanto da affermare

Per quanto mi riguarda, io voglio perdermi nella natura, e germogliare di nuovo con lei, come lei, avere gli stessi toni duri delle rocce, l'ostinazione razionale del monte, la fluidità dell'aria, il calore del sole. Dentro un verde il mio cervello, tutto intero, scorrerà con la linfa dell'albero.⁵²

⁵² J. Gasquet, *Cézanne dialogo di un'amicizia*, cit., p. 125.

CAPITOLO TERZO

Un nuovo modo di vivere la carne

3.1 *Body Art*

Nella storia dell'arte occidentale, il corpo ha sempre assunto un ruolo fondamentale, come oggetto di rappresentazione. Questo viene però rappresentato secondo una logica ben precisa, che poche volte lascia spazio alla possibilità di devianza. In particolare, il corpo femminile, durante lo svolgersi della pittura occidentale, viene idealizzato, sessualizzato e oggettificato per secoli, rendendolo qualcosa di aureo, privo di difetti, spesso neanche toccato dall'avanzare del tempo. È noto come durante il periodo della corrente neoclassicista il corpo viene ad essere rappresentato come senza nessuna vitalità o anima interiore, ma sappiamo anche per molto tempo in tutta l'arte contemporanea, questa tradizione ha esercitato una grande influenza, tanto da non riuscire a distaccarsi dalla regola.

Il primo pittore che presenta un'immagine non idealizzata dell'uomo è Courbet, il pittore infatti rappresenta scene di vita quotidiana; infatti, la sua pittura può essere classificata come realista, dando vita ai corpi che rappresenta. Uno degli esempi più esemplari in cui abbiamo una raffigurazione dell'uomo meno idealizzata è quella di *Uomo disperato*⁵³, un autoritratto in cui Courbet vuole dare un taglio emotivo ben preciso. Il pittore viene a raffigurarsi frontalmente e in primo piano con degli occhi molto aperti e la posizione delle mani tra i capelli, volta a trasmettere un'emozione di nervosismo e preoccupazione. Courbet non accetta di avere di sé stesso una rappresentazione tradizionale, ma vuole esprimere un'emozione, uno studio a partire dalla realtà. Vediamo quindi come a partire da questo pittore, anche se con una particolare precarietà e lentezza per diversi

⁵³ G. Courbet, *Uomo disperato*, colore ad olio, 45 x 55 cm, 1844-1845, collezione privata Conseil Investissement Art BNP Paribas.

decenni, l'interesse di spostarsi su oggetti di studio di studio che non sono religiosi o storici o nobili o pittoreschi. La dipartita dai soggetti tradizionali della pittura occidentale gli ha permesso, inoltre, di svolgere un'analisi anche su domande estetiche di natura più processuale; quindi, qual è il modo più corretto per dipingere un oggetto. Quindi, piuttosto che rappresentare immagini ideali derivanti da una modalità platonica di leggere la realtà, preferisce dipingere e utilizzare modalità più concrete. Com'è stato scritto, "It was Courbet's refusal to idealize which made his peasants and laborers so revolting"⁵⁴. Ma il dipinto che rappresenta meglio la svolta elaborata da Courbet è *L'origine del mondo*⁵⁵. In questo dipinto viene rappresentata in primo piano la vulva di una donna. Il suo corpo, invece, diventa un vero e proprio sfondo, obiettivo che viene ad essere raggiunto grazie a un lenzuolo che va a coprire maggior parte del corpo della donna. Il dipinto dimostra grande maestria da parte del pittore che si dimostra in grado di utilizzare modalità recuperate da pittori come Tiziano, Paolo Veronese e Correggio. In tutta la sua semplicità, il dipinto porta con sé un messaggio allegorico abbastanza evidente, infatti esso può rappresentare una celebrazione alla vita e all'eros.

Durante il corpo del Novecento, la *Body art* emerge in diverse forme. Essa poteva essere espressa mediante forme ancora legate a un'ottica maschilista, ma in essa troviamo anche prime rappresentazioni femministe, inoltre poteva diventare un'opera unica esposta in pubblico, oppure seguire la strada, sicuramente meno convenzionale, di mostre fotografiche o videografiche, sia pubbliche che private.⁵⁶ Questo tipo di arte è sia una celebrazione del corpo, ma anche un attacco a quella che è stato il valore attribuito al corpo umano e di conseguenza alle sue manifestazioni.

L'arte diventa esperienza anche della corrente filosofica dell'esistenzialismo, una corrente in cui si può scorgere una costante riflessione sulla morte e sulla vita; quindi, domande sull'esistenza in una cornice storica

⁵⁴ G. Boas, "Courbet and the Critics", *Courbet and the Naturalistic Movement*, George Boas, ed., Baltimore: John Hopkins Press, 1938, p. 49.

⁵⁵ G. Courbet, *L'origine du monde*, olio su tela, 46 x 55 cm, Museo d'Orsay, 1866.

⁵⁶ Riguardo il tema della Body Art, un maggior approfondimento lo troviamo in J. Pearl., *Vile Bodies*, in *Salmagundi*, Winter- Spring 1994, No. 101/102 (Winter-Spring 1994), pp. 20-26.

attraversata da guerre e da crisi dei valori tradizionali, un'attenzione che si sposta con velocità sulla sfera dell'individuo e delle domande che lui stesso si pone. A questo proposito si potrebbero utilizzare le parole di Dewey quando afferma che il quadro “possiede uno statuto estetico solo quando diventa un'esperienza per un essere umano. [...] L'espressività dell'oggetto annuncia e celebra la fusione completa tra ciò che subiamo e ciò che la nostra attività di percezione attenta introduce in quello che recepiamo per mezzo dei sensi”⁵⁷

Un pittore che si può considerare esponente di questa corrente è Lucian Freud, nipote del famoso psicoanalista Sigmund Freud. Freud con la sua analisi del corpo mette in luce due fattori contrapposti ma che arrivano a completarsi.⁵⁸ Il primo è un fattore generalizzante, essenzialmente impersonale, un principio spirituale che serve l'intero gruppo dell'umanità. Il secondo principio, invece, è individualizzante, un fattore che quindi individui ogni corpo e le sue funzioni come necessarie. Freud quindi si concentra di esso come modalità di espressione del carattere umano più in generale, attraverso la fisicità, quindi, esprime ciò che c'è di più interiore e di nascosto. Questo ci permette di ravvisare un'assonanza con ciò che viene espresso nella speculazione di Merleau-Ponty.

Anche in questo caso, quindi, quella che viene ad esprimersi è una relazione stretta tra chi vede e ciò che viene visto: “Nel lavoro di Freud c'è sempre una tensione tra la visione personale del vedere e l'obiettività di ciò che viene visto”.⁵⁹ Sappiamo infatti, che la presenza dell'artista viene in parte negata dalla presenza e immediatezza dell'oggetto ritratto, ma che anche la modalità espressiva del pittore rimane essenziale per una qualsiasi lettura.

I soggetti ritratti da Freud sono spesso nudi, grotteschi, contorti, possono essere posizionati in modo strano sulla tela, oppure guardati da un'angolazione diversa da quelle tradizionali. Il punto di vista non è quasi mai completamente frontale, il pittore spesso ritrae i suoi soggetti dal basso, o dall'alto, ma anche da

⁵⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, tr. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo, 2018, p. 118.

⁵⁸ Per un maggiore approfondimento sul lavoro del pittore cfr. M. Ruel, *Lucian Freud and the naked self*, in *The Cambridge Journal of Antropology*, 2009, No. 2 (2009), pp. 10-20.

⁵⁹ Cfr. *Ivi*, p.12 (“There is then in Freud's work always a tension between the personal vision of seeing and the objectivity of what is seen”, trad. mia).

molto vicino. L'eroticità o la sensualità dei soggetti scompare, a favore dell'indifferenza, per arrivare addirittura alla sofferenza. Un esempio dell'espressività che Freud riesce a trasmettere può essere quello del ritratto di John Milton⁶⁰ commissionato dal Royal College of Art, in cui lo stesso pittore fu professore. In questo ritratto si può notare come la struttura ossea della faccia sia accentuata, la testa inclinata, gli occhi rivolti verso il basso e la bocca semiaperta creando nell'insieme un volto spossato dal dolore, un dolore che provoca fastidio molto sottile, ma persistente. Sappiamo che al tempo del ritratto John Milton era un illustratore di successo sia in ambito lavorativo, ma anche in ambito di vita sociale. Nonostante ciò, è noto come nel 1957 si sia tolto la vita. Ciò che, critici come Frances Spalding hanno rilevato, è una capacità da parte di Freud di rilevare nella relazione con l'illustratore qualità di quest'ultimo a lui stesso probabilmente sconosciute.

Un altro particolare dettaglio che mi sembra interessante citare di questo autore, attraverso il quale si può sicuramente trovare una connessione con l'idea di estetica che ritroviamo in Merleau-Ponty, è quella dell'effettivo rapporto pittore-modello di cui Freud necessita, per poter riuscire a ritrarre nel modo per lui più soddisfacente. Perché il lavoro funzionasse, Freud preferiva conoscere il soggetto approfonditamente e instaurare un qualche rapporto con esso. “La presenza dell'artista è negata dalla limpidezza e immediatezza del soggetto realizzato, ma il soggetto non sarebbe stato realizzato in quel modo, se non da qualcuno con un'intima e stretta conoscenza della persona ritratta.”⁶¹ Dipingere qualcuno quindi è, per lui, una modalità di “esercizio collaborativo”⁶² per cui è possibile vedere realizzazione del dipinto solo se si instaura un qualche tipo di comunicazione, anche non di tipo prettamente verbale.

3.2 *Il nudo oggi*

⁶⁰ L. Freud, *John Milton*, olio su tela, 40 x 25,5 cm, 1952, collezione privata.

⁶¹ M. Ruel, *Lucian Freud and the Naked Self*, cit., p.12 (“The artist's presence is negated by the clarity and immediacy of the realised subject, but the subject could not have been realised in this way bu someone with close and intimate knowledge of the person painted.”, trad. mia).

⁶² Cfr. *Ivi*, p. 13.

Come è già stato possibile notare, a partire da metà Novecento, ci troviamo di fronte a un nuovo modo di relazione tra corpo e mondo. In particolare, nella pittura, dopo secoli di pittura di un corpo idealizzante, sessualizzato e privo di emozioni, troviamo alcuni pittori in grado di sfidare questo paradigma.

Ancora in Freud, una cospicua parte del suo lavoro è dedicata al ritratto del nudo e, in linea con il resto del suo lavoro, ritroviamo in questa sottocategoria una più forte e meno mediata connessione con il resto della realtà. Spesso contorte, imbarazzate o anche senza un briciolo di scrupolo, le figure rappresentate da Freud sono estremamente realistiche. La sua pittura infatti può essere considerata figurativa, o comunque lontana dall'astrattismo, che l'artista stesso considerava limitante e riduttivo.

Le persone rappresentate sono chiaramente degli individui, ma non hanno un nome. Grazie a questa scelta e al modo in cui Freud utilizza la luce per enfatizzare difetti, angolature, ossa sporgenti del corpo, abbiamo la possibilità di riconoscerci in essi. Allo stesso tempo, ritorna, come costante la necessità di parlare di individualità. Attraverso il corpo e, in particolare, a una visione realistica e priva di filtri di esso si accede alla migliore possibilità di accesso alla propria personalità.

“Sicuramente è possibile vedere in loro una via interiore e una loro biografia. Il fatto ultimo della loro esistenza risiede, ad ogni modo, nella loro fisicità. Il corpo nudo diventa in questo modo una rappresentazione di una condizione inevitabile di individualità.”⁶³

Anche in questo tipo di rappresentazione possiamo trovare la dualità che nasce dall'incontro tra individualità e generalità. Attraverso la sua arte, Freud riesce a promuovere un incontro tra propria esistenza ed esistenza non solo del resto del genere umano, ma anche del mondo circostante.

Un'altra grande artista, influenzata sicuramente dal lavoro di Freud, ma latrice di importanti novità in ambito pittorico è Jenny Saville (1970-). Questa

⁶³ Cfr. *Ivi*, mia traduzione di “They are certainly seen as having an interior life and biography of their own. The ultimate fact of their existence lies, however, in their physical presence. The naked body becomes in this way a portrayal of the unescapable condition of selfhood.”

pittrice scozzese nasce con una vasta istruzione nel campo dell'arte classica e in particolare si specializza fin da subito in pittura figurativa. Durante un periodo di sei mesi passato all'interno dell'università americana di Cincinnati ha la possibilità di frequentare numerosi corsi che le daranno una maggiore prospettiva sul ruolo della donna nella società, ma in particolare nell'arte. Questo, come ricorda in numerose interviste⁶⁴, le causerà un “blocco d'artista” per cui attraverserà un periodo di difficoltà cercando di trovare il suo ruolo e scopo all'interno dell'arte figurativa.

Lo strumento che utilizzerà per riuscire a uscire da questa contraddizione, che da una parte la continua a riportare alla pittura, ma dall'altra parte le chiede di uscire dai canoni classici è quella di proporre un nudo completamente diverso. Grazie al ruolo svolto dai movimenti per l'emancipazione femminile, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, è sempre più promossa l'idea secondo la quale la società sia dominata da quello che viene definito il *male gaze* (“sguardo maschile”)⁶⁵, ossia una modalità di raffigurare l'universo femminile nel mondo culturale da una prospettiva femminile e spesso eterosessuale. A causa di questo fenomeno, le donne sono abituate a presupporre che non solo ci sia uno sguardo costante sull'interessata della loro persona, ma che prevalentemente questo occhio sarà maschile, giudicante secondo le categorie che fino a pochi decenni fa erano le sole ad essere considerate come accettabili.

“La storia della rappresentazione del corpo nell'arte, quindi, ha avuto più a che fare con aspettative o aspirazioni piuttosto che con veridicità. Il nudo femminile in particolare è divenuto soggetto a processi di oggettivizzazione: diventa il simbolo della bellezza classica o allegoria, di un'unione orgasmica con la natura o della sensualità, qualcosa di più di un mezzo voyeuristico per il pubblico maschile”⁶⁶.

⁶⁴ Cfr. <https://youtu.be/c2NQZ5ggYJQ> e <https://youtu.be/5A675L4dmug> (consultati in data 7 Agosto 2022).

⁶⁵ Per uno studio più approfondito del tema del *male gaze* cfr. J. Berger, *The way of seeing*, Penguin Books Limited, London, 2008.

⁶⁶ S. O'Reilly, *The body In Contemporary Art*: Thames and Hudson, Londra, ANNO p. 17 (“The history of the body's representation in art, then, has been more occupied with expectations or aspirations than with veracity. The female nude in particular has been subjected to objectifying processes: cast as a symbol of classical beauty or as allegory, pictured revelling in nature or sensuality, it became little more than a vehicle of voyeurism for the male viewer”, trad. mia).

Jenny Saville, quindi, decide di decostruire l'immagine del corpo perfetto e l'oggetto della rappresentazione e il modo in cui questo viene ritratto diventa il modo perfetto per sfidare la critica e una reazione di tutti coloro che pensavano non fosse accettabile ritrarre il corpo in un modo non convenzionale.

Le sue tele, in particolare le prime, sono di grandi dimensioni e fotografano sempre corpi molto voluminosi, così grandi da diventare addirittura irrealistici. Le persone da lei ritratte in un primo momento sono amiche di famiglia, familiari, ma sempre di più nella sua pittura trova interessante dipingere a partire da foto o da immagini prese da libri di medicina. Non necessita quindi di avere di fronte la persona che deve ritrarre, anzi, trova interessante il rapporto che si crea a partire da ciò o da chi non conosce, inscrivendovi poi una propria storia.

La prima tela che riscosse un grande successo fu *Propped*⁶⁷, un'immagine con una forte carica destabilizzante, ma allo stesso tempo molto accattivante. In essa viene ritratta una donna che getta uno sguardo dall'alto verso lo spettatore, mostrando il suo corpo in tutta la sua grandezza, costringendo il seno tra le sue braccia e lasciando poi cadere le dita sulle ginocchia, ritratte entrambe con proporzioni esagerate, quasi a voler enfatizzare la possenza della donna. Con questo dipinto, inoltre, possiamo dire di avere a che fare con arte concettuale. Esso viene esposto con uno specchio delle stesse dimensioni del dipinto di fronte e solo attraverso di esso, e solo dovendo confrontare il proprio corpo con quello dipinto si può leggere la frase scritta sopra, "If we continue to speak in this sameness – speak as men have spoken for centuries, we will fail each other ..."⁶⁸.

Ci troviamo di fronte al mezzo espressivo che Jenny Saville riconoscerà più efficace e valido per esprimere la sua idea artistica. Sappiamo quindi che la pittrice necessita esprimere una sua lettura del nudo, un nudo quindi che sia qualcosa di più rispetto ad un corpo piacevole da ammirare, un corpo perfetto; esso invece dev'essere imperfetto, non convenzionale, in grado di suscitare una reazione non necessariamente positiva negli occhi di chi guarda.

⁶⁷ J. Saville, *Propped*, 1992, olio su tela, 213,4 x 189, 9 cm, Sotheby's London.

⁶⁸ L. Irigary, *Ce sexe Qui N'en est Pas Un*, Les edition de Minuit, Paris 1997, p. 205.

Uno sguardo interessante si può riconoscere nell'analisi di Michelle Meagher⁶⁹ che propone una riflessione sulla relazione tra disgusto e corpo grasso e si domanda se e come questo rapporto sia dettato da reazioni fisiologiche oppure da convenzioni sviluppatesi nell'ambiente sociale di appartenenza. Ciò che in questo articolo viene sottolineato è come il lavoro di Jenny Saville, come anche lei sottolinea⁷⁰, parte dalla volontà di non esprimere nessun tipo di giudizio su quanto visto o espresso attraverso la sua pittura. Questo lascia a chi la guarda, allo stesso modo, la possibilità di vivere e sperimentare qualsiasi tipo di emozione senta. Dall'autrice viene sottolineato come nei movimenti di *body positivity* spesso non venga accettata nemmeno la possibilità di provare emozioni negative di fronte a elementi non convenzionalmente accettate in società. Attraverso i dipinti di Saville è lasciata aperta la strada per una sperimentazione completa delle proprie emozioni, si può quindi passare dal piacere per arrivare anche fino al disgusto e grazie a questo vivere una loro rielaborazione in cui possibilmente si arrivi a interrogarsi addirittura sulle origini di quest'ultime.

3.3 La libertà nell'arte

Nonostante l'originalità dell'opera della prima Jenny Saville, la fase più matura permette di entrare ancora di più in un ambiente di grande innovazione. Un primo grande cambiamento lo possiamo trovare nella modalità di stesura del colore. Infatti, durante tutta la sua formazione e per buona parte della carriera utilizza la tecnica tradizionale dell'arte figurativa per cui passa da un tono più scuro a uno più chiaro per ottenere un effetto più realistico. Nel 2004, la pittrice ha però la possibilità di assistere a una esibizione di De Kooning, in cui si confronta con un nuovo modo di utilizzare il colore; infatti, De Kooning unisce due colori insieme sulla tela, creando colori molto brillanti dando l'impressione di due corpi in completa immersione.

⁶⁹ M. Meagher, *Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust*, in *Hypatia*, Autumn – Winter, 2003, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and Aesthetics (Autumn – Winter, 2003), pp. 23-41.

⁷⁰ Cfr. <https://youtu.be/Bmp1ILOJFFI> (consultato in data 10 agosto 2022).

Un altro cambiamento, o sarebbe meglio dire luogo, che le propone una grande serie di spunti artistici è il periodo trascorso a Palermo. Jenny Saville, infatti, trascorre sei anni della sua vita nella città siciliana, e, grazie a questo soggiorno, viene a contatto con una cultura particolarmente favorevole per lo sviluppo dei temi da lei trattati. La Sicilia è una regione che viene attraversata nei secoli da diverse popolazioni, questo quindi permette alla pittrice di confrontarsi con diversi spunti culturali, ricavabili soprattutto dall'arte antica in particolare greca che, grazie alla maternità e al definitivo trasferimento ad Oxford raggiungeranno la migliore espressione in due concetti cardinali per il nuovo periodo di creazione: la molteplicità e l'ibridazione.

“Al posto di una cosa che rappresenta il vero essere, quando moltiplichi vieni in contatto con una più grande natura. Questo diventa molto interessante per me e l'ho sviluppato nella pittura solamente perché posso cambiare così tanto, posso avere piedi che si incastrano, oppure un corpo maschile collocato sopra a un corpo femminile e, immediatamente diventa un corpo ermafrodite. Ma non sto disegnando un corpo ermafrodite. Sto disegnando tanti corpi insieme così che il genere diventi fluido.”⁷¹

La necessità di molteplicità nasce con l'arrivo della maternità. Per tutta la sua esperienza artistica la Saville aveva sperimentato con la propria carne, quindi cercando di ascoltare il proprio corpo, o attraverso la manipolazione della carne altrui, con una sensazione di quasi totale alterità. Attraverso l'esperienza della gravidanza ci si trova di fronte a una modalità di ambiguità tra un rapporto personale e interpersonale. Nella molteplicità della figura Jenny Saville trova la modalità di espressione di un'unica realtà in modi differenti. Inoltre, grazie alla vicinanza con il mondo infantile riscopre un approccio al disegno spontaneo, il bambino durante una sessione di pittura non conosce regole, non sembra

⁷¹ È. Cué., *Interview with Jenny Saville, Alexandra de Argos by Elena Cué*, web 06 giugno 2016 (“Instead of the thing that represents what it is, when you multiply you get closer to a greater nature. That's become very interesting for me and I've only really developed that in drawing because I can change so much and have several toes interlocking, or a male body over the top of a female body and that suddenly becomes a hermaphrodite. But I'm not drawing a hermaphrodite. I'm drawing many bodies together so that the gender becomes fluid”, trad. mia).

addirittura decidere quale sarò la sua prossima mossa; così la pittrice inizia a imparare la spontaneità che la porterà a risultati sicuramente molto interessanti.

Infatti, la Saville decide di utilizzare un mezzo meno convenzionale, andando a lavorare nel punto di incontro tra arte figurativa e arte astratta. Il quadro parte in modo più spontaneo, viene quindi costruita una base astratta di linee e colori non ben definiti, e attraverso questo gioco, emergono figure, volumi che poi saranno il soggetto principale del quadro. A partire da uno sfondo confuso, al limite dell'indeterminato, infatti sperimenta per la prima volta in questi anni un'attitudine per l'astratto, la pittrice vi dipinge sopra, con una tecnica impeccabile, volti, nasi, bocche allo stesso livello di grandi maestri quali Rembrandt e Vélazquez. Da questi grandi maestri Jenny Saville si ricava grandi insegnamenti riguardo l'anatomia di un corpo e il modo in cui i colori si associano tra di loro, ma diventa essenziale per la pittrice non trascurare, attraverso corpi ora molto più imperfetti il risultato di identità universale che possiamo ritrovare nei dipinti di artisti di questo calibro. Jenny Saville attraverso la materialità interiorizza e narra storie, come la maternità, che arrivano ad assumere carattere cosmico. Un esempio emblematico sia del rapporto che l'artista istituisce tra mondo antico e mondo odierno sia del carattere universale che assumono queste opere è *Aleppo*⁷² in cui viene a crearsi un rapporto evidente con la *Pietà* di Michelangelo⁷³. Il quadro dell'artista scozzese costituisce una denuncia esplicita alla guerra, in particolare al conflitto civile siriano, con evidente rappresentazione delle conseguenze che essa può provocare ai territori interessati, ma in particolare alle persone coinvolte.

I corpi mostrati non sono corpi sacri, impossibili, ma sono corpi comuni attraversati dalle emozioni, dal *pathos*, che diventa essenziale se si vuole andare verso ad una rappresentazione più vera, più sincera del corpo, che a sua volta permetta un dialogo più sincero col macro-corpo che definiamo mondo.

È proprio in questo dialogo quindi che si iscrive secondo Merleau-Ponty il rapporto privilegiato che il pittore ha con la natura. Come abbiamo già osservato

⁷² J. Saville, *Aleppo*, 2017-2018, pastello e carboncino su tela, 200 x 160 x 3.2 cm, National Galleries of Scotland. Collezione d'artista.

⁷³ Michelangelo, *Pietà*, 1498-1499, marmo, 174 x 195 cm, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

ogni uomo deve tener presente del rapporto ambiguo che si instaura nel proprio corpo, osservando come esso racchiuda in sé sempre una doppia identità, infatti, sappiamo che è “insieme vedente e visibile”.⁷⁴ Il pittore sente un richiamo a partire da linee, colori, forme e figure che si esprimono nel mondo esterno e in particolare nell’arte della pittura e, a sua volta, egli si esprime nel quadro, non come strumento ausiliario rispetto alla modalità del “mondo vero”, secondo Merleau-Ponty:

L’immaginario è molto più vicino e insieme molto più lontano del fattuale: più vicino poiché è il diagramma della sua vita nel mio corpo, la sua polpa, il suo risvolto carnale per la prima volta esposto negli sguardi.⁷⁵

Il pittore si lascia trapassare dalle cose visibili, lascia che l’essere di esse entri ed esca da lui così che da imprimere un’impronta in lui e permettergli di svolgere questo lavoro di creazione in cui tutte le nostre categorie vengono confuse e ricostruite secondo processi che non sono completamente chiari, attraverso un linguaggio espressivo che “va continuamente creato e ricercato”⁷⁶. La pittura, quindi, non cerca di rappresentare semplicemente ciò che si trova davanti a noi, ma proprio attraverso questa immagine si pone domande più importanti, riguardo l’interno o l’invisibile della figura ritratta. Così nei quadri di Jenny Saville possiamo ritrovare effettivamente un corpo, un corpo umano, già utilizzato nel mondo della pittura, ma attraverso la sua particolare rilettura troviamo significati completamente nuovi, un’analisi che punta al vero essere, alla verità della carne.

Leonardo invoca una “scienza pittorica” che non si esprima a parole (e ancor meno con numeri) ma con opere che esistono nel visibile alla maniera delle cose naturali, e tuttavia si comunica attraverso di esse “a tutte le generazioni dell’universo”.⁷⁷

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., p. 18.

⁷⁵ Cfr. *Ivi*, p. 21-22.

⁷⁶ Cfr. *Ivi*, p. 37.

⁷⁷ Cfr. *Ivi*, p. 57.

Ciò che ritroviamo quindi di Merleau-Ponty nel lavoro della Saville è innanzitutto la necessità di trovare un proprio e singolare mezzo di comunicazione, che la pittrice ritrova nell'arte espressiva e in particolare nella pittura del corpo. Ritroviamo poi la volontà di esprimersi in qualcosa che abbia una potenza tale da riuscire a raggiungere il cosiddetto "essere grezzo" e portare alla luce un messaggio di naturalità del rapporto corpo e mondo. L'essere grezzo, essendo precategoriale, indefinito, una pagina bianca solo raramente accessibile, non conduce direttamente l'uomo a riflettere sulla comune umanità presente in lui. È possibile, invece, che attraverso questo contatto con l'origine dell'essere si instauri una maggiore consapevolezza della comune nascita, e solo in un secondo istante si traduca come riflessione sulla propria autocoscienza. Quindi essere in grado attraverso la propria visione del mondo di portare alla luce una moltitudine di problematiche potenzialmente infinite.

Il soggetto della sensazione non è né un pensatore che annota una qualità, né un ambito inerte che sarebbe colpito o modificato da essa, bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto d'esistenza o si sincronizza con esso⁷⁸.

Attraverso un'opera di questo calibro, come quella della pittrice inglese, impariamo a concepire l'origine del mondo come un'esperienza che continuamente si rinnova, un'espressione che è molto lontana dalla semplice riproduzione del visibile, ma vi ritroviamo invece una "eternità provvisoria".⁷⁹ Infine, la possibilità di essere rappresentazione di libertà, una libertà che si manifesta non però in modo assoluto, ma solo e attraverso le briglie dei propri mezzi espressivi.

⁷⁸ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, tr. it. di G. D. Neri, Milano, Bompiani, 1963, p. 318.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, tr. it. Di G. Alfieri Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 86.

CONCLUSIONI

Con la presente trattazione abbiamo cercato di esercitare uno sguardo più consapevole sul ruolo del corpo come strumento in grado di introdurci ad un nuovo modo di vivere il rapporto con noi stessi e con il mondo.

Grazie all'ingente lavoro prodotto dal filosofo Merleau-Ponty, abbiamo avuto la possibilità di discostarci da quella visione, ormai sedimentata, del corpo visto unicamente come mezzo, completamente separato, da un'interiorità conosciuta solo come ciò attraverso cui si può esprimere la propria superiorità. È con uno sguardo al mondo dell'espressione del corpo che abbiamo trovato la modalità con cui Merleau-Ponty, nella fenomenologia, ci illustra il rapporto instauratosi tra corpo e mondo, che trova la sua origine nella comune appartenenza del genere umano a un unico *essere grezzo*. Attraverso questo concetto, che è diventato essenziale nella nostra trattazione, sono state analizzate, quindi, le modalità in cui il corpo si manifesta nel suo ruolo conoscitivo, dando risalto al ruolo delle sue anomalie. La tecnica della riduzione fenomenologica utilizzata per cogliere l'atteggiamento naturale nel suo rivelarsi a partire da casi limite ha permesso di produrre una visione più consapevole sulle normali modalità di percezione.

Ma è solo grazie all'analisi estetica, svolta dallo stesso autore francese, che questo rapporto tra esterno e interno, che nell'esperienza ordinaria si manifesta con forme ambigue, viene a presentarsi con maggiore chiarezza. Abbiamo visto, infatti, come attraverso la figura del pittore e il suo lavoro il rapporto primordiale si esprima con maggiore chiarezza. È solo attraverso l'arte, in particolare attraverso la pittura, che abbiamo un veritiero contatto con la natura primordiale e una sua prima vera manifestazione. L'arte pittorica, infatti, non manifesta semplicemente uno statuto ontologico in cui la conoscenza sensibile diventa fondamentale, ma è

anche l'unica chiave d'accesso, da noi utilizzata, per la dimensione trascendente dell'esistenza sensibile. In particolare, in Cézanne ritroviamo un rapporto diverso con la natura, un rapporto fondato sulla fiducia di essa. Sottraendosi alle categorie dominanti della pittura occidentale, il pittore produce un'opera al cui interno si può scorgere l'espressione sincera di familiarità con il mondo percepito, in cui ciò che vi è di rilevante è l'essenza dell'essere, cioè l'essenza della verità.

Infine, abbiamo osservato come, anche nella pittura contemporanea, possiamo riscontrare l'applicazione di alcune categorie dell'analisi estetica Merleau-pontiniana nel lavoro di pittori di grande importanza come Lucian Freud e Jenny Saville. Attraverso i loro dipinti si può scorgere una necessità diversa, in linea con quanto espresso da Cézanne essa si esprime nel bisogno di trovare in ciò che si è sempre conosciuto un oggetto nuovo: la verità. Una verità che non è più conforme alle categorie scientifiche applicate per l'intero sviluppo dell'uomo occidentale, ma che si scopre nelle fessure, nei piccoli spazi che possiamo trovare tra razionalità e irrazionalità, tra caos e ordine, tra ciò che è certo e ciò che invece è ancora intriso di confusione.

Ed è forse attraverso questa particolare attenzione dell'analisi fenomenologica che possiamo trovare lo scopo di questa intera trattazione: lo studio delle diverse modalità espressive dell'essere. L'espressione si può quindi leggere come una forza sempre emergente e mai ferma, come qualcosa che non può mai essere compiuto, un rapporto che si rinnova infinitamente e mai completamente, che dev'essere percepito più che come ostacolo come virtù. L'opera d'arte quindi si costituisce come una novità ogni volta che nasce in noi la volontà di rappresentare, di percepire e utilizzare quella soglia universale e quindi di entrare in contatto con il nostro essere primordiale. Abbandonando la presunzione di sapienza e di grandezza che l'uomo ha verso chi e ciò che lo circonda, e superando la naturale paura del confronto da sempre depositata nel genere umano, è possibile trovare la nostra strada verso l'origine. Ed è poi solo attraverso questa adesione alla vera vita percettiva che continuiamo a vivere, perché solo attraverso la riflessione si rinnova sempre di nuovo la prospettiva di

senso, la quale nuovamente porta con sé, grazie a un continuo confronto con ciò che è diverso, risultati imprevedibili.

È solo grazie a figure come Cézanne e Jenny Saville che possiamo comprendere più a fondo il rapporto tra visibile e invisibile. È nella loro opera che si può scoprire una migliore comprensione del mondo, ed è soprattutto a loro che si attribuisce il merito e l'impegno nella comunicazione di quanto scoperto. È soprattutto grazie al loro difficilissimo lavoro che abbiamo la possibilità di considerarci veramente liberi, una libertà forse non assoluta, ma sicuramente essenziale e ancora più preziosa.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Merleau-Ponty

Fenomenologia della percezione, P. A. Rovatti, Bompiani, Milano, 2015.

Il dubbio di Cézanne, in Id., *Senso e non senso*, tr. it., il Saggiatore, Milano, 2016.

La natura, tr. it. Raffaello Cortina, Milano, 1996.

La struttura del comportamento, Bompiani, Milano, 1963.

Le visible et l'invisible, Gallimard, Parigi, 1979.

L'occhio e lo spirito, tr. it., SE, Milano, 1994.

Segni, tr. it. Di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano, 2001.

Testi su Merleau-Ponty

C. Di Rienzo, *L'esito della pittura nell'ultimo Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano-Udine, 2010.

E. Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, tr. It. Di F. Costa, Bompiani, Milano, 1995.

L. Zani, *Fenomenologia dell'essere in Maurice Merleau-Ponty*. In "Rivista di Filosofia Neo-scolastica", settembre-dicembre 1957, Vol. 49.

L. Vanzago, *Metamorfosi. La questione dell'espressione nella filosofia di Merleau-Ponty in Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, Lebenswelt, 9, Università degli studi di Milano, Milano, 2016, pp. 31-47.

M. Carbone. *Il sensibile e l'eccedente*, Guerini, Milano, 1996.

R. Sacconaghi, *Merleau-Ponty e il rendersi visibile dell'inizio delle cose*, in *Bollettino filosofico XXV 2009*, Roma, luglio, 2010.

S. Sapontzis, F. *A Note on Merleau-Ponty's "Ambiguity"*. In *Phylosophy and Phenomenologica Research, Rhode Island*, Jun., 1978, Vol. 38, No. 4(Jun., 1978).

Testi su Cézanne, Lucian Freud e Jenny Saville

A. Malraux, *Psycologie de l'art: la création artistique*, Skira, Losanna, 1948.

È. Cué., *Interview with Jenny Saville, Alexandra de Argos by Elena Cué*, web 06 giugno, 2016.

G. Boas, "Courbet and the Critics", *Courbet and the Naturalistic Movement*, George Boas, ed., Baltimore: John Hopkins Press, Johns Hopkins University, 1938.

J. Berger, *The way of seeing*, Penguin Books Limited, London 2008.

J. Gasquet, *Cézanne dialogo di un'amicizia*, Mimesis, Milano – Udine 2010.

J. Pearl., *Vile Bodies*, in *Salmagundi*, Winter- Spring 1994, No. 101/102 (Winter-Spring 1994), pp. 20-26.

M. Meagher, *Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust*, in *Hypatia*, Autumn – Winter, 2003, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and Aesthetics (Autumn – Winter, 2003), pp. 23-41.

M. Ruel, *Lucian Freud and the Naked Self*, in *The Cambridge Journal of Antropology*, No. 2 (2009), Cambridge University, 2009, pp. 10-20.

S. Mancini, *Sempre di nuovo*, Mimesis, Milano, 2001.

S. O'Reilly, *The body In Contemporary Art*, London: Thames and Hudson, Londra, 2009.