

INDICE

INTRODUZIONE.....	2
1. IL PRIMATO DELLA PERCEZIONE	5
1.1 Husserl e la fenomenologia in Merleau Ponty	5
1.2 Un nuovo tipo di analisi.....	10
1.3 Il mondo antepredicativo e il corpo proprio	13
2. L'ONTOLOGIA E IL CORPO PROPRIO	25
2.1 L'interrogazione filosofica e l'approdo ontologico	25
2.2 Il corpo senziente-sensibile: la reversibilità e il chiasma	35
3. L'ESPRESSIONE: IL RAPPORTO TRA FILOSOFIA E ARTE.....	40
3.1 Il gesto e la parola.....	40
3.2 Cézanne e il prodigio della pittura.....	45
3.3 Lo stupore del pre-mondo: filosofia e arte.....	54
CONCLUSIONI.....	63
BIBLIOGRAFIA	65

INTRODUZIONE

Pur non esponendo mai una filosofia dell'arte o un sistema di estetica compiuto, Merleau Ponty traccia nelle sue opere, dalla *Fenomenologia della percezione* all'incompiuto *Il visibile e l'invisibile*, un percorso filosofico in cui l'arte è protagonista indiscussa, insieme alla filosofia, e in cui esse formano un «chiasma» inscindibile, che cercheremo di mostrare nei dettagli in questo lavoro.

Il centro della riflessione merleau-pontiana è senza dubbio la percezione, in modo particolare nelle sue prime opere, ma anche, sebbene meno esplicitamente, in quelle successive. Ci descrive la percezione come un sistema globale in cui i nostri sensi sono coinvolti contemporaneamente, che non si può ridurre a una somma di dati giustapposti, e da questa premessa la percezione ci viene presentata come l'esperienza originaria, che per lui manterrà sempre un certo primato. Il punto di partenza di Merleau Ponty, come ci ricorda anche Sartre¹, che lo conosceva bene, co-fondatore della rivista «Le Temps Modernes», sebbene profonde divergenze portarono alla rottura fra i due, è l'aspra critica nei confronti di quel «pensiero di sorvolo» che dimentica il nostro insabbiamento, che dimentica la nostra ambiguità e dimentica che la nostra vita non può essere tradotta in termini di conoscenza, poiché ciò che si ha all'origine non è mai il sapere ma sempre l'evento. Un principio cardine della sua filosofia è appunto l'avvolgimento, principio sempre ignorato invece dai filosofi classici, dai positivisti e dalla filosofia oggettiva che ignorano che la natura è anche dietro di noi e non solo davanti a noi.

Mantenendo sempre al centro della sua filosofia la percezione e il nostro contatto primordiale con il mondo, nel corso degli anni Merleau Ponty riprende e rielabora

¹ Vedi J. P. Sartre, *Merleau Ponty*, Raffaello Cortina Editori, Milano, 1999

le sue iniziali ricerche fino a operare ciò che lui stesso definisce «una riabilitazione ontologica del sensibile», approdando appunto a un'ontologia incentrata sulla co-appartenenza del senziente e del sensibile a un medesimo Essere sensibile grezzo. Nella carne di quest'Essere che ci avvolge tutti, soggetto e oggetto non si distinguono più, così come percepire e essere percepiti, attività e passività, vedere ed essere visti non sono più disgiungibili, in un'eterna reversibilità, che diventerà una nozione fondamentale in quest'ultimo approccio ontologico. E' proprio la reversibilità che ci mostra la pittura, forma artistica che, insieme alla letteratura, viene presa abbondantemente in esame nelle opere del filosofo. L'espressione artistica è radicata nella prospettiva ontologica del sensibile e in questo senso potremmo dire che non gode di totale autonomia, ma allo stesso tempo la verità di questa prospettiva ontologica del sensibile può essere espressa solo attraverso l'operazione artistica che assurge a modello dell'operazione espressiva in generale. L'opera d'arte, in cui il senso e la sensibilità sono indissolubili, diventa appunto il modello di ogni operazione espressiva, configurandosi come ripresa creatrice del senso nascente nella nostra percezione originaria del mondo.

Il valore veritativo dell'arte è quindi rivendicato da Merleau Ponty, come cercheremo di mostrare nel terzo capitolo, dopo aver delineato l'impronta fenomenologica nel primo capitolo e l'approdo ontologico nel secondo, proprio a partire dal profondo radicamento dell'arte nella carne del sensibile, ontologicamente riabilitato da Merleau Ponty; l'arte non sarà quindi mera copia e riproduzione, ma, come ripeteremo in seguito, sarà, come la filosofia, realizzazione di una verità e a differenza di Heidegger, che pur rivendicando un ruolo speciale per l'arte, lo fa basandosi sull'essenziale linguisticità dell'arte e relegando la

sensibilità di questa in secondo piano, secondo l'impostazione della metafisica occidentale che riduce l'opera stessa a oggetto, Merleau Ponty difende un'arte in cui l'espressione sia inscindibile dall'espresso e in cui l'espresso sia esso stesso la chiave di accesso all'Essere.

«La pittura è un sorta di filosofia: coglimento della genesi, filosofia in atto. La pittura non è astratta, diceva Klee, ma assoluta (cioè radicale), ritrova cioè una posizione dell'essere incomprensibile per la scienza e per il quotidiano»². Rifacendosi a Grohmann che cita Klee, con queste poche righe, tratte dal Corso al Collège de France del 1958-1959, *La filosofia oggi*, Merleau Ponty traccia i contorni del suo pensiero circa il ruolo dell'arte nella sua filosofia e il rapporto che intercorre tra l'arte e la filosofia stessa. Cerchiamo allora di conoscere nei dettagli questo rapporto.

² M. Merleau Ponty. *E' possibile oggi la filosofia?: lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003

1. IL PRIMATO DELLA PERCEZIONE

1.1 Husserl e la fenomenologia in Merleau Ponty

Il primo Merleau Ponty ci presenta una fenomenologia che si propone un programma ben preciso: un ritorno alla percezione, che inizia fin dal testo del 1934, il progetto di ricerca *La natura della percezione*, in cui la percezione è presentata come esperienza primaria della coscienza e modalità con cui si dà manifestazione della realtà. Lo studio della percezione trova qui giustificazione essenzialmente attraverso quattro filoni della ricerca filosofica e sperimentale dell'epoca: la comparsa di nuove filosofie che mettono in discussione il criticismo, principalmente in Germania, lo sviluppo della fisiologia del sistema nervoso, lo sviluppo della patologia mentale e della psicologia infantile ed infine le nuove concezioni della Gestaltpsychologie, la nuova psicologia della percezione nata in Germania. Non si può però dimenticare che l'influenza principale sull'intero percorso filosofico del fenomenologo, e soprattutto sul primo Merleau Ponty, è sicuramente rappresentata dal padre della fenomenologia, Husserl.

Nel capolavoro di Merleau Ponty, la *Fenomenologia della percezione*, il tema della percezione è al centro di un'ampia riflessione circa il ruolo della filosofia e, riprendendo appunto Husserl, l'autore ci presenta il suo progetto teorico e il metodo che è necessario adottare. Il punto di partenza è quella riduzione fenomenologica di cui ci aveva parlato appunto il suo predecessore. Una questione centrale infatti nella filosofia di quest'ultimo, che non era stata sviluppata nelle *Ricerche logiche* e che invece costituirà un passo decisivo nelle opere successive, è appunto l'epochè, quella messa tra parentesi dell'atteggiamento naturale e la sospensione del giudizio che caratterizza il metodo fenomenologico. Se infatti l'atteggiamento naturale

consiste nel trovare il mondo come qualcosa di esistente e assumerlo come tale, il solipsismo, derivato dal dubbio che alle immagini mentali corrisponda davvero qualcosa all'esterno, mette in questione questo atteggiamento e riduce però il mondo a finzione soggettiva. Ma anche questo passaggio va superato per riuscire a trovare qualcosa di davvero evidente: il percepire e ogni atto di coscienza saranno indubitabili, il fenomeno sarà quindi ciò che resta di indubitabile, anche nel momento in cui mettiamo tra parentesi la trascendenza, l'esistenza in sé delle cose. Nell'*Idea della fenomenologia. Cinque lezioni* possiamo seguire il metodo di Husserl che ci porta a definire il trascendente come ciò di cui non è lecito fare uso, a definire la riduzione fenomenologica come l'esclusione di ogni posizione trascendente di realtà e dunque come riduzione all'immanenza, distinta successivamente in immanenza materiale, come la cosa che appare nella coscienza, il contenuto positivo dell'oggetto nell'immanenza, e in immanenza come datità diretta, cioè come l'apparire, l'essere fenomeno dell'apparizione. La fenomenologia sarà lo studio delle datità dirette, dei fenomeni puri, mentre le immanenze materiali possono solo dare luogo a indagini psicologiche. E' presentata un'intrinseca correlazione tra le cose e il loro presentarsi nell'apparenza che sarà sviluppata attraverso la nozione centrale dell'intenzionalità e attraverso il concetto di fenomenologia come lo studio del modo in cui un oggetto di conoscenza si costituisce nella conoscenza. La cosa si dà per me, come un mio vissuto, non è semplicemente un oggetto in sé, con un'esistenza astratta, ma si dà attraverso una correlazione con un soggetto. Husserl scrive che la fenomenologia ha il compito di chiarificare l'essenza della conoscenza; non si tratta di un fenomeno intellettualistico ma di un afferrare diretto e intuitivo in cui attraverso il "puro

guardare” il fenomeno si mettono in luce le essenze dei fenomeni, cioè le “determinazioni di senso e distinzioni di senso”. In questo senso la fenomenologia sarà caratterizzata da un metodo descrittivo che porterà all’evidenza della cosa stessa. L’epochè ridefinisce quindi il rapporto tra immanenza e trascendenza, fino alla scoperta della possibilità di recuperare la trascendenza attraverso l’immanenza e quindi attraverso le operazioni coscienziali. Già in questo testo si può notare come la riduzione, essendo una neutralizzazione di ogni trascendente, possa essere considerata un’apertura all’evidenza apodittica della coscienza; e anche in opere successive come le *Meditazioni cartesiane* e *Logica formale e trascendentale* viene messo in luce questo passaggio. Nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* il cogito è accompagnato da un’evidenza della percezione immanente che ci dà l’indubitabilità dell’esistenza dell’oggetto; l’io è così inteso come un decorso di vissuti intenzionali immanenti e indubitabili che corrisponde a quella che Husserl definisce la “regione della coscienza pura”.

Proprio da qui possiamo partire per un accurato confronto tra la fenomenologia così come viene intesa da Husserl e il metodo fenomenologico che mette in campo Merleau Ponty. Infatti, al di là delle ovvie tematiche in comune e degli uguali punti di riferimento, possiamo trovare anche forti segni di allontanamento tra i due filosofi; questo distacco dal suo maestro è Merleau Ponty stesso a sottolinearlo fin dalle prime pagine della *Fenomenologia della percezione*. In questo testo, scritto nel 1945, si assiste a una vera e propria revisione del progetto husserliano: la riduzione è infatti presentata in una forma diversa, non può essere quel ritorno a un soggetto assoluto e puro di fronte al quale il mondo si dispiega in tutta la sua trasparenza; si mette da parte questo secondo momento della riduzione che conduce

appunto a una coscienza trascendentale come fondamento del mondo e ci si concentra esclusivamente su una riduzione che sospenda il nostro rapporto naturale con il mondo, che lo metta tra parentesi e che ritorni, come aveva detto Eugen Fink, a uno stupore di fronte al mondo. La fenomenologia si caratterizza come studio delle essenze, come già aveva detto Husserl, infatti, per capire come una coscienza possa essere coscienza di qualcosa che la trascende e che è fuori di essa, è necessario descrivere quegli atti intenzionali senza i quali un oggetto non potrebbe manifestarsi e, come già detto in precedenza, la correlazione tra gli oggetti e quegli atti. Si deve quindi arrivare a una descrizione delle strutture essenziali della coscienza, così da non ricadere in una descrizione fattuale e psicologica che Husserl aveva già ampiamente criticato. Già nella prima pagina della Premessa al testo però Merleau Ponty scrive:

La fenomenologia è lo studio delle essenze, e per essa tutti i problemi consistono nel definire le essenze, per esempio l'essenza della percezione e quella della coscienza. Ma la fenomenologia è anche una filosofia che ricolloca le essenze nell'esistenza e pensa che non si possa comprendere l'uomo e il mondo se non sulla base della loro fatticità. E' una filosofia trascendentale che pone tra parentesi, per comprenderle, le affermazioni dell'atteggiamento naturale, ma è anche una filosofia per la quale il mondo è sempre «già là» prima della riflessione, come una presenza inalienabile, una filosofia tutta tesa a ritrovare quel contatto ingenuo col mondo, per dargli infine uno statuto filosofico³.

Merleau Ponty sottolinea nelle pagine seguenti che le essenze saranno solo un mezzo e non lo scopo, che bisogna comprendere il nostro impegno effettivo nel mondo e ricondurlo a concetto, e che «la nostra esistenza è troppo strettamente presa nel mondo per conoscersi come tale nel momento in cui vi si getta, essa ha bisogno del campo dell'idealità per conoscere e conquistare la sua fatticità»⁴. Il punto di

³ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980 p. 15

⁴ Ibid. p. 24

partenza è quindi il metodo fenomenologico, per cui non si tratta di spiegare o analizzare, ma di descrivere e di ritornare alle cose stesse. Il Lebenswelt husserliano, quel mondo vitale e originario che fonda e precede le determinazioni scientifiche, è quindi al centro della sua riflessione, ma allo stesso tempo, proprio attraverso la ripresa originale della riduzione, Merleau Ponty sottolinea l'esistenza di una realtà che trascende la coscienza e l'impossibilità per la coscienza di essere il fondamento e l'accesso a una verità universale. Non sarà mai possibile quindi una completa riduzione e questo è il più grande insegnamento che si può ricavare dalla riduzione stessa. Ma solo rompendo la nostra familiarità con il mondo si può cogliere il paradosso del mondo e il suo scaturire immotivato. Una ripresa fondamentale del pensiero husserliano sta inoltre nella nozione di intenzionalità e nella distinzione tra l'intenzionalità d'atto, quella dei nostri giudizi e l'intenzionalità fungente, quella dell'unità naturale e ante-predicativa, da cui la fenomenologia non può prescindere, fenomenologia che quindi sarà sempre una fenomenologia della genesi, che cerca di afferrare l'intenzionalità totale. L'intenzionalità, per cui la coscienza è sempre coscienza di qualcosa, non corrisponde però al rapporto kantiano tra percezione interna e percezione esterna, poiché l'intenzionalità mi dà quell'unità del mondo come già fatta e già là, prima ancora di una conoscenza espressa e determinata. La coscienza è quindi rivolta verso un mondo verso cui non cessa di dirigersi, pur non possedendolo mai per intero e completamente.

1.2 Un nuovo tipo di analisi

Dobbiamo descrivere l'apparizione dell'essere e comprendere come paradossalmente per noi c'è un in sé. Ma il mondo fenomenologico non è un essere puro, è dato invece dal connubio delle mie esperienze con le esperienze altrui, ed è quindi imprescindibile dalla soggettività e dall'intersoggettività. Questo significa che le prospettive si incontrano e che così un senso può apparire. «Ma esso non deve venir posto a parte, trasformato in Spirito assoluto o in un mondo nel senso realista». La fenomenologia va al di là della dicotomia tra soggettivismo e oggettivismo e supera l'alternativa tra intellettualismo ed empirismo e in questo senso oltrepassa anche tutte quelle dicotomie connesse a questo, come quella tra l'"in sé", inteso come l'insieme delle cose nel mondo che semplicemente esistono, indipendenti dal soggetto, e il "per sé", come il soggetto o la coscienza che costruiscono i propri oggetti. La fenomenologia va al di là anche delle classiche distinzioni tra interiore ed esteriore, tra anima e corpo, che invece fanno appunto da sfondo alle due opposte filosofie dell'atteggiamento naturale. L'analisi riflessiva, qui esemplificata da Cartesio e Kant, non prende le mosse dal tessuto dei fenomeni e crede che niente sia inaccessibile per l'uomo, risale dall'esperienza del mondo al soggetto come condizione di possibilità, a prescindere da quell'esperienza che ha del mondo, ci mostra una semplice ricostruzione al posto di una fondata descrizione, facendo credere che senza sintesi universale non esisterebbe nessun mondo. In questo senso conduce anche a una forte svalutazione dell'altro poiché se io corrispondo al pensiero che ho di me stesso, l'altro rimane una parola vuota, se non si comprende come la mia esistenza non sia riconducibile alla mera coscienza

che ho di esistere, ma che invece comprenda anche la mia incarnazione in un mondo e in una situazione storica, un soggetto votato al mondo. Nella *Fenomenologia della percezione* vengono attaccati duramente sia l'intellettualismo che l'empirismo, entrambi infatti si occupano solo del mondo oggettivo e non considerano in modo adeguato la percezione, conservano l'atteggiamento naturale e dogmatico e vedono il corpo come pura exteriorità e il soggetto come pura interiorità, arrivando alla conclusione profondamente sbagliata per cui gli Io empirici sono oggetti tra gli altri. Empirismo e idealismo sono due facce del pensiero oggettivo che abbandona l'esperienza e passa all'idea. L'analisi esistenziale di Merleau Ponty si ripropone di superare l'alternativa tra questi due poli, che falsificano il rapporto tra esteriore e interiore.

Il punto di partenza di questo nuovo genere di analisi sarà sempre l'esperienza del mondo e l'uomo sarà sempre l'uomo nel mondo, ricondotto a una natura antepredicativa e primordiale, una vita irriflessa, che viene prima di ogni scienza e di ogni riflessione tetica.

L'oggetto per gli psicologi non è mai ambiguo e qualora ci sembrasse ambiguo, lo diviene solo per disattenzione, ma la nozione di attenzione è invece apostrofata dall'autore proprio come un'ipotesi che mantiene il pregiudizio del mondo oggettivo portato avanti da entrambi gli atteggiamenti dogmatici. Come vedremo anche in seguito, l'indeterminatezza e l'ambiguità devono essere ritenuti fenomeni positivi e imprescindibili per una vera filosofia. L'empirismo deforma l'esperienza culturale riducendola a un'illusione, mentre invece è l'alimento principale della nostra vita e anche la stessa natura fa parte dell'esperienza degli oggetti culturali. La percezione viene equiparata a una pura operazione di conoscenza e mera

registrazione di stimoli e qualità e viene quindi sfigurato anche il mondo naturale. In questa visione il soggetto percipiente corrisponde a uno scienziato di fronte al mondo. Gli oggetti che non fanno parte del nostro campo visivo non sono ritenuti presenti e vengono posti solo attraverso immagini; abbandonando invece questa priorità dei meri contenuti possiamo riconoscere un nuovo modo di esistenza dell'oggetto dietro le nostre spalle.

L'empirismo rimane quindi nella credenza assoluta del mondo come totalità degli eventi spazio-temporali e tratta la coscienza come parte del mondo; l'analisi riflessiva al contrario rompe con il mondo in sé e costituisce il mondo a partire dalla coscienza, ma in modo che resti un rapporto di familiarità con l'essere assolutamente determinato. Rimane quindi in entrambi l'idea di un mondo completamente esplicito, quel pregiudizio dogmatico per cui ho la sicurezza di cogliere un reale al di là delle apparenze, il vero al di là dell'illusione. Per quanto si condanni l'empirismo è bene ricordare però che non si può prescindere dalla fatticità e che non è possibile una coscienza costituente universale proprio perché altrimenti scomparirebbe l'opacità dell'esperienza. La riflessione deve quindi partecipare della fatticità dell'irriflesso e in questo senso la fenomenologia ci parla di un "campo trascendentale":

Questo termine significa che la riflessione non ha mai sotto il suo sguardo il mondo intero e la pluralità delle monadi dispiegate e oggettivate, che essa non dispone mai se non di una veduta parziale e di un potere limitato. Ecco perché, inoltre, la fenomenologia è una fenomenologia, che studia l'apparizione dell'essere alla coscienza, anziché presupporre la possibilità⁵.

⁵ Ibid. p.106

1.3 Il mondo antepredicativo e il corpo proprio

Come abbiamo già detto precedentemente, il reale è da descrivere, non da costruire, e quindi la percezione non può essere assimilata al giudizio. Il reale è accompagnato spesso da fugaci impressioni, che tuttavia normalmente non sono confuse con fantasticherie e immaginazioni. Oltre il mondo reale c'è infatti il mondo immaginario, che in situazioni ordinarie non si mescola con il tessuto solido del nostro mondo. La distinzione tra sogni e realtà precede ogni analisi, infatti è l'esperienza dei sogni e della realtà a fondare la distinzione tra questi. Dobbiamo quindi esplicitare il nostro sapere primordiale del reale e non dobbiamo chiederci se percepiamo un mondo, ma partire dal presupposto che il mondo è ciò che percepiamo e che la percezione sarà ciò che fonda per sempre la nostra idea di verità. La percezione non equivale a una scienza o a un atto determinato, è lo sfondo su cui si staccano tutti gli atti, è il punto di partenza. In questo c'è una forte critica alla soluzione cartesiana, che riconduce tutto a un pensiero che si possiede assolutamente e che trova la connessione tra essenza ed esistenza nell'idea dell'infinito e quindi in un'idea dogmatica di essere. La percezione invece non può essere un semplice atto intellettuale, Merleau Ponty ce la presenta come modalità originaria della coscienza, non solo nella *Fenomenologia della percezione*, ma anche in un testo del 1946 *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, che riproduce una conferenza in cui il filosofo discute, davanti alla Société française de Philosophie, i risultati del suo capolavoro pubblicato l'anno precedente. In questo testo viene messa in luce l'importanza del ruolo della percezione all'interno del suo progetto teorico. Lo studio della percezione ci

presenta il mondo non più come una somma di oggetti e ci mostra che non abbiamo a che fare con un soggetto che decifra e interpreta ciò che gli sta di fronte. C'è una relazione organica tra il soggetto e il mondo che rivela una contraddizione e un paradosso tra l'immanenza e la trascendenza, di cui abbiamo già trattato. Il paradosso starà appunto nel fatto che il percepito non può essere estraneo a colui che percepisce, e in questo senso abbiamo l'immanenza, ma che c'è sempre anche un al di là di ciò che è attualmente dato, e qui abbiamo la trascendenza. Proprio in queste pagine la contraddizione inizia però a sparire: l'evidenza del percepito, il qualcosa che mi appare, mi è sempre dato con una presenza e un'assenza indivisibili. La percezione offre delle presenze, non corrisponde a una sintesi intellettuale, ma a una sintesi pratica, "di transizione", riprendendo un termine di Husserl. Parlando di un primato della percezione Merleau Ponty sottolinea come con questa espressione non intenda dire che la scienza, la filosofia e la riflessione siano sensazioni semplicemente trasformate, ma che la percezione è ciò che ci restituisce un logos allo stato nascente, senza nessun dogmatismo, e ci mostra le vere condizioni dell'oggettività. Attraverso la percezione si assiste alla nascita del sapere umano e si riconquista anche la coscienza della razionalità, su uno sfondo di natura inumana.

Secondo Merleau Ponty la percezione, in quanto non pone preliminarmente un oggetto di conoscenza e in quanto intenzione del nostro essere totale al mondo, è una modalità di quella veduta preoggettiva che è proprio l'*essere al mondo*. Nella percezione non pensiamo all'oggetto ma ineriamo all'oggetto e questo è uno dei capisaldi di tutto il pensiero del fenomenologo che ci vuole mostrare una visione dell'uomo completamente fondata sull'esistenza. Il significato e i segni, la forma e

la materia sono inseparabili nella percezione; qui la materia è piena della sua forma e prima della sussunzione del contenuto nella forma c'è una pienezza simbolica della forma che ci appare, prima di ogni pensiero teorico ci sono le manifestazioni delle esperienze espressive.

Non esistono sensazioni pure, il qualcosa percettivo è sempre dato in mezzo a un campo e non è mai isolato, viene modellato dal contesto e la stessa percezione non può essere intesa, come si mostra ancor meglio ne *La struttura del comportamento*, opera precedente di qualche anno la *Fenomenologia della percezione*, come una semplice registrazione passiva di stimoli esterni che agiscono su un recettore definito con le loro proprietà oggettive e causano reazioni definite; la percezione va invece intesa come quell'atto che ci fa conoscere le esistenze, come un'elaborazione e un'interpretazione attiva data da una totalità che è il mio corpo. L'eccitazione di un recettore non è equiparabile a una registrazione passiva di un'azione esterna, non esistono riflessi puri e nella comprensione di una parola, o nella percezione di un colore o in una qualsiasi altra percezione, non si assiste a una messa in moto di dispositivi prestabiliti per azione di stimoli esterni con delle proprietà oggettive. Il processo fisiologico si fa attivamente nella percezione stessa. Il percepire va inoltre distinto dal sapere, non è un giudizio, ma è cogliere un senso immanente prima di ogni giudizio. Ogni percezione si ha in un'atmosfera di generalità, nelle risposte riflesse c'è sempre qualcosa di generale. Trattando della percezione Merleau Ponty riprende la Gestalttheorie⁶, che non si riferisce alla percezione né con la teoria della coordinazione per cui dagli elementi singoli e

⁶ Dalla Gestalttheorie è da segnalare soprattutto l'influenza di W. Köhler, K. Koffka e M. Wertheimer. Con le nozioni di forma e struttura secondo Merleau Ponty questa nuova psicologia si avvicina a un'analisi più vera, anche se non si disfà mai completamente dei pregiudizi tradizionali e non rompe mai del tutto con il naturalismo.

isolati si arriva all'insieme né con la nozione di un'unità romantica assoluta, ma che con il concetto di struttura intesa come una totalità e insieme costituito non semplicemente per giustapposizione, ma costituito sempre attivamente, congiunge esistenza e idea. Accostandosi a questo movimento di pensiero il nostro filosofo può quindi definire l'unità del comportamento umano come forma e struttura in cui si distinguono semplicemente tipi di organizzazione e di integrazione diversi; il comportamento non sarà né una cosa né una coscienza, rimarrà irriducibile alle sue pretese parti. Le parti di una cosa non sono collegate da una semplice associazione esteriore e il senso e la verità del percepito non sono il frutto dell'incontro delle nostre singole sensazioni. La Gestalt, la forma, è l'apparizione del mondo e non la sua condizione di possibilità, è l'identità dell'interiore e dell'esteriore e non la proiezione dell'interiore nell'esteriore, non corrisponde quindi nemmeno a un'idea. La Gestalt è un'organizzazione spontanea del campo sensoriale, in cui gli elementi dipendono da una totalità, che dipende a sua volta da totalità più ampie, non è nemmeno una forma che si sovrappone a una materia, infatti non può esserci una materia senza una forma. Nella nostra percezione quotidiana noi ritagliamo sempre una parte del campo, e questo avviene perché un oggetto possiede una struttura speciale, cioè quella di figura su uno sfondo, studiata a lungo dalla Gestaltpsychologie; è infatti la struttura più semplice, che possiede sempre di più delle qualità date e in cui le parti assumono un senso particolare.

La nostra percezione è ovviamente una percezione di oggetti. Vediamo degli oggetti da un certo punto di vista, senza però essere imprigionati in quel punto di vista. La cosa vera e propria non è la cosa vista da nessun luogo. La visione di un oggetto è sempre accompagnata dal porre in letargo e in disparte ciò che gli sta

intorno, in modo che gli oggetti circostanti diventino orizzonti e si formi quella struttura oggetto-orizzonte che coincide con la prospettiva. Quest'ultima non è un ostacolo quando voglio vedere la cosa, anzi è ciò che permette alla cosa di rivelarsi. Gli oggetti si mostrano e appaiono solo se possono contemporaneamente nascondersi gli uni con gli altri. Con la prospettiva si viene ad abitare l'oggetto stesso e gli oggetti si rivelano come coesistenti. L'oggetto vero e proprio non sarà allora l'oggetto visto da nessun luogo, ma l'oggetto visto da tutti i luoghi. Lo stesso ragionamento vale anche per la prospettiva temporale. Il mio sguardo però, che altro non è se non un modo di accedere all'oggetto, non pone mai di questo più di una faccia. La sintesi degli orizzonti non offre un contesto lontano preciso, ma solo un orizzonte anonimo che lascia l'oggetto incompiuto e aperto.

Se si considera il corpo proprio si vede come questo non possa essere considerato come uno degli oggetti del mondo. E' infatti un oggetto che non abbandona mai il soggetto e che si presenta sempre sotto lo stesso punto di vista. Costituisce quindi quella permanenza assoluta che fa da sfondo alla permanenza relativa degli oggetti che sono suscettibili di presenza e assenza. E' quindi quel campo di presenza primordiale senza la quale non si può comprendere il mondo degli oggetti. La psicologia classica definiva il corpo come un aggregato di organi e parti, come un oggetto, mentre per parlare del corpo si deve far riferimento a uno schema corporeo che mostra un'integrazione tra parti a seconda dei progetti⁷. Dobbiamo intendere in questo senso il corpo, come corpo fenomenico e non come un corpo oggettivo o un

⁷ Merleau Ponty scrive in *Senso e non senso*, nel saggio *Il cinema e la nuova psicologia* che «la nuova psicologia ci fa vedere nell'uomo non un essere che costruisce il mondo ma un essere gettato nel mondo [...] essa ci ri-insegna a vedere questo mondo con il quale siamo a contatto con tutta la superficie del nostro essere mentre la psicologia classica trascurava il mondo vissuto per quello che l'intelligenza scientifica riusciva a costruire».

fatto psichico e comprendere che è il nostro corpo fenomenico che si muove e non il corpo oggettivo. Lo schema corporeo è uno schema dinamico, cioè un atteggiamento in vista di un certo compito e la sua spazialità è una spazialità che si può definire di situazione. Lo schema corporeo consiste quindi nell'essere al mondo del corpo. La percezione del corpo fenomenico non può essere vista come un mosaico di sensazioni che si giustappongono, così come il corpo non può essere visto come una giustapposizione di campi recettori circoscritti che lavorano insieme. Il sistema nervoso è un tutto unico ed il corpo è un organismo che si rapporta all'ambiente non attraverso una causalità lineare ma solo circolare. Dobbiamo superare il dualismo anima e corpo e vedere il fisico, il vitale e l'umano come tre gradi che partecipano alla natura della forma, semplicemente tre ordini di significati.

E' attraverso il mio corpo che io inerisco alla cosa e quindi originariamente non si ha un "io penso" ma un "io posso" e con il corpo proprio si radica lo spazio nell'esistenza e si ha il veicolo dell'essere al mondo. L'unione dell'anima e corpo non è quindi formata a partire da due termini esteriori ma si compie nel movimento stesso dell'esistenza. Attraverso il corpo proprio assistiamo al mistero di un insieme che emette significati che danno un'ossatura e un senso a tutta una serie di esperienze. Con l'esperienza motoria del nostro corpo abbiamo un modo originale e originario di accedere al mondo, infatti il corpo comprende il mondo e assiste all'apparizione del mondo senza la mediazione di rappresentazioni e senza sottostare a una funzione oggettivante. L'orientamento è l'atto globale del soggetto, il mezzo con cui si riconosce l'oggetto, l'essere è l'essere situato. Colgo l'oggetto con una sua unità e un'identità grazie all'esperienza corporea e grazie al fatto che

sono un soggetto incarnato. Senza soggetto incarnato non c'è nessun dentro o fuori, nessun alto e basso, e nessuna direzione. Superando l'alternativa tra l'in sé e il per sé, tra la sensazione come uno stato di coscienza e la sensazione come coscienza di uno stato, si può giungere così ad una nuova concezione della sensazione che la presenti come coesistenza e comunione. Attraverso la percezione si arriva a quel sostrato primordiale da cui nascono tutte le idee e le cose; ogni sensazione è infatti caratterizzata da una certa generalità ed è sempre anonima e parziale, esprime un situazione data, viene dal di qua del soggetto e dipende da una sensibilità precedente. Fra la sensazione e il soggetto percipiente c'è uno spessore di un'acquisizione originaria che fa sì che essa non sia mai chiara e trasparente. Inoltre è sempre parziale e anonima proprio perché il mondo visto o toccato non è mai il mondo nella sua interezza. Se quindi l'esperienza sarà il punto di partenza per ogni tipo di conoscenza non si potrà più distinguere tra verità a priori e verità di fatto e in questo senso l'unità dei sensi sarà semplicemente l'espressione formale di una contingenza vitale e cioè del nostro essere al mondo; contemporaneamente la diversità dei sensi diventerà necessaria. L'unità e la diversità dei sensi saranno verità dello stesso ordine. I sensi semplicemente comunicano. La sensorialità separata si rivela quando ci si distoglie dalla nostra percezione, si riflette su di essa e si scioglie così il legame fra la sensazione e il mondo. I dati dei diversi sensi sono separati ma comunicano in virtù di un loro nucleo significativo. L'unità dell'oggetto è intenzionale, non nozionale e non è un soggetto epistemologico a produrre la sintesi percettiva, ma il corpo proprio. Se la coscienza ci restituisse il mondo nella sua completezza tra i due non ci sarebbe nessuna distanza e arriveremmo al cuore stesso dell'oggetto. Abbiamo invece coscienza di un oggetto inesauribile. Il

soggetto percipiente non è una coscienza assoluta, ha uno spessore storico, si trova in una certa situazione e si confronta con un certo presente. Scrive Merleau Ponty:

Che cosa abbiamo dunque all'inizio? Non una data molteplicità con un'appercezione sintetica che la percorre e la attraversa da capo a fondo, ma un certo campo percettivo sullo sfondo del mondo. Nulla qui è tematizzato. Né l'oggetto, né il soggetto sono posti. Nel campo originario non si ha un mosaico di qualità, ma una configurazione totale che distribuisce i valori funzionali in base all'esigenza dell'insieme [...] ogni atto percettivo si rivela come prelevato da un'adesione globale al mondo. [...] Da ogni punto del campo primordiale partono delle intenzioni vuote e determinate; effettuando queste intenzioni, l'analisi perverrà all'oggetto di scienza, alla sensazione come fenomeno privato e al soggetto puro che li pone entrambi. Questi tre termini non sono se non all'orizzonte dell'esperienza primordiale⁸.

Merleau Ponty non ci mette a scelta tra un mondo incompiuto e ambiguo e la sua esistenza, tra l'immanenza e la trascendenza, tra una coscienza che inerisce all'oggetto e un'ubiquità della coscienza; non si deve scegliere infatti perché l'ambiguità fonda la definizione della coscienza e dell'esistenza stessa. Ogni cosa si offre pienamente e completamente solo se contemporaneamente altre cose si danno in modo indeterminato. Non abbiamo più nessuna certezza apodittica nella percezione così intesa e nessun pieno autopossesso della coscienza. Dallo studio del mondo naturale e successivamente anche del mondo sociale, in cui il primo tra gli oggetti culturali è il corpo altrui, traccia di un'esistenza che con la fenomenologia non sarà più vista come un problema, per il filosofo si arriva a scoprire il vero trascendentale, che non è dato da quelle operazioni costitutive per cui si dispiega davanti al soggetto un mondo trasparente, ma che corrisponde a quell'esistenza ambigua in cui si ha l'Ursprung delle trascendenze che paradossalmente mette l'uomo in comunicazione con esse e fa sì che abbia una conoscenza. Ritrovando sotto il soggetto il tempo e ricollegando al paradosso del

⁸ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980 pp. 321-322

tempo quello del corpo, del mondo, della cosa e dell'altro possiamo capire come il soggetto sia contemporaneamente finito e infinito e che in realtà "non c'è nulla da comprendere".

Merleau Ponty nega infatti il Cogito cartesiano, proprio come coscienza eterna e spirito atemporale. Innanzitutto se il soggetto e il pensiero possono essere riconosciuti solo dall'interno, al Cogito è preclusa ogni possibilità di essere aperto nei confronti di un Altro: il Cogito si stabilisce così in una sorta di eternità, in cui esso coincide con Dio. L'eternità è però presupposta solo in una concezione oggettiva del tempo, concezione che nel corso della *Fenomenologia della percezione* si vuole confutare. Ogni interpretazione delle sensazioni scaturisce da una configurazione dei fenomeni; quando per esempio vediamo qualcosa abbiamo a che fare con una trascendenza attiva, con un'azione e non un'operazione eterna. Non c'è un intimo contatto con la sensazione stessa che ricondurrebbe a un'immanenza psicologica pura e privata. C'è l'essere al mondo e il movimento di trascendenza dell'essere situato. Il dubbio, di cui ci parla Cartesio, ha senso se è un dubitare effettivo, se ci si impegna nell'esperienza del dubbio; è dal dubbio come atto che si ha la certezza della cosa e del mondo, che precede qualsiasi posizione tetica. Se si prende in considerazione una costruzione geometrica di un triangolo, ci dice Merleau Ponty, possiamo arrivare a comprendere come non esista una definizione del triangolo che ha anticipatamente tutte le proprietà che saranno presenti nella costruzione, quest'ultima anticipa le possibilità del triangolo secondo la sua configurazione e come polo dei miei movimenti. Qui non è in questione la definizione o l'idea del triangolo. La costruzione esprime un gesto e un'intenzione ed è attraverso il corpo che si effettua la sintesi delle proprietà. Ogni coscienza,

scrive in più punti delle sue opere l'autore, è coscienza percettiva. Abbiamo solo una presa sul tempo, ma non possediamo mai completamente il tempo, questo riafferra se stesso, fa sì che in ogni idea si nascondano esperienze non esplicitate e una storia sedimentata che determina il senso del pensiero di ognuno. Ogni nostro pensiero è inseparabile da noi e se un pensiero ci appare vero sappiamo che non si tratta di una verità in modo assoluto e incondizionato, ma allo stesso tempo se noi pensiamo qualcosa ogni altra verità non potrebbe essere verità se non si accorda con questo pensiero. La coscienza esclude la falsità assoluta, pur non conoscendo mai un'assoluta verità. Nessuna razionalità pura e profonda può dare la soluzione per il problema della contingenza del mondo, nessuna idea di perfetta necessità può far scomparire la contingenza all'interno del mondo, è proprio quest'ultima che fonda la nostra idea di verità, attraverso un mondo che sappiamo reale e in cui sappiamo che esiste al contempo il necessario e il non necessario. Ho dei pensieri e con essi mi getto nel tempo. E' l'inerenza a un tempo e a un mondo, a una situazione, che rimuove i dubbi, ma contemporaneamente ogni pensiero particolare è circondato da un non-essere, un Sé, un'assenza. Accanto al Cogito di Cartesio va posto un Cogito tacito, che esprime la vita che sfugge a ogni determinazione e fissazione, è l'autoesperirsi e l'autopresenza del soggetto, la soggettività indeclinabile, quella soggettività che non costituisce niente intorno a sé, ma semplicemente sente qualcosa come un campo già presente, è l'esistenza stessa. Il Cogito tacito è quindi l'io primordiale che non conosce né il pensiero oggettivo, né la coscienza tetica di sé e del mondo. Dobbiamo comprendere la soggettività come inerenza al mondo, sempre data insieme a un punto di vista, ma mai fissata in nessuna prospettiva. L'"io penso" per Merleau Ponty avrà senso solo se inteso come

“io inerisco a me”. Il soggetto sarà quindi una possibilità di situazioni e la sua identità sarà ricavata esclusivamente attraverso l’essere al mondo del corpo; una soggettività quindi in cui l’esistenza corrisponderà all’esistenza del suo corpo e l’esistenza del mondo. Saranno quindi dati come inseparabili il soggetto, la corporeità ed il mondo che abita. Proprio dal mio rapporto con le cose nasce il tempo, un tempo che non è da identificare con una successione reale, ma una temporalità in un continuo farsi e che non è mai completamente costituita. Merleau Ponty riprende qui la distinzione di Husserl tra ritenzioni, con cui il passato si tiene in pugno pur rimanendo al di sotto dei presenti, e protensioni, con cui si fa presa sull’avvenire. Attraverso un’intenzionalità fungente il mio presente si oltrepassa verso un avvenire e verso un passato. Un evento passato non cessa di essere, il tempo lo conserva proprio nel momento in cui lo allontana dall’essere. Un istante diviene un altro istante proprio perché non era altro che la sua anticipazione. Il presente non è chiuso in se stesso, trascende sempre verso un avvenire e un passato. Quando il soggetto si protende verso questi, essi scaturiscono; la soggettività rivela quindi una prospettiva e apre al non essere. Il tempo e il soggetto sono i due termini di un’equivalenza. Qui non abbiamo a che fare con un tempo empirico e con una giustapposizione temporale; il tempo ci rivela così quella sorta di ambiguità iniziale: “ritenere è tenere, ma a distanza”. La sintesi del tempo si può effettuare solo vivendo la vita, solo se impegnati e situati nel mondo e in questo senso la coscienza si radica nell’essere e nel tempo, tempo che deve avere le radici nel presente, perché altrimenti sarebbe solo eternità. Anche il potere di nullificare ci è dato con il tempo, questo è ciò che fa la nostra spontaneità; secondo quest’idea siamo «completamente attivi e completamente passivi perché siamo il sorgere del

tempo»⁹. Attraverso l'analisi del tempo, che costituisce un punto centrale della filosofia merleau-pontiana, l'oggetto e il soggetto non saranno più due termini separati e dicotomici, si riveleranno come due momenti di un'unica struttura, la presenza, e così l'anima e il corpo, il per sé e l'in sé, avranno i contorni sempre più sfumati. Il per sé, come luogo in cui si forma il tempo, e l'in sé, come l'orizzonte del mio presente, si dissolvono quando il presente, il passato e il futuro sono inscindibilmente legati. Il corpo e il suo intrinseco legame con la coscienza sono la prova di tutto questo. Il Cogito è così identificato da Merleau Ponty come l'impegno nel mondo, che coincidendo con la temporalità non esclude nessun'altra temporalità e può avere un orizzonte sociale. Qualsiasi movimento di trascendenza è allora risolto in un'atmosfera preoggettiva.

⁹ Ibid. p. 546

2. L'ONTOLOGIA E IL CORPO PROPRIO

2.1 *L'interrogazione filosofica e l'approdo ontologico*

Alla fine della sua vita¹⁰, Merleau Ponty si presenta, come scrive nelle *Note di lavoro* pubblicate postume insieme a *Il visibile e l'invisibile*, come colui che dà inizio a un necessario ritorno all'ontologia; un'ontologia che, dice fin da subito, sarà un'ontologia dell'Essere grezzo. *Il visibile e l'invisibile* è l'opera a cui stava lavorando dal 1959 e a cui si dedicò fino a quando la morte lo colse all'improvviso e per questo è rimasta incompiuta. L'altra opera che prenderemo in considerazione, di cui tratteremo in modo più dettagliato nel prossimo capitolo, segnata anch'essa da un forte approccio ontologico, è l'ultima opera compiuta dell'autore, *L'occhio e lo spirito*, del 1960, saggio dedicato principalmente alla pittura. Ciò che caratterizza queste opere è il nuovo approdo ontologico di Merleau Ponty; entrambe parlano infatti di un Essere che noi abitiamo e verso cui dobbiamo tendere, sia durante l'interrogazione filosofica, sia nell'esperienza estetica. C'è anche chi, come Tilliette, ha visto una corrispondenza tra i termini delle due opere: l'occhio e il visibile e lo spirito e l'invisibile. Sicuramente una correlazione tra di essi esiste, anche se, avendo a che fare con un filosofo che rifiuta qualsiasi dicotomia pura e semplice, le cose non son così chiare.

E' importante porre subito una questione fondamentale, che cercheremo di sviluppare anche in seguito: le ipotesi di lettura del percorso merleaupontiano si possono dividere in chi crede che si possa riscontrare una profonda continuità tra il

¹⁰ Merleau Ponty nasce a Rochefort nel 1908 e muore per arresto cardiaco nel 1961 a Parigi

momento fenomenologico iniziale e l'approdo ontologico finale e chi invece vede l'approccio ontologico dell'ultimo Merleau Ponty come una cesura all'interno del percorso che aveva intrapreso. Possiamo dire che la maggior parte della critica contemporanea segue la prima ipotesi, quella di un'ontologia che ha sullo sfondo il campo fenomenologico, e interpreta le due fasi filosofiche come continuative e non separate da una rottura netta. Tilliet e Mancini sono tra coloro che portano avanti questa interpretazione e che vedono una certa coerenza nel percorso dell'autore, non negando comunque la necessità, dichiarata anche da Merleau Ponty, di un approfondimento dei temi fenomenologici che vengono ripresi e trattati in una nuova prospettiva. Scrive infatti il filosofo nelle *Note di lavoro*, riferendosi all'opera che sta scrivendo, che qui «riprende, approfondisce e rettifica» i due libri precedenti. Merleau Ponty progetta un'ontologia ben diversa dalle metafisiche ingenuie contro cui si scaglia, che attraverso una sublimazione dell'Essente, pensano un Essere come totale positività, assolutamente trascendente rispetto all'uomo, tramandato poi in vari modi dalla tradizione occidentale. L'ontologia in questione è quindi un'ontologia originale che ricerca un Essere verticale che «nessuna rappresentazione esaurisce ma che tutte raggiungono». Si ha a che fare con un Essere selvaggio e preoggettivo, che quindi prende le mosse dal mondo antepredicativo di cui ci aveva parlato nella *Fenomenologia della percezione*, ma che qui assurge a quella «medesima vibrazione ontologica» che ci avvolge tutti. La stessa verità della scienza è garantita da un'inerire del soggetto e dell'oggetto a questo Essere preoggettivo. Ecco il progetto teorico di Merleau Ponty:

L'essenziale, descrivere l'Essere verticale o selvaggio come quell'ambito pre-spirituale senza il quale nulla è pensabile, nemmeno lo spirito, e in virtù

del quale noi passiamo gli uni negli altri, e noi stessi in noi stessi per avere il nostro tempo. E' solo la filosofia che lo dà¹¹.

Vedremo se davvero solo la filosofia ci può restituire l'Essere grezzo o se, come traspare da alcune pagine de *Il visibile e l'invisibile* e come è espresso chiaramente ne *L'occhio e lo spirito*, anche l'arte avrà un ruolo centrale in questo.

Fin dalle prime pagine de *Il visibile e l'invisibile* il filosofo riprende il progetto fenomenologico, cioè quello di reimparare a vedere il mondo e in questo senso si ha il tentativo di conoscere il senso d'essere del mondo; abbiamo di fronte il problema mondo e solo grazie all'interrogazione filosofica possiamo esplicitarlo. A questo proposito vengono prese in considerazione la filosofia riflessiva e la filosofia del negativo, procedimenti ben diversi dall'interrogazione filosofica che ci presenta il nostro autore. La sua ontologia vuole rivalutare le nozioni di soggetto e oggetto che deformano il rapporto con il mondo e con noi stessi che abbiamo nella fede percettiva. Rapporto che la filosofia riflessiva e quella del negativo utilizzano tacitamente e da cui traggono conseguenze contraddittorie e su cui quindi dobbiamo fare luce. Dobbiamo tornare a questa fede percettiva (la percezione rimane quindi un tema cardine nel pensiero merleau-pontiano, così come il rifiuto delle dicotomie nette del pensiero filosofico tradizionale) per far fronte all'idealizzazione, che fa della percezione l'azione di un puro oggetto o che fa della percezione il pensiero di un puro soggetto. «E' una fede, cioè una adesione che si sa al di là delle prove¹²», che conserva in sé la prossimità e la distanza, l'apertura e l'occultamento del mondo, senza che queste si annullino a vicenda.

¹¹ M. Merleau Ponty, *Note di lavoro ne Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p. 219

¹² M. Merleau Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p. 53

Il procedimento riflessivo trasforma la percezione in pensiero di percepire, il soggetto incarnato in soggetto trascendentale e la realtà del mondo in idealità. Deforma il nostro rapporto con il mondo intendendo quest'ultimo come noema e sfigura anche il soggetto concependolo sempre come pensiero. L'atteggiamento riflessivo, dice Merleau Ponty, sembra convincente, ma dobbiamo chiederci se l'idealità a cui fa riferimento pone termine a ogni problema. Non possiamo immaginare né che il mondo faccia irruzione nel soggetto né che il soggetto faccia irruzione nel mondo; dobbiamo partire dal contatto col mondo stesso e comprendere la frequentazione del mondo dall'interno. Se non è pensabile un rapporto puramente esteriore tra ciò che è percepito e il percipiente, non è neppure pensabile ricondurre il tutto a un'assoluta immanenza e la percezione a un puro pensiero che si forma il soggetto. Il fatto che si possa intendere il mondo come pensiero presuppone che io possa frequentare e vedere il mondo e per costituire il mondo è necessario avere nozione del mondo in quanto preconstituito, e questo vuol dire che il ragionamento riflessivo è ingenuo e sempre in ritardo. Dobbiamo prendere le mosse da una relazione più sorda con il mondo, più primitiva, che è presupposta nella riflessione. Una relazione che Merleau Ponty definisce «apertura al mondo¹³». E' questo contatto muto con le cose che la filosofia cerca di esprimere, attraverso una *superriflessione* che non dimentichi la percezione grezza e che parli della trascendenza del mondo non secondo i significati delle cose dette, ma che vada al di là dei significati stessi, quando le cose non sono ancora dette. La filosofia riflessiva fa appello a un soggetto come fonte universale del senso, ma ciò è possibile solo perché il mondo aveva senso per il soggetto ancor prima che egli

¹³ Ibid. p. 60

costituisse un senso, quando era fuori di sé, nel mondo. E' questa l'esperienza da cui si deve partire: un'esperienza ingenua del mondo, un «Sé alienato o in e-stasi nell'Essere».

A questo punto Merleau Ponty passa in rassegna la soluzione sartriana. Secondo Sartre è necessario concepire il soggetto come un nulla, una negatività, che ha bisogno del mondo per riempire la sua inconsistenza, per ritrovare quella zona pre-riflessiva e comprendere come sia possibile il nostro accesso al mondo. Il soggetto, come pura negatività, procede verso la pienezza e la positività dell'Essere; tra questi non c'è interazione e punto d'incontro. Abbiamo quindi per Sartre un'intuizione dell'Essere accompagnata da una negintuizione del nulla. Il negativo va pensato in modo rigoroso: esso non è e in questo senso va pensato come bordo dell'essere, come ciò che mancherebbe alla pienezza assoluta se qualcosa potesse mancare a questa pienezza, come pura mancanza d'essere e il solo suo possibile supplemento. Il nostro presente, il questo che ci sta davanti, presto scomparirà e farà posto a un altro presente; questa pseudo positività in realtà si manifesta come una negazione più profonda e riafferma il nostro vuoto costitutivo. Una negazione deve portare in sé ciò che essa nega. Così il fondamento della negazione è la negazione della negazione. Una filosofia del negativo sarà quindi anche una filosofia dell'Essere. In questo modo per Sartre si risolve qualsiasi antinomia dell'idealismo o del realismo: non ci può essere mescolanza tra ciò che è e ciò che non è, ma allo stesso tempo non si può pensare l'uno senza pensare anche l'altro. Anche l'esperienza dell'altro e dello sguardo altrui su di me non fa che confermare il mio essere niente, il mio essere parassita del mondo, il mio abitare una situazione. Quando vediamo

l'Essere, il Nulla è sempre là, su tutto ciò che vediamo, come ciò che rende l'Essere spettacolo davanti a noi.

Cosa c'è che non va in questo, nel pensiero del negativo? Meleau Ponty lo vede come un procedimento che si divide in due momenti: il primo, in cui il nulla ha bisogno dell'essere e il secondo in cui l'essere ha bisogno del nulla, quindi nel primo momento si beneficia il nulla e nel secondo l'essere. Partendo dal negativo puro, che non è, questa filosofia deve porre l'essere come assoluta pienezza e positività. Ma la negazione pura esiste solo di principio, nell'esperienza effettiva non esiste niente del genere, il Per sé ha sempre un corpo che è sia fuori che dentro e allo stesso modo non esiste l'essere puro, che sarebbe un essere piatto, che resterebbe sempre ciò che è e che contrasterebbe con l'ambivalenza e l'ambiguità che ci avvolgono. Tra l'essere e il nulla, secondo questo ragionamento, si instaurerebbe un rapporto labile, in cui il negativo dispone attorno a sé l'essere, come uno spettacolo, come la verità, rimanendo comunque il nulla che era prima; essi rimangono indiscernibili e allo stesso tempo si oppongono l'uno all'altro.

Nella percezione siamo invece implicati per intero, e questo si capisce ancor meglio attraverso l'esperienza dell'altro. Quando infatti entra in scena l'altro non sono io ad inserirmi nell'Essere conservando quindi una certa distanza, ma è lo sguardo dell'altro che mi percepisce per intero, anima e corpo, essere e nulla. L'intuizione e la negintuizione vanno ridiscusse sul terreno dell'esperienza, e qui vediamo che o l'analitica dell'essere e del nulla è un puro idealismo che non ci conduce all'Essere selvaggio oppure che vanno ridefinite le opposizioni iniziali comprendendo come tra il soggetto che guarda e le cose viste ci sia una complicità, che il soggetto non può corrispondere al puro non essere, che la visione non è

nullificazione e che le cose sono in un certo senso accarezzate dal soggetto incarnato che le abita. Nella prefazione a *Segni*, scritta negli stessi anni dell'opera rimasta incompiuta, il filosofo scrive:

Nessun lato della cosa si mostra se non nascondendone attivamente gli altri, denunciandone l'esistenza nell'atto di nasconderli. Vedere è, per principio, vedere più di quanto si veda, accedere a un essere di latenza. L'invisibile è il rilievo e la profondità del visibile, e il visibile non comporta positività pura più dell'invisibile. [...] Anziché parlare dell'essere e del nulla, sarebbe meglio parlare del visibile e dell'invisibile, ripetendo che non sono contraddittori. [...] La filosofia che svela questo chiasma del visibile e dell'invisibile è il contrario di un sorvolo: si affonda nel sensibile, nel tempo, nella storia, verso le loro giunture¹⁴.

L'autore ci rimanda quindi ancora a quella concretezza e sensibilità da cui per lui non si può prescindere e che non si può dimenticare, a quella fatticità che caratterizza la nostra vita e che ci fa abitare in quell'ambiguità perpetua da cui non possiamo sfuggire e che non dovremmo nemmeno cercare di eliminare e di oltrepassare, essendo la via d'accesso a quest'Essere grezzo che qui assurge al ruolo di fondamento ontologico della nostra esistenza. La filosofia del negativo era invece la manifestazione del vedente che si dimentica di avere un corpo, che persegue l'essere puro e il nulla puro in una visione pura; vedente che è invece immerso nell'opacità e nella profondità dell'essere. L'Essere non è l'essere puro, ma quell'essere integrale che deriva dall'intersezione delle mie vedute e delle vedute degli altri, è l'essere in cui siamo implicati e che ci dà quell'atmosfera generale di cui Merleau Ponty ci aveva già parlato nelle opere precedenti. La domanda filosofica non sarà quindi se il mondo esiste, non sarà quella dell'*an sit*, come ci dice Merleau Ponty, quella del dubbio, ma avremo la domanda del *quid sit*, quella che cerca che cos'è il mondo e la verità, non rinunciando mai alla complicità con

¹⁴ M. Merleau Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967 pp. 44-45

questi. Ci si chiede quindi che cosa voglia dire per il mondo esistere e questo avviene attraverso un linguaggio che raddoppia l'enigma invece di eliminarlo, poiché il linguaggio stesso è un mondo, un essere e poiché ciò da cui partiamo non è il linguaggio delle cose dette. Nella filosofia le parole più importanti sono quelle che ci restituiscono l'Essere grezzo e non quelle che hanno in sé tutto ciò che vogliono dire. Il mondo che è interrogato dalla filosofia è il mondo ancor prima che sia ridotto a un insieme di significati maneggevoli e chiari una volta per tutte. La filosofia non può fare a meno del linguaggio, ma deve tradurre in parole un certo silenzio, poiché il suo contatto con l'essere è un contatto tacito. Si rifà quindi alla parola parlante, a quel linguaggio operante che non ha bisogno di tradursi in significazioni, aperto sulle cose, quel linguaggio che è anche quello della letteratura e della poesia.

La filosofia non è conoscenza se si intende con questo termine il determinare delle variabili partendo da termini noti, non arriva a nessuna conclusione, non ottiene risposta. O potremmo dire più precisamente, se una risposta c'è, «è più in alto dei fatti e più in basso delle essenze, è nell'Essere selvaggio in cui essi erano indivisi e in cui, dietro o sotto le scissure della nostra cultura acquisita, continuano a esserlo¹⁵» e, aggiunge Merleau Ponty, «se la coincidenza è perduta, non è un caso, se l'Essere è nascosto, ciò è proprio per una peculiarità dell'Essere e nessuno svelamento ce lo farà comprendere¹⁶».

E' messa ancora in luce quindi l'incompiutezza della filosofia, incompiutezza che, come vedremo meglio, caratterizza anche l'arte e che ritroviamo in generale in qualsiasi forma di espressione e in qualsiasi prodotto della cultura nella nostra

¹⁵ M. Merleau Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p. 140

¹⁶ Ibid.

esistenza. L'interrogazione filosofica, definita una domanda-sapere, che non può essere superata e che ha di mira qualcosa in un modo completamente originale, si volge su se stessa e non si interroga semplicemente su uno stato di cose ma anche su se stessa come domanda, chiedendosi cosa vuol dire interrogare e cosa vuol dire sapere.

L'essere pre-oggettivo verso cui si pone la filosofia non può essere definito l'essenza; è l'esperienza infatti, come ci ha mostrato più volte Merleau Ponty, lo sfondo su cui si staccano tutti i nostri atti, e a cui in quest'opera è attribuito il potere ontologico ultimo. Sotto l'essenza e l'idea c'è il campo dell'esperienza e proprio perché sono implicato in questo non posso mai essere sicuro di dominare tutto ciò che mi circonda, non posso avere definitivamente l'essenzialità dell'essenza. Spogliare della sua fatticità l'esperienza, come se fosse un'impurità, secondo il pensiero merleauPontiano, vuol dire spogliare l'esperienza di ciò che la rende tale. Seguendo la linea di pensiero dell'autore, noi abbiamo sempre a che fare con uno spazio topologico che è ricavato da una voluminosità totale che ci circonda e che ci avvolge, che sta contemporaneamente davanti a me e dietro di me: non è mai uno spazio oggettivo e euclideo che contrasterebbe con l'esperienza reale. In questo spazio topologico tutte le dicotomie tradizionali si incontrano e abbiamo rapporti di involgimento. Prima tra tutte le dicotomie, quella del visibile e dell'invisibile, protagonista dell'opera fin dal titolo, qui scompare: nel visibile si manifesta sempre quella membratura di invisibile ed essi non sono più contrari. L'invisibile sarà allora quella presenza latente, quell'assenza come possibilità della presenza del visibile.

«L'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una certa assenza¹⁷».

La visione riunisce quindi tutti gli aspetti dell'Essere, quell'Essere muto che ritroviamo anche ne *L'occhio e lo spirito*, ultima opera portata a termine dall'autore, che benché tratti principalmente dell'enigma della pittura, in un confronto serrato con la *Dioptrique* di Cartesio che riduce la visione al pensiero di vedere, è una grande testimonianza di quello sguardo ontologico dell'ultimo Merleau Ponty. Fin dalla prime pagine è ben chiaro il progetto dell'autore di cui abbiamo parlato: ricollocare cioè il pensiero scientifico in un «c'è» preliminare, nell'esperienza e nel mondo sensibile e non astratto. Proprio da qui possiamo partire per chiarire meglio cosa intenda il filosofo con questo Essere preliminare, che esiste prima di ogni posizione e da cui non possiamo prescindere:

Come siamo invitati a ritrovare dietro la visione, in quanto presenza immediata all'essere, la carne dell'essere e quella del vedente, così dobbiamo ritrovare l'ambito comune in cui l'essere e il nulla [...] lavorano l'uno contro l'altro. Il nostro punto di partenza non sarà: *l'essere è, il nulla non è, - e nemmeno: c'è solo dell'essere* – formula di un pensiero totalizzante, di un pensiero di sorvolo, ma sarà: *c'è essere, c'è mondo, c'è qualcosa; [...]* si parte da un rilievo ontologico in cui non si può mai dire che lo sfondo non è niente¹⁸.

A questo punto è opportuno soffermarsi sulla nozione di *chair*, quella carne che spicca nelle ultime pagine dell'opera incompiuta, caratterizzata da un profondo livello di reversibilità e capovolgimenti, da quel chiasma che accompagna tutta la nostra vita e che ottiene un ruolo centrale all'interno dell'ontologia merleaupontiana.

¹⁷ M. Merleau Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989 p. 59

¹⁸ M. Merleau Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p. 109

2.2 *Il corpo senziente-sensibile: la reversibilità e il chiasma*

In tutto il percorso ontologico merleau-pontiano, ma anche nelle prime opere, l'autore cerca di superare quella volontà di dominare il mondo che caratterizza ciò che definisce la cattiva dialettica. L'idea è quella di un'iperdialettica, una dialettica che critica se stessa, che sa che ogni tesi corrisponde a un'idealizzazione e che è consapevole che non si può definire un termine come positivo, un altro come negativo e un terzo come autosoppressione del secondo. L'iperdialettica ci dà una vera definizione dialettica dell'Essere, che non sarà un essere in sé, per sé o in sé-per sé. La cattiva dialettica non arrivava invece a comprendere la pluralità dei rapporti e l'ambiguità di cui ci ha più volte parlato l'autore. Questa nuova definizione dell'Essere deve partire da dove "c'è" qualcosa, dove c'è quel rovesciamento di rapporti che non giunge mai a una sintesi.

Una volta precisato tutto questo possiamo definire in modo migliore cosa intenda Merleau Ponty con la nozione di carne. Per parlare della carne risale al termine presocratico "elemento", precisando che non si tratta né di materia, né di spirito, né di sostanza, ma di una cosa generale che non corrisponde né all'individuo né all'idea, ma che assomiglia di più a un principio incarnato. Con questo termine non intende quindi l'unione di contraddittori; ce lo presenta invece come emblema di un modo d'essere generale. La carne rappresenta qui una nozione ultima, come è sottolineato ne *Il visibile e l'invisibile*, che è pensabile per se stessa. «Essa è l'avvolgimento del visibile sul corpo vedente, del tangibile sul corpo toccante, che è attestato specialmente quando il corpo si vede e si tocca nell'atto di vedere e di

toccare le cose¹⁹». La carne si configura quindi come intreccio o chiasma di visibile e invisibile, quel sopravanzamento e sconfinamento tra questi, quella fodera di latenza che intesse i visibili, la trama unitaria che contemporaneamente è anche differenziazione, universalità e individuo nello stesso tempo. La “chair” è quindi il sostrato comune dell’uomo e del mondo, è la radice di tutte le cose, ed è costitutiva della visibilità sia della cosa che del corpo. E’ data da un avvolgimento continuo che si scontra con la scissione cartesiana del soggetto e dell’oggetto e che va ritrovato al di qua dell’essere oggettivo. E’ la carne che fa sì che i fatti abbiano senso, è il grembo di tutti i possibili, quell’incontro dei piani che costituisce lo stile del visibile.

Se la carne rappresenta il chiasma di visibile e invisibile va però precisato che la reversibilità non è mai coincidenza. Qui Merleau Ponty riprende quell’esperienza della corporeità descritta da Husserl in *Ideen II*: l’esperienza fondamentale della mano toccata che diviene toccante, di cui ci parla anche nel saggio *Il filosofo e la sua ombra*, dedicato proprio a Husserl, che si trova nella raccolta di saggi *Segni*. Il nostro corpo senziente-sensibile è una variante proprio di quell’essere carnale, a più facce, che è il prototipo dell’Essere. Il corpo non è né cosa vista soltanto, né vedente soltanto, «è la Visibilità talora errante e talora raccolta». Nel nostro corpo si assiste a un chiasma speciale, per cui esso è allo stesso tempo vedente e visibile, ciò che esercita il vedere e ciò che lo subisce. Proprio riguardo a questo l’interpretazione di Carbone²⁰ sottolinea come, se nella *Fenomenologia della percezione* si voleva precisare la differenza tra il corpo proprio e lo statuto d’oggetto e quindi la diversità

¹⁹ Ibid. p. 161

²⁰ Vedi M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile. Merleau Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini studio, Milano, 1990

tra il corpo fenomenico e il corpo oggettivo, che già Husserl aveva messo in luce, qui Merleau Ponty voglia invece sottolineare il continuo scambio, cioè appunto una reversibilità, tra il corpo proprio e il corpo oggettivo. Attraverso queste precisazioni si può mostrare più chiaramente quell'iperdialettica che l'autore cerca di mettere in atto negli ultimi anni della sua vita.

E' solo il corpo che ha la possibilità di essere altro, il corpo proprio diventa allora un sensibile in sé, un sensibile esemplare che offre a chi lo abita il potere di sentire intorno a sé tutto ciò che gli somiglia, e che, preso nel tessuto delle cose, lo trae a sé. C'è inserimento reciproco tra il mondo e il corpo, sono fatti della stessa stoffa, sono «carne applicata a una carne²¹» e sono avvolti nel medesimo Essere grezzo. Il corpo è nel mondo come ciò che sente e come ciò che è sentito, e così la cosa è presa nella stessa distinzione confusa tra il soggetto e l'oggetto e partecipa allo stesso tessuto intenzionale del corpo.

Mostrando il legame tra il mondo e il corpo proprio Merleau Ponty realizza la riabilitazione ontologica del sensibile, come scrive nel saggio citato in precedenza *Il filosofo e la sua ombra*, sensibile che rappresenta il prolungamento del corpo e il lembo della sua carne; è sconvolta così anche la nostra idea della cosa e del mondo.

Il chiasma non riguarda solo il rapporto tra il corpo fenomenico e il corpo oggettivo, o tra il percipiente e il percepito, ma anche tra me e l'altro e tra me, il mondo e le cose. La reversibilità, concetto cardine di quest'ultimo periodo, sta appunto a significare questo chiasma in cui due dimensioni della realtà sono intimamente unite in un intreccio indissolubile. Si tratta di una reversibilità che non raggiunge mai la coincidenza o una fusione: il vedente ha accesso al visibile ma

²¹ M. Merleau Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p. 154

conserva comunque quell'opacità e distanza dal visibile che fa sì che essi non coincidano. Nelle *Note di lavoro*, pubblicate con *Il visibile e l'invisibile* scrive:

Il fatto è che la reversibilità non è mai identità attuale del toccante e del toccato. E' la loro identità di principio (sempre mancata) – Non è però idealità, giacché il corpo non è semplicemente un visibile di fatto tra i visibili, è visibile-vedente, o sguardo. In altri termini, il tessuto di possibilità che richiude il visibile esteriore sul corpo vedente mantiene fra di essi un certo scarto. Ma questo scarto non è un vuoto, è riempito proprio dalla carne come luogo di emergenza di una visione passività che sostiene una attività, - e parimenti scarto tra il visibile esteriore e il corpo che forma l'imbottitura del mondo²².

Quella della reversibilità non è una tesi completamente nuova, come ci mostra anche Mancini²³, perché si rifà alla tesi dell'ambiguità del corpo che aveva già tracciato nelle opere fenomenologiche, per quanto in queste il corpo oggettivo sembrava subordinato al corpo fenomenico mentre qui abbiamo una circolarità tra i due. L'autore ci descrive un rapporto dialettico tra la dimensione attiva e la dimensione passiva e a questo proposito si concentra sulla visione proprio come intreccio di attività e passività che apre all'Essere. La reversibilità è trasferita in particolar modo al piano della visibilità, che diventa la cifra del rapporto all'Essere. La visibilità è un tessuto di differenziazioni in cui il visibile è sempre accompagnato da un alone di invisibile, che si configura come visibilità seconda. Il chiasma, quel rapporto a doppio senso tra visibile e invisibile, così come tra occhio e spirito, ci dà l'accesso all'Essere, ed è qui che si instaura il rapporto fondamentale tra l'ontologia merleau-pontiana e l'arte, in particolar modo la pittura moderna. L'operazione della pittura si inserisce proprio in questo chiasma di visibile e invisibile e, come abbiamo già accennato, ci mostra l'enigma della visione. L'arte, come la filosofia, tenderà a

²² M. Merleau Ponty, *Note di lavoro* ne *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1992 p.283

²³ Vedi S. Mancini, *Sempre di nuovo: Merleau Ponty e la dialettica dell'espressione*, F. Angeli, Milano, 1987

un compito: far accedere a quell'Essere grezzo che è il fondamento ontologico del mondo. Di questo ci parla l'opera già citata *L'occhio e lo spirito*, che traccia un percorso di riabilitazione dell'arte e che prenderemo meglio in esame nel prossimo capitolo. In quest'opera si mette in risalto il ruolo dell'artista, mentre nelle opere precedenti Merleau Ponty si era soffermato sul ruolo del filosofo, pur accennando già al ruolo dell'arte nella ricerca del "fondamentale": l'artista e il filosofo sono insieme, come scrive Caterina Di Rienzo nel suo libro *Motivi estetici nel pensiero di Merleau Ponty*, chiasma di un unico percorso ontologico.

3. L'ESPRESSIONE: IL RAPPORTO TRA FILOSOFIA E ARTE

3.1 *Il gesto e la parola*

Nella *Fenomenologia della percezione* Merleau Ponty è molto chiaro fin da subito ed esprime ciò che ritornerà in tutto il suo percorso filosofico: «la filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare, ma, come l'arte, la realizzazione di una verità²⁴». Entrambe, così come ogni atto espressivo, portano a realizzazione un senso allo stato nascente, un senso implicito, e mai già scritto e compiuto. Questo movimento dialettico dell'espressione, come scrive Mancini, si compie «sempre di nuovo²⁵», e non coincide mai con quanto esprime, rimane incompiuto. Il fenomeno espressivo ha un ruolo fondamentale nella ricerca merleau-pontiana e sul potere espressivo come essenza dell'uomo Merleau Ponty ritorna spesso. Ripercorrendo le sue opere vediamo come l'interpretazione del linguaggio sia un filo rosso da poter seguire per capire meglio il pensiero dell'autore. Il modo in cui viene inteso il linguaggio avrà forti riflessi infatti primariamente sulla filosofia, ma anche sull'arte e sul rapporto di queste con la verità. Nella *Fenomenologia della percezione* il filosofo si confronta con le teorie empiriche e intellettualistiche anche per quanto riguarda il linguaggio. Secondo Merleau Ponty per entrambe infatti la parola non ha un significato, è un involucro vuoto. La parola, al contrario, non è per lui una mera designazione del pensiero, non traduce un pensiero già fatto, ma lo compie, è

²⁴ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980 p. 30

²⁵ S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano, 2001

una modulazione del mio corpo e il pensiero diventa nostro attraverso l'espressione. C'è la presenza del pensiero nella parola, a differenza di quanto suppone l'intellettualismo; parola che per Merleau Ponty non ha solamente un significato nozionale, ma prima di tutto un significato emozionale esistenziale che non è semplicemente tradotto da essa, ma è inseparabile da questa, perché proviene dal mondo della vita. Il senso emozionale, così come il senso gestuale, esprime uno stile di abitare il mondo. Nell'opera del '45 per l'interpretazione del linguaggio l'autore parte proprio dalla corporeità e lega indissolubilmente questi due campi: potremmo dire che l'espressione linguistica è qui fondata su quella corporea. Il gesto corporeo è dato dalla stessa intenzionalità che percorre anche il potere di significazione linguistica: la percezione è il momento che inaugura il miracolo dell'espressione. I primi abbozzi del linguaggio sono visibili nella gesticolazione emozionale. Il linguaggio convenzionale presuppone quindi una comunicazione preliminare che deve essere riscoperta. Nell'uomo, come già accennato, non si può distinguere uno strato naturale da un livello culturale: qualsiasi parola deve qualcosa all'essere biologico, ma allo stesso tempo si sottrae alla semplice vita animale; si assiste «a una specie di sfuggimento o a quel genio dell'equivoco che potrebbero servire a definire l'uomo²⁶». Il linguaggio non deve essere interpretato come un mero strumento, poiché manifesta quell'essere intimo e quel legame che ci unisce al mondo e ai nostri simili. E' a questo punto che possiamo seguire Merleau Ponty nella distinzione tra la parola parlante e la parola parlata, dove la prima è quella che introduce una diversa modulazione di un significato già acquisito, che porta con sé lo stupore della prima formulazione e in cui l'intenzione

²⁶ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980 p. 261

significante è allo stato nascente, mentre la seconda è la parola empirica, che si limita a riattualizzare i significati disponibili del nostro patrimonio linguistico. E' in questo senso che Merleau Ponty crede di dare nuova luce alla distinzione saussuriana di langue e parole, che rappresentano l'aspetto sociale e individuale del linguaggio, dicendo che si possono intendere i linguaggi come sistemi di vocabolario compiuti o come depositi degli atti di parola in cui il senso inespresso raggiunge l'esistenza per se stesso. Nell'opera, rimasta poi incompiuta, *La prosa del mondo*, che inizia a scrivere nel 1950, Merleau Ponty giunge a riconoscere l'imprescindibilità di una mediazione linguistica per la vita antepredicativa e quindi l'impossibilità di una descrizione fenomenologica diretta di questa. Secondo Mancini, riprendendo la definizione di Saussure del segno come scarto e opposizione, l'autore cambia in un certo senso prospettiva e vede la parola non più semplicemente nel suo legame con il soggetto che esprime qualcosa, ma anche nel suo legame con tutte le altre parole all'interno del linguaggio, volendo superare quel limite soggettivistico delle sue prime concezioni. Ai margini dei segni si avrà un senso langagier, che si manifesta solo negli intervalli tra le parole e che con una connessione laterale tra queste le rende significanti. In tutto ciò rimane però forte il legame tra corporeità, percezione e espressione linguistica. Di Saussure, che sicuramente ha una grande influenza sull'interpretazione del linguaggio merleaupontiana, il filosofo rifiuta la dicotomia tra linguistica sincronica e diacronica, che esprimono l'una la struttura della lingua in un dato momento e l'altra la sua evoluzione e la sua dimensione storica, credendo invece che la struttura non sia semplicemente un modello ideale, ma anche un processo temporale situato in una prassi e portando così avanti l'idea di una concezione unitaria

dell'espressione. L'idea portante di tutta questa interpretazione è quella di un rifiuto di un linguaggio puro, di un pensiero chiaro e trasparente e di una coincidenza tra pensiero e realtà; al contrario il linguaggio è sempre indiretto e allusivo, la sua caratteristica, così come per tutti gli atti espressivi, è l'opacità e l'ambiguità, che abbiamo spesso incontrato nelle opere di Merleau Ponty. Come scrive nel saggio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, che si trova all'interno di *Segni*, «vedremo che l'idea di una espressione completa è assurda, che ogni linguaggio è indiretto o allusivo, è, se si vuole, silenzio²⁷». Il senso del linguaggio non ci è mai dato come senso puro, è sempre «incastonato nelle parole», «dice perentoriamente quando rinuncia a dire la cosa stessa».

Pur avvicinando sempre i generi espressivi, viene messa in luce, in più opere dell'autore, la particolarità del linguaggio rispetto alle altre forme espressive, che a differenza del linguaggio parlante della letteratura e della filosofia rappresentano quel linguaggio tacito di cui un esempio è dato dalla pittura. La parola offre infatti la possibilità di ritornare su se stessa, mentre il pittore o il musicista non possono beneficiare allo stesso modo di ciò che c'è stato prima di loro. Nella parola si intrecciano il tempo e la storia. La filosofia può così analizzare il potere di espressione che manifesta, che è invece semplicemente esercitato e non ripreso criticamente dal pittore. Nelle pagine de *La prosa del mondo*, ci ricorda Carbone²⁸, viene precisato come l'atteggiamento del linguaggio e quello della pittura nei confronti del tempo siano all'opposto; il quadro si colloca in un'eternità pensosa, poiché nella pittura c'è un semplice accumulamento, mentre il linguaggio ricapitola

²⁷ M. Merleau Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967 p. 68

²⁸ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau Ponty a partire da Cezanne e da Proust*, Guerini studio, Milano, 1990

se stesso e il tempo. Secondo Carbone viene attribuita qui al linguaggio quella trasparenza che gli era stata negata, colmando quella distanza che era stata definita incolmabile. Nel saggio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* Merleau Ponty ridimensiona però il privilegio del linguaggio, che si presenta come un privilegio relativo, poiché nessun linguaggio può fare a meno della precarietà e della contingenza delle altre forme d'espressione. Al centro dell'interpretazione del linguaggio merleauPontiana troviamo un manifestato interesse per l'opera di Proust, proprio per il rapporto che questo intrattiene con la parola, il tempo e la verità. Entrambi gli autori si rifanno infatti a quella temporalità vissuta e mai lineare, ma sempre avvolgente, in cui le dimensioni temporali si incrociano e si scambiano in una continua circolarità ed entrambi tendono a personificare il Tempo, facendone addirittura, per quanto riguarda Proust, il protagonista della sua opera. Il tempo è, anche per Proust, inscindibilmente legato alla corporeità e al soggetto incarnato; il corpo «diviene il custode del passato ed è il corpo, nonostante le alterazioni che lo rendono quasi irriconoscibile, a mantenere attraverso il tempo, un rapporto sostanziale tra noi e il nostro passato. Proust descrive, nei due casi opposti della morte e del risveglio, il punto di congiunzione dello spirito e del corpo²⁹».

Per quanto riguarda invece il problema della parola, ne *Il visibile e l'invisibile* l'autore si sofferma in modo particolare sulle pagine della *Recherche* in cui per Swann, ascoltando la sonata di Vinteuil, la "piccola frase" diventa il modello simbolico dell'arte; qui Proust si spinge dove nessuno era mai riuscito ad arrivare nella descrizione dei rapporti del visibile e dell'invisibile. L'idea musicale, così

²⁹ M. Merleau Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967 p. 302

come l'idea letteraria e tutte le idee dello stesso genere, non possono, come le altre idee, staccarsi dalle apparenze sensibili che le accompagnano, senza corpo e sensibilità sarebbero anzi inaccessibili per noi, ed è essenziale per queste essere velate e nascoste, mai immediate. Detto questo possiamo capire come il significato musicale della sonata nelle *Recherche* sia inseparabile dalle note musicali che lo compongono, e questo vale anche per il linguaggio, quando non lo si pensa come un mero sistema di significati già acquisiti: il significante e il significato manifestano la propria indissolubile inerenza e questo accade nella parola parlante, a cui abbiamo già accennato prima, che una semplice analisi intellettualistica non può esprimere in maniera esauriente, così come per la piccola frase ascoltata da Swann.

3.2 Cézanne e il prodigio della pittura

Il merito di Cézanne è quello di restituirci il pre-mondo di cui ci ha parlato Merleau Ponty. Il pittore occupa un posto centrale nella filosofia merleau-pontiana proprio per la sua capacità di presentarci la restituzione integrale della configurazione sensibile delle cose. Il reale è una pienezza insuperabile e il pittore ce lo mostra nei suoi quadri, che sono pieni di riserve e si danno in una configurazione ricca e complessa. Nella *Fenomenologia della percezione* Merleau Ponty ci riporta che «Cézanne diceva che un quadro contiene in sé persino l'odore del paesaggio³⁰», poiché la cosa è quella pienezza infinita in cui il colore, la forma e la sonorità e anche l'odore sono legati indissolubilmente. Possiamo già capire, dopo queste poche righe, come il quadro non riproduca semplicemente l'ordine del

³⁰ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980 p. 416

sensibile, come non sia una traduzione delle cose che percepiamo. Il quadro è infatti, secondo l'autore, molto di più, e proprio per questo «il quadro è da vedere, e non da definire» e un'analisi intellettuale non lo può esaurire, come avevamo già detto per la sonata ascoltata da Swann e per quel linguaggio operante di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente. Il pittore è preso nel mondo, è egli stesso un soggetto incarnato, e su questo in modo particolare si sofferma Merleau Ponty nelle prime opere, mentre in seguito la pittura viene sempre più presentata non solo come atto creativo del soggetto, ma come modalità di accesso all'Essere primordiale e selvaggio. Il quadro non deve puntare a rifare la natura e a riprodurre l'effetto che le cose sensibili producono su di noi attraverso metodi sempre più precisi di riproduzione della realtà; non deve cercare di somigliare alla cosa che rappresenta. Questa era invece la tendenza della pittura classica, di cui, riprendendo l'analisi di Malraux, ci parla nel saggio già citato *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*. Per Malraux la pittura moderna manifesta la celebrazione del soggetto e quel ritorno alla soggettività che rifiuta il pregiudizio obiettivistico per cui doveva essere rappresentato il mondo esterno il più perfettamente possibile. Secondo Merleau Ponty quest'analisi è però riduttiva: «non si deve abbandonare il mondo visibile alle ricette classiche, né chiudere la pittura moderna nei recessi dell'individuo, non c'è bisogno di scegliere tra il mondo e l'arte³¹». Nel considerare i risultati della ricerca di Malraux l'autore riprende anche il tema della prospettiva, campo d'indagine di cui si era già occupato lui stesso nelle opere precedenti. Già ne *La struttura del comportamento* ci aveva descritto la prospettiva come quella proprietà essenziale che hanno le cose, la modalità di comunicazione con un mondo reale in cui il

³¹ M. Merleau Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967 p. 74

percepito è colto come un contenuto che non si può esaurire. La prospettiva classica è invece uno dei modi inventati dall'uomo per proiettare davanti a sé il mondo, è semplicemente un'interpretazione soggettiva. Nella percezione libera e nella visione spontanea gli oggetti in profondità non hanno grandezze apparenti definite. Con la prospettiva classica figura solo ciò che potrebbe vedere un occhio immobile, fisso su un certo punto di fuga e si perde l'ubiquità che caratterizza invece lo sguardo quando spazia liberamente. La prospettiva è quindi l'invenzione di un mondo dominato, usata per imitare la realtà. La pittura moderna è invece presentata da Malraux come quella che privilegia il non finito, l'incompiuto, e anche per Merleau Ponty, sebbene non possa essere ricondotta a un semplicistico soggettivismo che rompe con il pregiudizio obiettivistico precedente, la pittura moderna, come il pensiero moderno nella sua totalità, «ci costringe ad ammettere una verità che non somigli alle cose, che sia senza modello esterno, senza strumenti d'espressione predestinati, e che nondimeno sia verità³²». Proprio in nome di un rapporto più vero tra le cose il quadro rompe i legami consueti che crediamo sussistere tra queste. Quindi la pittura è indissolubilmente legata a quella dimensione percettiva e corporea che è al centro della riflessione fenomenologica dell'opera del '45. A proposito di questo è emblematico ciò che scrive l'autore su Leonardo, quando dice che la sua costituzione corporea e vitale è stata trasposta in linguaggio: Leonardo è riuscito a trasformare la sua vita in un mezzo di interpretazione del mondo e questo non a prescindere dal suo corpo e dalla sua visione, ma proprio a partire da queste. La pittura non esprime quindi un mondo al di là, soprasensibile, con delle proprie leggi; non ha uno statuto speciale, nel senso

³² Ibid. p. 84

che il movimento creatore dell'artista continua quel prodigio che era già iniziato con i gesti di designazione del corpo³³.

Il luogo in cui la pittura diviene il tema dominante e in particolare il luogo in cui Cézanne si mostra come emblema della concezione dell'arte merleau-pontiana è il saggio che dal pittore prende anche il titolo: *Il dubbio di Cézanne*, che si trova all'interno di *Senso e non senso*. Il saggio inizia con un confronto tra la pittura impressionistica, che attraverso una pittura dell'atmosfera e una divisione dei toni, voleva rendere la maniera in cui gli oggetti ci colpiscono la vista, e la pittura di Cézanne, che invece dei soli sette colori del prisma che utilizzavano gli impressionisti, ne usa diciotto. Con la sua pittura vuole infatti ritrovare l'oggetto dietro l'atmosfera e rendere la sua solidità e materialità, renderlo come illuminato dall'interno. Cézanne è presentato come colui che vuole unire la natura e l'arte, poiché è quest'ultima che organizza l'appercezione personale in opera. Vuole dipingere il mondo primordiale e riportare le idee e la scienza a contatto con il mondo preumano. Per poter fare questo poteva rifarsi solo alla prospettiva vissuta, e non a quella geometrica o fotografica. Le deformazioni prospettiche non sono visibili per se stesse nei suoi quadri quando si osserva la tela nella sua totalità, ma, come nella visione quotidiana, si ha semplicemente l'impressione di un ordine allo stato nascente, come un oggetto che si forma con il mio sguardo. E non solo rifiuta la prospettiva geometrica, ma anche il contorno unico degli oggetti. La cosa davanti a noi, nella sua pienezza inesauribile, non ha infatti una linea che la separi dal resto; il contorno non esiste davvero, è solo un limite ideale verso cui i lati della cosa

³³ Il filo rosso che unisce la ricerca filosofica merleau-pontiana può essere rappresentato dalla tendenza a ricondurre l'astrattezza alla concretezza originaria e al riguardo il pensiero moderno in generale, e in particolare l'arte moderna, costituiscono un tentativo in questa direzione.

tendono. Cézanne segnerà sempre più di un solo contorno e nei suoi quadri il disegno dovrà risultare dal colore. Essi non sono mai distinti, solo così per lui sarà possibile rendere sulla tela la densità del mondo.

Nel saggio Merleau Ponty parla al riguardo del paradosso di Cézanne, che viene definito dall'amico Bernard il suicidio di Cézanne: «ricerca della realtà senza abbandono della sensazione, senza altra guida che la natura nell'impressione immediata, senza precisare i contorni, senza circoscrivere il colore nel disegno, senza comporre la prospettiva né il quadro [...] egli ha di mira la realtà e si vieta gli strumenti per raggiungerla³⁴».

Forse è questa la particolarità del pittore, la sua capacità di rendere nel quadro la realtà, proprio negando tutto ciò che della realtà ci sembra ovvio.

Il mondo presentato da Cézanne è un mondo senza familiarità, in cui non ci sono effusioni umane, con i suoi quadri si raggiunge la visione che va fino alle radici, al di qua dell'umanità costituita. Scrive Merleau Ponty:

Il pittore riprende e converte appunto in oggetto visibile ciò che senza di lui resta rinchiuso nella vita separata da ogni coscienza: la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose. Per quel pittore, una sola emozione è possibile, il sentimento d'estraneità, ed un solo lirismo, quello dell'esistenza sempre ricominciata³⁵.

Il compito dell'arte, così come è intesa da Cézanne e da Merleau Ponty, non è un compito dilettevole, il pittore dipinge come se fosse la prima volta, come l'uomo che dice la sua prima parola, poiché si rifà al fondamento dell'esperienza muta che precede la cultura; non esprime un pensiero già fatto e chiaro, non è la mera traduzione di qualcosa. Quando si parla di arte non intendiamo né imitazione, né

³⁴ M. Merleau Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009 p. 31

³⁵ Ibid. p. 36

costruzione; non si tratta di una riproduzione del reale, ma di una metamorfosi di questo. Il senso del quadro non è già presente in nessun luogo quando il pittore lo crea, è un senso allo stato nascente, il senso di una vita irriflessa, che precede ogni coscienza tetica.

Nel saggio preso in esame il legame tra la vita dell'artista e l'opera è sottolineato più volte; la soggettività creatrice qui ha ancora un ruolo fondamentale, che in parte vedremo scemare nelle opere a carattere ontologico, in cui il nesso tra il creatore di opere d'arte e la sua vita non sarà più preponderante.

Anche in questa fase fenomenologica, incentrata prevalentemente sulla soggettività, è attraverso il pre-mondo, quel mondo naturale che preesiste, su cui si stagliano le nostre esperienze, che possiamo arrivare a una comprensione originaria del mondo, raggiungibile solo a partire dalla configurazione temporale della nostra esistenza. Noi operiamo infatti una sintesi degli orizzonti della nostra vita, che, proprio perché temporale, rimarrà sempre una sintesi incompiuta. Il mondo è e sarà sempre trascendente rispetto all'uomo. Questo ci riporta a ciò che avevamo già detto: le cose non esistono se non come vissute dai soggetti, ma al tempo stesso trascendono tutti i soggetti. E' all'interno del nostro movimento di temporalizzazione che vediamo emergere un senso allo stato nascente. La comprensione del tempo fa sì che il soggetto e l'oggetto siano concepiti come due istanti di un'unica struttura: la presenza. Cézanne riusciva a dipingere proprio quell'istante del mondo in cui il pittore e le cose co-nascono all'esistenza temporale. Queste riflessioni connotano in un senso nuovo la soggettività: essa viene concepita qui come fissure. Il mondo non è semplicemente oggetto, ha delle spaccature e delle lacune che sono le soggettività stesse. Sebbene sia quindi centrale in questa fase la

soggettività emergono elementi che preludono all'approdo ontologico dell'ultimo Merleau Ponty, in cui sarà saldo l'intreccio tra ontologia ed estetica. La pittura, in quest'ultimo passaggio all'ontologia, sarà la manifestazione dell'aconcettuale universalità del Logos selvaggio, sarà il luogo privilegiato del nostro accesso all'Essere grezzo e al suo senso che è appunto quel Logos selvaggio. Grazie alla pittura infatti l'Essere accede alla presenza e si manifesta come essere visibile.

Per approfondire la concezione merleauPontiana della pittura in quest'ultima fase improntata all'ontologia dobbiamo prendere in esame l'opera dedicata espressamente alla pittura e all'enigma della visione che la pittura ci mostra: *L'occhio e lo spirito*. Anche qui è evidenziato il nesso tra la pittura e la corporeità, di cui ci aveva parlato precedentemente: il pittore è inscindibile dal suo corpo e nessuno spirito potrà mai dipingere. La visione non è semplicisticamente riconducibile a un'operazione del pensiero che innalza davanti a sé un quadro; il mio corpo è appunto vedente e visibile insieme, rifacendosi al chiasma del precedente capitolo, e inoltre è anche visibile e mobile insieme, è al tempo stesso annoverato tra le cose e tiene le cose intorno a sé. Questo sistema di scambi e di avvolgimenti, segnato dalla reversibilità che dà forma alla nostra vita, ci introduce ai problemi della pittura. Bisogna infatti che la visibilità sia accompagnata da una visibilità segreta e nascosta, che ci sia una visibilità seconda. Senza la duplicità del sentire non comprenderemmo mai la «quasi presenza e la visibilità imminente che costituiscono tutto il problema dell'immaginario³⁶». Il quadro fa emergere le tracce della visione dell'interno ed è proprio l'enigma della visibilità che celebra la pittura, da Lascaux ai giorni nostri: vedere è avere a distanza e tutti gli aspetti dell'Essere

³⁶ M. Merleau Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989 p. 21

in pittura devono farsi visibili. In quest'opera il visibile e l'invisibile sono ancora al centro della riflessione merleau-pontiana:

La pittura non evoca niente, e meno che mai il tattile. Fa tutt'altra cosa, quasi il contrario: dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un «senso muscolare» per avere la voluminosità del mondo.³⁷

Per Merleau Ponty la pittura riesce quindi a farci accedere a quella visibilità nascosta che forma la visione totale che dimentichiamo invece quotidianamente. Questa visione, che sa tutto, si fa in noi, nel pittore e dà forma al quadro e ai fantasmi che lo compongono: luce, colore, ombre che di solito non vengono visti; in un certo senso tutto questo quasi inconsapevolmente dal pittore, che vive nella fascinazione e che non sa. Le azioni sgorgano dalle cose e attività e passività non si distinguono più chiaramente.

Ne *L'occhio e lo spirito* è manifesto il continuo confronto con la dottrina di Cartesio e in particolare con la *Dioptrique*, in cui l'enigma della visione sembra scomparire a favore di un modello idealizzato. Cartesio non prende infatti in considerazione l'azione a distanza e l'ubiquità della visione, che per lui ha il suo modello nel tatto. Anche l'immagine speculare è ricondotta a un pensiero che costituisce un rapporto di somiglianza, a un semplice meccanismo di proiezione; le immagini perdono quindi il loro potere: secondo questa idea la visione decifra semplicemente i segni dati nel corpo. L'analisi di un quadro per Cartesio si riduce al prendere in considerazione il disegno, dimenticando l'importanza dei colori e delle qualità secondarie, credendo che si possano dipingere solo cose esistenti ed estese e che quindi il disegno sia l'unico mezzo per rendere sulla tela la

³⁷ Ibid. p. 23

rappresentazione dell'estensione. Cartesio idealizza uno spazio, che è in sé, senza nascondigli, uno spazio omogeneo che il pensiero sorvola senza punti di vista, come un essere totalmente positivo, senza nessuno spessore reale. Ma la visione non può essere solo pensiero, non c'è visione senza corpo. Il corpo è il luogo che abita l'anima e non è per essa un oggetto fra gli altri, ma lo spazio natio, la matrice di ogni altro spazio esistente. La visione sarà quindi sempre duplice: una visione sulla quale rifletto, ispezione dello spirito, e la visione che ha luogo, legata a un corpo che possiamo semplicemente esercitare, che ci riporta al composto di anima e corpo. L'enigma della visione si manifesta quindi nella visione in atto. Per Merleau Ponty la filosofia si deve quindi immergere in questo composto di anima e corpo, in quell'Essere abissale che Cartesio non è riuscito a dischiudere. Solo così lo spazio può essere «considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità. E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, vi sono inglobato. Dopotutto, il mondo è intorno a me, non di fronte a me³⁸».

La profondità non può più essere intesa come una terza dimensione, manifesta invece l'esperienza della reversibilità delle dimensioni, di una globalità in cui le cose co-esistono. Cézanne era alla ricerca della profondità, intesa in questo senso, e proprio per questo per lui l'involucro delle cose era secondario; era il colore a condurre al cuore delle cose. Non cercava l'illusione di una perfetta rassomiglianza alle cose empiriche, né era interessato ad aggiungere una terza dimensione alle due dimensioni della tela: il mondo non era più davanti a lui per rappresentazione e la sua visione non era su un di fuori. Il quadro perfora le cose dall'interno e mostra come si fanno cose e come si forma il mondo, è la manifestazione di potenzialità

³⁸ Ibid. p. 42

segrete, preesistenti, non una semplice costruzione e imitazione, come si pensava prima di Cézanne. La pittura è sempre nel carnale, è quindi legata non solo alla corporeità, ma è sempre anche all'interno del tempo.

Nell'opera Merleau Ponty, riprendendo le parole di Rodin, mette infatti a confronto la pittura e la fotografia: «è l'artista ad esser veritiero e la foto bugiarda, perché nella realtà il tempo non si ferma»; la fotografia distrugge il cambiamento e ferma la metamorfosi continua del tempo che invece la pittura ci rende visibili. Un cartesiano può mettere in dubbio il mondo esistente e credere che la visione sia riconducibile al pensiero, ma un pittore non può invece credere che la nostra apertura al mondo sia illusoria, crede invece al mito delle finestre dell'anima e che questa sia iniziata al mondo proprio grazie al corpo, a ciò che non è anima. E' l'occhio che apre all'anima ciò che non è anima ed è questo il prodigio che la pittura ci mostra.

3.3 Lo stupore del pre-mondo: filosofia e arte

Fin qui abbiamo visto che il punto di partenza della filosofia di Merleau Ponty si configura sempre come quella zona indeterminata e primordiale in cui non si ha ancora il mondo oggettivo e determinato, ma un mondo allo stato nascente che lo precede e che, vedremo ancor meglio in questo capitolo, solo pochi possono restituirci. Il pre-mondo di cui ci parla è inesauribile e fa parte di quella vita irriflessa che il filosofo cerca di far emergere nelle sue opere e che va al di là della conoscenza, delle posizioni determinate dell'intelletto e della scienza. Lo scopo è ritrovare un senso prima che sia posto e oggettivato, un senso allo stato nascente ed è solo svelando l'esperienza percettiva ingenua e originaria che potremmo riuscire

a comprenderlo. E' dalla percezione che, come abbiamo visto più volte, si snoda il percorso dell'autore. Se la filosofia sarà sempre incompiuta è proprio perché il filosofo è «un eterno principiante³⁹», perché non considera mai come acquisito ciò che ci sembra ovvio, mette tra parentesi la frequentazione naturale con il mondo, le stratificazioni della scienza e del pensiero oggettivo per cercare di vedere com'è il mondo al di là di tutto questo, per cercare di ritrovare lo stupore della prima volta. Solo così il filosofo può ancora stupirsi di ciò che lo circonda e risalire verso quella dimensione estetica iniziale. Questa dimensione iniziale si può definire estetica anche in senso etimologico: esprime infatti l'esperienza sensibile e percettiva originaria, ma la sua più grande celebrazione è costituita dall'esperienza estetica dell'arte che rende infatti accessibile agli uomini ciò che non riescono più a vedere. Carbone interpreta questa dimensione estetica iniziale in senso primo come l'inizio e cioè come l'*archè* ed in senso forte come il fine, il *télos*, dell'*être-au-monde*. L'idea di Carbone è quindi che la meditazione merleau-pontiana sia segnata al contempo da una dimensione archeologica e da una dimensione teleologica, in cui lo stupore rappresenta contemporaneamente l'inizio e la fine di quel tentativo di esprimere l'essere primordiale, che non potrà mai essere espresso definitivamente e che quindi rimarrà sempre incompiuto. L'incompiutezza della filosofia, così come di ogni modalità di espressione, non è però un difetto: non per questo deve porre fine al suo percorso e allo stesso modo l'arte deve continuare la sua ricerca dell'originario darsi percettivo. L'alleanza tra filosofia e arte è più volte sottolineata da Merleau Ponty: sono la manifestazione infinita di quel senso latente che quotidianamente ci sfugge. Secondo Carbone è dall'esempio dell'artista che il

³⁹ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980 p. 23

filosofo impara la domanda che non cerca risposta, ma solo alimento del proprio stupore. La visione degli artisti sembra precedere la filosofia perché è nell'arte che i processi percettivi sono mostrati nella loro dimensione più propria.

Dobbiamo partire dal nostro sapere primordiale del reale e del mondo perché esso è ciò che fonda la nostra idea di verità, che fa sì che per noi una verità esista. Non possiamo dubitare infatti di percepire un mondo, dobbiamo semplicemente andare più a fondo nella comprensione del mondo e chiederci che cos'è. Per farlo dobbiamo però oltrepassare la mera esistenza empirica ed è l'espressione estetica che ci può aiutare: «conferisce esistenza in sé a ciò che esprime, lo installa nella natura come una cosa percepita accessibile a tutti, o viceversa strappa i segni stessi -la persona dell'attore, i colori e la tele del pittore- dalla loro esistenza empirica e li rapisce in un altro mondo⁴⁰». Anche per quanto riguarda la parola, Merleau Ponty ci ricorda che la filosofia e la letteratura liberano il senso prigioniero nella cosa, ci fanno accedere alla parola vera che è come un silenzio rispetto al suo uso empirico, si discostano dal suo significato nozionale e ci mostrano il suo senso esistenziale, di cui abbiamo già parlato. L'interrogazione filosofica, e anche quella pittorica, non si accontentano delle risposte che un linguaggio eloquente sembrerebbe poter fornire definitivamente. E' il linguaggio indiretto che ci dà l'accesso a una comunicazione più profonda, quel linguaggio gestuale, analogico, poetico e artistico in generale. L'interesse manifestato più volte per i quadri di Cézanne o per le opere di Proust prende le mosse dalla capacità dell'arte di mettere in luce i luoghi privilegiati dell'esperienza percettiva e corporea che costituiscono la condizione essenziale del nostro sapere e di cogliere l'essenza stessa del reale.

⁴⁰ Ibid. p. 254

Pierre Dalla Vigna⁴¹, forse non a torto, trova che la riflessione su questi temi rimanga immutata nell'intera riflessione merleau-pontiana, nonostante i cambiamenti terminologici avvenuti nel percorso filosofico dell'autore, e che la pittura resti l'analogo e la convergenza parallela della filosofia nel corso di tutto il suo pensiero, per la sua capacità di rivelare l'essere originario. L'arte è, secondo questa idea, filosofia inconsapevole, che scopre sempre di nuovo la verità dell'essere e ce la manifesta.

Nella *Fenomenologia della percezione* Merleau Ponty, esponendo le sue teorie sulla percezione, sulla corporeità e sul rapporto uomo-mondo, ritorna spesso anche sul tema dell'arte e sulle sue peculiarità.

Trattando della percezione, in molte pagine dell'opera l'autore si sofferma anche sulla dimensione della malattia, che è intesa dal filosofo come una forma d'esistenza completa, che non può essere analizzata semplicemente deducendo il normale dal patologico, e in particolare si concentra sui soggetti con disturbi motori. Queste riflessioni ci portano a comprendere lo spazio che occupano l'immaginario e il possibile nella nostra esistenza e quindi sono un utile spunto per capire anche il ruolo dell'arte a partire dal suo stretto rapporto con l'immaginazione e con il virtuale. Vediamo con Merleau Ponty che ci sono delle esperienze in cui il malato fallisce; il soggetto normale dispone infatti del suo corpo come implicato in un ambiente concreto, ma anche come il correlato di stimoli senza un significato pratico, è aperto alle situazioni virtuali, può distogliersi da questo mondo. Il tatto patologico è invece rinchiuso nell'attuale. Il disturbo fa sì che il campo motorio sia ristretto, limitato agli oggetti effettivamente tangibili. Non esiste quel campo del

⁴¹ Vedi P. Dalla Vigna, *A partire da Merleau Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche*, Mimesis, Milano, 2008

tatto possibile che è invece presente nei soggetti normali. E se la malattia comprende anche disturbi della funzione visiva, dobbiamo comprendere come il movimento e la visione formino insieme un modo di strutturare il mondo. Il disturbo consisterebbe allora nella deficienza dell'area vitale del soggetto che normalmente fa sì che gli oggetti fuori presa continuino ad esistere per lui e che facciano parte comunque del suo mondo. L'ambiguità e l'indeterminatezza che caratterizzano la nostra esistenza e l'intreccio del visibile e dell'invisibile sono quindi incomprensibili nel caso della malattia. Il malato non potrà così nemmeno comprendere il significato del gioco. Giocare è infatti quel momento in cui ci poniamo in una situazione immaginaria, mentre il malato non può che convertire il fittizio in una situazione reale. Attraverso queste riflessioni possiamo comprendere l'importanza che hanno il virtuale e l'immaginario nella nostra vita. Se l'illusione e la percezione sono possibili si deve escludere che esse abbiano una medesima apparenza e che le mie illusioni siano percezioni senza oggetto e le mie percezioni allucinazioni vere, tra di esse ci sarà una differenza di struttura; per Merleau Ponty il vero cogito si ha quando c'è coscienza di qualcosa, quando qualcosa si mostra e si ha il fenomeno, e non c'è nulla che non le si annunci, anche quando non lo conosce espressamente. Nella coscienza l'apparire è fenomeno ed esso rimane al di qua della verità e dell'errore, e così sono possibili entrambi. L'illusione è, allo stesso modo dell'immagine, non osservabile, come ci ricordava anche Sartre, e il corpo non è in presa su di essa e non la può esplorare, ma se siamo capaci di illusione vuol dire che possiamo omettere questa distinzione. L'evidenza della sensazione e così della percezione renderebbe impossibile l'illusione. Noi abbiamo fiducia nel mondo; percepire, come già abbiamo accennato, significa credere a un

mondo, ma anche l'illusione utilizza la medesima credenza. Non c'è mai certezza assoluta di una cosa in particolare, possiamo averla solo del mondo in generale, e questo Merleau Ponty non lo mette mai in dubbio. C'è un possesso precosciente del mondo che esprime quel cogito preriflessivo che il filosofo cerca di restituirci. Al di sotto dell'intenzionalità d'atto o tetica c'è appunto un'intenzionalità fungente che esiste prima di ogni tesi o giudizio. Quando si comprende un quadro, ma anche in generale una qualsiasi cosa, non si effettua la sintesi di essa, ma ci si fa incontro con tutti i nostri campi sensoriali, con un montaggio complessivo nei confronti del mondo e ogni operazione di significazione appare quindi come secondaria e derivata rispetto alla pregnanza del significato nei segni. Tutte le opere d'arte sussistono alla maniera di una cosa e non di una verità assoluta, appartenente a un altro mondo soprasensibile. Il significato nozionale di un romanzo, dato dal riassumere astrattamente il contenuto che esprime, è prelevato da un significato diverso e più vasto. Scrive Merleau Ponty:

Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale. In questo senso il nostro corpo è paragonabile all'opera d'arte. Esso è un nodo di significati viventi e non la legge di una dato numero di termini covarianti⁴².

E' così che il corpo è avvicinato all'opera d'arte, proprio per la peculiarità di quest'ultima di non comunicare se non attraverso il dispiegarsi dei colori, nel caso dei quadri, dei suoni, per la musica o delle parole, per quanto riguarda la letteratura.

Il termine espressione si riferisce proprio al rivelarsi di un interiore all'esterno, al manifestarsi di un significato che discende nel mondo e che si può comprendere

⁴² M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1980 p. 216

a partire dal mio corpo e dal mio essere situato. Il miracolo dell'espressione si realizza prima di tutto nella cose che ci sono date in carne e ossa e continua nell'arte, con i quadri, le poesie, le musiche, che ci fanno rivivere ogni volta quel «miracolo dell'espressione». Tutte le opere d'arte non sono infatti opere riuscite se non hanno per se stessi una «virtù significante», senza riferirsi a un pensiero già fatto, a un significato già dato, ma costruendolo sempre di nuovo, come se fosse la prima volta. «La visione del pittore è una nascita prolungata⁴³», ed è come se nella sua attività si manifestasse un'urgenza più forte di ogni cosa; egli può guardare le cose senza avere l'obbligo di giudicarle, ancor più del filosofo e dello scrittore a cui viene chiesto di prendere posizione e questo privilegio della pittura la situa al di là della conoscenza e dell'azione.

La pittura ci mostra l'enigma della visione e ciò che è importante non è più se quello che mostra è anche ciò che è o se ciò che è equivale a ciò che mostra, il dilemma tra il figurativo e il non figurativo per Merleau Ponty non ha più alcun senso: la pittura ci mostra semplicemente la visione stessa. Alla fine della sua opera *L'occhio e lo spirito* l'autore ci ricorda le parole di Klee, per far comprendere la vera formula ontologica della pittura: «Io sono inafferrabile nell'immanenza...».

La riflessione merleau-pontiana sull'arte non si ferma alla sola pittura o alla letteratura, come esempi dell'espressione estetica che con i colori o con le parole ci fanno accedere al mondo pre-umano di cui non eravamo più consapevoli, ma si rifà anche al cinema, che, con le sue peculiarità, ha un posto centrale nel saggio *Il cinema e la nuova psicologia*, all'interno di *Senso e non senso*. Qui il film è descritto da Merleau Ponty come un oggetto da percepire, a cui possiamo quindi

⁴³ M. Merleau Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 26

applicare la nuova concezione della percezione che porta avanti l'autore. Ricordandoci infatti che la nuova psicologia, contrapposta alla psicologia classica, definisce l'uomo non semplicemente a partire dall'intelletto e dalle sue costruzioni, ma dal suo essere gettato in un mondo, Merleau Ponty ci guida nella sua descrizione della settima arte. Il film non si può ridurre a una somma di immagini, poiché il senso di un'immagine cambia a seconda di ciò che la precede e la successione delle immagini crea così una realtà nuova. Il film è una forma temporale, in cui anche la durata dell'immagine ha una grande influenza sul significato complessivo del film e in cui il montaggio e il taglio, con le varie scelte di piani, di sequenze e di ordine fanno sì che esso sia un'opera molto complessa. Se quando vediamo un film, ci dice Merleau Ponty, ci chiediamo il suo significato, non dobbiamo fare lo sbaglio di ridurlo alla storia che ci racconta. Ogni poesia, ogni romanzo e ogni film raccontano una storia, dei fatti e delle idee. Ma la funzione del film non è di farci conoscere questi eventi. Sebbene nel cinema sia presente, più che in tutte le altre arti, un realismo fondamentale secondo cui tutto deve essere rappresentato con la più totale naturalezza e verosimiglianza, questo non vuol dire che lo scopo del film sia farci vedere quello che vedremmo se vivessimo la storia che ci viene raccontata. Per quanto il film, come le altre opere d'arte, possa alludere a certe cose e a certe idee, esso non può essere ridotto a queste. Il punto di partenza dell'arte sono sempre alcuni eventi e alcune idee, ma l'arte crea congegni che collocano lo spettatore o il lettore in un certo stato di finzione, proprio attraverso una serie di scelte operate sulla materia prima. E' grazie alla disposizione spaziale e temporale di elementi che l'arte ci mostra il significato allo stato nascente e non semplicemente come già acquisito. Nel cinema il potere dell'espressione si manifesta palesemente e proprio

per questo costituisce il tema centrale del saggio: «il cinema non presenta, come il romanzo ha fatto a lungo, i pensieri dell'uomo, ma la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo e nella mimica⁴⁴».

Se la fenomenologia consiste nel far vedere il rapporto tra soggetto e mondo e nello stupore di questa inerenza dell'io al mondo, senza voler spiegare questo rapporto e questa inerenza, se la filosofia ci vuole descrivere il mescolarsi della coscienza con il mondo, l'affinità di questa filosofia con il cinema è manifesta per Merleau Ponty. L'argomento filosofico è allora cinematografico per eccellenza; il cinema riesce a esprimere quell'unione di spirito e corpo e di spirito e mondo, che la fenomenologia di Merleau Ponty ha cercato di mettere in luce.

La filosofia e l'arte condividono lo stesso oggetto, sebbene lo esprimano con modalità d'espressione diverse. Entrambe vogliono riscoprire «un contatto con il mondo che preceda ogni pensiero sul mondo» e quindi dobbiamo concludere, come scrive Merleau Ponty, che «il compito della letteratura e della filosofia non possono più venire separati⁴⁵».

⁴⁴ M. Merleau Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009

⁴⁵ Ibid. pp. 46-47

CONCLUSIONI

Come abbiamo già ricordato nell'introduzione, in Merleau Ponty, soprattutto nella *Fenomenologia della percezione*, ma anche nelle altre opere prese in esame, con un discorso a parte per *L'occhio e lo spirito*, ma che in ogni caso non si presenta come un trattato di estetica, non c'è un discorso specifico sull'arte e sul suo oggetto, come invece ritroviamo per esempio in un autore molto influenzato dallo stesso Merleau Ponty, Mikel Dufrenne. Quest'ultimo riprende il nostro filosofo, in un quadro inizialmente fenomenologico anch'egli, e si concentra allo stesso modo sulla percezione. L'oggetto estetico è studiato in modo più approfondito, con la stessa attenzione però nel non ridurlo né alla sua presenza sensibile né a ciò che rappresenta. La natura naturante di cui ci parla Dufrenne può inoltre essere vista come il corrispondente dell'essere carnale su cui ci siamo soffermati, inesauribile e mai compiutamente esprimibile, allo stesso modo. Pur non avendo di fronte una filosofia che si dedica completamente all'estetica, in Merleau Ponty le considerazioni sull'arte sono comunque abbondanti e molto illuminanti circa il valore filosofico dell'arte e la sua funzione nella nostra esistenza. Queste considerazioni, come abbiamo cercato di mostrare, sono comprensibili solo seguendo l'intero pensiero di Merleau Ponty, la sua idea della percezione e del nostro rapporto col mondo e le varie prospettive assunte al riguardo. E' proprio a partire da una nuova riflessione sul fenomeno naturale che si sviluppa l'originale pensiero del filosofo francese, che farà sempre capo a un soggetto incarnato, avvolto da una natura che non è mai semplicemente di fronte all'uomo, che non è pensata né secondo un'idea di finalismo, né secondo un mero meccanicismo. Per questo motivo il centro della sua riflessione è quindi la nostra esperienza e la percezione

del mondo di cui facciamo parte. Se allora tutto va ricompreso alla luce del nostro contatto con il mondo, ancor prima di ogni coscienza tetica, di ogni cultura, e di ogni idea della scienza, il compito della filosofia e dell'arte è quello di restituirci uno sguardo originario e primordiale, di darci quel sapere pre-umano, che è la sola verità a cui possiamo tendere. Questo mondo allo stato nascente non è quindi il mondo della filosofia oggettiva, determinato in ogni sua parte, ma è caratterizzato da un'eccedenza del sensibile, da un'ambiguità, da una profondità che solo la filosofia e l'arte ci possono far comprendere.

Gli antecedenti di questo pensiero sono molti: Kant, per quanto criticato da Merleau Ponty, con le idee estetiche nella *Critica del Giudizio*, che rimandano appunto a un'eccedenza del sensibile e che proprio grazie al limite configurato dal sensibile riescono a far risuonare ciò che sta al di là del limite stesso, così come un riferimento può essere visto nel ruolo privilegiato dell'arte nella filosofia di Schelling.

Dopo Merleau Ponty abbiamo molti autori che in un modo o nell'altro sono a loro volta influenzati dalla sua filosofia, il già citato Dufrenne, ma anche in parte Lyotard o Deleuze, su cui sono stati scritti vari saggi. Non potendoci qui soffermare su ciò che accomuna questi autori e i possibili punti d'incontro, pur nelle loro divergenze di pensiero, ricordiamo però che Merleau Ponty ha sicuramente segnato una tappa fondamentale per quanto riguarda la riflessione sul ruolo dell'arte, sul valore veritativo che possiede, sul compito che si deve prefiggere e sul suo rapporto con la filosofia. Entrambe devono realizzare una verità e entrambe non la realizzeranno mai completamente, il loro è un compito infinito e la loro espressione un'eterna creazione.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI MERLEAU PONTY

- *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989
- *La nature. Cours de 1956-1957*, dans Merleau Ponty, *La nature. Notes de cours du Collège de France*, Seuil, Paris, 1995, tr. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *Il concetto di natura, 1956-1957*, ne *La natura: lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996
- *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris, 1942, tr. it. di G. Neri rivista da M. Ghilardi, *La struttura del comportamento*, Mimesis (collana Volti), Milano-Udine, 2010
- *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Cynara, Grenoble, 1989, tr. it. di R. Prezzo e F. Negri, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano, 2004
- *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, tr. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993
- *Notes du cours 1959-1961*, Gallimard, Paris, 1996, tr. it. di F. Paracchini e A. Pinotti, *E' possibile oggi la filosofia?: lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003
- *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano, 1980

- *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968, tr. it. di M. Carbone, *Linguaggio, storia, natura: corsi al Collège de France, 1952-1961*, Bompiani, Milano, 1995
- *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1948, tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009
- *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, tr. it. di G. Alfieri, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Carbone M., *Il sensibile e l'eccedente: mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini studio, Milano, 1996
- Carbone M., *Ai confini dell'esprimibile: Merleau Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini studio, Milano, 1990
- Cimino A., Costa V. (a cura di), *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma, 2002
- Costa V., Franzini E., Spinicci P., *La fenomenologia*, Einaudi, Torino, 2002
- Dalla Vigna P., *A partire da Merleau Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche*, Mimesis, Milano, 2008
- Di Rienzo C., *Motivi estetici nel pensiero di Maurice Merleau Ponty*, Aracne (collana Hermes), Roma, 2006
- Husserl E., *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, a cura di E. Franzini, Mondadori, Milano, 1995

- Mancini S., *Sempre di nuovo: Merleau Ponty e la dialettica dell'espressione*, F. Angeli, Milano, 1987
- Sartre, J. P., *Merleau Ponty*, Raffaello Cortina Editori, Milano, 1999

