





22
PICCOLA
BIBLIOTHIKI

L'arte e il grido



Stefano Crisafulli

L'arte e il grido

Percorsi filosofici tra pittura e cinema



Asterios

Prima edizione nella collana PB: luglio 2014
©Stefano Crisafulli 2014
©Asterios Editore 2014
posta: info@asterios.it
www.asterios.it

I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.
Stampato in Italia.

ISBN: 978-8895146-39-3

Indice

1. Introduzione. Un grido dipinto su tela, 11
2. Alla riscoperta dell'ovvio, 13
3. In principio era la luce, 14
4. Perché gli impressionisti sono benvisti, 16
5. Heidegger e le scarpe di Van Gogh, 18
6. Merleau-Ponty, Cézanne e l'enigma delle cose, 21
7. Essere o non essere (figurativi)?, 25
8. Hitchcock e il bicchiere di latte, 26
9. Dalla poetica del rifiuto alla reificazione dell'umano, 28
10. La Pop Art e l'elegia dell'oggetto quotidiano, 30
11. Benjamin, Warhol e la perdita dell'aura, 33
12. Uno sguardo nuovo a Lisbona, 35
13. Foucault, Magritte e i due misteri, 37
- 14: la pipa non c'è più, 40
15. Freud, il Surrealismo e le immagini del sogno, 42
16. Nexus 6, 47
17. Bacon: corpo, figura, grido, 48
18. La carne e il respiro, 52
19. L'uomo che urla: Munch, 54
20. La gioiosa evasione, 55
21. Il grido di Marlon Brando, 57
22. La funzione dell'arte, 59
23. Žižek e il fascino indiscreto del trash, 62
24. Perniola e l'arte criptica, 65
25. Coltivare il paradosso, 68
26. Totò e le nuvole, 73

Appendice

- Vagabondaggi ed esplorazioni nell'arte contemporanea
Fare mondi alla biennale 2009, 77
Tempo di biennale 2011: illuminazioni, 79

Biennale 2013:
Un'enciclopedia del contemporaneo, 80

Bibliografia, 83



Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain
You are young and life is long and there is time to kill today
And then one day you find ten years have got behind you
No one told you when to run, you missed the starting gun

Pink Floyd, da Time

Siamo stati tutti dei gridi perduti nella notte.

Massimo Recalcati, da *Il complesso di Telemaco*

Ho visto le menti migliori della mia generazione.....
che buttavano orologi dal tetto per dare il loro voto
all'Eternità fuori del Tempo, e per un decennio dopo
le sveglie cadevano ogni giorno sulla loro testa

Allen Ginsberg, da Urlo

RINGRAZIAMENTI

Giunto alla conclusione di questo lungo percorso di scrittura, vorrei ringraziare, prima di tutto, il pittore Paolo Cervi Kervischer e il mio insegnante di filosofia del liceo, Fabio Francescato, che mi hanno incoraggiato, rispettivamente, ad iniziare e proseguire la strada intrapresa. Inoltre, vorrei ringraziare tutti coloro che hanno letto le bozze del saggio, dandomi consigli, critiche o suggerimenti: Flavio Ceschia, Raoul Kirchmayr, Michela Fonda (e Giancarlo), Luca Bellocchi, Alberto Coslovich e, soprattutto, Nicla Timeo. Senza dimenticare la *Scuola del vedere*, di Trieste, dove tutto è cominciato e i ragazzi del *Knulp*, Max, Marino e Fausto.

INTRODUZIONE

Un grido dipinto su tela

Questo saggio di filosofia dell'arte è nato in seguito a una serie di lezioni che ho tenuto in varie sedi, dalla fine degli anni '90 a oggi, a Trieste. Il primo ciclo di lezioni si chiamava: *Dipingere il pensiero: incontri di filosofia e pittura* e trattava già allora dei surrealisti Ernst e Magritte, ma anche di un vecchio compagno di strada dei miei pensieri, l'antropologo Gregory Bateson, che riaffiora spesso tra le pagine che andrete a leggere. Nel secondo ciclo di lezioni, che ho chiamato *L'arte e la sua ombra.¹ Percorsi filosofici*, ho voluto rimettere in gioco la filosofia e l'arte nell'epoca dello spettacolo. Mi ha sempre affascinato la possibilità di far collidere mondi differenti per poter osservare nuove e feconde alchimie. Tra filosofia e pittura, in particolare, sapevo che potevano esserci delle risonanze interessanti. In seguito si è aggiunto anche il cinema, come forma di mediazione tra i due mondi.

Questo percorso, che inevitabilmente non potrà essere esaustivo, vuole rimandare il lettore ad alcune pietre miliari della connessione tra arte e filosofia. Come quella tra Sigmund Freud, il padre della psicoanalisi, considerato nella sua veste filosofica, e il Surrealismo. Più che un incontro, è stato uno scontro, in particolare per quanto riguarda, come si vedrà, la questione del sogno. Shakespeare diceva che siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni e i sogni, si sa, al momento del risveglio svaniscono nel nulla, ma nulla è più reale di un

1. Qui ho ripreso l'omonimo titolo del libro di Perniola M. (Einaudi 2000) che mi ha fornito molti spunti di riflessione.

sogno mentre lo si sta sognando... Frammenti di nulla sono pure le immagini. I pittori René Magritte, Paul Cézanne, Francis Bacon ci hanno offerto con le loro opere la possibilità di osservare le cose così come sono e non così come (non) le vediamo ogni giorno. I loro quadri, spazi da percorrere, sono tutto meno che trucchi per addormentarci: anzi, sono tentativi di risveglio collettivo, grido nella notte. Il grido, grazie a loro, è stato dipinto su tela. Osservare negli spazi che questi tre grandi artisti mettono a nostra disposizione e che non sono ancora stati inglobati nella rete di omologazione collettiva, significa viaggiare nell'enigma di noi stessi. I filosofi Michel Foucault, Merleau-Ponty e Gilles Deleuze se ne sono accorti e hanno posto sotto l'ala del pensiero le conquiste iconiche di questi tre grandi artisti. In un'altra serie di incontri ho affrontato anche il dilemma delle scarpe di Van Gogh, che si accompagna, questa volta, a uno scritto del filosofo Martin Heidegger sull'origine dell'opera d'arte. Ho cercato poi di scoprire il filo rosso che collega i pittori qui esplorati all'arte contemporanea e che ne è dell'arte oggi. A fine saggio, in appendice, vi saranno alcune riflessioni che testimoniano i vagabondaggi del sottoscritto nel mare magnum delle Biennali veneziane.

Ad aiutarci in queste esplorazioni, ecco il cinema. Grande tela di immagini in movimento, il cinema è un altro modo, assieme alla pittura, per viaggiare dentro l'enigma. Vi accompagneranno in questo viaggio i registi Ridley Scott, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini.

Buone visioni.

Alla riscoperta dell'ovvio

La filosofia contemporanea sembra quasi astratta dal resto del mondo e dalla vita. Ed è proprio l'idea del filosofare come attività separata e superiore che l'arte può mettere in crisi. Io credo invece che il percorso filosofico non sia alieno alla vita, né estraneo al mondo, bensì qualcosa che ci riguarda. Come l'arte stessa.

L'arte è un prodotto, ma non può essere solo questo. Non può ridursi ad essere solo decorativa, non può diventare solo una merce tra le altre merci, non può limitarsi al puro consumo o al mero divertimento, come una grande giostra da luna-park. Da visitatore assiduo delle Biennali di Venezia, posso confermare come questa tendenza, soprattutto dell'arte 'gioco-per-grandi', dell'arte luna-park, sia aumentata da allora. I bambini vanno a Disneyland, gli adulti alla Biennale o alle nuove mostre ludo-educative composte da falsi, come la mostra dei tesori di Toutankhamon che ha girato l'Europa nel 2012 (gli oggetti erano delle abili ricostruzioni). Basta che si distraggano e non pensino. Eppure le Biennali non sono solo questo. Anzi, io sono ancora convinto che, al di là del tentativo di rendere l'arte spettacolo di distrazione di massa o di mercificare le opere d'arte rendendole oggetti molto costosi del grande supermarket globale, vi sia una funzione importantissima dell'arte: quella, come ha scritto il filosofo Franco Rella (che ha citato a sua volta G. Steiner) "di spingerci verso il mistero". In un'intervista,²

2. L'intervista di Andrea Pagnes a Franco Rella è apparsa nel volume *Appuntamenti con la filosofia 2* (Giancarlo Politi, Milano, 1996).

Rella ha affermato che la ricerca in campo artistico (ma anche scientifico) “non vuole rappresentare una realtà, ma illuminare zone della realtà che prima erano oscure”. Ma oggi accade che “l’opera, invece di aprirsi al mistero, venga ribadita nella sua artisticità da una serie disperata di fonti, il critico, il museo, il pubblico, il mercante. Così finisce per non dirci nulla, al di fuori della propria autoreferenzialità”.³ E diviene kitsch. Lo stesso rischio è presente nella filosofia contemporanea, quella di essere autoreferenziale e, quindi, estranea alla vita. Ma quando la filosofia è entrata in risonanza con alcuni pittori, come nel caso degli incroci qui proposti, il risultato è stato tutt’altro che autoreferenziale, tutt’altro che kitsch.

Viviamo in un’epoca in cui non c’è più meraviglia, in cui tutto è ovvio e banale. Sia la filosofia, che l’arte ci possono mostrare un nuovo modo di guardare il mondo e le cose. Un modo per riscoprire l’ovvio, perché così ovvio non è. Affinché l’arte rimanga, come afferma Rella, “un linguaggio che ha cura delle differenze che abitano sulla terra”.⁴ Anche la filosofia può avere, oggi, lo stesso obiettivo. Entrambi i campi riguardano, inoltre, questa frase di Nietzsche che spesso veniva citata dal pittore belga René Magritte: “Il mistero è ciò che è necessario perché il reale esista”. Si tratta di un enunciato sibillino, che subito potrebbe far pensare a una qualche ipotesi metafisica. Non è così: questo saggio, è bene chiarirlo fin da subito, non cerca facili soluzioni, ma ritiene importante rispettare la complessità del mondo.

In principio era la luce

Luce, sole. La luce del Sud, il sole del Sud. Questa luce voleva Van Gogh quando si trasferì da Parigi ad Arles. E la trovò, tanto da dipingerla in modo insistente nei suoi

3. ibidem.

4. ibidem.

quadri. Pensiamo soltanto ai celebri girasoli. Quanta vitalità in quelle tele e quanta energia sprigionano, ancora oggi. Eppure la luce fu per lui un elemento che finì per essere disturbante: troppa luce, a volte, può far male. Può dare alla testa: tanto da oscurare, paradossalmente, la mente. Lo dice bene lo psicoanalista lacaniano Massimo Recalcati nel suo libro dedicato a Van Gogh:⁵ “Il dramma di Van Gogh consiste nel fatto che quello che ha funzionato per lui come una sorta di bussola orientativa – la Cosa-luce – si rivelerà anche ciò che lo sospinge nel baratro”. Senza di lui, però, senza quella luce, probabilmente non ci sarebbe stata una rivoluzione artistica importante come quella dell'espressionismo.

Un'opera di Van Gogh è assieme rabbia e voglia di vivere. Rabbia per gli emarginati e per i poveri, come i minatori del Borinage, che vivevano una vita d'inferno. Rabbia per se stesso e per il suo destino. Ma, allo stesso tempo e nonostante tutto, vitalità allo stato puro. I suoi quadri sono un inno alla potenza della Natura, nel bene e nel male. E rappresentano alla perfezione quel grido che compare nel titolo di questo saggio. In Van Gogh, l'arte è il grido, si identifica con esso. Come accadrà con Munch, del resto. Ma quanto più Munch è chiuso in se stesso, quanto più la sua pennellata è un gorgo che ci trascina dentro il quadro e quindi dentro la disperazione e il dolore di vivere, tanto più i vortici delle opere di Van Gogh ci portano, invece, fuori, verso l'esterno. Munch è la via centripeta, Van Gogh quella centrifuga. Munch è grido d'angoscia afono, Van Gogh è grido e basta.

Per specificare meglio cosa c'è in questo grido e perché ci sia, andremo a vedere anche altre opere e altri artisti. Ma è indubbio che Van Gogh va posto all'inizio di tutto. Dopo di lui ci saranno i fauves e l'espressionismo tedesco, ma qualcosa ormai si è rotto: il patto mimetico con la realtà. E questo avviene in modo netto, anche se la

5. Recalcati M., *Malinconia e creazione in Vincent Van Gogh*, (Bollati Boringhieri, 2009).

breccia che ha originato la rottura è precedente. La pittura non è più copia di qualcosa di esterno, ma è il soggetto a dipingere l'esterno a seconda della propria espressività interiore: quell'albero è rosso perché io lo vedo rosso. "Il mondo c'è già – afferma in uno scritto del 1917 Kasimir Edschmid⁶ –, non avrebbe senso farne una replica", e ancora: "Una cosa non è più soltanto materia, pietra, panorama, soltanto un quadrilatero con gli attributi della bellezza o della bruttezza. Essa si libera da tutto questo; viene indagata nella sua caratteristica essenza fino ad attingerne l'aspetto più intimo.. fino a che sia (...) vagliata attraverso quell'espressione che ne rivelerà il significato fondamentale, magari a spese della verosimiglianza".

Perchè gli impressionisti sono benvisti

Certo, non bisogna dimenticare che nella storia del sapere, lo scarto tra somiglianza e rappresentazione è avvenuto ben prima (vedi *Le parole e le cose* di Foucault), ossia con il passaggio dall'età del Rinascimento (xvi secolo) all'età 'classica' (che va da Cartesio alla fine del xviii secolo). Se nell'epoca rinascimentale il legame tra cosa rappresentata e cosa 'reale' rimane saldamente al suo posto, nell'età classica questo legame si incrina nettamente, aprendo la via all'epoca della rappresentazione slegata dal suo referente cosale e, in definitiva, alla modernità. Con il Romanticismo e il 1800 lo scarto si farà più evidente, tanto che il poeta francese Mallarmé potrà affermare che la parola fiore non c'è in nessun mazzo di fiori, sino ad arrivare alla rottura definitiva delle avanguardie novecentesche. Eppure questa rottura epistemica,⁷ questa discontinuità del sapere descritta da

6. Citato da De Micheli M. nel libro *Le avanguardie artistiche del '900* (Feltrinelli, 1986).

Foucault grazie al suo lavoro di archeologo nelle faglie della conoscenza, non si è manifestata in modo immediato, nel senso che il momento esatto di passaggio non è giunto subito in superficie. Si è reso, appunto, necessario un lavoro di scavo per trarla alla luce. Se poi prendiamo in considerazione i non addetti ai lavori, la possibilità di percepire tale discontinuità si trasforma in un vero e proprio baratro.

Nel senso comune, infatti, il presupposto della somiglianza in campo artistico ha mantenuto per lungo tempo il suo ambito di dominio, tanto da risultare ancora valido al giorno d'oggi. Un'opera artistica viene percepita come tale se è simile all'originale. Dunque gli Impressionisti vanno bene (e non a caso hanno un enorme successo) e, al limite, Van Gogh o Munch (anche se i colori non sono proprio quelli reali...). Ma il distacco tra l'arte contemporanea e tutti coloro che non si occupano di arte è sempre più grande. A nulla vale il fatto che gli artisti tentino di mostrare le brutture e le violenze del mondo occidentale per rendere consapevole chi guarda, quando di brutture siamo tutti già saturi. Si aggiunga a questo la sproporzione tra costo e valore effettivo di un'opera d'arte (come stabilirlo?): date tali premesse, anche chi vorrebbe capire l'arte contemporanea si sente sempre più distante da essa. Eppure alla Biennale di Venezia c'è sempre il pioniere. E dunque? Il problema, che qui è divenuto un paradosso, andrà affrontato innanzi tutto ragionando sulla funzione dell'arte nel nostro secolo. Ma senza affrettare troppo i tempi.

Quel che possiamo dire, per ora, è che, all'aspetto ludico dell'arte come luna park, si aggiunge una domanda di opere d'arte che proviene da un bisogno. L'essere umano ha la necessità di andare oltre il livello della mera sopravvivenza e, dalla preistoria in poi, ha sempre sentito il

7. Per episteme Foucault intende l'insieme delle griglie concettuali, inconscie e anonime che stanno alla base dei saperi di una determinata epoca storica.

bisogno di lasciare una traccia nel mondo. Questa traccia, che va al di là del mantenersi in vita procacciandosi il cibo e che si traduce nei primi disegni sulle pareti delle grotte (come a Lascaux) o nei primi monumenti funebri (i dolmen) o nelle danze propiziatorie, si chiama cultura.⁸

Heidegger e le scarpe di Van Gogh

Da quando Van Gogh, alla fine del 1800, ci ha consegnato una serie di opere pittoriche fondamentali nella storia dell'arte, non sono mancati i tentativi di interpretazione di queste opere in altri campi, come quello filosofico. Per quanto riguarda quest'ultimo, il tentativo più celebre rimane quello di Martin Heidegger, che ha dedicato parte di un saggio, *L'origine dell'opera d'arte*, a uno dei quadri di Van Gogh: *Un paio di scarpe* (1886).⁹ Il quadro di Van Gogh è solo una possibilità, per il filosofo tedesco, di ribadire un concetto che riguarda tutta l'arte in generale:

8. Lo ha scritto recentemente anche lo psicoanalista Massimo Recalcati nel libro *Il complesso di Telemaco* (Feltrinelli, 2013) : 'la vita umana non si realizza solo attraverso l'appagamento dei bisogni primari, naturali, istintuali. La vita si umanizza solo attraverso l'acquisizione di una dignità simbolica che la rende unica e insostituibile'.

9. L'analisi, suggestiva, di Heidegger darà adito a diverse risposte, tutte alquanto critiche, da parte dello storico dell'arte Meyer Schapiro e, in seguito, da parte del filosofo francese Derrida, nel suo libro *La verità in pittura* (Newton Compton, 1981). Entrambe queste risposte si concentrano sull'attribuzione data alle scarpe dal filosofo tedesco: secondo lui, sono scarpe da contadino e aprono a un mondo, quello agricolo, che, come del resto fa notare lo stesso Derrida, appartiene di diritto come orizzonte di senso al Van Gogh pittore. Per Schapiro le scarpe sono invece quelle dello stesso Van Gogh, in quanto il quadro *Un paio di scarpe* è datato 1886: in quel momento il pittore si trovava a Parigi e quindi sono scarpe di città. Mentre Derrida finirà per concludere che non sono né da contadino, né di città e forse non sono neanche un paio di scarpe (inteso come paio). Derrida mette dunque in discussione la ricerca della verità di entrambi i contendenti, con un procedimento decostruttivo che ne smonta l'analisi.

il fatto che si sia perso quel nocciolo di verità a cui un'opera attinge per potersi dire tale. Un nocciolo di verità che nel linguaggio heideggeriano si sintetizza con la parola greca *aletheia* (ἀλήθεια, nel significato di: non-nascondimento) e che risulta emergere anche da altri scritti come, ad esempio, *Sull'essenza della verità* (1943). Ma il linguaggio filosofico è ancora intriso di termini derivanti dalla metafisica per poter parlare di tale verità, per questo Heidegger utilizzerà delle metafore, come nel caso della *Lichtung* (radura, in italiano):¹⁰ la verità è ciò che si manifesta non nascondendosi, così come la radura è una zona illuminata che si apre dentro l'oscurità di un bosco. È un evento che permette agli enti di emergere dalla zona illuminata della radura. Un luogo aperto, un centro aperto: ecco altre metafore per dire ciò che non si può dire. E se Heidegger ha preso da Eraclito alcuni degli strumenti fondamentali della sua filosofia, non si farà difficoltà a leggere nella compresenza di luce e oscurità, di apertura e chiusura, uno dei punti cardine del pensiero eracliteo: la compenetrazione degli opposti. E del resto anche la filosofia orientale ha a che fare con la nozione heideggeriana di verità: in particolare nei principi taoisti descritti nel *Tao-Te-Ching*.

Certo, si può filosoficamente criticare il ricorso alla parola 'verità', soprattutto da quando proprio la filosofia del '900 ha messo, giustamente, questo concetto in crisi.¹¹ Eppure anche un filosofo come Jacques Derrida, inventore del decostruzionismo e molto critico verso questo e altri scritti di Heidegger, ammette che la scelta di Van Gogh da parte del pensatore tedesco non è casuale:

10. Per il concetto di *Lichtung* o *Radura*, vedi ad esempio la *Lettera sull'umanismo*, (Adelphi, 1995)

11. Non si può non constatare come, in Italia, il dibattito sulla verità in senso forte e la verità come interpretazione siano nuovamente entrate in collisione dopo che il concetto di Postmoderno aveva definitivamente messo a tacere il primo significato di verità, bollandolo come un semplice atto di potere.

“Ideologia contadina e artigianale in pittura, ricerca della verità in pittura, ecco quello che (*Van Gogh, n.d.r.*) condivide con Heidegger, anche se la sua verità, almeno nel suo discorso, rimane rappresentativa”.¹² I due, insomma, si assomigliano. Ed è un fatto che Van Gogh sia riuscito ad attingere a una propria verità personale grazie alla pittura. Basta guardare e sentire i suoi quadri per capirlo. Forse Heidegger ha percepito questa verità e ha deciso che era molto simile a ciò che lui cercava. Già, ma cosa cercava? Qui ci limiteremo a sintetizzare alcuni punti del saggio *L'origine dell'opera d'arte*.

Con la mercificazione dell'arte si è perso, afferma Heidegger, qualcosa di importante: quel *qualcos'altro* che l'arte dice attraverso le opere e che si manifesta per mezzo di esse. Quel nucleo che va al di là dell'opera in quanto cosa, in quanto prodotto o manufatto. Prendiamo, appunto, le scarpe dipinte da Van Gogh: non è semplicemente un'imitazione della realtà. Van Gogh non vuole dipingere le scarpe rendendole vero-simili e quindi somiglianti alla realtà. Non è più l'epoca della somiglianza, come vedremo in seguito. Quel che Van Gogh vuole è dipingere la 'scarpità', ovvero l'essenza di quelle scarpe, così come, in un altro quadro, molto più famoso,¹³ è la sedia a mostrare la sua 'sedietà'. Per Heidegger è 'l'aprirsi dell'essere delle scarpe', è 'il porsi in opera della verità'. Il quadro di Van Gogh ha parlato e “stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo”. Queste parole vanno molto vicino a ciò che questo saggio vuole individuare: l'opera d'arte può divenire un'apertura a una dimensione altra, è un 'urto', nel linguaggio heideggeriano, che ci strappa dalle abitudini quotidiane. Dall'urto all'urlo il passaggio è breve.

Eppure, anche l'opera d'arte è cosa tra cose. Ma allo stesso tempo ci dice qualcos'altro. Ad esempio fa emergere la

12. Da *La verità in pittura* di J. Derrida, (Newton Compton, 1981)

13. La sedia di Van Gogh (Arles, 1888)

'cosità' delle cose. Attraverso il quadro di Van Gogh possiamo vedere le scarpe e la sedia con altri occhi: mentre prima ci limitavamo a camminare e a sederci. L'abitudine all'uso aveva cancellato queste cose come tali, per riportarci alla loro essenza che sta proprio, paradossalmente, nella 'fidezza', secondo la terminologia heideggeriana. Noi confidiamo nelle scarpe così come confidiamo nel mondo che ci circonda. Ma, come le scarpe si cancellano nell'abitudine, così il mondo scompare e diventa banale. Non ci pensiamo più: è così e basta. In questo modo diamo fiato a quel concetto di inautentico che Heidegger aveva sviluppato nel 1927 nel suo capolavoro *Essere e tempo*. L'opera d'arte, invece, espone un mondo. Si potrebbe quindi affermare che per aprirsi all'autenticità e trovare la (nostra) verità, l'arte può esserci d'aiuto. Ma queste sono solo ipotesi: da parte sua, il filosofo tedesco lascia aperto il finale dell'*Origine dell'opera d'arte* e, onestamente, afferma: "Le considerazioni che precedono concernono l'enigma dell'arte, quell'enigma che l'arte stessa è; esse sono ben lontane dalla pretesa di sciogliere questo enigma. Ciò che conta è vederlo".

Merleau-Ponty, Cézanne e l'enigma delle cose

Che cos'è un oggetto? È ovvio, direte voi, li usiamo tutti i giorni, gli oggetti, quindi non abbiamo certo la necessità di chiederci cosa siano. Eppure Heidegger, poco fa, ci ha fatto capire che forse dovremmo. Ad esempio, questo bicchiere che tengo in mano contiene l'acqua che io berrò tra poco: lo uso e tanto mi basta. Quando la mia sete si sarà spenta non avrò più bisogno del bicchiere e lo riporterò sulla tavola, dimenticandomi completamente di lui fino a che non mi servirà di nuovo. Il mondo degli oggetti è tutto qui, almeno fino a quando non ce ne accorgiamo veramente. E allora la domanda, che è una domanda filosofica, affiora: che cos'è un oggetto? Che cos'è questa

cosa semitrasparente, un po' fredda al tatto, che posso tenere nella mia mano e che può contenere un liquido trasparente che si chiama 'acqua'? Non basta la descrizione per affermare che ora so esattamente che cos'è la 'bicchierità'. E non basta dargli un nome, chiamarlo ad esempio 'bicchiere'.

Lo aveva ben capito il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty. Proveniente dalla scuola fenomenologica, Merleau-Ponty ha scritto numerose opere sulla percezione e, in particolare, sulla percezione visiva. Incrociando il suo approccio fenomenologico alle nuove prospettive aperte dalla psicologia della Gestalt, ha concentrato la sua domanda filosofica sul modo in cui l'essere umano si relaziona al mondo, per mezzo del corpo e dei cinque sensi. Prediligendo la fenomenologia della visione, Merleau-Ponty si è presto confrontato con gli 'esperti' in questo campo, cioè i pittori, tra i quali Cézanne, a cui ha dedicato *Il dubbio di Cézanne* (in *Senso e non senso*, 1945) e, in parte, anche la sua ultima opera, *L'occhio e lo spirito* (del 1960). Le sue intuizioni hanno dato vita a un interessante filone filosofico, non ancora esaurito, e a una critica della ragion scientifica in quanto 'pensiero di sorvolo', che 'manipola le cose e rinuncia ad abitarle'. L'arte, invece, quel 'grido inarticolato che sembrava la voce della luce', le abita, eccome.

In particolare la pittura. Il pittore, infatti, 'presta il suo corpo al mondo' per trasformare il mondo in pittura, essendo il corpo l'unico mezzo per andare al cuore delle cose. Il corpo è allo stesso tempo cosa vista e cosa vedente, è punto di raccordo tra visibili. Non sono solo io che guardo le cose, ma, in un certo senso, le cose mi guardano: per questo Cézanne dipinse più volte la montagna Saint-Victoire, quasi per interrogarla, per renderla visibile attraverso di sé, con pennelli e colori. 'La visione del pittore – dice Merleau-Ponty – non è più sguardo su un di fuori, relazione meramente fisico-ottica col mondo. È piuttosto il pittore che nasce nelle cose come per concen-

trazione e venuta a sé del visibile'. La pittura di Cézanne mette in sospenso l'abitudine alla frequentazione con il mondo e l'utilità degli oggetti, rivelando lo strato di percezione primordiale che accomuna i nostri sensi.

Nei quadri di Cézanne si può assistere alla percezione nel suo farsi, come se noi fossimo spettatori dei nostri processi percettivi, che, in realtà, sono inconsci. 'Più che vedere il quadro – scrive Merleau-Ponty – io vedo con esso'. Una linea retta, ad esempio, dovrebbe rimanere tale secondo le regole geometrico-fotografiche, regole che però non tengono conto della percezione vissuta: nel ritratto della signora Cézanne un fregio della tappezzeria che passa dietro il corpo della signora non è in linea retta, ma i due tronconi sono spezzati, così come li vedremmo nella realtà. Sarà poi la psicologia della Gestalt a dare un nome a questa illusione ottica, che si chiama 'illusione di Poggendorf'. Ma la cosa più importante è che, guardando il quadro globalmente, l'illusione cessa di essere visibile e dona l'impressione di un'immagine che nasce sotto i nostri occhi. La stessa cosa accade per le celebri nature morte con frutta, che, lungi dall'essere tali, sono anzi dei 'quasi-presenti'.

E qui torniamo alle cose: "In Cézanne, in Juan Gris, in Braque, in Picasso – afferma Merleau-Ponty – ritroviamo, con modalità diverse, degli oggetti che non scorrono sotto il nostro sguardo come 'oggetti noti', ma anzi lo costringono a fermarsi, lo interrogano, gli comunicano stranamente la loro sostanza segreta, il modo stesso della loro materialità, e, per così dire, 'sanguinano' davanti a noi". E, prosegue, in questo modo la pittura ci riporta alla visione delle cose stesse. Quelle cose che noi, di solito, utilizziamo, ma che non guardiamo veramente. Non è un caso che il filosofo citi i pittori cubisti: in fondo la loro ricerca deriva direttamente da quella di Cézanne. Il suo tentativo paradossale di ritornare agli oggetti, alla loro concretezza, senza dimenticare la lezione impressionista, sarà la via maestra verso la scomposizione cubista.

“Come volgersi con semplicità verso la natura? – si chiedeva Cézanne – Da quest’albero a noi c’è uno spazio, un’atmosfera d’accordo; ma poi c’è questo tronco, palpabile, resistente, un corpo.. Vedere come chi è appena nato!”. Vedere, cioè, senza pregiudizi le cose del mondo, come se fosse la prima volta, come un enigma.

Per prima cosa i contorni. Non sono loro i protagonisti della pittura cézanniana, o almeno non lo sono in quanto elementi geometrici che compongono il disegno. Ciò che conta è il colore, ovvero ‘il luogo dove si incontrano il nostro cervello e l’universo’: se gli impressionisti usano solo sette colori, Cézanne ne usa diciotto, recuperando i colori caldi e il nero al fine di ritrovare l’oggetto dietro l’atmosfera. L’oggetto, in questo modo, non si perde tra i riflessi, ma è come illuminato dall’interno. Certo non si possono eliminare del tutto i contorni e le linee, come forse pensavano gli impressionisti, ma bisogna piuttosto ‘liberare la linea’, o meglio, come Klee, farla sognare. La linea non deve imitare il visibile, ma rendere visibile. Cézanne sceglie di moltiplicare i contorni, in modo che lo sguardo possa avvertire un contorno nascente tra gli altri, come accade nella percezione reale. E il disegno? Deve risultare dal colore, che diventa forma-colore. Del resto la natura non disegna. L’oggetto appare nella sua forma tanto più quanto il colore si precisa, poiché il colore, oltre che essere il mezzo specifico del pittore, ‘è il solo a fare viventi le cose’.

Ma riprendiamo la domanda iniziale: che cosa sono gli oggetti? In una raccolta di interventi radiofonici andati in onda nel 1948, dal titolo *Conversazioni*, Merleau-Ponty dirà: “Le cose non sono dunque davanti a noi come oggetti neutri¹⁴ da contemplare; ogni cosa simbolizza per noi un dato comportamento, ce lo ricorda, suscita in noi reazioni favorevoli o sfavorevoli... Il nostro rapporto con le cose non è un rapporto a distanza. Ogni cosa parla al

14. Vedi la poesia di Baudelaire *Corrispondenze* (da *I fiori del male*, 1857) che anticipa, in letteratura, questo concetto.

nostro corpo e alla nostra vita". Gli oggetti, dunque, sono sempre oggetti per noi, ci parlano coinvolgendo tutti i sensi e non uno alla volta: "si mangia il colore di un dolce", afferma il filosofo francese, e gli fa eco Cézanne: "Noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti e il loro odore. Bisognerebbe riuscire a dipingere l'odore di un albero". Nella percezione primordiale la distinzione tra i vari sensi non è data.

Essere o non essere (figurativi)?

A questo punto lo stesso dilemma tra figurativo e non figurativo, che sarà centrale anche in Francis Bacon, è, secondo Merleau-Ponty, mal posto: 'è vero e non contraddittorio che nessuna uva è mai stata ciò che è in pittura, anche in quella più figurativa, ed è vero che nessuna pittura, sia pur astratta, può mai eludere l'Essere, e che l'uva del Caravaggio è l'uva stessa'. Ovvero: l'arte non imita la natura, ma fa parte di essa, è incarnata nel visibile tanto quanto gli oggetti e come tale va percepita. Il riferimento a Bacon non è casuale. Sarà un altro filosofo, Gilles Deleuze (di cui parleremo più avanti), a tracciare infatti un filo diretto tra Cézanne e Bacon.

Nel corso della vita di Merleau-Ponty il dialogo con l'arte e, in particolare, con la pittura, non si è mai interrotto, così come l'esercizio di una domanda filosofica che non ha avuto risposta. Perché è domanda che si volge continuamente su sé stessa, che si interroga. E per questo il suo compito è infinito. La lezione fenomenologica porta Merleau-Ponty a non cercare risposte, ma a stupirsi di ciò che è ovvio, come, nel suo caso, la percezione del mondo e degli oggetti. Un atteggiamento che può dirsi originariamente filosofico, in quanto la filosofia nasce proprio con la meraviglia.¹⁵ La domanda è intrinseca alla ricerca filosofi-

15. Vedi *La nascita della filosofia* di Giorgio Colli (Adelphi, 1975).

ca, da quando l'essere umano ha cominciato a chiedersi il perché delle cose. Il filosofo è un eterno principiante, ovvero 'colui che sta sempre all'inizio'. Ma se l'opera d'arte, anche quella di Cézanne, si richiude su sé stessa dopo essersi interrogata, la filosofia non può mai chiudere il cerchio, è sempre fuori dal suo centro, in perenne disequilibrio; come un acrobata, deve sempre cercare di muoversi per rimanere sul filo pur sapendo di rischiare la caduta.

Ma alla fine, che cosa insegna il pittore al filosofo? Secondo Claude Lefort, nella postfazione a *L'occhio e lo spirito*, il pensiero deve trovare la propria strada accogliendo l'enigma che ossessiona il pittore, facendo vedere con delle parole. Cosa che Merleau-Ponty ha cercato di fare, con determinazione, per tutta la vita.

Hitchcock e il bicchiere di latte

Ma ora evochiamo il cinema per far luce, da un'altra angolazione, sull'enigma delle cose. In particolare, c'è un film del grande regista Alfred Hitchcock, *Il sospetto* (1941), con Cary Grant e Joan Fontaine, che fa proprio al caso nostro. Il film racconta la storia di una coppia nella quale si insinua l'ombra del sospetto: la donna, di nome Lina MacKinlaw, sposata con John Aysgarth, un ex play-boy che vive di piccole truffe e gioca alle corse, nota un cambiamento nel comportamento del marito, tanto da cominciare ad aver paura di lui. Il sospetto è che voglia ucciderla per prendersi l'eredità. Quando muore un amico del marito in circostanze non ben chiarite, la paura aumenta ancor di più, sino ad una delle ultime scene, che rimane un capolavoro di suspense. John sta portando alla moglie un bicchiere di latte e noi spettatori siamo portati a credere, assumendo il punto di vista di Lina, che il latte sia avvelenato. Così non è, ma Hitchcock aveva fatto in modo che l'attenzione degli spettatori fosse diretta su quel bicchiere, grazie ad un trucco: una lampadina

inserita nel bicchiere. Il latte e il bicchiere, dunque, emettevano una luminosità propria, come le mele di Cézanne. Il geniale regista non era nuovo a stratagemmi del genere. Spesso, nei suoi film, gli oggetti divengono elementi di primaria importanza, perché si legano a situazioni piene di suspense: ricordiamo, ad esempio, in *Notorious*, la chiave che porterà la protagonista alla scoperta dell'uranio nelle bottiglie conservate in cantina. In secondo luogo è interessante come un oggetto considerato innocuo come un bicchiere di latte, acquisisca in quella scena piena di tensione una carica di perturbante inquietudine. Proprio quell'estraneità famigliare che Freud aveva individuato nel concetto di perturbante e che Hitchcock riesce perfettamente a mostrare nel film. Il latte è bianco e il bianco, in occidente, è collegato ai significati di purezza, pulizia, innocenza. Qui il latte diventa, paradossalmente, simbolo di malvagità e di morte.

In un altro film del regista inglese il bianco assume ancora una volta questo tipo di capovolgimento: si tratta di *Spellbound*, in italiano *Io ti salverò* (1944), con Ingrid Bergman e Gregory Peck. Il protagonista è un uomo che ha preso il posto di uno psichiatra ed è sospettato di averlo ucciso. Ma una donna che lavora nella clinica dove la storia è ambientata si innamora del presunto assassino, che soffre di amnesia, e cerca di aiutarlo a ricordare. Il film, fortemente intriso di psicoanalisi (c'è anche una celebre sequenza onirica firmata da Salvador Dalì), rende ancora una volta protagonista un bicchiere di latte. È quello che il protagonista, John Ballantine, beve a casa di uno psichiatra amico della donna. Nella scena Ballantine è in trance a causa di un'immagine ricorrente e dolorosa per lui: delle righe nere in campo bianco. Scende le scale con un rasoio in mano, ma trova ad accoglierlo lo psichiatra, che gli offre un bicchiere di latte. Il latte è bianco e, mentre beve, John guarda lo psichiatra attraverso il vetro lattescente e ci si aspetta che si scateni in un atto omicida. Solo in seguito Hitchcock svelerà l'arcano: al

latte era stato aggiunto del bromuro e l'uomo si è addormentato senza poter far male a nessuno. Anche qui il bianco e il latte divengono elementi perturbanti, fautori di innesco dello squilibrio mentale.

Dalla poetica del rifiuto alla reificazione dell'umano

“Ogni uomo deve gridare”, scriveva Tristan Tzara, uno dei fondatori del movimento dadaista, nel manifesto del 1918. E ne aveva ben donde, visto che l'Europa stava finendo di massacrarsi nel corso del primo conflitto mondiale della Storia. Per fortuna alcuni artisti, come lo scrittore rumeno e lo scultore Hans Arp, erano riusciti a fuggire da quella strage, rifugiandosi a Zurigo, in Svizzera, paese che si era dichiarato neutrale e quindi non verrà toccato dalla guerra. Cosa avrebbero mai potuto fare quegli artisti, se non dichiarare l'assoluta insensatezza di ciò che stava accadendo, per mezzo di un'arte che rifiutava la classe borghese, accusata di aver partorito quel massacro, la politica, le gerarchie, la chiesa, la famiglia, la logica e qualsiasi altra cosa, compreso il concetto stesso di arte per come era conosciuta. “Ogni opera pittorica o plastica è inutile – scrive Tzara –; che essa sia almeno un mostro da far paura agli spiriti servili”. L'artista doveva basarsi principalmente sul caso: per fare una poesia dadaista bastava ritagliare alcune parole o frasi da un giornale, metterle in un sacchetto, scuotere e poi scriverle così come uscivano. Altrettanto importante era il gesto dell'artista, spesso provocatorio e originale. Nato nel 1916 presso il celebre Cabaret Voltaire di Zurigo, il movimento Dada (parola che, per ammissione degli stessi dadaisti, non significa nulla) sarà alla base di una rivoluzione artistica che si svilupperà a partire dalla fine della prima guerra mondiale, gettando i semi per le correnti successive: il surrealismo e la Pop art.

Questa poetica del rifiuto di tutti i valori tradizionali, ma anche dei mezzi di espressione artistici sino ad allora messi in atto, si tradurrà in vari modi, a seconda dei nomi in campo. Uno di essi, Kurt Schwitters, che agirà nell'immediato dopoguerra ad Hannover, in Germania, porterà la poetica del rifiuto verso uno sdoppiamento: non solo rifiuto inteso come negazione, ma anche come scarto. Il doppio significato è importante perché dal rifiuto inteso come scarto alla reificazione (dalla parola latina 'res' = cosa) dell'umano il passo sarà breve: in fondo la guerra aveva ridotto gli esseri umani a carne da macello, ad automi da combattimento, a marionette del potere: a oggetti, dunque, da usare e poi buttare. Schwitters l'aveva capito e per questo le sue opere sono prevalentemente dei collages di cose trovate nella spazzatura: biglietti dell'autobus, scatole, buste, pezzi di metallo, cordame, che prendono nuova vita e vanno a formare i *Merz* (da Kommerz). Ciò che viene rifiutato acquisisce, così, una nuova dignità, come nell'opera *Orbite* del 1919. Per Schwitters ciò che non serve non è inutile, perché può divenire opera d'arte. Questo, però, non significa che può tornare ad essere utile, come accade per ciò che noi ora chiamiamo la raccolta differenziata: l'arte non serve a nulla, mentre i materiali che finiscono nei cassonetti della differenziata (carta, vetro, plastica), vengono semplicemente rimessi nel circolo della produzione, per poi tornare a essere rifiuti.

Schwitters, con i suoi *Merz*, voleva dirci che il rifiuto ha una sua dignità, al di là del fatto che serva o meno a qualcosa. Nel nostro tempo, questo tipo di discorso dovrebbe essere trasferito agli esseri umani. Il ciclo produttivo non ammette più ciò che è improduttivo. I soggetti che non servono più, vengono gettati via. Tutto ciò che non produce è inutile. Ed ecco la reificazione: gli esseri umani sono diventati merce. Vengono spremuti nel loro lavoro dalla macchina produttiva e poi, alla fine della loro vita, vengono messi da parte. Ciò che è vecchio è inutile e va

cambiato con forze più fresche. Ma siamo sempre noi a poter decidere che questo non va bene. Forse ci vorrebbe uno come Schwitters per ridare dignità all'essere umano.

La Pop Art e l'elegia dell'oggetto quotidiano

Eppure, noi sappiamo che l'invito di Merleau-Ponty a chiederci che cos'è un oggetto e di Cézanne a guardarlo veramente è stato ignorato, tanto che negli anni '60 e '70 gli oggetti e le cose sono improvvisamente spariti. Sono diventati, cioè, invisibili. Non è così strano, in fondo: noi siamo costantemente circondati da oggetti, ma spesso questi oggetti hanno costruito un loro mondo. La loro presenza è diventata sempre più importante rispetto alla nostra, ma allo stesso tempo invisibile, perché gli oggetti che ci circondano non li vediamo più. È come se non ci fossero, anche se ci serviamo di loro. Il piatto, la borsa, gli oggetti quotidiani sfuggono alla nostra percezione, tanto che il mondo degli oggetti potrebbe trasformarsi in qualcosa di molto inquietante. Un po' come nel concetto di perturbante di Freud: ciò che è familiare si trasforma in ciò che è estraneo. Freud si riferiva al ritorno del rimosso, a tutto ciò che il processo di rimozione ha rigettato nell'inconscio, ma che comunque è parte di noi e rimane latente. In questo caso ciò che è rimosso, ovvero il mondo oggettuale, è in realtà fuori di noi.

Ma perché negli anni '60 e '70 emerge il problema dell'oggetto? Perché proprio allora negli USA e in Europa c'è un'industrializzazione di massa che ha avuto inizio già nel decennio precedente. Dunque le persone vengono sommerse da oggetti di tutti i tipi e si afferma quell'ideologia che da allora si chiamerà consumismo. Tutti possono comprare e possedere oggetti di ogni tipo, più o meno utili, basta entrare in quello che diventerà il tempio degli oggetti, ovvero il supermarket. È in quel periodo che negli Stati Uniti si sviluppa una corrente di avanguardia