

# La superficie oscura. La letteratura di Proust e la filosofia come dispositivi di visione secondo Merleau-Ponty.<sup>1</sup>

MAURO CARBONE  
*Université Jean Moulin Lyon 3*

L'intero percorso del pensiero di Merleau-Ponty è attraversato, in certi casi in modo più evidente di altri, da quella che propongo di definire come un'idea di letteratura e di filosofia intese quali *dispositivi di visione*, per usare un'espressione nata nell'ambito degli studi cinematografici. In questa prospettiva esaminerò come, da un lato nel *Visible et l'invisible* e dall'altro nelle coeve note del corso su «L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui», Merleau-Ponty caratterizzi la «superficie oscura», considerata come una superficie di mostrazione, ch'egli incontra nelle pagine in cui Proust descrive Swann mentre ascolta la «petite phrase» di Vinteuil alla *soirée Saint-Euverte*.

*Proust, Merleau-Ponty, visibilità, velo, schermo.*

## Introduzione

«La philosophie [...] ne peut être prise totale et active, possession intellectuelle» (Merleau-Ponty 1964, 313): così Maurice Merleau-Ponty scrive in una delle «note di lavoro» – datata novembre 1960 – del suo incompiuto libro postumo intitolato *Le Visible et l'invisible*. Con ciò, ancora una volta, egli afferma l'insufficienza della tradizionale caratterizzazione *concettuale* della filosofia, a cui rimandano le espressioni «prise totale et active» e «possession intellectuelle». Piuttosto, aggiunge qualche riga dopo, la filosofia «fait voir par des mots. Comme toute la littérature» (*Ibidem*).

Nell'insieme del pensiero di Merleau-Ponty – uno dei filosofi francesi che ha più costantemente fatto riferimento all'opera di Proust – è difficile trovare una formulazione che possa, meglio di questa frase, riassumere taluni aspetti dell'«i-

---

<sup>1</sup> Questo contributo presenta in italiano una versione abbreviata del mio capitolo intitolato «The Clouded Surface. Literature and Philosophy as Visual Apparatuses According to Merleau-Ponty», incluso nel libro di JOHNSON, CARBONE & SAINT AUBERT 2020. Lo pubblico qui con il permesso della casa editrice americana, che ringrazio per la sua gentile autorizzazione. Colgo inoltre questa occasione per ringraziare profondamente per la sua generosa amicizia Eleonora Sparvoli, che mi ha fatto l'onore di regalarmi le sue parole per rendere questo contributo in italiano.

dée de la philosophie» (*Ibidem*) ch'egli puntava ad elaborare nell'ultima fase della sua vita.

In effetti, Merleau-Ponty propone qui, una volta di più, l'idea che i *compiti* della filosofia e della letteratura operanti nella sua epoca convergano, mirando sia l'una che l'altra a farci vedere (attraverso le parole) la nostra relazione con noi stessi, con gli altri, con le cose, col mondo.

Per usare un'espressione che è nata – non a caso – nell'ambito degli studi cinematografici, si potrebbe affermare che Merleau-Ponty veda la letteratura e la filosofia della sua epoca operare come *dispositivi* di visione convergenti.

L'uso del termine «dispositivo» viene introdotto nell'ambito della teoria del cinema nel corso degli anni '70, anzitutto grazie a Jean-Louis Baudry, allo scopo di definire la specificità del cinema in un'epoca in cui la settima arte era minacciata da altri media, come la televisione e il video<sup>2</sup>. Allo stesso scopo, ma stavolta nel contesto della concorrenza digitale, quarant'anni più tardi Raymond Bellour definirà il dispositivo cinematografico nei termini seguenti: «La projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé "cinéma"» (Bellour 2012, 14). Su questa base, e in maniera più generale, un dispositivo di visione dev'essere inteso come un insieme di elementi materiali e di pratiche culturali che permette una peculiare esperienza della visione stessa. Essenzialmente, tale esperienza è assicurata dal tipo particolare e dal mutuo posizionamento di tre elementi: la superficie che mostra le immagini; lo spazio e le condizioni in cui si trova lo spettatore (o gli spettatori); la sorgente luminosa.

Quanto a Merleau-Ponty, occorre subito precisare ch'egli considera la visione come una pratica *corporea* e non soltanto *oculare*. Bisogna poi ricordare che la letteratura e la filosofia, intese come dispositivi visivi convergenti, hanno la particolarità di funzionare tramite parole, e che l'ultimo Merleau-Ponty sottolinea la loro diversa efficacia nell'esprimere la sua epoca, mettendo in evidenza un «retard de la philosophie officielle» (Merleau-Ponty [1960-1961] 1996, 163)<sup>3</sup>.

Il teorico della letteratura Stéphane Lojkin scrive che concepire la letteratura come un dispositivo di visione «suppose le passage d'une modélisation linéaire et textuelle [...] à une modélisation spatiale et iconique intégrant le primat de l'image sur le langage, du médium sur le signifiant» (Lojkin 2001, 37). Questa

<sup>2</sup> Cfr. BAUDRY 1970 e BAUDRY 1975 ora riuniti in italiano in BAUDRY 2017.

<sup>3</sup> Tale affermazione si trova all'inizio del suo corso al Collège de France intitolato «L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui» (1960-1961), sul quale mi concentrerò più avanti.

prospettiva è simile a quella che propongo di prendere in considerazione a riguardo della filosofia di Merleau-Ponty, sulla base della sua caratterizzazione della filosofia stessa. Tuttavia, in contrasto con la formulazione di Lojckine, che suggerisce una sorta di separazione delle immagini dal linguaggio *all'interno del linguaggio stesso*, vorrei ricordare – come fa lo storico dell'arte e teorico delle immagini Gottfried Boehm – che «le questionnement du langage est ce qui a mis l'accent sur le pouvoir d'imagination intrinsèque du langage lui-même; c'est ce qui a provoqué le passage du *tournant linguistique* au *tournant iconique*» (Boehm 1994, 14).

Vorrei anche rammentare che Boehm non ha dubbi sull'importanza dell'apporto di Merleau-Ponty a questo passaggio<sup>4</sup>. Aggiungo che a mio avviso questo contributo ha una componente importantissima, ma sinora non abbastanza sviluppata, nell'idea implicita, che qui prendo in esame, della *filosofia come dispositivo di visione che opera attraverso parole*, «come tutta la letteratura». Vorrei inoltre sottolineare che una tale prospettiva è cruciale anche nell'epoca attuale, che pure ritengo diversa da quella di Merleau-Ponty. Penso infatti che entrambe siano caratterizzate da una tensione, interna alla nostra cultura, fra l'importanza crescente delle immagini e la tradizionale centralità del concetto.

È noto che la riflessione di Merleau-Ponty sull'opera di Proust si sofferma in particolare sulle pagine del primo volume della *Recherche* in cui Swann sente ancora una volta – nel corso di una serata dalla marchesa di Saint-Euverte – la «petite phrase» della *Sonata* di Vinteuil, che un tempo era stata «l'air national» dell'amore che lo legava a Odette<sup>5</sup>. In effetti Merleau-Ponty non smette di ritornare su quelle pagine proustiane lungo tutto l'arco della sua riflessione, facendovi riferimento almeno a quattro riprese, distanti anche di parecchi anni l'una dall'altra<sup>6</sup>. Tuttavia, i due commenti sui quali mi concentrerò sono molto ravvicinati l'uno all'altro e precedono di poco la morte improvvisa del filosofo, sopraggiunta il 3 maggio 1961. Questi due commenti sono dunque contemporanei alla nota del *Visible et l'invisible* che ho citato all'inizio di questo mio contributo e, diversamente dagli altri, si concentrano principalmente sugli elementi *visivi* delle pagine proustiane considerate. Non è quindi sorprendente che Merleau-Ponty introduca i due commenti evocando – nel caso del libro interrotto dalla sua morte – quelli che chiama appunto i «rapports du visible et de l'invisible» (Merleau-Ponty 1964, 195) e più precisamente – nel caso del corso al Collège de France su

<sup>4</sup> Sull'impossibilità di ridurre la fenomenologia del linguaggio merleau-pontiano al *linguistic turn*, rimando anche a WALDENFELS 1999, 57-63.

<sup>5</sup> In proposito mi sia consentito rinviare almeno a CARBONE 1990 e CARBONE 2004.

<sup>6</sup> Cfr. rispettivamente MERLEAU-PONTY [1945] 1992, MERLEAU-PONTY 1954, MERLEAU-PONTY 1964, MERLEAU-PONTY [1960-1961] 1996.

«L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui», rimasto anch'esso incompiuto per la medesima ragione – il «*renversement des rapports du visible et de l'invisible*» (Merleau-Ponty [1960-1961] 1996, 392, corsivo mio).

Un tale accentuazione visiva è peraltro già introdotta dallo stesso Proust, che in queste pagine spiega come

Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle [la petite phrase] essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, *rendue visible* (RTP I, 343, corsivo mio).

Su questa base, Proust descrive Swann come giunto ormai a considerare «les motifs musicaux pour de véritables idées» (*Ibidem*), poiché una certa idea dell'amore si è per lui incarnata nel suono della «petite phrase» della *Sonata* di Vinteuil. Quest'*idea*, quest'«essenza» – che è il modo in cui il termine greco *idea* è tradizionalmente tradotto nella maggior parte delle lingue occidentali – è dunque divenuta inseparabile dall'*ascolto* di tale melodia.

In questo passaggio Merleau-Ponty vede allora disegnarsi il contorno di un «ordine» d'idee particolare, molto diverso da quello che Proust, nella stessa pagina, qualifica come ordine d'«idées de l'intelligence» – che sarebbero le idee secondo l'accezione platonica, su cui è fondata anche la nostra nozione di «concetto». Ecco perché Merleau-Ponty, trascrivendo questo passaggio di Proust per commentarlo nelle sue note di corso, sottolinea le parole che descrivono queste idee come stranamente «*voilées*»<sup>7</sup>. In effetti, per Merleau-Ponty quanto è particolarmente interessante nella descrizione di Proust, è che tale caratteristica rende queste idee «*impénétrables à l'intelligence, mais [...] pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification*» (*Ibidem*, corsivi di Merleau-Ponty).

Se queste idee si rivelano «*impénétrables à l'intelligence*», è dunque perché appaiono come «*voilées de ténèbres*», in quanto restano inseparabili dalla loro presentazione sensibile (sonora, in questo caso). Ecco perché nel commento contenuto nelle ultime pagine del *Visible et l'Invisible* Merleau-Ponty definisce tali idee descritte da Proust appunto come «sensibles» (Merleau-Ponty 1964, 196).

Peraltro, il fatto di parlare di idee «sensibili» sottolinea con forza la ragione per la quale Merleau-Ponty apre il suo commento in *Le Visible et l'invisible* scrivendo che «on touche ici au point le plus difficile» (*Ibidem*, 193). In effetti, l'espressione «idee sensibili» designa qualcosa che è letteralmente *impensabile* per la tradi-

---

<sup>7</sup> I corsivi di Merleau-Ponty, che qui riporto, non sono invece presenti nel commento contenuto in *Le Visible et l'invisible*.

zione del pensiero occidentale, dal momento che, a cominciare da Platone, tale tradizione ha sempre avuto la tendenza a – e non cessa di – pensare secondo la separazione e l’opposizione del sensibile e delle idee. Al contrario, Proust è stato capace di mostrare che, nella nostra esperienza, certe idee non sono separate né opposte al sensibile. Esse nascono, infatti, precisamente grazie al nostro incontro col sensibile stesso – come per Swann una «idée» (Merleau-Ponty [1960-1961] 1996, 191) particolare dell’amore sorge dall’ascolto della «petite phrase» della *Sonata* di Vinteuil. Così, nelle pagine in cui Proust descrive quest’esperienza di Swann, Merleau-Ponty mette ora l’accento sull’abbozzarsi di una concezione delle idee che rovescerebbe quella del platonismo. Ecco il motivo per cui egli scrive esplicitamente, impiegando ancora una volta un linguaggio visivo: «On a dit platonisme, mais ces idées sont sans soleil intelligible, et apparentées à la lumière visible» (*Ibidem*, 194).

In altri termini, le idee sensibili – le «idee musicali», così come le idee letterarie, spiega Proust, e anche «les notions de lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur» –, non diversamente dalle «idee dell’intelligenza», sono provviste di una logica rigorosa<sup>8</sup>, e mirano anch’esse a «l’exploration d’un invisible» (Merleau-Ponty 1964, 193). Tuttavia, contrariamente alle «idee dell’intelligenza», esse «ne se laissent pas [...] détacher des apparences sensibles, et ériger en seconde positivité» (*Ibidem*, 196). In questo senso Proust le designa come «notions sans équivalent» (*RTP I*, 344), e Merleau-Ponty, a sua volta, definisce la loro coesione come «une cohésion sans concept» (Merleau-Ponty 1964, 199).

Nel commento parallelo delle stesse pagine, che abbozza in preparazione del corso su «L’ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui», Merleau-Ponty riassume:

*Idées musicales d’abord opposées aux idées de l’intelligence, voilées de ténèbres, opaques à l’intelligence (à la lumière). Elles ont une “surface obscure”* (Merleau-Ponty [1960-1961] 1996, 193),

riprendendo così un’altra accentuazione visiva fornita da Proust.

Abbiamo ora messo insieme i principali elementi del *dispositivo di visione* che Merleau-Ponty vede operare nelle pagine di Proust allo scopo di «farci vedere attraverso delle parole» la nostra relazione con noi stessi, con gli altri, con le cose e col mondo, anziché farci «possedere intellettualmente» tale relazione. Esaminiamo più da vicino questi elementi.

---

<sup>8</sup> « Jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l’évidence des réponses » (*RTP I*, 346).

Come abbiamo già visto, a proposito della sorgente luminosa Merleau-Ponty sottolinea che nel corso di queste pagine Proust descrive gli effetti prodotti sul visibile non già da una luce intellettuale, ma appunto da una «*lumière visible*» (*Ibidem*, 194). Infatti, riguardo le idee «sensibili» Proust scrive – e Merleau-Ponty lo rimarca – che

tant que nous vivons, nous ne pouvons plus faire que nous ne les ayons connues [...] que nous ne pouvons par exemple douter de *la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité* (*Ibidem*, 195, corsivi di Merleau-Ponty).

Da un'altra parte, abbiamo ciò che Proust qualifica come «superficie oscura», le cui caratteristiche interessano particolarmente Merleau-Ponty. Anch'egli infatti è sempre stato attratto da superfici di questo tipo, la cui opacità non è più sentita come qualcosa che riduce o dissimula la pura luce della verità. Proprio per questo sono superfici che non pensiamo più di dover oltrepassare, rimuovere o addirittura perforare, contrariamente a quanto ha sempre preteso la tradizione dominante della metafisica occidentale. È il caso tipico della «filigrana» che Merleau-Ponty evoca in una nota della *Prose du monde* ([1969] 1992, 53, nota \*) per dire che «il est essentiel [...] à la vérité de n'être jamais possédée, mais seulement transparente à travers la logique brouillée d'un système d'expression» (*Ibidem*, 52-53). In effetti, come testimonia anche la nascita del cinema, l'opacità di queste superfici, invece di impedire la visione, può piuttosto *farci vedere* le immagini in cui la verità si manifesta nella sua «ambiguità» (*Zweideutigkeit*)<sup>9</sup> costitutiva, ricordandoci così che la luce e l'ombra – tradizionalmente opposte nella nostra cultura – semplicemente non possono essere separate. È per questo che Merleau-Ponty ha sempre visto, nel cambiamento di statuto di tali superfici di *mediazione*, un sintomo significativo delle mutazioni in atto nella sua epoca.

Da un altro alto, un'analisi attenta dei frammenti dell'ultima riflessione merleau-pontiana permette di comprendere come essa lasci non precisati alcuni aspetti fondamentali della riabilitazione della superficie opaca come superficie di mostrazione. Esamineremo allora più da vicino in che modo Merleau-Ponty caratterizzi la «superficie oscura» di Proust, considerata appunto come una superficie di mostrazione, nel suo commento interrotto della *Recherche* che chiude il quarto capitolo del *Visible et l'invisible*.

---

<sup>9</sup> «Le vrai est de soi *zweideutig* [...]. La *Vieldeutigkeit* n'est pas ombre à éliminer de la vraie lumière » (MERLEAU-PONTY [1960-1961] 1996, 305).

## Farci vedere con le parole: attraverso un velo o su uno schermo?

Innanzitutto è inevitabile, ma non per questo meno importante, ricordare che anche Walter Benjamin paragona l'opera di Proust a una sorta di «superficie oscura»: la superficie di un «tappeto» sul quale la scrittura intesse la memoria involontaria e l'oblio (Benjamin [1929] 1973, 28)<sup>10</sup>. Anche per lui, dunque, il caso che stiamo esaminando riguarda una «superficie oscura» composta da parole. Nel capitolo del *Visible et l'invisible* che precede quello in cui commenta le pagine di Proust, Merleau-Ponty si domanda appunto quale genere di linguaggio potrebbe essere in grado di esprimere le nostre relazioni con noi stessi, con gli altri, con le cose e col mondo. Naturalmente si concentra in modo particolare sul linguaggio filosofico. Tuttavia, da proustiano, evoca anche «le trafic occulte de la métaphore» (Merleau-Ponty 1964, 164) riguardante tale linguaggio, caratterizzando quest'ultimo in una maniera che non differisce fondamentalmente da quella del linguaggio letterario. Inoltre, è importante rilevare come Merleau-Ponty utilizzi dei *termini visivi* per differenziare questo linguaggio da quello che la filosofia ha tradizionalmente preteso di impiegare. Quest'ultimo, infatti, dipende a suo avviso dal «sens manifeste de chaque mot et de chaque image» (definizione in cui possiamo facilmente riconoscere la caratterizzazione tradizionale del concetto), mentre il primo conta sul «trafic occulte de la métaphore» (*Ibidem*, corsivo mio).

In effetti, come spiega Merleau-Ponty, il linguaggio letterario non ha la pretesa di *scomparire* al fine di farci vedere le relazioni che sono in atto nella nostra esperienza. Al contrario, è proprio *non scomparendo* che può farcele vedere. D'altra parte questo significa che esso non compone una sorta di superficie che impedirebbe completamente la visione, come, secondo la sua più tradizionale caratterizzazione, dovrebbe fare uno «schermo» – Merleau-Ponty usa proprio questa parola<sup>11</sup>. In poche parole, possiamo affermare che è mostrandosi a noi che il linguaggio letterario ci fa vedere ciò che lo eccede.

---

<sup>10</sup> In altri termini, secondo Walter Benjamin, come per Merleau-Ponty, è impossibile pensare l'opera di Proust come articolata in due fasi distinte, ossia *dapprima ricordarsi e poi scrivere*. In effetti, queste due esperienze – il ricordo e la scrittura – sono intrecciate l'una all'altra, proprio come i fili di un tappeto. In tal senso non posso che dissentire da Andrew Benjamin, che considera il «riconoscimento» come «preliminare» rispetto all'«atto intermedio della scrittura» e fonda su questa opinione i suoi rilievi critici a proposito della versione inglese di CARBONE 2004 nel suo BENJAMIN 2014, 421-431, in particolare 429 per le espressioni citate.

<sup>11</sup> Si veda MERLEAU-PONTY 1964, 164.

Ecco gli elementi principali che possiamo trarre dal penultimo capitolo del *Visible et l'Invisible* per meglio comprendere la caratterizzazione che Merleau-Ponty dà della «superficie oscura» nelle ultime pagine di questo libro incompiuto.

Qui Merleau-Ponty si riferisce alla funzione di tale «superficie oscura» utilizzando alternativamente i termini *écran* e *voile*. In effetti, parlando dell'idea sensibile, scrive che non possiamo «la voir sans voiles» (Merleau-Ponty 1964, 194). E tuttavia, qualche riga prima affermava che «il n'y a pas de vision sans écran» (*Ibidem*).

Da un lato, dunque, usa il termine «écran» in modo completamente diverso dall'accezione di superficie che nasconde incontrata nel capitolo precedente. Dall'altro, e questo è molto più importante, assimila le funzioni di mostrazione dello «schermo» e del «velo» senza caratterizzarli, rispettivamente, l'uno come superficie *totalmente* opaca e l'altro come superficie che lo è solo *parzialmente*. Ora, è precisamente una simile caratterizzazione a determinare il loro posizionamento, sia rispetto alla sorgente luminosa che proietta le immagini che compaiono sulle superfici stesse, sia rispetto allo spettatore. Infatti una superficie parzialmente opaca, come un velo, è normalmente situata *tra* lo spettatore e la fonte di luce, che è di conseguenza posta *dietro* la superficie rispetto allo spettatore. Mentre nel caso di una superficie completamente opaca – vale a dire, uno schermo – è lo spettatore che si trova *tra* la fonte di luce e la superficie – e nulla è o si ritiene che sia *dietro* la superficie stessa.

Tuttavia, abbiamo letto come Merleau-Ponty assimili lo «schermo» al «velo». È per questo che, nella stessa pagina, può scrivere, ancora una volta senza alcuna differenziazione, che uno spettatore può contemplare le idee sensibili «en transparence *derrière* le sensible ou *en son cœur*» (*Ibidem*, corsivo mio)<sup>12</sup>. E nella pagina seguente insistere sul fatto che «elles sont là, *derrière* les sons ou *entre eux, derrière* les lumières ou *entre elles*» (*Ibidem*, 195, corsivo mio).

Inoltre, il primo elemento non precisato ne produce un secondo, poiché impedisce di distinguere le funzioni di mostrazione rispettive del velo e dello schermo in un senso storico. Di qui la domanda: come funzionava effettivamente quel dispositivo di visione che, secondo Merleau-Ponty, permetteva, alla sua epoca, di *far vedere*? Funzionava come uno schermo quale il cinema l'ha istituito, oppure, più

<sup>12</sup> Occorre segnalare che Merleau-Ponty utilizza qui il termine *trasparenza* senza alcuna implicazione critica (così come, per esempio, nel passo de *La Prose du monde* citato più sopra e anche in *Le Visible et l'invisible*, p. 136), sulla base del senso etimologico latino del termine, che è quello di «apparire attraverso» un tramite. Di conseguenza, non si può pensare che Merleau-Ponty stia criticando la nozione di «trasparenza» in quanto tale. Piuttosto, si può considerare che Merleau-Ponty stia criticando «toute idéologie de la transparence», come constata Emmanuel Alloa (ALLOA 2008, 16), intendendo quest'ideologia come la promessa del «retour à l'immédiat, la coïncidence» (MERLEAU-PONTY 1964, 160), cioè, un'ideologia dell'*im-mediatezza* nel senso dell'abolizione di ogni possibile *medium*.



tradizionalmente, come un velo? E che dire della nostra epoca? Il dispositivo di visione considerato da Merleau-Ponty funziona ancora allo stesso modo nell'era della «rivoluzione digitale»? E più in particolare, funziona allo stesso modo per ciò che riguarda le *parole*? O piuttosto i rapporti del visivo e dell'enunciabile stanno cercando un nuovo equilibrio? E la presente mancanza d'un tale equilibrio sta forse contribuendo a ridurre l'importanza sociale e culturale della professione di scrittore, se tale importanza consiste appunto nel «far vedere attraverso delle parole»? Ma se è così, che cosa implica ciò per noi in quanto lettori, nella nostra maniera di percepire, desiderare, immaginare? Come proustianamente Geneviève Henrot c'invita a fare, pensiamo tra l'altro alla «*mémoire visuelle de la page (celle de gauche, celle de droite, en haut, en bas), la mémoire sensorielle du livre, de son épaisseur, de son poids, de son odeur, le bruissement soyeux de son papier bible, s'évanouissent à l'écran. Toute une bulle de sensations mémorables qui éclate et s'évapore*» (Henrot in Ragonneau 2019).

Per un'ontologia della Visibilità come quella di Merleau-Ponty – che sembra essere stata via via più attenta allo studio delle mutazioni storiche di questa stessa Visibilità –, lasciare imprecisati gli elementi appena menzionati inevitabilmente vuol dire lasciare il proprio progetto incompiuto. D'altra parte, le questioni che ho appena sollevato mostrano quanto sia importante sviluppare tale progetto sulla scala del nostro presente.

In maniera più generale, ma anche più radicale, riguardo il pensiero di Merleau-Ponty vorrei suggerire che, malgrado il suo interesse costante per il cinema in quanto sintomo di una novità che ha fatto epoca nella storia ontologica della Visibilità, il dispositivo di visione che resta il modello visivo dominante nel suo pensiero appare incentrato sul velo più che sullo schermo cinematografico.

Il velo, a sua volta, ha una storia estremamente lunga e ricca che attraversa quella della cultura umana almeno a partire dal Tabernacolo ebraico – che è meticolosamente descritto nella Bibbia – o dalla statua egizia della dea Iside. Merleau-Ponty non tiene conto di questa storia e delle sue importanti variazioni, ma il suo atteggiamento filosofico respinge certamente l'idea di velo come superficie metafisica che dev'essere *oltrepassata* (come suggerisce appunto il termine *metafisica*), così come respinge l'idea di velo come superficie da *attraversare con lo sguardo* (che invece è quanto il termine *prospettiva* suggerisce) *come se si trattasse della finestra aperta di cui parla Alberti*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> «Dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere *una finestra aperta per donde io miri* quello che quivi sarà dipinto.» (ALBERTI 1436, Libro I, § 19, corsivo mio).

La concezione merleau-pontiana del velo sembra essere vicina a quella di Nietzsche, ch'egli cita in «Philosophie et non-philosophie depuis Hegel», cioè il secondo dei suoi ultimi due corsi: «Nous ne croyons plus que la vérité demeure vérité si on lui enlève son voile» (Merleau-Ponty [1960-1961] 1996, 277)<sup>14</sup>. Tuttavia ciò non impedisce a Merleau-Ponty di pensare ancora il velo come una superficie che rinvia a ciò che le sta «dietro». Infatti, anche nel commento delle pagine proustiane contenuto nelle sue note di corso, egli tiene a sottolineare che l'idea sensibile «devient presque visible, mais signifie au-delà» (*Ibidem*, 194), e ancora che «l'idée [...] n'est pas ce que nous voyons, mais derrière» (*Ibidem*, 196). Il fatto di pensare secondo questo modello visivo è proprio ciò che impedisce alla posizione di Merleau-Ponty di essere conseguentemente antimetafisica. O, in ogni caso, è ciò che la fa sicuramente appartenere a un'epoca diversa dalla nostra.

Più in generale, quel che abbiamo visto sin qui è che egli non si preoccupa molto delle caratteristiche peculiari del dispositivo di visione a cui si riferisce. La sua fondamentale esigenza è, da una parte, convincerci che un *medium* è, in ogni caso, necessario per rendere possibile ogni sorta di espressione (anche se non garantisce della sua riuscita). Dall'altra, egli mira a mostrare che una tale espressione non può essere ridotta a ciò che il *medium* trasmette direttamente. In poche parole, Merleau-Ponty vuole affermare la necessità della mediazione intesa come un *potere ambiguo di mostrare e nascondere*, vale a dire il potere di farci «vedere» in maniera diretta, indiretta, metaforica, e persino negativa<sup>15</sup>, poco importa che a esercitarlo sia un corpo, un velo, uno schermo, una filigrana, o un passaggio letterario.

È anche per soddisfare la necessità di affermare tale potere senza ignorare quella di rendere conto delle inevitabili differenziazioni storiche e culturali ch'esso può assumere, che io ho proposto, altrove, di parlare di «archi-schermo»<sup>16</sup>. Tale nozione dev'essere compresa nel solco dell'interpretazione merleau-pontiana dell'idea proustiana come inseparabile dalla sua presentazione sensibile. In effetti, al di là di quanto Merleau-Ponty stesso ha potuto dirne, non posso che sottolineare che tale presentazione, proprio in quanto sensibile, non potrà che avere un carattere storicamente variabile.

Lungi dal darsi *prima del tempo storico* secondo la concezione delle idee affermata dal platonismo, l'«archi-schermo» non cesserà dunque di plasmarsi e riplasmarsi con e attraverso le sue variazioni pre-istoriche e storiche. A tale titolo, caso per

<sup>14</sup> Merleau-Ponty traduce lui stesso l'originale tedesco. Cfr. NIETZSCHE [1886] 2003, «Prefazione alla seconda edizione», 34: «Non crediamo più che la verità resti ancora verità, se le si tolgono i veli di dosso».

<sup>15</sup> Questo capita quando, nascondendo il visibile, si finisce per metterlo indirettamente in evidenza.

<sup>16</sup> Si veda il capitolo «Delimitare per eccedere: il tema dell'«archischermo» che si fonda con le sue variazioni» di CARBONE 2016.

caso, esso articolerà in modi differenti il suo carattere di superficie che al contempo mostra e nasconde, come un principio transistorico di visibilizzazione e invisibilizzazione. Ciò potrà allora contribuire a rendere conto delle mutazioni storiche della visibilità e dunque anche di quel «rovesciamento dei rapporti del visibile e dell'invisibile» che, come abbiamo letto, Merleau-Ponty vede operarsi in Proust così come nell'ontologia del suo «oggi».

## Bibliografia

- Alberti L.B. (1436), *Della Pittura*.
- Alloa E. (2008), *La Résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, prefazione de R. Barbaras, Paris, Kimé.
- Baudry J.-L. (1970), *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, «Cinéthique», 7-8, 1-8.
- Baudry J.-L. (1975), *Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité*, «Communication», 23, 56-72.
- Baudry, J.-L. (2017), *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di R. Eugeni & G. Avezzi, traduzione di G. Avezzi & S. Arillotta, introduzione di R. Eugeni, Brescia, La Scuola.
- Bellour R. (2012), *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L.
- Benjamin A. (2014), *Writing on Proust Today: Notes on Mauro Carbone's An Unprecedented Deformation*, «Research in Phenomenology», 44, 421-431.
- Benjamin W. ([1929] 1973), «Per un ritratto di Proust», in *Avanguardia e rivoluzione*, traduzione di A. Marietti, Torino, Einaudi.
- Boehm G. (1994), *Die Wiederkehr der Bilder*, in *Was ist ein Bild*, München, Wilhelm Fink Verlag, 11-38.
- Carbone M. (1990), *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini e Associati; versione francese rimaneggiata e ampliata: *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001.
- Carbone M. (2004), *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet; versione francese rimaneggiata e ampliata: *Proust et les idées sensibles*, traduzione di S. Kristensen, rivista dall'autore e da P. Rodrigo, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2008; traduzione inglese di N. Keane col titolo *An unprecedented Deformation: Marcel Proust and the Sensible Ideas*, Albany (N.Y.), SUNY Press, 2010.

- Carbone M. (2011), *La Chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin.
- Carbone M. (2016), *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Johnson G. & Carbone M., Saint Aubert E., *Merleau-Ponty's Poetic of the World: Philosophy and Literature*, New York, Fordham University Press, pubblicazione prevista 2020.
- Merleau-Ponty M. ([1945] 1992), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty M. (1954), *Le Problème de la parole* (cours du jeudi au Collège de France, janvier-mai), notes de préparation, inédites, transcription d'E. de Saint Aubert, B. N. volume XII.
- Merleau-Ponty M. (1964), *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty M. ([1969] 1992), *La Prose du monde*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty M. (1996), *Notes de cours au Collège de France (1958-1959/1960-1961)*, Paris, Gallimard.
- Nietzsche F. [1886 (2003)], *Die fröhliche Wissenschaft*, traduzione di F. Masini, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.
- Proust M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Ragonneau N. (2019), *Proust et les écrans: entretien avec Geneviève Henrot*, «Proustonomics», <<https://proustonomics.com/entretien-avec-genevieve-henrot/>> (23 giugno 2019).
- Waldenfels B. (1999), *Faire voir par les mots. Merleau-Ponty et le tournant linguistique*, «Chiasmi international», 1, 57-62.