

Saggi

Henri Cartier-Bresson e la fenomenologia: per una fotografia come esperienza

CAMILLA GAMBERINI*

* *Università di Bologna*
e-mail: camigamberini@gmail.com

Abstracts

Il lavoro del fotografo Cartier-Bresson può essere definito come la raccolta di una miriade di personaggi e tematiche. La ricostruzione del retroterra teorico del suo modo di fotografare richiede un duplice sforzo: da un lato la presa di coscienza del fatto che si ha a che fare con un fotografo estremamente permeabile alle influenze culturali date dal proprio contesto storico. In secondo luogo si deve sottolineare l'incredibile capacità del fotografo di estrapolare i contenuti rielaborandoli in maniera del tutto personale, integrandoli nel proprio percorso di artista. La presente riflessione si basa su numerose testimonianze, principalmente interviste, in cui Cartier-Bresson propone l'idea dell'atto fotografico come esperienza, utilizzando espressioni e terminologie ricorrenti che permettono la messa in relazione con la filosofia fenomenologica francese di metà Novecento.

The work of the photographer Cartier-Bresson can be defined as the collection of a myriad of characters and themes. Reconstructing the theoretical background of his way of photographing requires a twofold effort: on the one hand, an awareness of the fact that we are dealing with a photographer who is extremely permeable to the cultural influences of his historical context. Secondly, it is necessary to underline the incredible ability of the photographer to extrapolate the contents, re-elaborating them in a completely personal way, integrating them into his own path as an artist. This reflection is based on numerous testimonies, mainly interviews, in which Cartier-Bresson proposes the idea of the photographic act as an experience, using recurring expressions and terminologies that allow the relationship with the French phenomenological philosophy of the mid-twentieth century.

Keywords

Fotografia - Cartier-Bresson - Fenomenologia - Merleau-Ponty - Percezione

La presente riflessione prende il via dallo studio di numerose testimonianze in cui Henri Cartier-Bresson propone la sua teoria dell'atto fotografico inteso come esperienza. Espressioni e termini filosofici di stampo fenomenologico da lui utilizzati consentono una possibile messa in relazione col mondo della filosofia fenomenologica francese di metà Novecento.

Il saggio presenta una rassegna dei punti chiave del mondo fenomenologico: sentire, esistenza, corpo e movimento. Ciò che la disamina evidenzia è che il lavoro di Cartier-Bresson ha come fine ultimo quello di far emergere attraverso il mezzo fotografico il fluire delle strutture di senso del mondo della vita.

Nel paragrafo *il sentire* (§1) prende in esame la visione critica di Maurice Merleau-Ponty rispetto alla tradizione husserliana. Da questo confronto vengono gettate le basi per una corrispondenza tra la visione di Merleau-Ponty con riferimento alla sua *Fenomenologia della percezione*, e le riflessioni di Cartier-Bresson. In questo contesto la protagonista è l'esperienza percettiva dell'osservazione fotografica, intesa come un continuum dinamico, ed il suo obbiettivo è quello di permettere un ritorno al fluire dell'esistenza, dove si cerca di annullare la polarità tra il fotografo e l'oggetto fotografato.

La sezione *l'esistenza come campo fenomenico* (§2) si concentra sull'abbandono della visione di stampo razionalista del corpo inteso come macchina, in favore dell'enfatizzare la relazione tra corpo e ambiente in cui hanno maggior rilievo le loro

interazioni rispetto alla tradizionale visione che li intende come polarità ben distinte. Qui la macchina fotografica si propone come efficace strumento di espansione delle capacità sensoriali dell'artista.

In questo contesto *il corpo* (§3) diviene dunque corpo in senso fenomenologico: corpo vivente. Esso si pone come continuamente in rapporto a quel che percepisce entro il proprio campo fenomenico. Attraverso la riflessione di V. Flusser si intende l'immagine fotografica come effettiva apertura verso un'oggettività preesistente. La concentrazione cade sul gesto fotografico, inteso come gesto corporeo e di libertà, capace di immergersi nella propria tessitura esperienziale.

Nell'ultimo paragrafo, intitolato *la spazialità del corpo: il movimento* (§4) si evidenzia in che modo il lavoro di Cartier-Bresson consideri il fotografico come contesto in cui viene a tutti gli effetti realizzata l'istanza fenomenologica di un ritorno al mondo della vita. Dall'atto del fotografare inteso come attività non duale, al corpo come mezzo per un'autentica esperienza estetica, si nota come la fotografia si presenta come decisa possibilità per rendersi consapevoli della partecipazione alla tessitura esperienziale a cui siamo richiamati all'attenzione.

Come dichiarato in molte interviste¹ è l'ambito fenomenologico francese, in particolare il pensiero di Maurice Merleau-Ponty, a fungere da inquadramento filosofico per lo sviluppo della teoria fotografica di Henri Cartier-Bresson.

L'adesione alla corrente fenomenologica da parte di Merleau-Ponty, intesa come stile di vita piuttosto che come rifles-

¹ Si tenga sempre come riferimento la raccolta di C. CHÉROUX - J. JONES, *Henri Cartier-Bresson, vedere è tutto: interviste e conversazioni (1951 - 1998)* trad. T. Albanese, Edizioni Contrasto, Roma 2013.

sione puramente teoretica, viene enfatizzata da Cartier-Bresson in prima battuta attraverso la comune volontà di un ritorno al mondo dell'esperienza. Solo tornando sul terreno dell'esperienza sensibile, secondo il fotografo, è possibile pensare ad una nuova modalità d'utilizzo dello strumento fotografico. Come fa notare Cartier-Bresson: «fotografare sembra un'attività facile; si tratta invece di un'operazione altra, ambigua, che solo un comune denominatore tra quanti la praticano: l'apparecchio»². In effetti, ciò che nella fotografia di Cartier-Bresson pare contare non è tanto la scelta dei soggetti o la maestria con la quale si riesce a padroneggiare lo strumento, quanto una presa di distanza dall'anteporre la conoscenza tecnico-teorica in favore di un apprendimento sul campo. La prima cosa da fare per poter realizzare una fotografia come esperienza è dunque conservare un atteggiamento da amatore, quasi ingenuo. Lo stesso Cartier-Bresson si è dichiarato tale: «io non so niente della fotografia. La cosa non mi disturba, non provo il minimo desiderio di sapere. Non mi interessa. A me interessa solo la realtà»³.

Queste prime considerazioni possono fornire la base per mettere in relazione Henri Cartier-Bresson al pensiero fenomenologico di Maurice Merleau-Ponty, della *Fenomenologia della percezione* in cui appare evidente l'eredità ma anche una presa di posizione critica rispetto alla tradizione husserliana⁴.

² H. CARTIER-BRESSON, *L'immaginario dal vero*, trad. P. Benedetti, edizioni Miniture, San Giuliano Milanese (MI) 2015, 37.

³ CHÉROUX - JONES, *Henri Cartier-Bresson: vedere è tutto*, 74.

⁴ Husserl in *Esperienza e giudizio* getta le basi per la visione fenomenologica di Merleau-Ponty. Nella sua opera Husserl pone in evidenza la necessità di un ritorno al "mondo della vita", ossia al mondo fenomenico, quello in cui viviamo, che è anche presupposto per qualsiasi operazione conoscitiva. Contro ogni tipo di idealizzazione, Husserl è alla ricerca di una visione schietta, storica dell'esistenza, di cui il corpo ne costituisce il sostrato imprescindibile.

Quel che interessa è l'importanza che il filosofo pone sul considerare la percezione come *gesto espressivo corporeo*. Percepire è inteso come una vera e propria azione rivolta all'esperienza: una presenza nel mondo attraverso il corpo.

Superando la critica husserliana all'impossibilità delle scienze di fornire una spiegazione totalizzante del mondo reale⁵, il terreno di ricerca di Merleau-Ponty consiste nella critica alla tradizione cartesiana su cui per secoli si è poggiata la filosofia accademica francese.

Vi è in particolare, un'attenzione nei confronti dell'Io e della sua naturale tendenza a rivolgersi verso gli oggetti fenomenici. Difatti, questa particolare tendenza viene definita da Husserl come *cinestesi*, dunque l'inclinazione alla partecipazione del fluire di un "adesso" che continuamente si rinnova. Se ne ricava così la presenza di un tempo oggettivo, nel senso che al contempo è per me, ma anche per gli altri: questa comunanza permette di operare *sintesi passive*. Parlando di sintesi passive, la prima sintesi che conosciamo proviene dalle cose, dunque dal mondo della percezione, noi siamo affetti da tutto questo. Senza che ci sia un soggetto che compie tali sintesi, perciò sono ritenute passive. Per quanto riguarda questo ultimo concetto, Husserl prende ispirazione dal trascendentalismo kantiano e al suo studio del vivere conoscitivo: così facendo non vi è una semplice e pura coscienza ma una coscienza-di (in senso assoluto coscienza ed Io coincidono). Stando a quanto detto in precedenza si può concludere dicendo che non c'è un mondo assoluto (*Welt*) bensì un mondo-ambiente (*Umwelt*). In E. HUSSERL, *Esperienza e giudizio*, trad. F. Costa, L. Samonà, Bompiani, Bergamo 1995.

⁵ Nella prima conversazione radiofonica intitolata *Il mondo percepito e il mondo della scienza*, Merleau-Ponty sfodera un attacco al pensiero francese del suo tempo: « il riconoscere alla scienza e alla conoscenza scientifica un valore tale da sminuire in un sol colpo ogni nostra esperienza vissuta del mondo è una caratteristica non soltanto dei francesi, ma anche di quello che, con una certa vaghezza, chiamiamo lo spirito francese. Se voglio sapere cosa è la luce, non è forse al fisico che devo rivolgermi? [...] Il progresso del sapere non è forse consistito nel dimenticare quel che ci dicono i sensi da noi ingenuamente consultati, ossia qual che non ha spazio in un quadro autentico del mondo». M. MERLEAU-PONTY, *Conversazioni*, trad. F. Ferrari, Édition du Seuil, Milano 2002, 15-16.

Il cardine sul quale si concentra questa riflessione riguarda l'interpretazione dell'esperienza sotto il segno dell'espressività. È proprio questa la base di partenza per comprendere la sinergia tra il lavoro teorico di Merleau-Ponty e quello di Cartier-Bresson. Il punto di incontro più proficuo consiste nell'evidenziare la collaborazione da parte dell'artista alla necessità di far emergere dalla realtà *strutture di senso* attraverso l'utilizzo del mezzo fotografico.

Secondo Merleau-Ponty ci troviamo circondati da un "intorno esperienziale", in cui noi continuamente siamo portati ad esperire sia sulla base di quel che ci appare, ma anche sulla base di tutto quel che non si dà nell'immediato. Ciò che primariamente si cela a noi è segno espressivo: grazie al segno espressivo viene comunicata la processualità dell'esperienza.

Definendo la fenomenologia come studio delle essenze e definendo queste ultime come attività/processi, è facile intuire come la direzione presa dal filosofo consista nel porre l'attenzione non a definizioni ontologiche bensì ad una nuova modalità del percepire, un "come" e non un "cosa".

La fenomenologia è soprattutto «una filosofia che ha come obbiettivo finale il ricollocamento delle essenze nell'esistenza, e pensa che non si possa comprendere l'uomo e il mondo se non sulla base della loro "fatticità"»⁶. Le essenze dunque, non possono più venir considerate come oggetti puramente ideali: anzi, in questo contesto sono talmente connaturate all'esperienza, e l'unico modo che hanno per emergere è proprio in relazione alla concretezza del loro rapporto con il mondo.

⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. A. Bonomi, Bompiani, Roma 2013, 15.

Ora, fenomenologia non sta a significare un mero richiamo ad un'esperienza fattuale, se così fosse saremmo ricaduti nuovamente in un contesto empirista e ci saremmo limitati alla semplice constatazione dei fenomeni esperiti. Essa possiede altresì una carica trascendentale, si occupa dunque delle molteplici condizioni di possibilità dell'esperienza. Ciò che dobbiamo fare è risalire al momento in cui assistiamo al riemergere del reale, ritrovando quel contatto ingenuo con il mondo⁷ e soprattutto, prender consapevolezza di come avviene questo contatto. La fenomenologia è in definitiva un'analisi dell'esistenza stessa.

Con Merleau-Ponty la fenomenologia di Husserl si congela da ogni idealismo e diviene sapere concreto del mondo della vita, un sapere incentrato sul corpo in cui la percezione, definita come la ricezione di uno stimolo prima e traduzione in un'impressione poi, investe globalmente il soggetto-corpo, annullando ogni forma di dualismo.

Proprio in questo contesto emerge l'estetico, che come nota Matteucci: «è un modo di attuarsi dell'interazione tra organismo e ambiente a qualificare, eventualmente, l'esperienza in quanto estetica, non già i singoli elementi»⁸.

⁷ È bene ricordare che la fenomenologia non sfocia mai nel terreno della metafisica: essa è costantemente uno scavo che ricerca le fibre costitutive dell'apparenza, senza mai allontanarsi da essa.

⁸ G. MATTEUCCI, *Estetica e natura umana: la mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, 40. Si veda anche quanto da lui affermato a pagina 42: «l'estetico si candida niente meno che al ruolo di garante di quell'inscindibilità performativa tra organismo e ambiente che giustifica la co-evoluzione e la co-determinazione di biologia e cultura che contraddistinguono la natura umana [...] nell'esercizio di questa competenza estetica, ossia sapendoci collusi nell'interazione con il mondo piuttosto che osservarlo da spettatori di una realtà esterna».

L'approccio fenomenologico prevede che il soggetto venga inteso come un qualcosa di costantemente relazionato ad un contenuto presente nel suo ambiente, questo fa sì che crolli la classica dicotomia soggetto/oggetto intesa in senso tradizionale. La vecchia polarità trova ora la sua giustificazione d'esistenza non nella singolarità degli elementi ma nella loro *relazione*: «non posso pensarmi come una parte del mondo, come il semplice oggetto della biologia, della psicologia [...]. Tutto ciò che so del mondo, io lo so a partire da una veduta mia o da un'esperienza del mondo, senza quale i simboli della scienza non significherebbero nulla»⁹.

Gli elementi base della fenomenologia citati fino a questo momento fungono da collante per la formazione di una nuova compagine di campo il cui elemento costitutivo è il *dinamismo*:

Recuperato alla sua dinamicità e rivalutato nella sua matrice di esperienza-con, e dunque nella sua intrinseca apertura all'alterità e alla condivisione, l'estetico si rivela fattore imprescindibile per dar corso a relazioni di insieme, sia tra sé e il mondo, sia tra il sé e sé stesso, sia tra il proprio sé e gli altri sé. Per questa ragione l'estetico è manifestazione primitiva (inderivabile) di una mente estesa. Incorpora quella competenza analogica necessaria per emergere all'interno dell'ambiente circostante¹⁰.

Merleau-Ponty diviene il filosofo dell'ambiguità, produttore di una riflessione che non giunge mai a definirsi una volta per tutte, ma rimane, per così dire, costantemente sulla soglia. Coglie i fatti nella loro processualità generativa, che coincide con il loro rendersi manifesti. Per lui la fenomenologia non è dottrina

⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 20.

¹⁰ MATTEUCCI, *Estetica e natura umana*, 71.

bensì movimento, che si confonde con lo sforzo del pensiero moderno volto all'esteticità:

Potrebbe ben dipendere dal fatto che tale connessione uomo-mondo appare sempre più precaria, alienata e addirittura compromessa. Alla consapevolezza dell'evanescenza delle forme di vita si reagisce con una forma di vista esteticamente intensificata. Nelle sue manifestazioni c'è molto da imparare, assai poco da ripudiare nel nome di una nostalgica riduzione dell'estetico all'artistico¹¹.

1. Il sentire

Re-imparare a vedere il mondo. Questo è dunque il filo rosso che collega indissolubilmente Merleau-Ponty e Cartier Bresson. Gli strumenti utilizzati sono differenti, ma gli intenti sono identici. Il suo considerarsi compartecipe delle scene fotografate e l'importanza di instaurare una relazione con i propri soggetti ha spinto molti studiosi a definirlo come il precursore della fotografia umanista:

L'uomo. L'uomo e la sua vita, così breve, così fragile, così minacciata. Grandi artisti come il mio amico Edward Weston, o come Paul Strand o Ansel Adams, che hanno un enorme talento, si dedicano soprattutto all'elemento naturale, geologico, il paesaggio, i monumenti. Io, invece, mi occupo quasi esclusivamente dell'uomo. I paesaggi sono eterni, io vado di fretta [...]. Il mio modo di agire è basato sul rispetto della realtà: non fare rumore, evitare qualsiasi ostentazione personale [...] evitare di

¹¹ Ivi, 61. È bene ricordare come la storia dell'estetica filosofica moderna poggi sul pensiero di Alexander Gottlieb Baumgarten e sulla sua originaria definizione di *Estetica* intesa come *cognitio inferior*. Cfr. A.G. BAUMGARTEN, *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Milano 2000.

predisporre, mettere in scena, limitarsi ad esserci, avvicinarsi pian piano, *a passo felpato, per non smuovere le acque...*¹².

Esserci significa allora sentire, partecipare della scena presente. Si può dire di Cartier-Bresson ciò che Merleau-Ponty ha detto circa ruolo del filosofo contemporaneo: « il filosofo è un eterno principiante [...] egli non considera acquisito nulla di ciò che gli uomini gli scienziati credono di sapere »¹³.

La condizione di eterno principiante, sia esso fotografo o filosofo, possiede un principio che accomuna entrambi, e cioè il rimanere legati a doppio filo con il mondo, inteso in senso fenomenologico come un *campo*, base di un fitto nodo di relazioni che determinano il percepire. Nella visione di Merleau-Ponty non esistono oggetti bastanti a sé stessi, bensì tutto ciò di cui posso fare esperienza, partecipa di altri soggetti e di uno spazio ben definito.

Siamo costantemente “presi” nel mondo. Se vogliamo comprendere appieno cosa sia il *sentire* dobbiamo esplorare in noi stessi questo dominio pre-oggettivo, che non è altro che l’approccio ingenuo, senza schemi preconfezionati rispetto alla scena percettiva che ci colpisce. Come ricorda Cartier-Bresson:

Bisogna comprendere il proprio soggetto nei suoi diversi aspetti, ma ciò non significa che si debba giudicarlo a priori. Bisogna immergersi in ciò che si sta facendo. Non guardo mai altre fotografie del soggetto che mi appresto a ritrarre; voglio che le mie impressioni mantengano una certa freschezza [...]. Quando si arriva in un posto, è bene sbarazzarsi dei pregiudizi, non bisogna cercare di giustificare le proprie idee preconcrete. Bisogna

¹² Ivi, 11.

¹³ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 40.

gna attenersi ai fatti, cercare di *analizzarli*, modificare le prime impressioni grazie a quello che si osserva invece di confermare una tesi¹⁴.

Leggendo quest'ultima citazione è bene notare che, quando Cartier-Bresson parla di "fatti" probabilmente si riferisce a ciò che per Merleau-Ponty sono in fenomeni, dal momento che sottolinea la necessità di assecondare l'articolazione dell'esperienza intendendola come orizzonte pratico ed espressivo: il significato delle cose viene prima delle cose stesse¹⁵, è compito dell'artista far emergere tale significato.

Attraverso un'impostazione della fotografia per come la intende Cartier-Bresson fondamentale è dunque l'esperienza percettiva dell'osservazione fotografica. Il lavoro del fotografo francese è stato spesso definito come realismo fotografico proprio perché, anche se può sembrare ai più una concezione eccessivamente forte, guardare una fotografia può significare osservare la cosa stessa, entrare in contatto con il fluire della vita. Come sostiene Friday: « percepire vuol dire essere in contatto con esse un un certo modo »¹⁶ le fotografie sono trasparenti nel senso che noi vediamo il mondo attraverso di esse, «dipendono controfattualmente dalla scena fotografata»¹⁷. La posizione

¹⁴ CHÉROUX - JONES, *Henri Cartier-Bresson: vedere è tutto*, 30

¹⁵ In fenomenologia è fondamentale il concetto di inesauribilità dell'oggetto: Merleau-Ponty propone una visione ontologica, secondo cui io sono nel mondo in base al principio per il quale il mondo è al di fuori di me. Si parla dunque di indeterminazione positiva dell'oggetto, tale perché mi obbliga ad espormi sempre di più nei confronti del mondo. Cfr. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione – parte seconda: il Sentire*.

¹⁶ M. GUERRI - F. PARISI, *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2013, 337.

¹⁷ Ivi, 331.

di Friday si concentra dunque non tanto sulla fotografia intesa come prodotto materiale o artistico, bensì sull'importanza della pratica del fotografare, che risulta allora coincidente con l'atto di percepire¹⁸.

Le fotografie hanno il ruolo di porci non solo di fronte ma in contatto con la realtà, senza interrompere il continuum dinamico della vita stessa. Particolarmente adatta alla situazione è proprio la *street photography* messa in atto da Cartier-Bresson: osservando le migliaia di fotografie scattare nelle strade, subito colpisce l'estrema naturalezza del momento immortalato; si ha l'impressione che se solo fossimo più attenti e consapevoli del nostro ambiente circostante, anche noi saremmo stati in grado di notare la bellezza del bambino che corre o della coppia che si bacia in un bar. Sentire significa allora prestare attenzione. Come ricorda Merleau-Ponty «l'atto dell'attenzione non crea dunque nulla, ed è un miracolo naturale [...] tale miracolo fa appunto scaturire le percezioni»¹⁹. Fare attenzione non vuol dire semplicemente far luce su fenomeni preesistenti di cui all'improvviso mi interessa: più profondamente, significa saper amministrare la coscienza ed il corpo, significa creare orizzonti sempre nuovi e indeterminati. È bene notare che in fenomenologia (come del resto Kant aveva già evidenziato nel suo schematismo trascendentale²⁰), indeterminato non ha un'accezione

¹⁸ A questa affermazione si può rispondere che una fotografia può testimoniare qualcosa che in realtà non è successo, può insomma ingannarci in qualche modo, ma secondo Friday «se la fotocamera può mentire, possono farlo anche i nostri occhi [...] le “distorsioni”, le “imprecisioni” delle fotografie non sono una buona ragione per negare che vediamo attraverso di esse»: Ivi, 324.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 150.

²⁰ Cfr. E. GARRONI, *Immagine linguaggio figura: osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.

negativa, significa anzi la continua possibilità che mi è data di creare nuove relazioni con le persone e gli oggetti che mi circondano; secondo Matteucci:

Il sentire non è un raddoppiamento e neppure un momento o una fase dell'*aisthesis*. Non è che prima si percepisce e poi si sente, o viceversa. Il sentire è operatività in grado di percorrere l'*aisthesis* da parte e parte, fino a collimare con il percepire in casi di saturazione estetica nell'antipredicatività, sotto la cui egida possono anche avvenire processi di identificazione cognitiva²¹.

Il percepire attivamente consente di coltivare quel sentimento di intimità che procura il rapporto con l'ambiente; in questo contesto la fotografia gode di una particolare rilevanza dal momento che «enfaticizzare il medium è considerato di solito come un modo per distanziare i fruitori dal mondo rappresentato. In questo caso ha l'effetto opposto»²². Fotografare significa essere in contatto percettivo con il mondo, significa dunque mettere in atto una vera e propria *esperienza*, in cui non c'è separazione tra fotografo e fotografato, dove la percezione è immediata e si confonde con il flusso caotico dell'esistenza, fino a divenire indeterminabile. Come afferma Cartier-Bresson «la vita non è fatta di storie che si possono tagliare a fette come una torta di mele. Non esiste una ricetta. Cerchiamo di evocare una situazione, una verità»²³. Questa è la poesia della vita reale.

²¹ MATTEUCCI, *Estetica e natura umana*, 179.

²² GUERRI - PARISI, *Filosofia della fotografia*, 337.

²³ CHÉROUX - JONES, *Henri Cartier-Bresson: vedere è tutto*, 33.

2. L'esistenza come campo fenomenico

In precedenza ci siamo soffermati sul significato fenomenologico del sentire, facendo emergere che, proprio nel sentire, viviamo esperienze nella quale incontriamo le cose. Queste sono da intendersi come proprietà attive. Nelle cose è infatti già presente un senso che emerge nel momento in cui ci rapportiamo ad esse.

È importante a questo punto descrivere il modo in cui avvengono queste continue relazioni. Merleau-Ponty lo definisce un campo fenomenico in cui si esplicita il fatto che la nostra visione è solo una delle tante modalità del vedere, per ciò essa non può mai definirsi visione fattuale: il sentire mostra la qualità nel suo significato *per noi*.

Il sentire fa costantemente riferimento al corpo che acquisisce perciò una prospettiva storica, ben lontana dalla posizione assegnatagli per secoli dalla scienza moderna.

L'abbandono della concezione scientifico-razionalista del corpo-macchina è stato sottolineato da Merleau-Ponty un paio anni di più tardi rispetto alla *Fenomenologia della percezione*, nella terza conversazione radiofonica del 1948:

Se interroghiamo su questo problema un manuale di psicologia, ci dirà che la cosa è un sistema di qualità offerte ai diversi sensi e riunite per mezzo di un atto di sintesi intellettuale. Il limone, ad esempio, è una forma ovale più larga alle due estremità, *più* quel colore giallo, *più* quel senso di freschezza al tatto, *più* quel sapore acido... Tuttavia, una tale sintesi ci lascia insoddisfatti poiché non riusciamo a capire cosa unisca ciascuna di tali qualità o proprietà alle altre, mentre ci sembra che il limone

possegga l'unità di essere le cui qualità non sono che differenti manifestazioni²⁴.

Quel che Merleau-Ponty vuol farci capire attraverso il superamento dei classici schemi di pensiero è il fatto che qualsiasi qualità è, di base, la *modalità* di un certo comportamento del mondo nei riguardi del mio corpo. Ognuna di queste qualità manifesta in egual misura la maniera d'essere della cosa in questione, «l'unità della cosa non è dietro a ciascuna delle sue qualità: è riaffermata in ciascuna di esse, ciascuna di esse è la cosa tutta intera»²⁵.

La riflessione merleau-pontiana può essere accostata a quella che Ernst Mach²⁶ propone per la concezione del rapporto tra fotografia e conoscenza.

Mach, in opposizione ad una visione meccanica della conoscenza, fondata sul rapporto causa-effetto, sostiene l'idea che la sostanza non possa essere rappresentata come sostrato permanente, bensì debba essere concepita come flusso, in cui il soggetto è una cosa tra le altre cose. Con Merleau-Ponty abbiamo un avanzamento, dal momento che il soggetto non può essere definito solo in termini puramente materialistici, ma è piuttosto una modalità di relazione con le qualità fenomeniche. Ciò non toglie che l'Io e la cosa finiscano col perdere la loro dicotomia. La conoscenza stessa viene a delinarsi come un processo che richiede un incessante mutamento di prospettiva secondo linee

²⁴ MERLEAU-PONTY, *Conversazioni*, 33.

²⁵ *Ivi*, 35.

²⁶ Cfr. E. MACH, *Conoscenza ed errore. Abbozzi per una psicologia della ricerca*, trad. di S. Barbera, Einaudi, Torino 1982, 149-150.

che non trovano alcun modello di riferimento nella concezione meccanicistica della natura.

Riferendosi alla fotografia, Mach pone in luce come, attraverso essa, sia possibile catturare l'oggetto in movimento per sottoporlo ad un'attenta osservazione. Notiamo come Mach voglia sottolineare l'utilizzo della macchina fotografica come una sorta di espansione delle capacità sensoriali: dal punto di vista conoscitivo, le immagini fotografiche non sono né più né meno delle altre sensazioni, anche se risultano più efficienti in quanto aiutano all'educazione dello sguardo, rendendoci più consapevoli del nostro partecipare di un campo fenomenico, o per meglio dire, della nostra nicchia estetica.

Questo è un punto focale in quanto si capisce perché sarebbe così necessario l'abbandono della coppia di polarità soggetto/oggetto intesa in senso tradizionale. Come sostiene Matteucci « se invece, ai termini della coppia si antepone l'interazione, i *relata* si presentano come vettori processuali di un campo efficiente a monte dell'individuazione di ogni polarità cognitivamente definita»²⁷. La nicchia estetica di cui parlavamo in precedenza è esattamente la realizzazione della relazione tra organismo e ambiente, ove c'è un ambivalente cooperazione dei due.

Lo stesso Cartier-Bresson ha sempre evidenziato l'importanza di questo processo comunicativo: « così vivendo dentro e fuori noi ci sentiamo, scoprendo il mondo, forgiati da lui, proprio perché siamo in grado di agire su di lui. Si stabilisce un equilibrio fra i due mondi, esterno e interno, che intrecciati in

²⁷ MATTEUCCI, *Estetica e natura umana*, 58.

dialogo finiscono per informarsi»²⁸. Per Cartier-Bresson la macchina fotografica diviene una sorta di potenziatore dei sensi.

Il campo fenomenico è esattamente l'operazione creativa che, da un lato, ritorna al soggetto nella sua fatticità, ma al contempo si dispiega come campo trascendentale, nel senso che propone una veduta parziale sulle qualità ed ha come perno la relazione che si costruisce con esse. È «questo mondo unico offerto a più io empirici»²⁹.

Il processo non va giustificato o ricostruito, quel che bisogna fare è saper cogliere le strutture immanenti della realtà, con cui si crea un rapporto mimetico. Il corpo, che è dunque empirico ma anche modalità di relazione, si propone come una riflessione continua e diretta sull'oggetto, che inizia proprio nel momento in cui riconosco la presunzione della ragione come problema filosofico fondamentale. Un'esperienza che anticipa una filosofia.

3. Il corpo

Il punto di vista fenomenologico prevede allora un continuo richiamo alla dimensione corporea.

La scienza e il pensiero filosofico tradizionali hanno continuamente presupposto il concetto di cosa in sé della cui esperienza si cercano condizioni di possibilità, come se l'oggetto fosse idealmente identico al concetto ad esso associato. In questo contesto, il punto di svolta decisivo viene dato dalla riflessione di Descartes che, per la prima volta, determina l'ente come og-

²⁸ H. CARTIER-BRESSON, *L'immaginario dal vero*, trad. P. Benedetti, Edizioni Miniature, San Giuliano Milanese (MI) 2015, 33.

²⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 283.

gettività del rappresentare. Nell'espressione *cogito ergo sum* Descartes dà dunque vita ad un soggetto conoscente in riferimento al quale tutto deve essere ricondotto in virtù del suo essere un fondamento incontrovertibile. Secondo la visione dei Heidegger, con Descartes, perché una cosa si dia nella presenza ed esista, deve necessariamente darsi sotto forma di rappresentazione del soggetto.

Nasce dunque per Heidegger³⁰ un soggetto umano attivo per il quale conoscere significa impadronirsi della tecnica attraverso cui il mondo risulta disponibile e dominabile nel suo complesso.

Merleau-Ponty presenta un corpo ridotto sì a oggetto fisiologico, privo di interiorità altra ma al contempo non come un mero involucro che racchiude un'anima. Notiamo allora una corrispondenza tra il corpo vivente ridotto a esteriorità senza interiorità: il corpo fenomenologico è a tutti gli effetti corpo vivente.

Affinché si dia un campo percettivo, deve sussistere un'interazione. Notiamo allora che il corpo soggettivo si offre sempre da una particolare prospettiva:

Vedere un oggetto significa averlo al margine del campo visivo e poterlo fissare [...]. Quando lo fisso, io mi ancoro in esso, ma questo "arresto" dello sguardo non è altro che una modalità del suo movimento: io continuo all'interno dell'oggetto l'esplorazione [...] con un solo movimento rinchiudendo il paesaggio e apro l'oggetto [...] guardare l'oggetto significa allora immergersi in esso³¹.

³⁰ Cfr. M. HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1999, 87.

³¹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 295-296.

Nel momento della visione, fissando lo sguardo su un oggetto o un frammento di un paesaggio, essi si dispiegano: si presenta un orizzonte che assicura l'identità dell'oggetto nel corso dell'esplorazione. Lo stesso Cartier-Bresson enfatizza l'importanza del concetto di orizzonte: «mantenere l'occhio sulla linea dell'orizzonte. È questa la cosa più importante»³². Parlare di orizzonte ci aiuta a capire che tutto ciò che posso esperire nell'esistenza non può mai essere sistematizzato una volta per tutte: l'ambiente di cui ci si circonda è sempre fonte inesauribile a cui si può attingere. Non è allora una questione di ricordi e memoria, è solo nell'immediatezza dell'oggetto colto direttamente che si ha la possibilità di una sintesi certa. Immediato significa che preso in sé stesso, l'oggetto non ha nulla di celato, ma è interamente dispiegato.

Oltre all'immediatezza, l'oggetto possiede anche una propria unicità: applicando le precedenti riflessioni alla fotografia intuiamo che lo sguardo prospettico di cui parla Merleau-Ponty è anche esplicitazione dell'unicità degli eventi che esperiamo, è ciò che Benjamin chiama l'aura delle cose:

Che cos'è, propriamente, l'aura? [...] l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, la catena di monti all'orizzonte, oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo [...]. E cioè *“portarsi più vicino”* [...], la sua unicità, in altre parole: la sua aura³³.

³² CHÉROUX - JONES, *Henri Cartier-Bresson: vedere è tutto*, 117.

³³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. E. Filippini, Einaudi, Milano 2000, 42-43.

A questo punto della *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty si sofferma nel considerare il corpo come uno degli oggetti del mondo: il corpo dunque è veicolo dell'essere al mondo, che penetra profondamente nel tessuto dei dati. Esso è al contempo perno del mondo: so che gli oggetti posseggono svariate facce perché con il mio corpo posso, ad esempio, girarci intorno. Vediamo che in fotografia, come sostiene Cartier-Bresson, tutto diventa importante: « situarsi in rapporto a quel che si percepisce [...] la cosa più insignificante può diventare un grande soggetto, un trascurabile dettaglio umano può divenire il motivo conduttore»³⁴. Snodo fondamentale è l'utilizzo della macchina fotografica intesa come *dispositivo estetico* immerso nella relazione organismo-ambiente, le cui immagini appaiono come finestre sulla realtà.

Emerge la tematica evidenziata da Flusser circa il pericolo di un'eccessiva tecnicizzazione delle immagini, dunque il loro essere trattate come "sintomi" piuttosto che come aperture di un'oggettività preesistente. Per Flusser la soluzione consiste nel soffermarsi sul *gesto* fotografico: « l'apparecchio fa ciò che vuole il fotografo, e il fotografo deve volere ciò che l'apparecchio è in grado di fare»³⁵. Anche se Flusser sostiene che l'utilizzo di dispositivi porti sempre più ad una maggiore robotizzazione della vita e dell'arte, è anche vero che propone una via d'uscita: interrogarci sul rapporto tra fotografo e libertà. Una possibile libertà per il fotografo è presente nella misura in cui il gesto fotografico è in grado di sottomettere il programma all'intenzione umana. Cartier-Bresson a questo riguardo utilizza termini

³⁴ CARTIER-BRESSON, *L'immaginario dal vero*, 24.

³⁵ V. FLUSSER, *Per una filosofia della fotografia*, trad. C. Marzia, Mondadori, Milano 2006, 42.

molto più schietti: la tecnica, intesa anche come preparazione da punto di vista della composizione o della conoscenza della macchina fotografica non può essere trascurata, ma non si può certo attribuire a questi due elementi la buona riuscita di uno scatto. Alla domanda di un giornalista che chiedeva quanto tempo avesse impiegato a prendere confidenza con l'apparecchio Cartier-Bresson risponde: « sono bastati tre giorni! Quello che ci è voluto per leggere il libretto della Leica»³⁶.

Più la fotografia si immerge nella tessitura esperienziale, nel proprio quadro estetico, più potrà essere definita fenomenologica: il ruolo fondamentale viene giocato dal fotografo e dalla sua capacità di saper considerare la macchina come una naturale continuazione del suo stesso sguardo sensibile: allora sì che l'immagine potrà dirsi, alla maniera di Flusser, autenticamente libera.

4. La spazialità del corpo: il movimento

Si è compreso allora in che modo, secondo la visione di Merleau-Ponty, il corpo non si propone semplicemente come un aggregato di organi giustapposti in una data spazialità: la svolta fenomenologica consiste nell'adottare una visione *olistica* del corpo e dell'esperienza in generale. Non vi è però un disegno globale della propria corporeità, « una presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale»³⁷. Non posso definire il mio corpo come un oggetto posto in mezzo ad una miriade di altri oggetti che abitano il mio ambiente, quan-

³⁶ CHÉROUX-JONES, *Henri Cartier-Bresson: vedere è tutto*, 96.

³⁷ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 408. Si noti l'implicito riferimento alla teoria dello schematismo kantiano, di cui la fenomenologia è critica debitrice.

to piuttosto come modalità di relazione verso quest'ultimo. Il corpo soggettivo possiede una spazialità di *situazione*, non di posizione.

Merleau-Ponty parla in questo contesto di corpo fenomenico, ben distinto dal corpo oggettivo in quanto si staglia verso il mondo e diviene la condizione basilare per l'esistenza di una spazialità.

La parola chiave è movimento: ogni soggetto ha nei movimenti uno sfondo che lo anima e lo sostiene. Ciò che interessa è comprendere che il movimento del corpo fenomenico è movimento concreto, il cui sfondo di partenza è il mondo dato. Torna utile riferirsi all'esempio riportato da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia*, in cui afferma che, quando faccio cenno a qualcuno di avvicinarsi a me, la mia intenzione non è solo un pensiero che si riferisce circolarmente a me stesso; al contrario questo mio far cenno non lo percepisco affatto nel mio corpo. Faccio segno attraverso il mondo, puntando a qualcosa o qualcuno posto al di fuori di me.

Muovere il corpo significa allora protendere verso le cose, che a questo punto divengono parlanti: vi è un ininterrotto dialogo tra il soggetto e le cose, in cui il soggetto ha la capacità di recuperare il senso sparso dell'oggetto³⁸. Per dirla con le parole di Merleau-Ponty « cosicché, non si può dire che l'uomo vede perché è spirito, né d'altra parte che è spirito perché vede: vede-

³⁸ Naturalmente la visione fenomenologica non significa che è il soggetto a donare all'oggetto un senso, l'Io non è il cogito cartesiano, perché secondo la visione di quest'ultimo dal cogito parte la mia visione del mondo. Al contrario, secondo Merleau-Ponty le cose hanno già un loro senso intrinseco: possiamo allora dire che il soggetto ha la capacità di porsi in dialogo con l'esterno, recuperando le qualità degli oggetti e dando loro un ulteriore significato rispetto a quello che già possiedono in partenza.

re come vede un uomo ed essere spirito sono sinonimi»³⁹. Attraverso visione e movimento riesco ad esprimere un movimento d'esistenza, all'interno di un qui e ora.

Questo tipo di prospettiva la si può ritrovare nel lavoro di Cartier-Bresson che, per tutta la sua carriera si è sempre voluto occupare del posto che il fotografo ha non solo rispetto a ciò che fotografa ma anche nei confronti dell'ambiente stesso in cui opera: « il fotografo è compreso nello stesso spazio e nello stesso flusso di ciò che egli fotografa [...]. L'attività fotografica non tiene conto del dualismo e ripristina l'unità del soggetto»⁴⁰. Vediamo allora che il corpo diviene sempre di più il mediatore tra il soggetto e il mondo, in quanto permette la creazione di un saper stare e soprattutto di un saper fare esperienza di qualcosa⁴¹ che non può prescindere da una visione olistica. Prendendo in considerazione gli scatti di Cartier-Bresson capiamo che quell'attimo, sia esso la scena di un bacio o una sovrapposizione di personaggi e oggetti che vanno a formare una composizione straniante e ironica, risultano straordinari proprio perché è lo stesso Cartier-Bresson che partecipa fenomenologicamente alla scena che fotografata: col suo sguardo prospettico è in grado di stabilire una relazione, di creare la spazialità ottimale per fissare il momento senza fargli perdere la fluidità e l'energia della vita da cui è stato tratto. In termini estetici:

³⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia*, 530.

⁴⁰ J.-P. MONTIER, *Henri Cartier-Bresson: lo zen e la fotografia*, trad. G. Lupieri, M. Parizzi, Tours 1996, 30.

⁴¹ Cfr. MATTEUCCI: «Si potrebbe schematizzare dicendo che, nell'esperienza-di, il "di" segna una distanza che può generare distinzione e astrazione, mentre nell'esperienza-con il "con" segna una relazione che è sempre solida e materiale» (*Estetica e natura umana*, 50).

Posto sotto questa luce, l'*inter-play*, o *Zusammen-spielen*, estetico non riguarda dunque facoltà interne a una soggettività trascendentale nella loro indeterminatezza “in genere” [...]. Esso si sviluppa in rapporto all’uso concreto e contingente di sedimenti storico-ambientali disponibili che diventano patrimonio esperienziale dell’organismo come suoi modi di operare con il materiale che ne emerge [...]. L’estetico esige collusione, partecipazione a una corrispondenza, tra attori che cercano intesa reciproca, e dunque comune espressività⁴².

Con Cartier-Bresson si realizza quello che per McLuhan è l’intento ultimo dell’atto fotografico: la possibilità di dar risalto a componenti che, nonostante abitino il nostro stesso ambiente, sarebbero stati destinati a rimanere celati. In particolare, per McLuhan la fotografia è interessante in quanto strumento che ha permesso il passaggio dall’“uomo tipografico” all’“uomo grafico” offrendogli un modo non sintattico di acquisire conoscenza. Da un punto di vista psicologico e cognitivo, questa nuova conoscenza che restituisce importanza al corpo e ai suoi gesti, apre ad un’inedita dimensione dell’Io. In prima istanza perché « non è possibile far della fotografia da solo. È possibile aver almeno l’illusione di leggere e scrivere nell’isolamento, ma la fotografia non permette simili atteggiamenti»⁴³. È sciocco, per McLuhan, pensare alla fotografia come un qualcosa di autoreferenziale: la possibilità di poter fermare un momento di realtà significa invece non tanto comprenderlo, non è questo il compito della fotografia o del discorso estetico, ma di render consapevoli della partecipazione alla tessitura esperienziale che ci circonda:

⁴² Ivi, 51.

⁴³ M. McLuhan, *La fotografia. Il bordello senza muri*, in *Gli Strumenti del comunicare*, trad. E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 2008, 179.

Non appena ci mettiamo in posizione per assistere ad un avvenimento, ecco che esso viene cancellato da un altro, ed è per questo che la vita di noi occidentali sembra alle culture primitive una lunga serie di preparativi *alla vita*. Ma la posizione preferita dell'uomo alfabetà è quella di “considerare con allarme” o “segnare a dito con orgoglio” ignorando scrupolosamente ciò che sta accadendo⁴⁴.

La fotografia ci offre la possibilità di entrare nella “famiglia dell'uomo” ribaltando completamente quella che fino ad ora è stata una fissa impostazione culturale dell'immagine.

Immagini che Friday chiama kepleriane. All'apice della piramide visiva delle immagini kepleriane c'è l'occhio e l'esperienza visiva, riferendosi dunque ad un solo mondo, al mondo reale. Questo tipo di immagini funzionano da cornice che racchiude l'esperienza visiva di un osservatore posto in una certa relazione rispetto ad una porzione di mondo reale, pertanto non può esserci un'immagine kepleriana che raffiguri eventi immaginari.

Si afferma così una nuova prassi della percezione espressiva:

La percezione espressiva implica una visione del mondo sotto un certo aspetto, e questo corrisponde a un modo di vedere il mondo; la rappresentazione di questi modi di vedere costituisce un mezzo comune ed efficace per stabilire la prospettiva visiva di un'immagine nel mondo kepleriano [...]. Ci sono due tipi di percezione espressiva. La prima comporta la proiezione degli stati psicologici del fruitore sugli oggetti dell'esperienza visiva. Vincere la lotteria, innamorarsi o essere respinti sono eventi tipicamente accompagnati da forti stati psicologici che influenzano come vediamo ciò che vediamo. Qualcosa di questa nozione di percezione espressiva è implicita quando la no-

⁴⁴ Ivi, 189.

stra comprensione di ciò che è visto è influenzata dai nostri stati psicologici e vediamo il mondo di conseguenza. La seconda tipologia di percezione espressiva comporta vedere il mondo sotto uno specifico aspetto evocato dalle caratteristiche degli oggetti dell'esperienza visiva⁴⁵.

Per la fenomenologia l'adesione attiva al mondo si risolve in termini di ritmo: la reale svolta consiste ancora una volta di spiegare la dipendenza soggetto-ambiente senza eliminarne la dicotomia, ma considerandola in termini di processi. Per Merleau-Ponty è possibile trovare nel sensibile la proposta ad un certo ritmo d'esistenza, in cui non vi è un termine agente e uno passivo ma entrambi partecipano alla formazione della tessitura esperienziale.

Ciò che muove il fotografo a scegliere una determinata porzione di realtà non è altro che il risultato di un doppio canale comunicativo: da un lato è la proiezione di un aspetto del mondo, dall'altro è l'entrare in risonanza con l'ambiente captando, grazie alla visione, il mondo sotto determinati aspetti. Da qui si comprende la scelta di Cartier-Bresson di proporre un modo di fotografare che potremmo definire come positivamente amatoriale, capace di mantenere uno sguardo fresco sul mondo, senza tuttavia trascurarne le effettive dimensioni esperienziali, creando qualcosa di unico.

⁴⁵ J. FRIDAY, *La fotografia e la rappresentazione della visione*, in GUERRI - PARISI, *Filosofia della fotografia*, 378-379.