

rivista di estetica
direttore: Maurizio Ferraris
nuova serie, 55, 2014, anno LIV

schermi/screens

a cura di Mauro Carbone e Anna Caterina Dalmaso

La rivoluzione digitale ha prodotto un'evoluzione e una proliferazione degli schermi che paiono inarrestabili. L'esperienza che ne facciamo è diventata definitivamente plurale e si è arricchita di altre novità quali mobilità, tattilità, interattività, connettività, peculiare "carattere immersivo". Perciò gli schermi s'impongono ormai come il decisivo elemento propulsore non solo delle incessanti trasformazioni all'opera nel nostro rapporto con le immagini, ma, più in generale, di quella rivoluzione percettiva che continuamente c'incalza.

Insomma, essi sono diventati, in modo più o meno consapevole, il dispositivo ottico di riferimento nonché l'interfaccia abituale dei nostri rapporti col mondo, con gli altri, con noi stessi. Interrogare le attuali esperienze degli schermi è dunque un crocevia inaggirabile per la filosofia da fare oggi.

Tiziana Andina, Jonathan Gilmore, Lydia Goehr, Daniel Herwitz, Michael Kelly, Fred Rush, Six Pieces for Arthur Danto (1924-2013). In Memoriam

Mauro Carbone, Lo schermo, la tela, la finestra (e altre superfici quadrangolari normalmente verticali)

Dario Cecchi, The Elusive Body: Abstract for a History of Screens

Anna Caterina Dalmaso, Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie

Jacopo Bodini, La parete speculare e lo schermo del Reale

Vivian Sobchack, Comprehending Screens: A Meditation in *Medias Res*

Francesco Casetti, Che cosa è uno schermo, oggi?

Laurent Jullier, The Pentagon of Screens. A Taxonomy Inspired by the Actor-Network Theory

Erkki Huhtamo, «All the World's a Kaleidoscope».

A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture

Antonio Somaini, Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro

Pietro Montani, Ma *Google Glass* è uno schermo?

varia

Giulia Bonasio, Aesthetic Pleasure: Cognition and Emotion in the Aesthetic Concepts.

Remarks after Sibley's Work

Maurizio Ferraris, Et nunc manet in te

Werner Gephart, Senso. Sull'estetica sociologica dei sensi o sulla sociologia ontologica applicata

Pierluigi Panza, Creatività letteraria e luoghi dell'abitare

Bruno Marciano, Il rapporto estetico con la natura nella filosofia di Berkeley

recensioni

Gian Paolo Terravecchia, Eidetica del diritto e ontologia sociale.

Il realismo di Adolf Reinach di *F. De Vecchi*

ISBN 978-88-7885-290-7



9 788878 852907

€ 35

TAXE PERÇUE
TASSA RISCOSSA
TORINO CMP

Poste Italiane S.p.A. spedizione in abbonamento postale - D.L. 3152/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1 comma 1, DCB Torino n. 1, aprile 2014

Rosenberg & Sellier

schermi/screens

rivista di estetica, nuova serie, n. 55, 2014 anno LIV

rivista di
estetica

schermi/screens

a cura di

Mauro Carbone e Anna Caterina Dalmaso

Rosenberg & Sellier

Rivista di Estetica issn 0035-6212

Direttore: Maurizio Ferraris

Comitato Scientifico: **Tiziana Andina**, Università di Torino; **Alessandro Arbo**, Université de Strasbourg; **Marco Belpoliti**, Università di Bergamo; **Mauro Carbone**, Université "Jean Moulin" Lyon 3, France; **Roberto Casati**, Institut Jean Nicod, Paris; **Jean-Pierre Cometti**, Université de Provence; † **Arthur C. Danto**, Columbia University, New York; **Stephen Davies**, The University of Auckland; **Mario De Caro**, Università di Roma Tre; **Pino De Luca**, Università di Salerno; **Fabrizio Desideri**, Università di Firenze; **Giuseppe Di Giacomo**, Università di Roma "La Sapienza"; **Umberto Eco**, Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna; **Pietro Kobau**, Università di Torino; **Jerrold Levinson**, University of Maryland; **Giovanni Lombardo**, Università di Messina; **Armando Massarenti**, Università di Bologna; **Giovanni Matteucci**, Università di Bologna; **Pietro Montani**, Università di Roma "La Sapienza"; **Mario Perniola**, Università di Roma "Tor Vergata"; **Jacques Morizot**, Université de Provence; **Frédéric Nef**, École des Hautes Études en Science Sociales, Paris; **Nicola Perullo**, Università di Scienze Gastronomiche, Pollenzo; **Lucia Pizzo Russo**, Università di Palermo; **Roger Pouivet**, Université de Nancy; **Luigi Russo**, Università di Palermo; **Salvatore Tedesco**, Università di Palermo; **Amie Thomasson**, University of Miami; **Achille Varzi**, Columbia University, New York; **Nicla Vassallo**, Università di Genova; **Stefano Velotti**, Università di Roma "La Sapienza"

Redattore capo: Tiziana Andina

Redazione: Luca Angelone, Carola Barbero, Leonardo Caffo, Elena Casetta, Davide Dal Sasso, Vincenzo Santarcangelo, Daniela Tagliafico, Enrico Terrone, Giuliano Torrenzo, Vera Tripodi

Segreteria di redazione: Carola Barbero

<http://www.labont.it/estetica/index.asp>

Corrispondenza, lavori proposti per la stampa, libri per recensioni e riviste in cambio indirizzare a «Rivista di Estetica»
Università di Torino, Dipartimento di Filosofia, Via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino
Fax 0039.011.8124543, Tel. 0039.011.6703738, e-mail: tiziana.andina@labont.it

Editore: Rosenberg & Sellier, via Andrea Doria 14, 10123 Torino

Tel. 0039.011.8127820, Fax 0039.011.8127808, www.rosenbergesellier.it

Per abbonamenti scrivere a: abbonamenti@rosenbergesellier.it oppure usare www.rosenbergesellier.it

Per ordini dei fascicoli scrivere a: clienti@rosenbergesellier.it oppure usare www.rosenbergesellier.it

Tariffe abbonamento annata 2014 (fascicoli 55, 56, 57) valide dal 1° marzo 2014

n° 55 Screens (a cura di Mauro Carbone e Anna Caterina Dalmaso)

n° 56 L'altro (a cura di Stefano Caputo e Massimo Dell'Utri)

n° 57 From Intentionality to Documentality (a cura di Peter Bojanic, Elena Casetta e Giuliano Torrenzo)

versione digitale	Italia € 82	Esteri € 116
versione digitale + fasc. speciale	Italia € 102	Esteri € 139
fascicoli stampati	Italia € 103	Esteri € 147
fascicoli stampati + fasc. speciale	Italia € 125	Esteri € 172
fascicoli stampati + versione digitale	Italia € 139	Esteri € 195
fascicoli stampati + digitale + fasc. speciale	Italia € 167	Esteri € 226

annate arretrate	Italia € 118	Esteri € 148
------------------	--------------	--------------

fascicoli arretrati	Italia € 45	Esteri € 56
---------------------	-------------	-------------

Effettuare versamento sul ccp 11571106 intestato a:

Rosenberg & Sellier Editori in Torino, via Andrea Doria 14, Torino,

specificando "Rivista di Estetica".

Registrazione presso il Tribunale di Torino, n. 2845 del 7.2.1979

Direttore responsabile: Maurizio Ferraris

Proprietario: Ugo Gianni Rosenberg

Stampa: Legoprint per Pde

Finito di stampare: marzo 2014

La legge 22 aprile 1941 n. 633 sulla protezione del diritto d'autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000 n. 248, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Senza autorizzazione sono vietate la riproduzione e l'archiviazione, anche parziali e anche per uso didattico, con qualsiasi mezzo, sia del contenuto di quest'opera sia della forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

© 2014 by Rosenberg & Sellier, Torino, Italia per i testi in forma di periodico e

© 2014 by Rosenberg & Sellier, Torino, Italia per la copertina

www.rosenbergesellier.it

In copertina: testata di Valerio Adami

Copertina: Ada Lanteri, realizzata da Eicon, Torino

Rivista di estetica

n.s., 55 (1/2014), anno LIV
schermi/screens

a cura di Mauro Carbone e Anna Caterina Dalmaso

**Tiziana Andina, Jonathan Gilmore, Lydia Goehr,
Daniel Herwitz, Michael Kelly, Fred Rush,**
Six Pieces for Arthur Danto (1924-2013). In Memoriam 3

schermi/screens

**Mauro Carbone, *Lo schermo, la tela, la finestra
(e altre superfici quadrangolari normalmente verticali)*** 21
Dario Cecchi, *The Elusive Body: Abstract for a History of Screens* 35
Anna Caterina Dalmaso, *Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie* 53
Jacopo Bodini, *La parete speculare e lo schermo del Reale* 71
Vivian Sobchack, *Comprehending Screens: A Meditation in Medias Res* 87
Francesco Casetti, *Che cosa è uno schermo, oggi?* 103
**Laurent Jullier, *The Pentagon of Screens.
A Taxonomy Inspired by the Actor-Network Theory*** 123
**Erkki Huhtamo, «All the World's a Kaleidoscope».
A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture** 139
Antonio Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro* 155
Pietro Montani, *Ma Google Glass è uno schermo?* 169

varia

**Giulia Bonasio, *Aesthetic Pleasure: Cognition and Emotion in the Aesthetic Concepts.
Remarks after Sibley's Works*** 183
Maurizio Ferraris, *Et nunc manet in te* 203
**Werner Gephart, *Senso. Sull'estetica sociologica dei sensi
o sulla sociologia ontologica applicata*** 213

Pierluigi Panza , <i>Creatività letteraria e luoghi dell'abitare</i>	231
Bruno Marciano , <i>Il rapporto estetico con la natura nella filosofia di Berkeley</i>	247

recensioni

Gian Paolo Terravecchia , <i>Eidetica del diritto e ontologia sociale.</i> <i>Il realismo di Adolf Reinach</i> di F. De Vecchi	271
--	-----

Anna Caterina Dalmasso
IL BORDO OPACO.
PENSARE LO SCHERMO, PENSARE LA SUPERFICIE

Abstract

The screen's frame outlines a separation, an ontological and semiotic cut between the real space and the view contained within its aperture. While it inherits such a border from the tradition of pictorial representation, the screen's surface constitute itself as an *overlapping* structure that encroaches and puts into question the existence of its own boundaries. Drawing on some references to the notion of "screen" in Merleau-Ponty's work, I would like to delineate and interrogate the peculiar nature of the borders that the screens ex-pose and im-pose to its surface. Addressing the notion of screen, as both an optical and conceptual apparatus, I aim at describing the way the "screen" and its "surface" can be thought as a topological figure, more as a cavity, a relief or fold, than as a frame of vision.

Lo sviluppo di tale studio è stato accompagnato da una figura, o meglio dall'immagine di una finestra murata, di una finestra visibile dall'esterno e invisibile dall'interno – poiché murata. Un'apertura negata e inversa, profilo di un fuori che intrattiene una comunicazione immaginaria con il suo interno cieco: è la finestra di un ricordo d'infanzia in un romanzo di Sebald¹: finestra paradossale, finestra invisibile dall'interno. Non è possibile vedere poiché qualche cosa fa schermo, e ciò che fa schermo è proprio la finestra. Tale apertura colmata, fenditura occultata, ricoperta, che diviene in Sebald una delle innumerevoli concrezioni del lavoro della memoria, della sua azione di copertura², rivela la struttura di un essere di superficie³ dai margini immaginari o virtuali. Tale immagine procede rasente il nostro percorso, vi aderisce, ne diviene il risvolto.

¹ Sebald 2002: 54.

² Freud 1899 e 1901.

³ Damisch 1997: 16.

La finestra murata di Sebald ci impone il pensiero di una superficie di visibilità che si fa fessura e scarto invisibile, il pensiero di un esterno e di un interno visivamente inconciliabili, non sovrapponibili e commensurabili, in scarto: *figura topologica* come prodotto di una visione «a due facce»⁴, un dentro e un fuori che dobbiamo provare a pensare insieme, come risvolti reciproci ma non coincidenti.

A partire da tale finestra non trasparente, contorno virtuale di una parete opaca, possiamo provare a pensare il taglio che lo schermo produce sul reale e la sua superficie. Lo schermo si trova, infatti, sospeso tra queste due istanze: esso è da un lato «questione di superficie»⁵, nel suo senso etimologico di barriera che ripara e protegge⁶, nel senso freudiano o lacaniano di un *fare schermo*⁷, e infine superficie che eredita dalla storia dell'arte tutti i problemi di una tradizione che oppone o accosta effetti di trasparenza e opacità del segno iconico e del segno come tale; dall'altro lato, esso è profilo che marca una discontinuità: il suo contorno delinea il bordo quadrangolare che la cornice dell'immagine viene a iscrivere, delimitando – classicamente – la superficie della rappresentazione, il suo limite ontologico e semiotico.

Lo schermo è per noi quello spazio virtuale di figurazione, che, da precipitato storico dell'era cinematografica e della metamorfosi dello sguardo che l'ha preparata⁸, è divenuto dispositivo di pensiero e quasi-concetto, pensiero in una forma sensibile⁹. In un processo di successive ri-mediazioni¹⁰, esso ha raccolto, e di volta in volta incarnato, le molteplici metafore attraverso cui l'Occidente ha potuto pensare la rappresentazione e la propria esperienza visuale. Esso assume per noi un valore ontologico ed epistemologico imprescindibili. Attraverso lo schermo pensiamo oggi l'essere del medium e dell'immagine: la sua superficie cangiante, il suo limite semiotico e il suo statuto ontologico.

A partire da alcuni riferimenti alla nozione di «schermo» presenti nella riflessione di Merleau-Ponty, vorrei percorrere i confini che il dispositivo dello schermo espone esternamente e impone al suo orizzonte interno, interrogare tanto i suoi bordi quanto il limite della sua superficie, per rintracciare poi i segni del loro costitutivo *sconfinamento*, della loro distorsione o dissoluzione in atto.

⁴ Merleau-Ponty 1945: fr. 96; it. 114.

⁵ Damisch 1997.

⁶ Per un approfondimento dei riferimenti semantici del termine «schermo», rimando a Huhtamo 2004, Friedberg 2009, Vancheri 2013, oltre al saggio di Mauro Carbone nel presente volume.

⁷ Freud 1899 e 1901; Lacan 1973.

⁸ Jacques Aumont ha mostrato l'importanza della mobilitazione del punto di vista, dall'arte contemporanea fino alla nascita del cinema in *L'œil variable ou la mobilisation du regard* (in Aumont 1989: 37-72). Cfr. inoltre Friedberg 1994.

⁹ Si potrebbe parlare di un "pensiero carnale" o "incarnato", pensiero che si manifesta in una forma sensibile, secondo l'espressione di esplicita germinazione merleau-pontiana che dà il titolo alla raccolta di saggi *Carnal Thoughts* di Vivian Sobchack (2004).

¹⁰ Cfr. Bolter e Grusin 2003.

Alcuni riferimenti allo «schermo» che costellano l'opera di Merleau-Ponty ci permettono di mettere in tensione tale struttura liminale e di interrogare il valore epistemologico e ontologico dello schermo come dispositivo a un tempo di visione e di pensiero.

In funzione dei suoi contorni e del piano dimensionale della sua superficie, lo schermo opera un ritaglio sul reale. I bordi dello schermo – bordi dell'immagine – tracciano una discontinuità tra questo e il mondo, un limite semiotico che eredita dal sistema rappresentativo della *perspectiva artificialis* – dispositivo geometrico – il suo riquadro ortogonale¹¹. Come fa notare Anne Friedberg, nonostante le profonde trasformazioni percettive ed epistemiche che il nostro regime scopico ha incontrato dalla prospettiva rinascimentale fino al presente, nello schermo – cinematografico e post-cinematografico – persiste ancora «una separazione – un “taglio ontologico” – tra la superficie materiale del muro e la vista contenuta all'interno di questa apertura»¹². Nella percezione di tale spazio delimitato, la relazione oggettuale con il mondo che ci circonda si trova sospesa, interrotta, spiazzata, nella misura in cui i suoi bordi introducono uno scarto nel tessuto di cose e di segni che noi crediamo continuo¹³.

Troviamo una formulazione di questo spazio, compreso nel riquadro delimitato dallo schermo, in un passo di *Fenomenologia della percezione*. Merleau-Ponty descrive lo schermo come un *dispositivo* che consente al vedente di delimitare il proprio campo visivo, di descrivere un riquadro mobile attraverso cui osservare – guardare attraverso, *durchsehen, per-spicere*¹⁴ – con un atteggiamento analitico. Lo schermo cui il filosofo fa riferimento non è lo schermo cinematografico¹⁵, ma uno «schermo riduttore» utilizzato negli esperimenti percettivi dagli psicologi della Forma¹⁶, uno schermo che presenta una piccola apertura – l'involucro di una scatoletta di fiammiferi, sottolinea, può assolvere la medesima funzione – tale da permettere la visione di una zona ristretta di una superficie:

¹¹ Sul dispositivo del “quadro” (*cadre, frame*) e sul suo sviluppo diacronico nella storia dell'arte e dell'estetica, in quanto limite della superficie della rappresentazione e dello schermo cfr. Marin 1982 e 1993; Krauss 1981; Damisch 1992; Derrida 1978; Manovich 2002; Huhtamo 2004 e 2013; Charbonnier 2007 e, sulla metafora della finestra, Alberti 1435; Altman 1977; Wajcman 2004; Sobchack 2005; Friedberg 2009; Elsaesser 2010.

¹² Friedberg 2009: 5.

¹³ Merleau-Ponty 1964: fr. 140; it. 125.

¹⁴ Alberti 1435; Panofsky 1927.

¹⁵ Sui riferimenti merleau-pontiani allo schermo in Merleau-Ponty cfr. Carbone 2010 e 2013 e il n. 12 di “Chiasmi International”, in particolare Rodrigo 2010 in riferimento a *Fenomenologia della percezione*.

¹⁶ L'esperimento è descritto in Gelb 1929: 600. Jacques Lacan si riferirà a tale passo di *Fenomenologia della percezione* nel *Seminario XI* (Lacan 1973: 90 ss).

Sono seduto nella mia stanza e guardo dei fogli di carta bianca disposti sulla mia scrivania, gli uni illuminati dalla finestra, gli altri nell'ombra. Se non analizzo la mia percezione e mi attengo allo spettacolo globale, dirò che tutti i fogli di carta mi appaiono identicamente bianchi. Tuttavia alcuni si trovano nel cono d'ombra del muro. Come possono apparirmi bianchi come gli altri? Decido di guardare meglio. Fisso il mio sguardo su di essi, *limite* cioè il mio campo visivo. Posso anche *osservarli attraverso* una scatoletta di fiammiferi che li *separi* dal resto del campo oppure *attraverso* uno «schermo riduttore» sul quale sia stata aperta una *finestra*. Sia che io impieghi uno di questi *dispositivi* sia che mi accontenti di osservare a occhio nudo, ma con un «atteggiamento analitico», l'aspetto dei fogli cambia: non è più della carta bianca coperta da un'ombra, ma una sostanza grigia o bluastra, *spessa* e mal localizzata¹⁷.

Il dispositivo descritto da Merleau-Ponty con l'immagine della scatoletta di fiammiferi ci rimanda a uno schermo che reca ancora la traccia del suo senso etimologico di filtro, protezione, e, in questo caso specifico, di *superficie che si frapponne*, per nascondere o invece lasciare apparire una visione filtrata, una visione compresa nei limiti di tale dispositivo. Il frammento di realtà che si rende percepibile in tali confini, si presenta nella sua opacità sensibile: i fogli di carta cessano di essere tali per divenire una sostanza «spessa»¹⁸. Lo schermo è in questo senso il riquadro – la *finestra* nei termini di Merleau-Ponty – come contorno che dischiude uno spazio di tematizzazione, spazio fenomenologico di «riduzione»¹⁹, che viene a «interrompere la vita totale dello spettacolo»²⁰, che «fa scomparire lo spettacolo»²¹ globale, per inaugurare un atteggiamento analitico. Esso denota l'operazione del *cadrage* o *framing*, l'istituzione di un «tunnel» percettivo dai contorni mobili: un leggero movimento scoprirà sempre nuove porzioni di spazio prima nascoste o, presenti all'orizzonte, ma non tematizzate. Posso rivolgere il riquadro mobile verso un oggetto, oppure simulare l'azione del riquadro stesso fissando la mia attenzione su un dettaglio, che, isolato, viene così a stagliarsi sull'orizzonte del mio campo visivo. Tale operazione di esclusione – dispositivo percettivo che può dunque prescindere dalla presenza dell'apparato visivo concreto – è essenzialmente *inquadratura*, e ricorda nei suoi tratti essenziali il ritaglio parcellizzante, il portare «in primo piano», proprio del *close up*.

Il soggetto della percezione descritto da Merleau-Ponty cessa di coincidere con la sua visione globale, cessa di «abbandonare al mondo tutto il [suo] sguardo»²², per rivolgersi alla visione medesima, «verso questo sguardo stesso», per chiedersi

¹⁷ Merleau-Ponty 1945: fr. 272; it. 305 (traduzione modificata, corsivi miei).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Nel testo francese Merleau-Ponty parla letteralmente di «écran de réduction». Cfr. *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

«che cosa vedo esattamente»²³. La visione che si effettua entro i confini tracciati dallo schermo, prosegue Merleau-Ponty, è «la risposta a un certo quesito del mio sguardo»²⁴, una «visione che cerca di conoscersi»²⁵. Tale selezione percettiva «scioglie il legame tra la mia visione e il mio mondo, fra me stesso e il mio mondo, fra me stesso e la mia visione, per sorprenderla e descriverla»²⁶.

Il limite dello schermo allora non è solamente spazio gestaltico di visione, in cui guadagno in figura ciò che perdo in sfondo e viceversa, dinamica intenzionale tra orizzonte e oggetto, ma eminentemente spazio di *riflessione* su questo atto percettivo «a due facce»²⁷ che vi si produce. Lo spazio di osservazione dello schermo cessa di essere un *vedere attraverso* per divenire spazio speculare di un *vedersi vedere*. Il contorno di questo schermo ridotto ai minimi termini viene così a ospitare un'eccedenza, un rapporto complesso tra visibile e invisibile: nello spazio aperto di tale riquadro mi è permesso vedere *più e meno* di quanto non veda. «Lo schermo», scrive Pascal Bonitzer riferendosi eminentemente allo schermo cinematografico, ma enunciando la struttura intrinseca del dispositivo, «non ci mostra “tutto”», esso «non ha come unica funzione di permettere di *vedere*, ma anche, come indica il suo nome, di nasconderci (*della realtà*). *L'immagine cinematografica è abitata da ciò che non vi si trova*», «crepata», scavata da ciò che essa non mostra o nasconde»²⁸.

Taglio

Presenza – spettrale – del fuori campo nel riquadro dello schermo. «Presentazione indiretta», «presenza straordinariamente intensa»²⁹ di ciò che *non* è mostrato, scrive Merleau-Ponty, quando, nel corso su *Le monde sensible et le monde de l'expression*, prende in esame il montaggio e il movimento cinematografico. Un passo delle note preparatorie del corso del '53 rileva il potenziale catalizzante di questo spazio oltre il piano e mostra come il fuori campo possa costituire per l'azione un forte polo dialettico.

Pur senza fornire un'illustrazione strettamente tecnica del procedimento, Merleau-Ponty mette sinteticamente in luce la dinamica sottostante all'inquadratura di uno sguardo fuori campo:

Presenza straordinariamente intensa di ciò che non è qui esplicitato: *sguardo verso...* spettacolo {orribile}, che noi non vediamo – Quando è presentato, la sua influenza sull'e-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Merleau-Ponty 1945: fr. 272; it. 305-306.

²⁷ Merleau-Ponty 1945: fr. 96; it. 114.

²⁸ Bonitzer 1971: 16.

²⁹ Merleau-Ponty 2011: 169.

spressione del volto – Dunque saldatura al di sopra delle lacune, *presentazione indiretta*, i.e. designazione dell'assente attraverso il presente, – ingranaggio dell'uno nell'altro, *pregnanza dell'uno nell'altro*³⁰.

Nell'artificio, proprio del genere horror e *topos* fondamentale dell'estetica del cinema, lo sguardo che un personaggio in scena rivolge al fuori campo crea una tensione – in termini narrativi un'attesa – tra la porzione di spazio visibile e lo spazio invisibile che si trova oltre i bordi dello schermo e, allo stesso tempo, lo istituisce, lo fa esistere per lo spettatore come polo dialettico dello sguardo in scena. È proprio la vistosa assenza di tale polo scopico a suscitare l'investimento libidico dello sguardo, a realizzare la tensione e la sospensione narrativa. Lo sguardo in campo *sconfina* oltre i bordi dello schermo, «su questa porzione di ignoto “dietro la porta” su cui si fonda la *suspense* per funzionare come tale»: «Una donna spalanca gli occhi con orrore dinnanzi a uno spettacolo che ella è la sola a vedere. Gli spettatori vedono sullo schermo [...] l'espressionde terrificata di questa donna, la direzione del suo sguardo, ma non l'oggetto, la causa di tale orrore» di cui pure percepiscono la presenza invisibile «fuori del riquadro»³¹.

Lo schermo si costituisce come una simile struttura di *sconfinamento*, di debordamento dei propri limiti interni, *sovrapposizione* reciproca tra visibile e invisibile, e di tale sconfinamento diviene figura, figura di quell'*empiètement*³² che in Merleau-Ponty traduce tanto il modello fenomenologico e gestaltico della costituzione del campo percettivo, quanto la condizione esistenziale di un vivere comune intersoggettivo, come libertà individuale che lede – *empiète* – suo malgrado la libertà altrui. Tale costrutto si espliciterà più tardi come rapporto ontologico tra uomo ed essere, *sconfinamento* delle cose sulla nostra presa sensibile, eccedenza, trascendenza dell'Essere rispetto alla nostra percezione.

Lo schermo si organizza percettivamente come «limitazione»³³ che continuamente eccede i propri limiti, per lasciare così apparire – mascherandolo – un invisibile entro i propri confini. Merleau-Ponty rintraccia nella struttura dello schermo una dimensione *latente*, che rinvia, dirà similmente Deleuze, «a quanto non si sente né si vede, ed è tuttavia perfettamente presente»³⁴. Tale invisibile non è solamente un visibile nascosto, porzione di spazio celata agli sguardi. Al di sotto di una dinamica puramente relativa tra spazio compreso nei confini del piano (inquadratura) e spazio immaginario (fuori campo), la cui oscillazione o slittamento è sempre imminente, lo schermo rivela, per Merleau-Ponty quanto per Deleuze, una dialettica «assoluta» tra visibile e invisibile: «Il fuori campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non si può nemmeno

³⁰ Merleau-Ponty 2011: 169 (corsivi miei, sottolineature dell'autore). Cfr. Bonitzer 1978: 11.

³¹ Cfr. Bonitzer 1999a e 1999b; 1982: 75.

³² Cfr. de Saint Aubert 2004 e 2008: 89.

³³ Deleuze 1984: 26.

³⁴ Deleuze 1984: 25.

più dire che esiste, ma piuttosto che “insiste” o “sussiste”, un Altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei»³⁵. Questa eccedenza è ciò che nell’immagine-tempo deleuziana renderà visibile l’attività organizzatrice della percezione, ovvero quanto il cinema moderno, con i suoi *cadrages* insoliti e frustranti, i suoi angoli di ripresa, i suoi ritmi, i suoi *décadrages*³⁶, ha portato alla consapevolezza dello spettatore cinematografico, svelando il meccanismo filmico e producendo una sospensione, questa volta non più narrativa ma trans-narrativa, che mette in rilievo l’istanza dello sguardo³⁷. L’esercizio – perverso, ironico, autoreferenziale – del cinema «si fessura, così, di un’interrogazione silenziosa sulla sua funzione»³⁸, sulla direzione del suo sguardo, sul suo diritto allo sguardo³⁹.

L’esplorazione del dispositivo, condotta dalla storia del cinema, ne rivela un altro carattere intrinseco: ciò che lo schermo espone sulla sua superficie, allude e lascia scoperto un punto cieco, la superficie saldata dei suoi confini risulta virtualmente perforata – *finestra murata* – da un altrove. In questo contorno gestaltico, in questo mascherino capace di isolare una porzione di spazio percepito, il cinema ha operato un *taglio* ulteriore, che non è il ritaglio liminale dell’inquadratura – discontinuità di ciò che è contenuto nella cornice rispetto allo spazio reale – ma un altro genere di apertura, che deriva dalla non coincidenza delle istanze scopiche che vi si intrecciano. «Il cinema» scrive ancora Pascal Bonitzer «è nato da un taglio del campo filmico» – taglio dimensionale, taglio in profondità – «dal momento in cui esso ha cessato di identificare il punto di vista della macchina da presa, quello del pubblico e [...] l’apparecchio di proiezione»⁴⁰.

Come scrive Merleau-Ponty, al cinema io «mi situo» in quel «*rettangolo illuminato* che infine mi regge e viene ad abitarci»⁴¹: in questo rettangolo uno sguardo altro viene a me, dimora nel mio sguardo, prende vita grazie al mio corpo e alla mia motricità propria. Nel punto in cui *mi installo*, io non *vedo* legittimamente *attraverso* lo schermo, non posso coincidere con lo sguardo che mi si presenta, ne sono continuamente espropriato, continuamente spiazzato dal «contrappunto di questi punti di vista» che ha luogo «all’interno del mio punto di vista»⁴².

Nello schermo come campo filmico, non vi è coincidenza tra il mio sguardo e lo sguardo che vedo rappresentato: non vi è sovrapposizione semplice tra sguardo dello spettatore e lo sguardo che egli “vede vedere”, poiché quest’ultimo è sempre frammentato in un andirivieni di successivi tagli e scarti prospettici, sempre in una

³⁵ Deleuze 1984: 31.

³⁶ Il termine, coniato da Pascal Bonitzer, traduce la rottura in rapporto alle norme del *cadrage* e del punto di vista, elaborate dal montaggio classico. Cfr. Bonitzer 1978 e Deleuze 1984: 29.

³⁷ Cf. Montani 1999 e Casetti 2005.

³⁸ Bonitzer 1978: 12.

³⁹ Cfr. Friedberg 2009; Huhtamo 2005.

⁴⁰ Bonitzer 1978: 16.

⁴¹ Merleau-Ponty 2011: 99.

⁴² Merleau-Ponty 2011: 169.

scomposizione in atto. Tale apertura non è “attraversabile” con lo sguardo; essa si espone nella sua opacità, nel suo non mostrare e occludere il mio sguardo – come nell’esempio merleau-pontiano dello sguardo fuori campo, in cui non posso vedere ciò che il personaggio vede, a meno che questo sguardo non sia colmato e la sua tensione spezzata dal contro-campo. Non vi è mai completa identificazione dello sguardo, e mai dello sguardo con lo sguardo che vedo. Rinnovando la tentazione, introdotta dall’occhio tecnologico dell’obiettivo fotografico, di poter abitare senza resto l’altrui percezione, la storia del cinema, da *Una donna nel lago* a *Essere John Malkovich*, ci insegna che il piano soggettivo non suggerisce da solo – fornendo cioè una percezione introcettiva – alcuna identificazione per lo sguardo⁴³. L’orizzonte della nostra percezione e l’orizzonte della singola inquadratura sono incommensurabili e non sovrapponibili: il campo visivo che percepisco è campo visivo *dello* schermo – genitivo qui soggettivo⁴⁴ – che si apre come «contrappunto» di punti di vista non coincidenti, di successivi tagli, come visione *del* film e non dell’obiettivo della macchina da presa.

La superficie compresa nel rettangolo dello schermo non è assimilabile al vetro trasparente – *la glace sans tain des choses*⁴⁵ –, al piano geometrico che nella costruzione prospettica verrebbe a tagliare la piramide visiva, garantendo la contemplazione dello spettacolo, l’accesso a ciò che si trova al di là. Lo schermo cioè non rivolge a noi il suo spettacolo quanto piuttosto il proprio sguardo cieco, il proprio fianco opaco, *sguardo che fa schermo*. Opacità dello schermo spento, che attende il nostro sguardo, ci guarda – bianco – invisibile, o viene – nero – a riflettere la nostra immagine⁴⁶.

Superficie

La superficie dello schermo non è trasparente, il *doppio* taglio che essa opera non è la sezione ortogonale di una visione astratta, che si compirebbe in un dominio a distanza dello spettacolo⁴⁷, ma un’apertura – invisibile – nella nostra percezione, nella nostra carne: fessurarsi dello schermo che eccede i propri margini per sconfinare nella motricità del corpo, esterno che si fa interno. In una nota di lavoro de *Il visibile e l’invisibile*, leggiamo:

⁴³ Cfr. Sobchack 1991: 230 ss.

⁴⁴ Sobchack insiste sulla necessità di considerare l’*oggetto estetico* del film come soggetto dell’atto del vedere, o, come lo definisce Mikel Dufrenne, *quasi-soggetto*, ripercorrendo la scoperta merleau-pontiana, poi lacaniana, di un’«intenzionalità inversa» (Escoubas 1991: 128), intenzionalità del visibile nei confronti del vedente, sguardo senza occhio.

⁴⁵ Merleau-Ponty 1964: fr. 186; it. 159.

⁴⁶ La serie creata nel 2011 da Charlie Brooker, esamina i meandri di un simile specchio opaco, *black mirror*.

⁴⁷ Merleau-Ponty 1961: fr. 17; it. 18.

La percezione mi apre il mondo come il chirurgo apre un corpo, scorrendo, attraverso la finestra che egli ha praticato, degli organi in pieno funzionamento, presi *nella loro attività*, visti di sbieco. È così che il sensibile mi inizia al mondo, come il linguaggio all'altro: per sconfinamento, *Überschreiten*⁴⁸.

Lo schermo è un'apertura, una «finestra» siffatta. Finestra visibile solo dall'esterno, che non lascia vedere se non di profilo, che non permette una visione totale, ma sempre per sconfinamento, debordamento di uno dei suoi lembi, dei suoi *profili* (*Abschattungen*). Tale sconfinamento non allude più solamente al debordare oltre i limiti del riquadro, quanto piuttosto al rapporto di eccedenza reciproca tra tale apertura e ciò che mi è dato a vedere. Vedo per mezzo di essa ma non *oltre* la sua superficie. Nell'apertura dello schermo vedo «di lato», sorpendo il reale in pieno movimento; ciò che scorgo solo lateralmente, che oppone una certa resistenza al mio sguardo, ciò che non mi permette immediatamente di vedere, vedere in modo totale, ma sempre secondo uno dei suoi profili – ovvero la sua consistenza, il suo spessore sensibile – si rivela come l'apertura stessa, come il modo privilegiato di questo accesso al senso, all'invisibile che deborda ed eccede tale superficie.

Merleau-Ponty insiste a più riprese nel corso della sua opera su un simile rapporto di co-implicazione reciproca tra senso e sensibile, percezione ed espressione, visibile e invisibile. Egli cerca di descrivere una modalità di presenza dell'Essere nell'ente, una relazione dell'invisibile con il visibile per cui «l'invisibile non è solamente non-visibile», ma «la sua assenza conta al mondo»⁴⁹. L'invisibile è così il «senso latente», «visibilità imminente»⁵⁰ che abita già il nostro corpo e il mondo, questo mondo che non potremmo vedere se non nell'opacità del sensibile e che non potremmo significare se il nostro corpo non fosse intagliato in questa stessa carne, elemento vedente-visibile.

Una simile implicazione reciproca di visibile e invisibile si manifesta nella struttura dello schermo e ci permette di pensarne la superficie visibile in quanto costitutivamente abitata da uno scarto, da un *taglio* che la eccede. Più radicalmente, una tale concezione del rapporto tra senso e sensibile tocca e mette in discussione l'idea stessa del *medium* – linguistico, indessicale o materiale – come supporto che si cancellerebbe nell'atto di veicolare un senso, una realtà oltre esso. Come scrive Oliver Fahle, nell'ontologia merleau-pontiana il medium «cessa di essere il mediatore che collega due interlocutori fino a confondersi con quell'intermediario che dovrebbe per principio (secondo le teorie tradizionali) scomparire»⁵¹. L'opacità del sensibile, la resistenza del mondo alla nostra presa non è un ostacolo alla conoscenza, poiché il senso non si dà a noi *malgrado* i nostri corpi di carne,

⁴⁸ Merleau-Ponty 1964: fr. 267; it. 232.

⁴⁹ Merleau-Ponty 1964: fr. 277; it. 241.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Fahle 2005.

ma al contrario non potrebbe darsi *se non* attraverso tale spessore sensibile. La “trasparenza” del medium, allora, l’accesso a un senso invisibile, non può essere compreso che come effetto immanente alla sua opacità, come Merleau-Ponty esprime nel celebre passo de *L’occhio e lo spirito*:

Quando vedo attraverso lo spessore dell’acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l’acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi. Se non ci fossero queste distorsioni, queste zebraure di sole, se vedessi senza questa carne la geometria del fondo piastrellato, proprio allora cesserei di vederla quale è, dove è, vale a dire *più lontano di ogni luogo identico*⁵².

L’ontologia merleau-pontiana traccia una nuova concezione della superficie visibile, che, non più velo, strato esteriore, sembianza, si rivela come *superficie di profondità* e modo di accesso all’Essere invisibile. È impossibile separare l’Essere dalla sua maniera di apparire⁵³, dissociarlo dallo stile della sua incarnazione e apparizione. È lo *spessore della carne*⁵⁴, la *stoffa ontologica e trascendente* del visibile che si fa mezzo di comunicazione, «*medium* formatore dell’oggetto e del soggetto»⁵⁵: «Lo spessore di carne tra il vedente e la cosa è costitutivo della visibilità propria della cosa come della corporeità propria del vedente; non è un ostacolo che si interponga fra di essi, ma il loro mezzo di comunicazione»⁵⁶.

Troviamo un altro riferimento alla nozione di «schermo» nella caratterizzazione merleau-pontiana delle idee sensibili, figura proustiana che permette al filosofo di formulare ulteriormente proprio tale co-implicazione reciproca tra senso e sensibile, visibile e invisibile. In tali idee, l’invisibile non si trova *oltre* la percezione, esso si mostra *per mezzo* del sensibile: «Noi non conosceremmo meglio le idee di cui parliamo se fossimo privi di corpo e di sensibilità», è proprio allora che «esse ci sarebbero inaccessibili»⁵⁷. Non si tratta, osserva Merleau-Ponty, di un senso inaccessibile o nascosto, «come una realtà fisica che non si è saputo scoprire, come un invisibile di fatto che un giorno potremo vedere faccia a faccia, che altri, meglio collocati, potrebbero vedere sin d’ora, purché sia rimosso lo schermo che lo maschera. Qui viceversa *non c’è visione senza schermo*»⁵⁸.

Il riferimento merleau-pontiano allo schermo ci ha permesso di questionarne il limite ontologico come margine virtuale e mobile, spazio che costitutivamente eccede i propri confini, superficie che ospita uno scarto, un punto cieco. Il passo citato viene ora a descrivere lo «schermo» come lo spessore stesso del sensibile,

⁵² Merleau-Ponty 1961: fr. 70; it. 50 (corsivo mio).

⁵³ Merleau-Ponty 2002: 67.

⁵⁴ Merleau-Ponty 1964: fr. 167; it. 145.

⁵⁵ Merleau-Ponty 1964: fr. 191; it. 163.

⁵⁶ Merleau-Ponty 1964: fr. 176; it. 151.

⁵⁷ Merleau-Ponty 1964: fr. 194; it. 165.

⁵⁸ *Ibidem*. Cfr. inoltre ivi: fr. 164; it. 143.

come la *texture serrée*⁵⁹ attraverso cui la struttura «debole»⁶⁰ dell'essere invisibile si lascia vedere.

Una simile dinamica tra opacità del sensibile e darsi del senso svela il rapporto tra visibile e invisibile come *rapporto gestaltico* tra figura e sfondo: esso aveva funzionato, per Merleau-Ponty, come modello fenomenologico della costituzione del campo percettivo e viene poi a costituirsi *come rapporto ontologico*, come movimento di sconfinamento reciproco – «pregnanza dell'uno nell'altro»⁶¹ – tramite cui nella superficie visibile si dà a vedere la profondità dell'Essere, che ne è la nervatura, la «membratura»⁶² o l'«ossatura interna»⁶³.

Lo schermo è una simile superficie di apparizione del senso, spazio di visione in un rapporto costitutivo con un invisibile latente, un «fuori campo» in-visibile⁶⁴, che si dà a vedere per scarti e lacune. L'atto del nascondere, dello schermare, è ciò che permette l'apparizione di un invisibile che «insiste» o «sussiste» – per riprendere l'espressione di Deleuze – nel visibile. Ciò che si dà a vedere, ciò che si cerca di vedere – che si tratti del mio atto percettivo, di un fuori campo inquietante, della proiezione di uno sguardo altro, o dell'idea incarnata nel sensibile – è al contempo ciò che è schermo, fa schermo, ciò che è in-visibile.

Proiezione

Un dispositivo di pensiero analogo si manifesta, come già brevemente accennato, nella struttura messa in luce da Freud nella descrizione del *ricordo-schermo*, ricordo di copertura⁶⁵, in cui l'immagine che la memoria sembra mostrare interviene a un tempo a mascherare, a schermare, il passato. Il ricordo dal contenuto di per sé indifferente, che viene a coprire (*Deckerinnerung*) l'evento traumatico rimosso, è ciò che consente al contempo di renderlo elaborabile, ciò che permette la concrezione di un precipitato visivo, meccanismo in cui quel medesimo senso si rende comunicabile. Così per Lacan, il fantasma, come figura velata, rende il trauma presentabile proprio grazie alla sua azione di schermo⁶⁶, che come filtro nasconde e al contempo permette l'apparizione: in una funzione simile a quella dello schermo riduttore degli esperimenti di Gelb e Goldstein, descritti da Merleau-Ponty, che Lacan per altro riprende nel *Seminario XI*⁶⁷. Lo schermo

⁵⁹ Ivi: fr. 196; it. 167.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Merleau-Ponty 2011: 169.

⁶² Merleau-Ponty 1964: fr. 265; it. 230.

⁶³ Ivi: fr. 193; it. 164.

⁶⁴ Ivi: fr. 291; it. 230.

⁶⁵ Freud 1899 e 1901.-

⁶⁶ Lacan 1973: 54.

⁶⁷ Ivi: 90 ss.

designa il trauma nell'atto di nascondere, si trova al posto del trauma, è quello scarto o apertura opaca – *clocherie* nella continuità causale⁶⁸ – che lo significa. Se il fantasma è finestra sul reale, si tratta di una finestra che ottura, che dissimula il campo del reale, *fa schermo*, prisma attraverso cui il reale ci raggiunge⁶⁹.

Nel lavoro proiettivo della memoria, atto ed essenza non si trovano distinti: attraverso lo schermo del ricordo di copertura «palpitano», commenta Merleau-Ponty, «delle strutture quasi sensibili»⁷⁰, delle «matrici simboliche» che vengono a configurare un campo di significati, un senso percettivo, per irraggiamento o rapporto verticale. È in tal senso allora che il taglio ontologico dello schermo non è da intendersi come il limite ortogonale di separazione, garante di una contemplazione nella distanza, ma come il taglio verticale, scarto germinativo, via di accesso all'invisibile che in tale taglio si dà a vedere, visibile che si fessura – pur coprendo, mascherando – per lasciar apparire in filigrana un Essere verticale.

Nella sua accezione psicoanalitica, lo schermo non è la superficie bidimensionale che attende di ricevere o riflettere la proiezione dell'immagine, quanto piuttosto ciò che nello spazio ottico sporge, emerge come punto cieco che «fa macchia»⁷¹, a un tempo *rilievo e cavità* della visione. La superficie dello schermo non è, come la cornice del quadro, da attraversare con lo sguardo, poiché la sua profondità invisibile non si trova al di là, quanto piuttosto *vi si proietta*: non nel senso prospettico di un'astrazione geometrico-matematica o di un trasporto immateriale dell'immagine, ma al contrario nel senso etimologico di uno “sporgere in fuori”, di uno spazio aggettante che *deborda* la superficie.

Lo schermo cinematografico non ha fatto che raccogliere, storicamente, un tale investimento dello schermo come superficie di proiezione; proiezione che, a ben vedere, è scena primitiva dell'immagine stessa, il cui *ricordo di copertura collettivo*⁷² si trova racchiuso nel celebre racconto di Plinio che narra della fanciulla di Corinto. La figlia del vasaio di Sicione, la quale, poiché il suo innamorato era sul punto di partire, decise di tracciare il contorno della sua ombra, proiettata sul muro dalla luce di una lanterna, affinché il padre potesse riprodurre con l'argilla la sua figura, dando così vita al primo ritratto. A partire da tale scena eziologica, «la proiezione», scrive Damisch, «è, in Occidente, la condizione di ciò che definiamo *rappresentazione*»⁷³. Questo fare schermo della superficie si trova dunque iscritto nella scena primitiva della figurazione, nel primordiale corpo a corpo – a un tempo contatto e presa di distanza dal mondo – dell'*homo pictor* con

⁶⁸ Lacan 1973: 23.

⁶⁹ Cfr. Lacan 1966: 553 n.; Bousseyroux 2007.

⁷⁰ Merleau-Ponty 1964: fr. 289; it. 253. Cfr. anche ivi: fr. 151; it. 133.

⁷¹ Lacan 1973: 95.

⁷² Freud 1901: 97.

⁷³ Damisch 1997: 17.

la parete, sulla quale egli fu in grado di «trasformare un rapporto di forza in cui il reale lo schiaccia in un rapporto immaginario», «in un commercio di segni»⁷⁴.

Che ne è dunque dei bordi del riquadro in tale dispositivo, in tale superficie pro-iettiva? Lo schermo come essere di *sconfinamento* pone le premesse e lavora al *dissolvimento di questi confini*, dell'apparato stesso del *frame* come quadro di riferimento stabile e pre-supposto di un soggetto vedente, nella misura in cui il riquadro afferma e riproduce epistemologicamente l'esistenza di un oggetto per un soggetto e viceversa⁷⁵. Come abbiamo visto, lo schermo – e lo schermo cinematografico in particolare – ci ha insegnato che lo spettacolo non è esaurito dal riquadro, ma prosegue oltre tali confini, e – cinematograficamente – verso la loro dissolvenza. I bordi del quadro si trovano presi in un processo di distorsione in atto, essi non assicurano più lo spettatore nella sua presa di distanza dal mondo, la sua contemplazione indifferente dello spettacolo, ma inaugurano invece uno spazio topologico, in cui i bordi non sono altro che il punto di rivoltamento tra il mio corpo sensibile e la superficie dello schermo, in cui «quel che è all'interno è anche all'esterno» e viceversa⁷⁶.

Nello schermo non possiamo pensare una separazione e opposizione tra vedente e visibile, tra osservatore e spettacolo, quanto piuttosto il loro sconfinamento reciproco: come ci ha mostrato il recente film di Leo Carax, *Holy Motors*, con la sua teoria di scenari semplicemente *resi visibili* dal personaggio, dalla sua «macchina visibile», punto cieco in cui la visione si origina.

Nello schermo, come dispositivo di visione e di pensiero, lo spettacolo e lo spettatore non sono da pensare ai due estremi opposti del riquadro, lo schermo è il punto – interno al visibile stesso – in cui si origina la loro visione «a due facce»⁷⁷: né punto di vista, né oggetto, ma superficie che permette la loro comunicazione. I bordi dello schermo non sono più da intendere come il quadro di riferimento, spazio di osservazione di una visione del mondo che vi si origina, ma come il punto di rivoltamento tra esterno e interno⁷⁸, superficie topologica, per riprendere la formula merleau-pontiana, e poi lacaniana, di cui il mio corpo e il mondo, la mia visione e il campo visivo, sono dei fogli, sono il diritto e il rovescio.

Cavità-rilievo

La nozione di «schermo» ci permette così di pensare la superficie della figurazione, la superficie del visibile, come abitata da una profondità, da un senso che non si trova al di là, bensì *nell'opacità* del sensibile, nella sua piega, come

⁷⁴ Mondzain 2007.

⁷⁵ Bryson 1988: 100-102; Sobchack 2004: 115-117.

⁷⁶ La citazione di Goethe è ripresa in Merleau-Ponty 1948: 81.

⁷⁷ Merleau-Ponty 1945: fr. 96; it. 114.

⁷⁸ Merleau-Ponty 1964: fr. 311; it. 275.

rovescio del visibile. Lo schermo è una simile apertura, apertura come scarto o intervallo, *cavità-rilievo* del visibile.

Lo schermo come dispositivo di pensiero, come concetto incarnato, lavora a una nuova configurazione percettiva ed epistemologica del limite dell'immagine, del limite tra realtà e immaginario⁷⁹. La trasformazione più significativa cui stiamo ancora assistendo è prodotta non semplicemente dalla rivoluzione digitale, quanto dal fatto che l'immagine, apparentemente piatta e quanto mai opaca, creata dalla tecnologia numerica, letteralmente *sfoderi* una terza dimensione: effetto tattile che sempre più domina la nostra relazione allo schermo, come visione *aptica*, visione che si fa rilievo e profondità, schermo che si *pro-ietta* tra i nostri corpi.

Così, per esempio, nel cinema 3D assistiamo a un sopravanzare della superficie stessa dello schermo – più che a uno sprofondare dello spettatore nel quadro, come talvolta lo si descrive – che viene a invadere lo spazio spettatoriale, inverando la malleabilità di tale membrana, che tante volte nella storia del cinema era stata percorsa: da *Sherlock Jr.* a *La fabbrica di cioccolato*⁸⁰. Lo schermo – che per un verso è sempre stato tridimensionale, e per l'altro non sarà mai un medium a tre dimensioni – rivela così ciò che esso era già da tempo: ovvero superficie in rilievo, parete porosa, scarto che lascia apparire la *texture* del visibile. Nessuno più di Herzog l'ha mostrato con altrettanta – apparente – semplicità, nel suo ritorno alla grotta in cui la scena primitiva dell'immagine, germinale pro-iezione della superficie dello schermo, ha preso forma in tre dimensioni, o, dovremmo dire: in cui la caverna platonica viene a trasformarsi nel cinema, nello schermo. Sulle sporgenze e le cavità di una parete inaugurale, le pitture di Chauvet si stagliano vivide; i profili delle figure si avvicendano in sequenze, quasi «una forma di proto-cinema», più prossimi ai dinamismi prodotti dal Futurismo o alle fotografie di Marey e di Muybridge, che si fanno eco come in un'ininterrotta storia delle immagini.

Ritorna, nei discorsi di chi ha visitato la grotta, una domanda insistente su cosa sia l'immagine e cosa sia *vedere*. I visitatori si sentono guardati da queste immagini, da queste concrezioni di materia e sguardo che li raggiungono da un abisso di tempo. Chi discende con Herzog nella *Grotta dei sogni perduti* esperisce un rovesciamento tra reale e immaginario: il mondo fuori appare pallido e sbiadito rispetto alla consistenza e allo spessore di queste immagini. L'intera grotta diventa immagine, diventa lo schermo che abbiamo tentato di descrivere come cavità e rilievo, superficie concava e convessa, apertura coperta, fenditura della materia visibile che si flette per lasciar apparire uno sguardo nelle sue pieghe. Pensare l'immagine come schermo ci riporta a pensare questa cavità,

⁷⁹ A tal proposito cfr. Montani 2010.

⁸⁰ Sulla natura immersiva della soglia dell'immagine cfr. Pinotti 2013.

questo “buco” nel tessuto di cose e segni che noi crediamo continuo⁸¹, *creux*⁸², cavità-rilievo del visibile.

Ma è nel «Postscriptum» che conclude l’opera di Herzog che si esplicita la natura di tale superficie topologica. A pochi chilometri dalla grotta di Chauvet sorge una centrale nucleare, tra le più importanti in Francia. Le acque utilizzate per il raffreddamento dei reattori sono state impiegate per irrorare un ambiente tropicale riprodotto all’interno di una serra condizionata. Si dà il caso che dei cocodrilli albinici mutanti siano sopraggiunti a popolare tale microclima tropicale – aberrazione del nostro mondo anacronistico, globalizzato e immemore. Essi fluttuano in queste acque radioattive specchiandosi sui vetri sommersi delle piscine da cui gli spettatori possono osservarli. I riflessi dei cocodrilli appaiono e scompaiono: la rifrazione sulla superficie dell’acqua viene a confondersi con la parete trasparente della piscina, le superfici si fanno specchio, poi ridivengono opache, scompaiono l’una nell’altra. Ecco infine un riflesso perfetto, una creatura sdoppiata appare sospesa nell’acqua in un equilibrio simmetrico: ma Herzog produce nello spettatore le condizioni per un’ulteriore esitazione percettiva: si tratta di un effetto di rifrazione o di due cocodrilli identici che sembrano specchiarsi? È un riflesso quello che vediamo o tale sdoppiamento è inerente al visibile stesso? È la sua fodera invisibile?

⁸¹ Merleau-Ponty 1964: fr. 140; it. 125.

⁸² Merleau-Ponty 1964: fr. 195, 276; it. 166, 240.

Bibliografia

ALBERTI, L.B.

– 1435, *De pictura*

AUMONT, J.

– 1989, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence

BOLTER, J.D. e GRUSIN, D.

– 2003, *Remediation*, Milano, Guerini e Associati

BONITZER, P.

– 1971, *Hors-champ (un espace en défaut)*, “Cahiers du cinéma”, 234-235: 15-26

– 1978, *Décadrages*, Paris, “Cahiers du cinéma”, 284: 7-15

– 1982, *Le champ aveugle*, Gallimard, Paris, 1982; poi in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999

– 1999a, *Qu'est-ce qu'un plan?*, in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma: 9-28

– 1999b, *Le suspense hitchcockien*, in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma: 35-52

BOUSSEYROUX, M.

– 2007, *Réalité, fantasme et réel*, “L'en-je lacanien”, 9: 139-158

BRYSON, N.

– 1988, *The Gaze in the Expanded Field*, in H. Foster (a c. di), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press: 87-114

CARBONE, M.

– 2011, *La chair des images*, Paris, Vrin

– 2013 (a. c. di), *L'empreinte du visuel*, Genève, MétisPresses

CARERI, G.

– 1986, *L'écart du cadre*, Cahiers du M.N.A.M., 17-18: 159-167

CASSETTI, F.

– 2005, *L'occhio del novecento*, Milano, Bompiani

CHARBONNIER, L.

– 2007, *Cadre et regard*, Paris, L'Harmattan

DAMISCH, H.

– 1992, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida

– 1997, *Morceaux choisis*, in *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan: 15-23

DELEUZE, G.

– 1984, *L'immagine-movimento*, tr. it. di J.P. Manganaro, Milano, Ubulibri

– 1989 *L'immagine-tempo*, tr. it. di J.P. Manganaro, Milano, Ubulibri

DERRIDA, J.

– 1978, *La vérité en peinture*, Paris, Gallimard

ELSAESSER, T. e HAGENER, M.

– 2010, *Film Theory: An Introduction Through the Senses*, New York, Routledge

ESCOUBAS, E.

– 1991, *La question de l'œuvre d'art*, in M. Richir e E. Tassin (a c. di), *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Paris, Millon

FAHLE, O.

– 2005, *La visibilité du monde*, in A. Beaulieu (a c. di), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, PUF

FREUD, S.

– 1899, *Ricordi di copertura*, in *Opere*, vol. II, Torino, Boringhieri, 1980: 435-458

- 1901, *Ricordi d'infanzia e di copertura*, in *Opere*, vol. IV, Torino, Boringhieri, 1980: 93-100
- FRIEDBERG, A.
- 1994, *Window Shopping*, Berkeley, University of California Press
- 2006, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, Cambridge (Mass.), MIT Press
- GELB, A.
- 1929, *Die Farbenkonstanz der Sehdinge*, “Handbuch der Normal und Pathologische”, 12
- HUHTAMO, E.
- 2004, *Elements of Screenology*, *ICONICS*, 7: 31-82
- 2005, *Twin-Touch-Test-Redux*, in O. Grau (a c. di), *Media Art Histories*, Cambridge (Mass.), MIT Press
- 2013, *Illusions in Motion*, Cambridge (Mass.), MIT Press
- LACAN, J.
- 1966, *Écrits*, Seuil, Paris
- 1973, *Il Seminario. Libro XI*, tr. it. a c. di G. Contri, Torino, Einaudi, 1979
- MANOVICH, L.
- 2002, *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press
- MARIN, L.
- 1982, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, “Rivista di estetica”, 12: 16-35
- 1993, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil: 342-363
- MERLEAU-PONTY, M.
- 1945, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003
- 1948, *Senso e non senso*, tr. it. di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 1962
- 1961, *Locchio e lo spirito*, tr. it. A. Sordini, Milano, Se, 1989
- 1964, *Il visibile e l'invisibile*, a c. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 2007
- 2002, *Conversazioni*, tr. it. di F. Ferrari, Milano, Se
- 2011, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, a c. di E. de Saint Aubert e S. Kristensen, Genève, MétisPresses
- MONDZAIN, M-J.
- 2007, *Quelle est ma phantasia?*, in *Homo Spectator*, Paris, Bayard
- MONTANI, P.
- 1999, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini
- 2010, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza
- PANOFSKY, E.
- 1927, *Die Perspektive als “symbolische Form”*, Leipzig-Berlin, Teubner
- PINOTTI, A.
- 2013, *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, “Rivista di estetica”, 52: 161-180
- RODRIGO, P.
- 2010, *L'écart du sens*, “Chiasmi International”, 12, Milano-Paris-Memphis, Mimesis-Vrin - University of Memphis
- SAINT AUBERT DE, E.
- 2004, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, Paris, Vrin
- 2008, *Conscience et expression chez Merleau-Ponty*, “Chiasmi International”, 10, Paris-Milan-Memphis, Vrin-Mimesis - University of Memphis: 85-107
- SEBALD, W.G.
- 2002, *Austerlitz*, Milano, Adelphi

SOBCHACK, V.

– 1991, *The Address of the Eye*, Princeton, Princeton University Press

– 2004, *Carnal thoughts*, Berkeley, University of California Press

VANCHERI, L.

– 2013, *L'image-écran*, “Ecrans”, 1

WAJCMAN, G.

– 2004, *Fenêtres*, Paris, Verdier