

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DIPARTIMENTI DI FILOSOFIA, STORIA E CRITICA DEI SAPERI
DOTTORATO DI RICERCA IN “ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI”
XXII CICLO

Settore scientifico disciplinare: M-Fil/04
Coordinatore: Chiar.mo Prof. Luigi Russo

**LA MATRICE MORFOLOGICA DEL PENSIERO ESTETICO
DI MAURICE MERLEAU-PONTY**

Tesi di: Simone Frangi

Relatori: Chiar.mo Prof. Salvatore Tedesco
Chiar.mo Prof. Pierre Rodrigo

Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa Maria Barbara Ponti

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
Ecole Doctorale LISIT

Thèse
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline:
Philosophie

Par

Simone Frangi

Le 25 Mars 2011

**La matrice morphologique de la pensée esthétique
de Maurice Merleau-Ponty**

Directeur de Thèse
Pierre Rodrigo

Co-Directeur de Thèse
Salvatore Tedesco

Jury:

Luigi Russo, Università degli Studi di Palermo

Mauro Carbone, Université "Jean Moulin" - Lyon III
Renaud Barbaras, Université Sorbonne Pantheon – Paris I

INDICE

Introduzione

Lineamenti di un pensiero estetico. La “riabilitazione ontologica del sensibile” e la passione morfologica p. I

Capitolo Primo

Estetica, morfologia e fenomenologia

- 1.1 Per un'estetica morfologica: forma, simbolo, stile. Goethe e l'interpretazione fenomenologica del goethianesimo. p. 24
- 1.2 Forma: la genesi della filosofia della forma ne *La structure du comportement* e ne *La phénoménologie de la perception*. p. 84
- 1.3 Simbolo: idee sensibili, matrici simboliche ed *Urphänomen*. Un approccio morfologico all'eidetico. p. 111
- 1.4 Stile: questioni morfologiche nel pensiero estetico della “nuova ontologia”. *L'œil et l'esprit* [1958] e le *Notes de Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*. p. 148

Appendice: Tradizione morfologia ed estetica “sperimentale”. Merleau-Ponty e Fiedler sul *fondamento scientifico* dell'estetica. p. 173

Capitolo Secondo

Estetica dell'espressione ed estetica del movimento. La produzione merleaupontiana dal 1952 al 1957

- 2.1 Dalla forma all'espressione. La via gestaltista del debito morfologico merleaupontiano. p. 205
- 2.2 Percezione, linguaggio ed espressione nella produzione merleaupontiana tra la *Phénoménologie de la perception* [1945] e *La prose du monde* [1953]. p. 258
- 2.3 Estetica dell'espressione ed estetica del movimento espressivo nell'inedito *Le monde sensible e le monde de l'expression* [1952-1953]. p. 297
- 2.4 “Weizsäcker et les autres”. Merleau-Ponty lettore di *Der Gestaltkreis* p. 319

Appendice: Verso una filosofia della morfogenesi: produttività naturale e questioni estetologiche ne *La Nature* p. 358

Capitolo Terzo

Gestalt e genesi ritmica del senso. La produzione merleau-pontiana dal 1958 al 1961

- 3.1 *La philosophie aujourd'hui* et *Le visible et l'invisible*: forma ed espressione nell'ontologia della *chair*. p. 380
- 3.2 Prendividuale estetico e tradizione morfologica: Merleau-Ponty lettore di Simondon. p. 415
- 3.3 Estetica del ritmo e morfologia dello stile. Merleau-Ponty e Maldiney sulla genesi del senso. p. 436
- 3.4 Morfologia, ontologia fenomenologica ed estetica trascendentale: Goethe e Merleau-Ponty di fronte a Kant. p. 451
- Appendice: L'“essere d'indivisione” e l'ipotesi atonale. Merleau-Ponty e Goethe *via* Webern. p. 471

Conclusione p. 487

Bibliografia p. 502

INTRODUZIONE

Lineamenti di un pensiero estetico. La “riabilitazione ontologica del sensibile” e la passione morfologica.

Verso la conclusione del corso “Natura e logos: il corpo umano” tenuto nell’anno accademico 1959-1960 presso il Collège de France, Merleau-Ponty afferma, cercando di tirare le somme della lettura appena fornita delle analisi sull’ontogenesi di Driesch: “non c’è una soluzione se non tramite una rimessa in questione dell’ontologia in sé”¹. Il “Quarto abbozzo”, messo in coda a questo corso nella sua edizione redazionale, presenta due studi preliminari alla grande impresa che Merleau-Ponty progettava di portare a termine ne *Il visibile e l’invisibile* ovvero quella di mettere a tema i rapporti “tra il *logos* del mondo visibile e il *logos* dell’idealità”². Impegnata anch’essa in questo genere d’impresa generale, l’analisi filosofica della natura, nella sua funzione dichiaratamente propedeutica, getta una luce anche sulle problematiche inerenti all’estetica ed alla filosofia dell’espressione artistica. Se infatti “l’essere visibile è naturale, costruito intorno alla cosa naturale”³, tutto il visibile che dal naturale dipende necessita di analisi dal tenore ontologico, nella misura in cui queste ultime “permettono il passaggio all’essere invisibile”⁴. È in questo senso che la filosofia della natura è capace di dischiudere un gran numero di problematiche estetologiche ad essa correlate: “il linguaggio, l’arte, la storia, gravitano attorno all’invisibile (idealità); rapporti difficili tra questo invisibile e gli apparati tecnici vivibili che esso si costruisce [...] Il problema del rapporto tra queste strutture invisibili e le strutture visibili si impone tanto più in quanto la filosofia è uno di questi ordini invisibili che si sedimentano, e in quanto essa, essendo filosofia, pretende di possedere l’insieme”⁵. La problematica filosofica nel suo insieme, che assume come punto di partenza l’indagine naturale per coinvolgere fino alle “strutture sublimite e designate lateralmente”, si imposta dunque nei seguenti termini: “la Natura ma anche l’idea ci erano apparse come infrastrutture, intersezioni, non come cose o sostanze esterne, ma come intra-prese del mondo per qualcuno che ne è e che lo abita nella coesione nella

¹ M. Merleau-Ponty, *La Nature*, Édition du Seuil, Paris 1995, traduzione italiana di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996, p. 343.

² *Ibidem*, p. 330.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

sua vita, il che sottintende l'Essere su cui queste ontologie sono ritagliate, che ingloba tutto ciò che non è un niente, tutti i raggi del mondo, la dimensionalità di tutte le dimensioni”⁶.

Merleau-Ponty si confronta con l'insufficienza di un pensiero ontologico che non è in grado di fornire un rinnovato pensiero della totalità, ovvero incapace di sottrarsi all'idea di una *totalità trascendente o parcellare*⁷ discesa ad informare il sensibile, o ad un “pensiero mediante micro-eventi, negazione della totalità parziale: di tutto non c'è che l'infinito”⁸ (p. 343). La difficoltà di un tale pensiero - incapace di archiviare le compromesse formalità sostanzialistiche e causalistiche e incapace oltremodo, di rinunciare ad un certo negativismo e ad un certo idealismo tradizionale – motivano la decisione merleau-pontiana di propendere per una via morfologica, alternativa a questi modelli, che riesca finalmente a produrre un principio eidetico a-spaziale o a-temporale “che non è una seconda realtà ma una idealità”⁹. Contro la filosofia della cosa e dell'idea, la morfologia permette a Merleau-Ponty di accedere al problema della *partecipazione*¹⁰ all'eidetico, affidandosi all'idea biologica di un *pattern* di negazioni, “un sistema di opposizioni il quale fa in modo che ciò che non è questo sia quello, campo, dimensione – dimensione = la profondità per gli esseri piatti”¹¹. Con l'obiettivo di evacuare dall'accezione di Essere ogni possibile definizione positivista e cosale, Merleau-Ponty si ripropone di accedere attraverso la sua indagine ontologica “non al nocciolo duro dell'essere ma alla debolezza della carne”¹² e di ricondurre la definizione ontologica stessa alla consistenza della vita. Tramite questo ritorno ad una “situazione aperta”¹³, che è la vita nella sua qualità di abbozzo o schizzo, Merleau-Ponty accentua l'iscrizione dell'Essere in una non-negatività che si regola morfologicamente secondo il funzionamento per strutturazione tipico della melodia ovvero “mediante funzionamento totale dislocazione di funzionamenti locali in interazione [...] senza principio organizzatore coglibile a parte – i fatti parcellari si stabiliscono intorno ad un livello o a una norma che non è minimo, che non è massimo, che è stabilirsi del quadro stesso e del principio di ogni calcolo, di ogni

⁶ *Ibidem*, p. 331.

⁷ *Ibidem*, p. 343.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Rif. *Ibidem*, p. 344.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rif. *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 345.

economia, c'è"¹⁴. Questo esserci per differenza, per strutturazione, corrisponde ad una vera e propria *riabilitazione del mondo sensibile*¹⁵, che considera il panorama ontologico da essa squadernato come una configurazione piuttosto che come una gerarchia.

In questo contesto preliminare Merleau-Ponty si avvicina alla questione della forma implicata nell'interrogazione morfologica nei termini di "visibilità dell'invisibile"¹⁶: l'essere della forma – evocato tramite uno studio espanso in varie direzioni della nozione di *Gestalt* - si svincola dalla semplice connotazione di "fatto psicologico" per incontrare un'accezione d'"essere visto" che si oppone alle comprensioni restrittive dell'antropologismo. Osserva Merleau-Ponty: "la *Gestalt* degli psicologi fa allusione alla *Gestalt* pura: essa sottintende, negli psicologi, un campo sensoriale – Nella natura non c'è campo sensoriale prestabilito [...] in ogni caso si realizza un nuovo campo"¹⁷; la forma percepita dunque, così come viene messa in gioco dalla morfologia e dalle sue evoluzioni (*Gestalttheorie*, fisiologia della percezione, estetica psicologica, antropologia), smette di essere concepita come semplice illusione antropomorfa per diventare "un punto focale dei fenomeni, un sopravanzamento laterale dei microfenomeni l'uno sull'altro, una coesione intorno all'essere invisibile anche di diritto, che essi avvolgono, attorno al quale essi si stringono cristallizzano il *Gestalthafte*"¹⁸. Dopo aver quindi collocato la problematica della forma in un discorso d'ordine morfologico – a sua volta compreso come alternativo alle ristrettezze delle teorie dell'evoluzione – Merleau-Ponty giunge a concludere che "la morfologia ristabilisce la priorità della descrizione sulla costruzione"¹⁹. È attraverso il riconoscimento del potenziale descrittivo della morfologia che Merleau-Ponty perviene alla necessità di far emergere, proprio da tale potenziale, dei contributi dalle velleità filosofiche ed in particolare ontologiche. La morfologia, nella sua forma classica, si presenta infatti come uno stretto incrocio della teoria della forma e degli studi sul vivente, e si configura come un'esplorazione della pregnanza della natura e dei modi tipici del suo apparire. La considerazione dell'elemento sensibile della configurazione – ovvero di ciò che è percepibile come fenomeno (*schönen Schein*) - e dell'apporto soggettivo alla conoscenza del fenomeno permette alla morfologia

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem*, pp. 345-346.

¹⁹ *Ibidem*, p. 373.

fenomenologica di coinvolgere nell'indagine sui fondamenti gnoseologici della teoria della forma anche l'ambito estetologico e quello contiguo della critica artistica. Sull'opportunità di quest'incrocio metodologico tra tre ambiti (arte, gnoseologia e scienza) Goethe si era già mostrato risoluto, in particolar modo in un breve passaggio del *Die Absicht eingeleitet*:

in tutti i tempi gli scienziati hanno sentito il bisogno di conoscere le formazioni viventi in quanto tali, di vedere in mutuo rapporto le parti esterne tangibili e visibili e di considerarle indizi del loro interno e in tal modo di dominare l'intero per così dire in una *visione intuitiva*. Come questa aspirazione scientifica si colleghi all'impulso artistico e imitativo non occorre insistere. Di conseguenza nel divenire dell'arte, del conoscere e della scienza si incontrano ripetuti tentativi di fondare e svolgere una teoria che a me piace chiamare Morfologia²⁰

L'importanza della dimensione del visibile e della nozione - maggiormente densa - di visibilità trovano una spiegazione immediata nei fondamenti metodologici della teoria della forma vivente: considerando che la filosofia della natura goethiana è estranea ad un'idea di *Bildungstrieb* ed alla prospettiva filosofica romantica della natura come elemento impulsivo e magmatico, il suo interesse primario per il visibile si dirige al legame tra ciò che è morfologicamente sensibile e l'organizzazione funzionale del vivente. Nei corpi inorganici infatti il rapporto tra le parti è organizzato da uno stato di indifferenza sospesa (*suspendierende Gleichgültigkeit*) per cui esse entrano in rapporti reciproci da cui poi si sciolgono facilmente per entrare in altre combinazioni senza che le une prevalgano sulle altre, formando un analogo dell'organismo. Le diverse combinazioni possono svincolarsi facilmente, per semplice intrusione, mettendo in evidenza il carattere imperfetto (*das Unvollkommene*) della loro organizzazione;

La caratteristica più importante dei minerali, della quale dobbiamo tener conto, è l'indifferenza delle parti nei confronti della loro unione, coordinazione e subordinazione. Essi hanno, in base alla loro fondamentale determinazione, rapporti più o meno elastici o più o meno rigidi che, quando si manifestano, assumono la caratteristica di una sorta di tensione reciproca, cosicché i chimici concedono loro, in simili casi di affinità (*Verwandtschaften*), l'onore di una scelta (*Wahl*). Eppure, il più delle volte, sono soltanto determinazioni esterne quelle che le respingono o le attraggono ora in un senso ora

²⁰ Goethe, HA, vol. 13, p. 55; trad. it. 1983, pp. 42-43.

nell'altro, dando così origine ai minerali – e, dicendo questo non vogliamo affatto negare ciò che di bello ad essi compete nel complessivo soffio (*Lebenshauche*) della natura²¹

A distinguere organico ed inorganico è dunque il diverso rapporto tra le parti: per Goethe si potrà parlare di morfologia solo per il vivente ovvero per ciò che mostra caratteristiche organiche. Solo nel 1816, Goethe avanza la lieve possibilità di poter introdurre, esclusivamente in via analogica, analisi morfologiche anche le campo minerale, e dunque di una tendenza alla *Gestaltung* propria delle conformazioni minerali. L'ambito organico appare come il problema principale della morfologia poiché permette di dare ragione della *logica del vivente*²² ovvero dei suoi meccanismi e delle sue finalità, attraverso l'analisi delle forme visibili e della loro configurazione esterna posta in correlazione con l'organizzazione funzionale interna. La logica del vivente è dunque sovrapponibile ad una sorta di *logica della visibilità* che non distingue più, in termini oppositivi, tra interno ed esterno.

Sulla scia delle sue letture kantiane e nell'ambito d'influenza della lezione schilleriana, Goethe indirizza i propri studi naturalistici verso la teoria dell'arte e s'interroga sui reciproci rapporti di filosofia dell'arte e filosofia della natura. Il rapporto tra presentazione fenomenica e logica funzionale del vivente tocca le corde della teoria dell'arte, ed in particolare la questione delle “coerenza tra il visibile e la forma dell'organizzazione”²³ Nel saggio intitolato *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organischen Naturen angewendet werden könne*²⁴, Goethe sostiene che “le membra di tutti gli essere organici sono conformate in modo che essi possono godere della propria esistenza, conservarla, riprodurla. In questo senso ogni vivente può chiamarsi perfetto”²⁵. La bellezza è però più di coerenza e funzionalità – ovvero esibizione di una logica; essa è piuttosto, oltre alla coerenza funzionale, proporzione e misura, ovvero senso di padronanza della libertà (azione *willkürlich*) ed assenza di scopo (*zwecklos*). La bellezza si presenta secondo modalità espressive, che si riassumono in una sorta di “calma con forza” o d'inattività carica di potenza: “chiamiamo bello” afferma Goethe “un essere perfettamente organizzato

²¹ J. W. Goethe, HA, I, Vol. 9, p. 203.

²² Rif. F. Jacob, *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Gallimard, Paris 1970; traduzione italiana di A. e S. Serafini, *La logica del vivente. Storia dell'ereditarietà*, Einaudi, Torino 1971.

²³ P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in Goethe*, Guida, Napoli 1993, p. 127.

²⁴ J. W. Goethe, HA, vol. 13, pp. 21-22.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

quando la sua vista ci fa pensare che gli sia concesso, appena lo voglia, un uso libero e multiforme di tutte le sue membra”²⁶. La coerenza formale, ovvero la perfetta armonizzazione delle parti, non si mostra sufficiente ad esaurire la definizione della bellezza, poiché quest’ultima necessita di un completamento espressivo, ovvero di una potenzialità di uso metamorfico del proprio insieme organizzato. La teoria dell’arte di stampo morfologico è dunque, nell’economia del progetto teorico goethiano, una sorta di maturazione dei risultati acquisiti nell’ambito dell’analisi naturale. All’interno di questa teoria della visibilità resta a Goethe da considerare, oltre alla polarità del fenomeno, anche la polarità della visione. In seno ad un discorso sul metodo comparativo, Goethe introduce l’idea – forse all’apparenza ancora molto metafisica – di un *occhio dello spirito*, in grado di rinvenire un principio d’università all’interno del molteplice e del diverso, ovvero in grado di riconoscere l’essenzialità della forma nella estrema differenziazione del sensibile:

si acquisirà [...] il grande vantaggio di riconoscere le parti anche quando non presentano segni visibili di *individuazione*, cosicché l’intero regno animale ci apparirà racchiuso in un’unica grande immagine e non si crederà che quanto, in una specie o in un individuo, rimane celato debba necessariamente mancargli. Noi impariamo a veder con *l’occhio dello spirito*, senza il quale vaghiamo alla cieca come accade dovunque, anche e soprattutto nelle scienze naturali²⁷

Quest’istanza “spirituale” a cui Goethe fa riferimento si rivela però diversa da un “attrezzo metafisico”²⁸, poiché, al contrario di quanto essa evoca in prima istanza, reca in sé il medesimo potenziale descrittivo della *Wesenschau* incarnata proposta dalla fenomenologia merleau-pontiana: “un libero movimento di induzione e deduzione caratterizza questo metodo, una combinazione tra osservazione empirica ‘ingenua’ e percezione organizzata”²⁹. In un ambito morfologico dunque, Goethe non può che trovarsi inserito in esigenze antimetafisiche: le forme che questa visione intuitiva percepisce non sono statiche ma sono in movimento e seguono un decorso. Ne consegue dunque che la teoria della conoscenza ad essa riferita non può che essere una *teoria della trasformazione* ovvero della metamorfosi. Ne deriva altresì che uno dei criteri più importanti per la definizione dell’ambito di una scienza morfologica

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ J. W. Goethe, LA, I, vol. 9, p. 138, corsivo nostro.

²⁸ Rif. P. Giacomoni, *op. cit.*, p. 143.

²⁹ *Ibidem*.

sono i modi e le forme in cui il soggetto percepisce determinati aspetti di sé e del proprio corpo come parte della natura (percezione soggettiva del corpo come unità e non come insieme di parti). La centralità del corpo come strumento fisico esatto acquista progressivamente nell'impianto morfologico goethiano un *sensu fenomenologico* che motiva l'unità vivente. La *Farbenlehre* è il testo in cui Goethe integra in modo completo una linea d'analisi di stampo fenomenologico ed una proposta ormai strutturata della morfologia in quanto scienza vera e propria: la scienza della percezione che emerge dalla morfologia e che si stabilizza nelle intuizioni della teoria dei colori testimonia una crescente attenzione non solo per lo statuto ontologico delle forme ma anche per le regole della loro percezione. I contenuti della *Farbenlehre* prolungano in questo senso le intuizioni precedenti sulla forma dinamica in una teoria completa della visione e, più in generale, della visibilità: tale attenzione al *das Sehen* di rango puramente percettivo conferma un rafforzamento del *das Glauben* nei confronti dell'ambito sensibile: rispetto a questo duplice rafforzamento, una continua osservazione permetterebbe di ottenere un'*essentia formalis* che pertiene ad una visione eidetica di tipo non trascendente; le istanze teoriche goethiane in merito alla comprensione dell'eidetico si direzionano verso la riconquista di uno spessore esperienziale e di una elementalità visibile.

L'*incipit* fortemente realista delle ricerche goethiane spinge infatti a posizionare ogni tipo di emergenza eidetica in un "esordio percettivo", in cui l'idea si ottiene primariamente per osservazione. L'importante saggio goethiano *Der Versuch als Vermittler von Object un Subjet* presenta in maniera precoce la prospettiva teorica che accompagna le ricerche naturalistiche, legandola al vincolo dell'esperimento. Nella sua ripetibilità, l'esperimento permette di impostare una rete di relazioni esplicative: esso non spiega da sé ma acquista un valore solo in modo contestuale, ovvero produce un contributo ad una teoria d'insieme solo nell'ambito più ampio di una costellazione fenomenica. Se da una parte la nozione d'esperimento ricopre, nell'economia del progetto goethiano, una funzione simbolica, dall'altra invece potrebbe avere delle ascendenze empiriste, e dunque una radice in quella corrente filosofica che ingaggia una polemica contro ogni intuizione che non sia rigorosamente verificata nei dati dell'esperienza e contro una certa fretta ipotetica. Il mito della *tabula rasa* viene accolto da Goethe semplicemente nella sua funzione mitologica e figurale, nella misura in cui resta inaccettabile la presunzione di una completa passività umana nel processo di ideazione. Questo saggio d'epistemologia goethiana imposta un preciso

metodo dell'analisi filosofica tale per cui l'idea che nella natura vivente nulla accada se non sia in rapporto con il tutto, conduce, nella considerazione delle interazioni naturali, ad una centralità della contiguità e non della completezza: “non si tedierà mai abbastanza ciò che sta immediatamente vicino e ciò che immediatamente segue un dato fenomeno”³⁰.

La morfologia propone dunque un senso rinnovato dell'intelligibile che essa ottiene operando una sintesi dell'accezione platonica di *eidos* e di quella aristotelica di *entelechia*: “intelligibile è ciò che può realizzare la sua forma propria in modo tale che tale forma sia sua e sia allo stesso tempo un modello”³¹. Il progetto morfologico goethiano verrà ripreso dalla fenomenologia nella misura in cui anch'essa esprime, negli stessi termini, una volontà di istituire un'idea vivente; la *Leben* goethiana, che emerge anche nella configurazione dello stile eidetico, si avvicina a quel tropismo fenomenologico verso il precategoryale “che abbia tutto ciò che ha la categoria, ma che sia fresco e vivo, così che in esso la freschezza coincida con la l'intelligibilità”³². La lezione goethiana tenta dunque di proporre una scienza dell'originario che troverà una filiazione diretta nella fenomenologia husserliana e delle influenze indirette ma pertinenti nella rielaborazione merleau-pontiana di tale filiazione: questo richiamo all'originario costituirebbe “una scienza delle operazioni costitutive e fondanti ed una scienza della *Lebenswelt* proprio perché viva e razionale perché percorre le vie che le sono destinate”³³. Con l'intento di produrre un equilibrio nella relazione tra la realtà sensibile e la sua trascendenza, Husserl procederà ad una critica al naturalismo e si produrrà in una sorta di equivalenza delle implicazioni teoriche del fenomeno originario attraverso il metodo delle variazioni eidetiche; osserva infatti Paci che il “poter esistere della realtà spiega molto bene perché Husserl deve – nelle visioni e nei fantasmi di tutti i sensi, nonché nella logica priva di ogni psicologismo e nei movimenti del corpo proprio dove sono localizzate le sensazioni – chiarire in che senso e secondo quale modalità ciò che è sperimentato può dirsi reale (nel senso di *Ideen II*, prima sezione, è causale e sostanziale con il significato che questi termini hanno per la fenomenologia)”³⁴. La consistenza del complesso eidetico è di matrice vitale: le idee sono vita, o meglio, una nuova dimensionalità della vita ottenuta nella

³⁰ *Ibidem*, p. 191.

³¹ E. Paci, “Frammenti a una lettura fenomenologica di Goethe” in “aut aut”, 277-278, 1997, p., 4.

³² *Ibidem*, p 5.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

vita stessa. Questa riattivazione e riattualizzazione della vita nella spiegazione dell'idea pertiene al metodo fenomenologico, che è già profondamente husserliano nella sua genesi goethiana: esisterebbe infatti per Goethe la nozione di qualcosa di simile alla *sedimentazione fenomenologica*³⁵ secondo la quale noi possiamo “variare” all'infinito partendo da un *eidos* inteso come tema. La perizia che Goethe impiega nella cernita terminologica tra *Gestalt*, *Bildung* e *Gestaltung* e l'attenzione all'evoluzione stessa della forma, implica una reale possibilità d'interpretazione l'impresa morfologica, già a partire dai suoi esordi, come una “fenomenologia della formazione e della metamorfosi”³⁶. Goethe introduce l'esigenza sintetica di introdurre nel panorama filosofico della comprensione della natura e della realtà fisica un vero e proprio *termine generale* – identificabile col fenomeno originario – che permetterebbe di mettere a confronto progressivamente e regressivamente i diversi fenomeni; la necessità, che impone la scelta di un termine generale, corrisponde alla comprensione parallela di ciò che è il fenomeno nei termini di qualcosa “che sia anche una realtà particolare, che sia quindi la sintesi tra il generale ed il particolare, tra l'universale e il singolo, tra l'idea e la sensibilità, tra la visione e la percezione concreta, tattile, vissuta in noi come un fuori di noi”³⁷.

La pregnanza della lezione morfologica si estende fino alla tarda produzione goethiana e si prolunga nei contenuti fenomenologici della *Farbenlehre*: alla luce di tale prolungamento, appare ancora più nettamente verificabile come le prospettive goethiana nella comprensione dei fenomeni - ed in particolare, in questa fase, di quelli percettivi – rivelino un carattere tipicamente fenomenologico. Non solo Goethe avanza una ipotesi relazionale ed intenzionale del fenomeno cromatico, ma radica la comprensione globale in quest'ultimo nell'ambito corporeo, dove il corpo emerge essenzialmente come incarnato e come *Leib*; “il colore, dice Goethe, è un fenomeno: l'occhio è in tale fenomeno attivo e passivo e tra occhio e colore c'è un grado di persistenza e labilità, come c'è un grado di soggettività-oggettività. Il colore è la natura in rapporto al senso dell'occhio”³⁸. L'intento goethiano appare, in ultima istanza, come il desiderio di cogliere il colore percepito ed intenzionalmente vissuto, cercando di ricostruire da un punto di vista fenomenologico il quadro vivente della manifestazione e della genesi dei colori stessi. La morfologia, nella sua ultima

³⁵ *Ibidem*, p. 7.

³⁶ *Ibidem*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 11.

evoluzione fenomenologica in seno alla teoria dei colori, apparirà come uno “studio secondo *strutture*”³⁹ in grado di sostituire all’idea di una fondazione categoriale dei fenomeni, un’idea meno restrittiva di istituzione pre-precategoriale. La descrizione morfologica si espande dunque in descrizione fenomenologica e rafforza quell’idea che la significazione fenomenica debba essere rilevata in relazione ad un pensiero della totalità: “il significato dei colori è parte di una morfologia universale e di una teleologia universale alle quali accenna anche Husserl”⁴⁰, ampliando il linguaggio fenomenologico dedicato al rinvenimento del pre-categoriale.

Attraverso l’appello alla morfologia, cercheremo in questo lavoro di valutare il contributo fenomenologico nell’ambito dell’estetica, rilevando l’incrocio tra lezione husserliana e il dominio estetologico come l’esordio di quella che apparirà a Merleau-Ponty come una necessaria riabilitazione ontologica del sensibile. Cercheremo dunque di comprendere in che modo la fenomenologia prolunga l’impresa filosofica impostata dal pensiero morfologico, implementandolo con un più chiaro richiamo alla percezione ed al sentire. Si tratterà dunque di capire come la fenomenologia riattualizzi la volontà goethiana di rinunciare alla separazione tra sensibile ed intelligibile e come essa sia in grado di impostare un nuovo tipo di descrizione dell’esperienza sensibile che cerca di smantellare l’approccio naturalista al percepito sostituendolo con la nuova evidenza fenomenologica dell’*a priori* intenzionale⁴¹, attraverso cui la fenomenologia cerca di ritrovare il senso d’essere della coscienza. Il progetto fenomenologico aggiorna dunque la preoccupazione morfologica per il materiale sensibile istituendo come suolo dell’analisi filosofica la *sinnliche Wahrnehmung* e adottandola come proto-esperienza: questi presupposti permettono una rifondazione dell’estetica su basi contemporanee ed alternative alle categorie normative della modernità. L’inflesso gnoseologico che assume la problematica estetologica si allinea infatti alla preoccupazione husserliana - e poi merleau-pontiana - di comprendere questa “réorientation du regard depuis la chose jusqu’à ses modes de donnée”⁴². Rompendo con il regime naturalistico - identificato precedentemente da Goethe, nella sua destinazione all’epoche, come una sorta di “invidia della Natura” - il pensiero estetico interno alla fenomenologia rompe con la fascinazione esercitata

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Rif. P. Rodrigo, *L’intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d’esthétique*, Vrin, Paris 2009, p. 8.

⁴² *Ibidem*, p. 9.

dalla cosa sensibile⁴³ e si affida ad una descrizione, preliminare a qualsiasi fondazione estetica, di un “*a priori corrélationnel*”⁴⁴. Merleau-Ponty s’inserirà in questa traccia ed affermerà, nel saggio di *Signes* dedicato ad Husserl, che solo il fondatore della fenomenologia riesce a ritrovare per la prima volta il sensibile come forma universale dell’essere bruto: “lorsque la phénoménologie en vient à penser ainsi l’être sensible avec son ‘sillage de négatif, elle se donne sans doute le moyens conceptuels de surmonter l’épreuve de ce que l’on nomme habituellement le sensible, et de dépasser également avec lui l’intellegible. Sensible est alors, en un sens phénoménologique nouveau, ce qu’il y a effectivement, ce qui se donne avec la trace de sa propre absence”⁴⁵. Come osserva Guido Davide Neri, il peso che l’opera di Husserl è destinata ad avere nel settore dell’estetica “è molto maggiore se, a costo di scavalcare una tradizione storica abbastanza radicata negli ultimi due secoli, individuiamo un altro senso più ampio e radicale dell’estetico, e se quindi risaliamo da quest’ultimo al senso tradizionale. Ci si deve ricordare che l’estetica è in primo luogo la teoria del mondo sensibile e dei modi della conoscenza percettiva. Nel senso più radicale l’estetica è la ‘filosofia prima’, la base di ogni ulteriore elaborazione conoscitiva della realtà”⁴⁶. L’interazione di morfologia e fenomenologia sarà occasione per noi di comprendere come queste due esperienze di pensiero abbiano saputo, in modo analogo, comprendere ed assorbire in modo fruttuoso la lezione kantiana, accettando e criticando alternativamente numerosi aspetti della lezione criticista. L’ambiguità della teoria kantiana dell’esperienza – e la complessità della sua evoluzione al passaggio dalle prime due critiche alla terza critica – segneranno la comprensione selettiva del kantismo da parte dei suoi successori. Come suggerisce Neri, “il più forte contrasto tra la filosofia kantiana della conoscenza e la fenomenologia di Husserl sta anzi proprio in questo punto: Husserl rivendica all’intuizione del sensibile un valore fondativo generale; ogni elemento categoriale che interviene a ordinare la nostra esperienza è attinto alle forme stesse dell’intuizione del mondo, e può essere sviluppato ed eventualmente ‘idealizzato’ solo a partire da esso. Se si ammette questo sviluppo della questione, ci è facile osservare come questo senso più generale dell’estetico subordini a sé il secondo senso più limitato di dottrina del bello e del

⁴³ Rif. *Ibidem*, p. 10

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁶ G. D. Neri, “Fenomenologia ed estetica”, in “aut aut”, 72, 1962, pp. 517-522 ora in Id., *Il sensibile, la storia, l’arte. Scritti 1957-2001*, Ombre Corte, Verona 2003, 329.

gusto, come un proprio caso particolare. Nella sua radicalità, e tenendo conto del fatto che l'estetica nel senso husserliano non è un'immobile contemplazione ad opera di un occhio immateriale, ma si realizza in una serie di atti corporei (di cinestesi), essa investe anche il comportamento pratico degli uomini e degli animali, comprese le operazioni tecniche e produttive⁴⁷. In linea dunque con quella che vedremo essere l'idea merleau-pontiana di estetica, ed in conseguenza alle affermazioni di Neri, osserviamo come emerga nel panorama contemporaneo la consapevolezza che le scienze dell'uomo concorrano in maniera insostituibile alla definizione dell'estetico. Saranno in particolar modo una certa filosofia del corpo e del movimento, l'antropologia del comportamento umano ed i suoi prolungamenti nella teoria dell'espressione e, non ultime, le teorie psicologiche della forma con tutti i loro correlati percettologici e fisiologici, a fornire a Merleau-Ponty gli strumenti e le strutture necessari all'ampliamento teorico dell'ambito dell'estetico: tale spinta "deriva proprio dall'aver chiarito la *parzialità normativa* con cui un certo contenuto ideale tendeva a deformare l'esperienza estetica"⁴⁸.

Anche le riflessioni sull'arte della fase ontologica merleau-pontiana – ovvero presenti nella sua produzione degli anni Cinquanta - mantengono l'*imprinting* della prima fase fenomenologia e sono legate al lavoro husserliano sulla percezione, nonché al senso profondo della fondazione fenomenologica dell'estetica, ovvero da una parte la comprensione dell'estetica come riabilitazione ontologica del sensibile e, dall'altra, la lettura dell'opera d'arte come esperienza percettiva. Creazione ed espressione artistica corrispondono per Merleau-Ponty ad una messa in questione del linguaggio tetrico ed esplicitativo per indagare un altro modello – quello espressivo - che vive di un diverso rapporto con l'essere: l'esperienza creatrice viene compresa come esperienza di apertura e non di irruzione e come possibilità di accesso all'essere nella sua forma inarticolata; nell'arte l'essere si dà come creazione ed è proprio la forma artistica che fornisce, a questo proposito, un pensiero fondamentale: ogni attività artistica si rivela infatti in forma interrogativa, nei termini di un pensiero interrogativo svolto in arte. Per questo motivo preciso la pittura si dimostra non-referenziale e in-oggettuale, così come la voleva l'estetica in senso classico: essa non presenta il mondo ma fornisce una certa "esperienza del mondo". L'azione dunque, il fare dell'artista, sono modulazioni di un determinato aprirsi all'interrogazione dell'essere al punto tale che

⁴⁷ *Ibidem*, p. 330.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 329-330.

la componente della figurazione “ontica” risulta quasi completamente assente. Il fare artistico non si identifica dunque, per Merleau-Ponty, in una semplice modalità d’atto od una semplice produzione di cosa, ma afferisce ad uno scarto esperienziale che inaugura un nuovo *regime d’esperienza*: l’idealità dell’opera d’arte è l’inaugurazione di una dimensionalità sensibile ulteriore. Proprio in virtù di questo movimento d’accoglienza, e non d’irruzione, la creazione artistica non può rientrare nell’ordine dell’azione pura: essa si costituisce piuttosto come modalità di rapporto al mondo regolare dalla *fungenza*, passività e attività accoppiate; la creazione realizza dunque un fenomeno di movimento di cui l’oggettività artistica è il mediatore, l’agente, quest’ultimo compreso in modo intenzionale. Come lo sottolinea Merleau-Ponty nel corso sull’istituzione degli anni Cinquanta, il fare ha luogo nelle stesse modalità del vedere, ovvero seguendo la mia sostanza gestuale che si dirige verso le *fissures du paysage*, verso un *a-faire*. La passività dell’attività non si pone come un incosciente freudiano inoperoso ma, al contrario, come un’istanza operante che si mantiene sempre sulla soglia dell’anonimato e in una temporalità istantanea.

L’obiettivo di Merleau-Ponty è senza dubbio quello di attenuare la posizione ipertrofica della soggettività nella descrizione dell’esperienza artistica per favorire invece l’emersione di quegli ancoraggi all’essere del soggetto che si sottraggono ad ogni designazione tetica. Merleau-Ponty è dunque portato ad interrogarsi su cosa significa vedere e cosa significa creare nell’epoca della nuova accezione della “figurazione”: il vedere innanzitutto cessa d’essere mero atto percettivo e acquista la sua consistenza ontologica in quanto modalità della visione. La filosofia dell’arte merleau-pontiana è infatti uno dei contributi più interessanti alla riforma dello sguardo, quest’ultimo inteso come polo della struttura di manifestazione del reale. Il confronto e l’analisi delle produzioni artistiche contemporanee corrispondono non a caso alla ricerca di testimonianze di quell’abbandono del rapporto frontale con le cose e all’istituzione di una nuova modalità di relazione con l’esperienza sensibile. L’insistenza di Merleau-Ponty sul rendere visibile, sul dare a vedere, il mostrare e sulla capacità dell’arte contemporanea di abbandonare la rappresentazione a favore di una nuova idea di pratica artistica rafforza la prospettiva di un’intelligibilità sensibile del mondo. L’esperienza del mondo passa nell’arte non come oggetto ma come ripresa della sua genesi, diventando così un orizzonte di comprensibilità della consistenza mondana. L’operazione artistica non mette in atto un’idealizzazione del mondo, ma al contrario apre un accesso privilegiato a quella idealità sensibile che ne

costituisce la trama carnale. Il vedere non è infatti un semplice atto di registrazione sensoriale quanto piuttosto la messa in azione di una funzione espressiva

Sventando il pregiudizio della parola tetica, Merleau-Ponty mostra l'illusione del linguaggio di possedere ciò che dice e di ampliare questo possesso anche agli oggetti che questo linguaggio designerebbe. Il linguaggio tetico sarebbe dunque, secondo questo pregiudizio, una forma maggiore d'espressione, rispetto per esempio a forme espressivi prelinguistiche o extralinguistiche. L'obiettivo merleaupontiano è esattamente quello di destituire questa presunta evidenza, ovvero di svelare l'impossibilità di una lingua fondata nella natura delle cose e tantomeno coestensiva al sensibile; l'idea contrastata da Merleau-Ponty è proprio quella di un accesso diretto all'essenza della cosa attraverso la via linguistica, idea infondata che oscurerebbe una strutturale "opacità" del linguaggio (caratteristica d'altro cando condivisa con la pittura). Vi è infatti un'ambiguità inestinguibile dell'espressione: "autrement que la peinture, avec de signes plus capables que le siens de devenir institution, de constituer un dépôt de vérité progressif et de récupérer l'existence brute du monde (et même sa propre existence historique), le langage réalise d'une manière plus péremptoire un travail analogue de reprime, qui ne nous donne nulle part les choses mêmes, telles qu'elles seraient avant l'expression ou hors d'elle"⁴⁹. Merleau-Ponty è categorico sull'impossibilità di un'esperienza frontale completa che non tenga conto della resistenza del sensibile: l'arte, a differenza del linguaggio, si dimostra più trasparente a tal riguardo; essa infatti, mantenendosi inerente alla pratica ed all'esperienza affronta in modo diverso la problematica del senso e della produzione di una totalità (sensata). Sulla scia della preoccupazione per l'immanenza del senso, l'estetica merleaupontiana si interessa all'opera nella sua genesi: la volontà di "saisir la forme dans sa naissance" e l'interrogazione della pittura come analisi di quella genesi febbricitante delle cose nel nostro corpo testimonia una direzione teorica diversa nella prospettiva estetologica merleaupontina rispetto alla tradizione filosofica. È in questa volontà di smarcamento dalla modernità estetologica che si radica l'allineamento con la lezione morfologica goethiana: l'influsso goethiano permette di considerare l'opera d'arte non come già formata, ma nella sua formazione. In questo senso la visione che tradizionalmente veniva relegata ed inquadrata nei cardini della rappresentazione,

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, "Titres et travaux" in Id., *Parcours deux 1951-1952*, édition établie par J. Prunair, Verdier, Paris 2000, p. 31.

diventa ora un mezzo di assistenza “da dentro” alla fissione dell’essere⁵⁰. L’interrogazione del pensiero fondamentale che si presenta nell’arte occupa lo scritto merleau-pontiano più profondamente incentrato su tematiche estetologiche, *L’occhio e lo spirito*, in cui Merleau-Ponty si preoccupa dello stato di non avanzamento delle ricerche nell’ambito della questione della visione, valutandole ancora incapaci di dare ragione di quest’ultima nei termini di una vera apertura alla cosa e all’essere. Al fondo delle ricerche merleau-pontiane collochiamo la preoccupazione fondante della destituzione del primato della coscienza tetica che permetterebbe l’abbandono definitivo dell’idea dell’adeguazione e dell’identificazione. La filosofia dell’arte e l’estetica sarebbero dunque incanalate in un progetto fenomenologico, prima, ed un progetto ontologico, a partire dagli anni Cinquanta, sulla via di quello che Merleau-Ponty chiama “Essere pre-oggettivo”.

Lo sfondo teorico che supporta la teorie dell’arte merleau-pontiana è senza dubbio l’orizzonte della passività: ogni attività sarebbe infatti doppiata da una passività che non reca in sé possibilità di definizione frontale. È infatti l’idea di una fungenza operante, ricalcata sulle sintesi passive husserliane, che permette a Merleau-Ponty di descrivere un tipo di evento senza doverlo assegnare alla prospettiva del sorvolo. In questo senso, è l’apertura prospettica sulla definizione ontologica del movimento che permette una descrizione adeguata di questa *passività operante*: parola operante e corpo operante sfuggono all’area d’energia dell’intenzionalità fenomenologica per trovarsi un ambito più adeguato in quello che Merleau-Ponty definirà ne *L’occhio e lo spirito* come una dimensione di “entrelacs de vision et de mouvement”⁵¹. L’introduzione del movimento nella descrizione della produzione di forme artistiche apre il campo all’analisi anche della temporalità di questa forme. Il quadro delle riflessioni estetologiche merleau-pontiane sembra in questo senso un interessante aggiornamento delle intuizione biologiche ed antropologiche di Viktor Von Weizsäcker, eseguito in modo tale che egli finisca per trasportare nell’orizzonte ontologico una vera e propria *antropologia estetica dell’espressione e del movimento*. Parallelamente alla filosofia merleau-pontiana del linguaggio, la filosofia dell’arte ha come obiettivo una presa di contatto con l’arte stessa, tracciando un filo rosso tra la pratica artistica e l’utilizzo letterario del linguaggio. Entrambe queste esperienze sono per Merleau-Ponty esperienze veritative e non semplice artifici: in *Titres et Travaux*,

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 81.

⁵¹ *Ibidem*, p. 16.

riassunto dei titoli e dei lavori allora in corso, redatto per la candidatura all'insegnamento al Collège de France, Merleau-Ponty chiarifica la sua posizione sull'arte alla luce di una definita idea di storia. Le riflessioni consacrate all'espressione nei primi anni Cinquanta, quindi nel periodo di gestazione de *La prose du monde*, si legano strettamente alla filosofia del corpo, mettendo le basi per una successiva *estesiologia ontologica*⁵²: il corpo infatti funzionerebbe come uno strumento della comprensione mosso da una "logica percettiva" che si sviluppa a livello delle cose naturali e che ha una prosecuzione genetica nell'espressione artistica. "Le peintre lui-même, - osserva Merleau-Ponty - pour regarder l'object et le peindre, prend conseil de ses mains, des ses yeux et de son corps"⁵³; in questa culla corporea ed estesiologica, l'opera d'arte non conosce compimento, resta sempre ed incessantemente da fare: "le peintre exécute un opération expressive qui est toujours à recommencer"⁵⁴. La problematica della creazione nell'economia del progetto ontologico merleau-pontiano apre la via alla nuova funzione della filosofia della forma ed all'incoativo: nulla giace formato esattamente come la funzione espressiva, che non giungerà mai ad esaurimento. La tematizzazione di un incoativo, di un non-tetico e di una negatività fungente nel cuore della creazione artistica è un passo ulteriore per la destituzione del paradigma cartesiano dell'ego cogito puro, di natura razionale, che si rapporta al mondo solo per relazioni intelligibili. La necessità di porre dei correttivi alla tradizione metafisica cartesiana ed in particolar modo alle radicalizzazioni messe in opera dai commentatori di Descartes – i quali sembrerebbero oscurare una parte fondamentale e risolutiva dell'impostazione della soggettività cogitale – spinge Merleau-Ponty a rifuggire da qualsiasi possibilità di soluzione obiettivista: la visione, dunque, appare in tutta la sua origine fattuale e scopre il fondo passivo del suo rapporto al mondo. Al pari, diventa urgente far cadere la convinzione di un accesso diretto e trasparente alla cosa stessa: anche la fenomenologia sarebbe in un certo qual modo caduta nella formulazione pregiudiziale di un'essenza intuibile come assoluta, senza considerare che l'eidetico è del sensibile, che è attraverso di esso che vi si è iniziati, e che non può darsi che nella forma di un "Wesen sauvage, Être brut, figure

⁵² I. Matos Dias, "Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique" in M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl, suivies de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, P.U.F., Paris 1998, p. 269.

⁵³ M. Merleau-Ponty, "Titres et travaux", cit., p. 28.

⁵⁴ *Ibidem*.

de l'incontrôlé"⁵⁵. L'ambito artistico si pone, in prima istanza, come verifica di queste teorie filosofiche: nell'arte infatti il corpo è fonte ed insieme veicolo dell'espressione, nella misura in cui esso ancora l'attività della produzione artistica al mondo sensibile, favorendo ed insieme limitando il suo potere inventivo. Il corpo vivente infatti è veicolo di legame col mondo e parimenti di alienazione ad esso che non può essere ignorato: solo la considerazione del nostro ancoraggio estesiologico al sensibile permette a Merleau-Ponty di ricavarsi un concetto di libertà [creativa] che sfugga a due alternative riduttive come quella del relativismo e del dogmatismo. Le posizioni sembrerebbero paradossalmente accordarsi su un concetto esclusivamente positivo di libertà, che mancherebbe in modo reiterato il nucleo del fare libero e dei suoi vincoli sensibili: il sensibile è *tele-visivo*, si vede da e secondo una distanza che ne costituisce una condizione trascendentale di esistenza. "C'est par le sensible que nous sommes, en ce que nous sommes le plus singulier 'au plus privé de notre vie', 'dans la vie auprès de soi', simultanés avec les autres et avec le monde"⁵⁶. Lo statuto percettivo e carnale del corpo mostra proprio l'insostenibilità della tesi di un'espressione dal carattere tetico e, con essa, delle tesi correlative di una soggettività come coscienza o evidenza cogitale, della trasparenza e della verità d'adequazione o della libertà come scelta.

Rispetto alla tematica centrale della "passività dell'attività", Merleau-Ponty parla di una circolarità dimensionale nel mondo percepito. Il ricorso alla fungenza sarebbe dunque una forma d'interrogazione di una componente latente della nostra esperienza del mondo, parallela ad un'idea di verità che si dà come articolazione. Ignorare la passività che accompagna l'attività, e dunque ignorare il suo condizionamento sensibile, non significa altro che credere all'esistenza di un atto puro, ovvero vuoto, non direzionato. In altre parole, concepire la creazione come un processo inconsistente. Nella prospettiva merleau-pontiana creare significa istituire un nuovo regime d'essere in collaborazione con il sensibile, promuovere una nuova modalità di visione in continuità con le cose del mondo e la nostra iscrizione nel loro cuore: la tradizionale categoria di "opera d'arte" pregiudica una maglia teorica che si è epurata da residui sostanzialistici o cosali. L'attività-passività della creazione non fa altro che rendere conto del nostro rapporto al mondo e del reciprocarsi di corpo e spirito. L'oblio della modalità fungente in cui la configurazione della soggettività ha luogo e

⁵⁵ S. Ménéasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, P.U.F., Paris 2003, p. 23.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24, nota 1.

in cui si esplica la sua attività creatrice fa propendere per la comprensione di quest'ultima come attività pura. Il regime di cavità nel quale si presenta il "soggetto" suggerisce come la creazione sia un implemento della strutturale apertura della soggettività alla cosa e all'essere: già in *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty sosteneva che "au creux du sujet lui-même, nous découvrons la présence du monde, de sorte que le sujet ne devait être compris comme activité syntéthiquem mais comme ek-stase". È dunque già la semplice esperienza del mondo a porsi come creazione, come collaborazione estatica con l'essere. Creazione è, in definitiva, una modalità dell'apertura: "la création comme ouverture, par la pratique, d'une champ d'action nouveau, d'un champ d'expérience élargi, est liée à l'expérience du nœud formé par la relation entre activité et passivité. Elle est consentement pour une part à l'indéterminé, à l'irréfléchi, au rôle de ces dimension de passivité et d'opérant dans l'expérience comme processus d'exploration-élaboration du milieu de nos interrogations. Il s'agit de l'expérience d'une participation – par ma situation de corps-expression, de geste-faire – à l'expérience du monde comme création"⁵⁷. Vedremo nel corso di questo lavoro come nel lento e progressivo passaggio dalla fase fenomenologia alla fase ontologica la questione dell'espressione – giocata in ambito linguistico ed estetologico – si fa carico delle delicati transazioni interne alla filosofia merleau-pontiana e cerca di farsi veicolo per trasportare le problematiche fenomenologiche nell'inedito tenore ontologico. I primi anni Cinquanta ricoprono dunque la fase in cui le forme loquaci e le forme mute e silenziose dell'espressione diventano centrali per la descrizione delle configurazioni di mondo. L'ambito artistico diventa campo privilegiato d'esercizio filosofico poiché l'arte contemporanea, testimoniando l'effettiva presenza della passività nell'attività, contribuisce alla messa in questione della tradizionale immagine della soggettività creatrice. Abbiamo accennato al fatto che la teorizzazione merleau-pontiana dell'arte cerca di non arrivare con quel tradizionale ritardo che vede la filosofia occuparsi delle opere solo nel momento in cui sono già realizzate, finite, portate a compimento. L'obiettivo dell'estetica merleau-pontiana è quella situarsi presso l'origine dell'arte e comprendere le ragioni genetiche di quest'ultima come *exemplum* dell'intera produttività carnale: sia nel caso in cui la produttività sia naturale che nel caso in cui essa sia artistica si tratta di "un'expérience comprise comme principe de modification et, par conséquent,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 31.

de connaissance dynamique dans une forme irréductiblement naissante”⁵⁸. È in seno a questo movimento di produzione e di comprensione che emerge la componente dello *stile*, dipendente dal momento originario. Le riflessioni kleeiane sulla linea serviranno a Merleau-Ponty per descrivere quello sguardo d’orizzonte che necessita alla comprensione dell’attività artistica: la linea è “ciò che parla in noi ad un campo di possibilità esistenziali” e “una linea suscita il campo che gli dona senso deformando il campo dato”, l’ideale artistico di Klee sarebbe dunque quello di un continuum goethiano di produttività in cui sarebbe l’errore a fare l’opera nei termini di una *rottura del ritmo*⁵⁹. Anche in Klee Merleau-Ponty tenderà a leggere dunque il tentativo di analizzare il modo di produzione di un’opera d’arte, ovvero comprendere il modo in cui un’opera nasce, le condizioni della sua genesi e la permanenza della sua esistenza come apertura di un nuovo campo di possibilità ed una nuova modalità di realtà. La passività si installa dunque nella più profonda genesi della forma, poiché ciò che permette l’accesso alla dimensione di coesistenza di molteplici dimensioni ovvero *fenomeno di simultaneità*. La scelta dell’esperienza artistica di Klee non pare essere casuale nell’economia del progetto estetologico merleau-pontiano: secondo Klee infatti vi è un rapporto di continuità tra l’opera e la natura. La vista infatti non si deve fermare al proliferare morfologico delle forme ma penetrare il mistero della loro produzione: essa infatti interroga il processo della loro genesi non in termini puntuali – come origine – ma come *originario processuale* che designa un’apertura piuttosto che una origine evenemenziale.

Lo statuto della passività è estendibile dunque all’intera produzione della forma: l’ideale morfologico che sostiene le riflessioni merleau-pontiane, in particolare quelle che incrociano le esperienze pittoriche di Klee, giunge alla temporalità come nucleo dell’opera d’arte e dunque all’idea che non vi sia conclusione o esaurimento dell’esperienza artistica. Nel confronto con il pensiero pittorico di Klee e recuperandone l’immagine centrale dell’*emboîtement*, Merleau-Ponty descrive la dimensione dell’ordine del plastico⁶⁰, come formata dalla stessa carne del mondo: l’idea ontologica dunque che l’opera d’arte abbia una genesi mondana e soprattutto carnale, non pone cesura tra l’arte – prodotto culturale - e la natura. L’arte è una

⁵⁸ *Ibidem*, p. 24

⁵⁹ Rif. *Ibidem*, p. 35.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 36.

forma di temporalità del lavoro e la sua spazializzazione. È grazie a Klee ed all'ascendenza goethiana della sua morfologia che Merleau-Ponty procede ad un'attenuazione della componente intenzionale nella definizione della produzione e della creazione artistica: l'intenzione sarebbe come una sorta di accecamento. È la dimensione della passività e di quello che nel dominio ontologico passerà sotto il termine d'*incoativo* che costituirà il punto di forza della critica merleau-pontiana alla cultura fenomenologia dell'ideazione ed in generale della "produzione". Il ritorno alla percezione si rivela dunque fondamentale come mezzo di correzione nei confronti dell'attitudine oggettivante della filosofia occidentale: se la fenomenologia aveva incentivato un ritorno al fenomeno percettivo e del ruolo del corpo nella percezione, il compito di un'estetica fenomenologia è quello di comprendere tale percezione al di fuori di un pensiero riflessivo ed al di fuori del prospettivismo che a questo pensiero consegue. La filosofia merleau-pontiana dell'arte, quasi interamente assorbita in un orizzonte ontologico, corrisponde alla rinuncia dello schema coscienza-oggetto-rappresentazione e alla rinuncia ad un pensiero di chiusura dell'attività, della sua perfezione e della sua completezza. La sclerotizzazione dei rapporti di soggettività e mondo e la mancanza di dinamicità che questo tipo di impostazione comunica all'estetica, relegava l'opera d'arte ad un ruolo rappresentativo: essa convertiva il mondo nella sua significazione. L'arte contemporanea, della quale Merleau-Ponty assorbe la lezione attraverso Klee e Michaux, non è più interessata e non è più strutturalmente in grado di farsi figurativa. L'astrazione ed il non figurativo infatti sono le vere dinamiche dell'operazione artistica contemporanea. Non esiste nell'arte un rapporto rappresentativo del mondo. Ne *L'occhio e lo spirito* Merleau-Ponty insiste sulla falsa interpretazione dell'arte come produzione di un senso autonomo che sia svincolata da rapporti percettivi ed ontologici col mondo: già verso la fine degli anni Quaranta Merleau-Ponty leggeva come fondamentale il ruolo del mondo nella produzione artistica, la sua presenza come polarizzazione e dell'arte come *co-naissance* di soggettività ed oggettività

Quello che cercheremo di fare nelle prossime pagine sarà un tentativo di leggere la fenomenologia novecentesca alla luce delle intuizioni goethiane, invertendo il tiro di quelle prospettive che vogliono Goethe come un proto-fenomenologo, o un anticipatore "incosciente" della fenomenologia husserliana. Cercheremo insomma di dimostrare come sia in realtà il metodo fenomenologico a nutrirsi ampiamente del goethianesimo, ovvero di un filone *antimetafisico* della cultura europea, che cerca di

attenuare la divaricazione tra fatti ed essenza e di riportare la dimensione dell'estetico, nella sua accezione sensibile, a dignità filosofica adeguata. Goethe rappresenta dunque per la fenomenologia più di un autore classico: egli è un atteggiamento ed uno stile di problematizzazione teoretica, che fa del "culto pagano per la natura" la via d'accesso all'insieme totale del vivente e del non vivente, dell'organico e dell'inorganico. Goethe inaugura dunque un vero e proprio un *pensiero della natura*, ovvero il pensiero di un essere in cui essenza e fatto non sono distinguibili e dove sono l'uno articolato dall'altro. La direzione morfologia, o meglio il metodo morfologico che Merleau-Ponty condivide con la tradizione goethiana è uno sforzo di comprensione di quella forza che crea la forma e mantiene *in fieri* la metamorfosi ovvero la formazione. Nella formulazione della sua estetica filosofica Merleau-Ponty sviluppa una vera e propria *estetica della forza*, di una "forza leggibile in un forma", che aiuterà alla comprensione anche di alcune intuizioni inedite sul movimento. Eviteremo in questa sede di considerare Goethe un anticipatore della metodologia fenomenologia ma cercheremo di comprendere come sia piuttosto la fenomenologia ad aver scelto di incanalare la sua propria riflessione estetologica nei binari della tradizione goethiana, divergente rispetto alla direzione metafisica del pensiero occidentale. La morfologia è un modello generale di descrizione dei fenomeni e, più ancora, un particolare modo di conoscere fenomenologico, "è, per la limitazione della sua struttura essenziale, una teoria in sé ed autonoma, che può però essere usata come scienza d'appoggio anche nella scienza e nell'arte". Le narrazioni biologiche goethiane forniscono appunto un metodo di trattazione della forma nel suo divenire, la quale non si determina in un processo di astrazione dal sensibile, ma, al contrario attraverso una "riabilitazione ontologica di questo sensibile" a cui essa sempre ritorna. Esiste dunque una forte *permanenza delle questioni morfologiche* nel pensiero contemporaneo, in particolar modo nelle istanze fenomenologiche di Husserl e Merleau-Ponty, un debito teorico che utilizza come veicolo moderno i complessi teorici di Leibniz, Kant, Lessing e Goethe per estendere la propria influenza fino alla contemporaneità.

L'obiettivo di questa ricerca è una rilettura del pensiero estetico di Maurice Merleau-Ponty finalizzata al rinvenimento della sua matrice morfologica, ovvero delle sue inerenze e dei suoi debiti nei confronti della tradizione goethiana e delle sue evoluzioni nel campo della teoria dell'arte e della filosofia della natura. La tesi si struttura in tre capitoli, ognuno dei quali cerca di mettere a fuoco i differenti aspetti di

questa filiazione morfologica, seguendo in maniera puntuale il suo sviluppo nella cronologia della produzione merleau-pontiana. Il primo capitolo cerca di mettere in relazione il metodo morfologico ed il metodo fenomenologico valutando l'affinità dei loro contenuti estetologici. Tale capitolo iniziale si organizza attorno a tre concetti morfologici cardine, attraverso i quali si opera un primo "screening" della filosofia merleau-pontiana, dalle sue origini negli anni Quaranta fino ai suoi esiti ontologici degli anni Cinquanta Sessanta: l'ambiguità della nozione goethiana di forma permette di ricostruire la genesi della filosofia della forma ne *La struttura del comportamento* e in *Fenomenologia della percezione*; il correlativo concetto di simbolo aiuta ad accostare le nozioni merleau-pontiane di *idea sensibile* e *matrice simbolica* al *Urphänomen* goethiano; la trasversale categoria di stile si configura come strumento d'indagine delle questioni morfologiche nel pensiero estetico della "nuova ontologia" (*L'œil et l'esprit* [1958] e le *Notes de Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*). In questo capitolo si dimostra cruciale il confronto continuo con le esperienze artistiche convocate da Merleau-Ponty a supporto delle sue teorie estetologiche (Cézanne, Klee, Rodin, Bazaine e l'Ecole de Paris). Chiude il capitolo una succinta appendice sulla questione del fondamento scientifico dell'estetica, sviluppata attraverso il confronto tra Merleau-Ponty e Konrad Fiedler. Tale appendice apre contestualmente il campo di ricerca del secondo capitolo: valutando infatti i contributi all'estetica forniti dalla psicologia e dalla fisiologia della percezione, la tesi si addentra nell'analisi della via gestaltista del debito morfologico merleau-pontiano. Il secondo capitolo segue quel passaggio – riscontrabile nella produzione merleau-pontiana tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta - da una filosofia della forma ad una filosofia dell'espressione, approdando alla ricostruzione di quella che appare come una vera e propria estetica dell'espressione e del movimento. Tale ricerca si avvale dell'analisi approfondita di un documento inedito (*Le monde sensible et le monde de l'expression*) - attualmente conservato alla Bibliothèque Nazionale de France- corrispondente alle lezioni tenute da Merleau-Ponty nel biennio 1952-1953 presso il Collège de France. Il lavoro d'analisi dell'inedito ha permesso di valutare, oltre alle già confermate inerenze dell'estetica merleau-pontiana alla psicologia della *Gestalt* (Köhler, Koffka, Wertheimer, Guillaume) un altro fondamentale, ma misconosciuto, confronto teorico di quegli anni, quello con Viktor Von Weizsäcker rispetto alle relazioni tra la percezione ed il movimento. Chiude il capitolo un'appendice che tenta di riprendere le fila dei

contributi estetologici merleaupontiani sviluppati in seno alla filosofia della natura: è in questa appendice che prende corpo un tentativo di lettura dell'estetica merleaupontiana in termini di filosofia della morfogenesi e della produttività. Il terzo capitolo si concentra invece sulla tarda fase ontologia della produzione merleaupontiana, quella corrispondente agli anni tra il 1958 ed il 1961 e bruscamente interrotta dalla sua morte precoce. Centrale, in questo terzo capitolo, è la ricostruzione del destino della nozione di *Gestalt* ne *Il visibile e l'invisibile*, ovvero in seno alla neonata ontologia della carne e sullo sfondo di un panorama filosofico completamente riformato: i paragrafi centrali – attraverso il confronto con autori intimamente legati a Merleau-Ponty, come Simondon e Maldiney - si concentrano sul modo in cui la tradizione morfologica alimenti, in questa fase, alcune emergenze teoriche come il preindividuale estetico, l'estetica del ritmo e la morfologia del senso. Dopo un resoconto finale sulle modalità parallele con cui morfologia ed ontologia fenomenologica si relazionano al kantismo ed in particolar modo all'estetica trascendentale, la tesi si chiude su un'appendice dedicata all'”ipotesi atonale” emersa in seno all'estetica ontologica merleaupontiana, in modo da gettare un ulteriore ponte tra il fenomenologo e Goethe tramite la figura di Webern.

CAPITOLO PRIMO

ESTETICA, MORFOLOGIA E FENOMENOLOGIA

1.1 Per un'estetica morfologica: forma, simbolo, stile. Goethe e l'interpretazione fenomenologica del goethianesimo.

Goethe si estende per tutto l'Ottocento e giunge sino a noi sia sul piano scientifico che su quello estetico. I due piani non sono del resto nettamente distinguibili né dal punto di vista della stessa riflessione di Goethe né da quello della sua influenza sul presente. Se si pensa, per esempio, al suo influsso su ambiti apparentemente da lui lontani, come il positivismo francese (vien da menzionare Taine), al suo sguardo appassionato sulla polemica che divide Cuvier e Geoffrey de Saint Hilaire, per venire sino al Novecento e sino all'oggi con pensatori e scienziati quali Portmann e Edelman, per procedere senza un ordine vero ma in una chiave puramente indicativa, a Bateson e Callois, non è infatti possibile dimenticare quanto l'idea di un'unità morfologica e non tecnica o non semplicemente tale dell'operare scientifico assuma una sua peculiare attualità. Un'attualità che assume un riscontro notevole anche sul piano filosofico, in particolare (ma non solo) per ciò che concerne la riflessione sul nichilismo e il suo eventuale identificarsi (nella diagnosi heideggeriana) con una matrice tecnica. Lo sguardo morfologico intende scoprire una dimensione genetica, poetica del divenire naturale che indice a congiungere *arte, conoscenza e vita*. Secondo un'attitudine che Goethe derivò dal viaggio in Italia, e che si rilette tanto nei suoi scritti di botanica quanto negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*. È un nesso indisgiungibile che si attesta sulla visione, quale luogo del *sentire più alto*, che si definisce ora come *intuitus legere*, come un'intuizione che percorre dall'interno il fare naturale e ne definisce l'intima *processualità*. Per addentrarci ora in ambito prettamente estetico ed artistico, come non rammentare in questo quadro l'analisi dedicata a Cézanne da Merleau-Ponty, ma anche la stessa riflessione sull'arte praticata da un artista come Klee? La psicologia della *Gestalt*, che per molti aspetti Klee eredita e promuove costituisce uno fra i molti insegnamenti tangibili dell'eredità goethiana su quel moderno che egli volle tuttavia, pur così fruttuosamente, rifiutare.¹

Nel suo testo del 2002, Francesco Moiso riesce a riunire in pochissimi passaggi l'estensione di un'eredità ancora inestinguibile ed, in particolare, l'estrema e capillare

¹ F. Moiso, *Goethe. La natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002, p. 7

ramificazione delle direzioni in cui quest'eredità agisce. Se è vero che il goethianesimo opera durante tutto l'Ottocento, ne consegue che la sua lezione si estende senza fratture fino alla metà del secolo scorso, imbarcando nella sua impresa di mettere a tema la dimensione genetica e la processualità del sensibile anche la fenomenologia, la "nuova psicologia" (in particolar modo la psicologia della *Gestalt*) e l'arte contemporanea che delle soluzioni dei filosofi e dei gestaltisti si nutre. Sull'onda dell'ideale di congiungimento di arte, conoscenza e vita, Goethe imposta un pensiero filosofico che non discrimina tra scientifico ed estetico ma che li riunisce in un unico canale di riflessione morfologica.

Nella prospettiva goethiana, che sin dagli esordi si dichiara antiessenzialista, il segreto della produttività della natura resta celato: riflessione scientifica ed estetica si occupano entrambi di comprendere "in cosa le molte forme devianti l'una dall'altra siano in loro differenti" e di concludere come, in questa loro estrema differenza, le forme finiscono per somigliare, e ritrovarsi "sempre più simili che differenti". L'idealità che il goethianesimo ricerca non sarà dunque un principio delle altezze, disincarnato ed informante, ma sarà un'emergenza della superficie, un'occasionale regolarità nel fluire differenziante del sensibile. Per cercare di meglio identificare le caratteristiche principali del programma teorico morfologico e di articolare questa volontà metodologica di cogliere l'unità nella varietà della forma, sembra opportuno misurare anche l'inflessione gnoseologica che l'estetica baumgarteniana ha sul goethianesimo. È infatti il riferimento all'*aisthèsis* come interrogazione sulla sensibilità nei suoi rapporti con la fisiologia che avvicina il metodo morfologico a quella nozione di scienza della conoscenza sensibile che Baumgarten ricava nella sua *Aesthica*.

È sulla scorta di questa precisazione che ci interroghiamo su "quale Goethe" abbia avuto una reale influenza sull'estetica novecentesca e quali aspetti della riflessione goethiana abbiano realmente potuto avere delle proiezioni fenomenologiche. Gli scritti dichiaratamente estetologici di Goethe sono per lo più delle recensioni sul rapporto arte ed antichità o dei confronti con l'opera teorica di Winckelmann, quindi opere dedicate principalmente al classicismo ed allo *Sturm und Drang*. Come suggeriva già Moiso nelle poche righe citate qui sopra, la maggiore influenza si registra invece da parte dei *Naturwissenschaftliche Schriften*, che, introducendo una riflessione generica sulla forma (sia essa biologica, artistica o naturale), rimettono in questione la natura dell'estetica nel suo rapporto con le scienze biologiche e le scienze

dello spirito. L'interesse primario va al tema goethiano dell'unità della scienza ed al superamento delle sclerotizzazioni del sapere specializzato: come anticipavamo, la morfologia si trova di fronte alla necessità di ristrutturare il campo delle scienze attraverso una *filosofia* ed una *scienza della forma* che permettano un'unificazione metodologica dei diversi ambiti della conoscenza. È dunque già in Goethe che emerge ciò che costituirà filone nelle esperienze teoriche che prenderemo in esame (e che sarà tratto comune a Weizsäcker, von Uexküll e Merleau-Ponty): un'ontologia del sensibile svolta nei termini di una filosofia della forma. È proprio a supporto di questo programma che Goethe si pronuncerà a più riprese, ed in particolare nella *Farbenlehre*, in favore di un'efferata critica del modello scientifico newtoniano, propugnando la costruzione di modello scientifico *olistico* alternativo al meccanicismo ed al determinismo cartesiano. Le scienze della vita approcciate secondo la prospettiva dischiusa dalla filosofia della forma aprono infatti il problema della temporalità - che in Goethe si completa nel rapporto critico con Herder - in una versione non complementare alla metafisica occidentale: l'impossibilità di pensare il vivente se non in termini di divenire mette in campo la necessità di identificare una *temporalità della forma biologica* in grado di contenere i diversi modelli di messa in atto della metamorfosi: essa potrebbe certamente realizzarsi come progressiva ma, più spesso come regressiva o casuale. Lo stornare l'attenzione filosofica quasi interamente sul sensibile biologico incrina la sussistenza del tempo cronologico ed impone il rivolgersi verso un regime di temporalità che non corrisponde al tempo lineare della storia. La *Farbenlehre* suggerisce in questo senso la ricostruzione di un tempo prettamente biologico, associandola ad un'ulteriore impossibilità che si scopre nella prospettiva morfologica, ovvero quella di contrapporre soggettività e oggettività, mettendo in campo l'idea di una unità profonda tra occhio e luce. Quella co-appartenenza del polo soggettivo e del polo oggettivo - che poi diventerà *co-nascita* di soggetto e oggetto in Merleau-Ponty - descrive infatti l'incontro possibile di una luce interna e di una luce esterna. Potremmo azzardare a questo punto l'ipotesi che Goethe sia impegnato nella costruzione di una vera e propria *estetica fenomenologica del vivente*, una *bioestetica* interamente governata dall'idea regolatrice della polarità, ovvero dalla suggestione che tutti i fenomeni che riguardano il vivente debbano essere concepiti in termini di polarità contrapposte.

L'anatomia comparata di Goethe contiene una conferma del discorso morfologico cercando di mettere principalmente fuori gioco l'alternativa tra meccanicismo e

vitalismo, una critica ripresa da Weizsaecker negli scritti degli anni '10, e condivisa da Merleau-Ponty ne *La natura*. Gli scritti morfologici erano stati già un tentativo di pensare l'ultimo Kant della *Critica del giudizio*, e di aggiornare alla luce del vivente il principio di unità, il giudizio estetico e il giudizio teleologico. Nella sua *Teoretische Biologie* del 1899 Von Uexkuell, sulla scorta della lezione goethiana di Von Baer, cerca di introdurre una nomenclatura oggettiva in biologia, sviluppando una rigorosa descrizione del "soggetto biologico" giocata tra ambiente e comportamento e visione. È in questo contesto che appare evidente come la nozione goethiana di *Erscheinung* abbia giocato un ruolo fondamentale nell'analisi del fenomeno biologico e della contestuale messa a tema del medium soggettivo che questa analisi compie, riflessione a sua volta debitrice del modello di visione proposto dalla *Farbenlehre*. Sarò nostro compito specificare, nel corso di questo capitolo, il senso della fenomenologia goethiana, o meglio del suo fenomenismo, che attraverso deformazioni e riprese nell'arco della tradizione teorica biologica ed estetologica giunge fino alla fenomenologia contemporanea ed alla soglia del pensiero merleau-pontiano. L'estetica morfologica goethiana sviluppa un'interessante "critica dei sensi" (una "dizione critica dei sensi" così come emerge nel colloquio di Goethe con Eckermann) che verrà poi completata dall'antropologia tedesca ed in particolare dall'estesiologia plessneriana. Tra il 1923 ed il 1928 Plessner sviluppa un'antropologia critica dei sensi in contrapposizione alla fisica, alla biologia ed alla fisiologia dei sensi: l'estesiologia plessneriana considera il modo di presentificazione del mondo tramite i sensi e opponendosi sia a Wundt che a Fechner, ripensa la relazione oggetto ed oggetto ed il rapporto tra la legge ed il fenomeno. Verifichremo come queste evoluzioni della dizione critica dei sensi lascino tracce più o meno marcate nell'ontologia merleau-pontiana, nella quale riconosciamo in filigrana in questi brevi accenni forti influenze della tradizione goethiana. Già Goethe contrapponeva, alla kantiana critica della ragion pura, una critica della *Menschenverstand* ed un riferimento al *Konkrete Vernunft*, ovvero alla possibilità di attribuire al fenomeno un *valore normativo* di natura differente dalla legge disincarnata, ma come possibilità di identificare una legge del e nel farsi dei fenomeni (una suggestione che lega in maniera evidente *Urphaenomen* goethiano, l'idea sensibile merleau-pontiana ed il simbolo cassireriano). L'antropologia di Rotacker e Plessner, entrambi d'ascendenza fortemente goethiana, mettono a tema questo valore di divenire implicito della concretezza, riconsiderando la questione kantiana dello

spazio e del tempo come a priori della conoscenza, nella prospettiva di uno spazio e di un tempo come a priori del vivente. Suggestivo prima, esattamente in questa direzione, come Von Baer si intratterrà a lungo sulla definizione di una temporalità peculiare della forma vivente e come Von Uexküll svilupperà, sempre a questo proposito l'idea del *momento temporale*.

Sarà però Weizsäcker, inizialmente nel suo *Der Organismus*, a procedere in maniera puntuale ad un approfondimento progressivo del ponte tra Kant e Goethe, componendo una critica del principio teleologico kantiano ed un'idea di unificazione dell'estetico con il teleologico. Il testo, che si fonda su una ripresa "redazionale" dell'*einschauende Urteilskraft* di Goethe e del paragrafo 77 della *Critica del Giudizio*, cerca di pensare la ragione umana come capace di imitare la produttività e la creatività della natura. Nel testo di Weizsäcker del 1924, l'autore procede ad una critica del deludente modello gnoseologico e metodologico della fisiologia dei sensi, critica che verrà poi ripesa ed inasprita dalla *Gestalttheorie* e dalla fenomenologia scheleriana, nel tentativo di mettere in discussione l'a priori kantiano e l'idea del fondamento materiale. Non a caso saranno proprio la psicologia della *Gestalt* e Scheler ad essere ripresi tematicamente da Merleau-Ponty, lungo il suo percorso di registrazione della crisi dell'apriorismo e dell'infittirsi di una prospettiva non materialistica sull'unità del fenomeno.

Sarà però *Der Gestaltkreis* di Weizsäcker –testo del 1940, tradotto in Francia da Foucault nel 1958 – ad aver probabilmente permesso a Merleau-Ponty di avvicinare la tradizione goethiana (con tutto il suo portato critico nei confronti di Kant) alla matrice fenomenologia – ed eminentemente husserliana – del suo pensiero. L'idea cardine di questo densissimo testo è appunto questa "struttura ciclomorfa" o "circolo della forma" che permetterebbe a Weizsäcker di descrivere la relazione e l'unità di percezione e movimento, rifiutando, come già nel 1926, la possibilità di una correlazione tra fisico e psichico ("Introduzione alla fisiologia dei sensi"). Avremo occasione nel secondo capitolo di approfondire in maniera adeguata le numerose corrispondenze tra il testo del 1940 e le ricerche merleau-pontiane degli anni '50 ed in particolar modo del periodo d'apparizione della traduzione foucaultiana in Francia di questo testo. Ciò che ci interessa osservare, in guisa di breve conclusione, è come alla base di queste teorie dell'eidetico si trovi l'idea di un innalzamento dell'esperienza alla teoria ovvero di un'apertura del trascendentale nell'empirico, che ricalca la ricerca del *Urphänomen* goethiano inteso come fenomeno limite o grado più alto

dell'esperienza. Il ripensamento della questione dell'*a priori* kantiano in senso goethiano suggerisce infatti che la natura sensibile percepita con gli organi di senso abbia già un grado di idealità visibile nella sua articolazione sensibile e che tale vedere non sia altro che un "vedere con occhi penetranti".

Dopo questo primo *flash forward* sui motivi della tradizione goethiana che passeranno nella riflessione estetologica merleau-pontiana, vorremmo tentare di tracciare alcune proposte teoriche per la considerazione di quella che definiremo *estetica morfologica*, modulata sulle nozioni di forma, simbolo ed analogia, così come emergono negli scritti sulla natura di Goethe. È infatti la produzione di natura "scientifica" goethiana che segna più profondamente la riflessione estetologica del Novecento, permettendo all'estetica ed alla filosofia della natura, specializzatasi poi in filosofia della biologia ed antropologia, di condividere un dominio ed un metodo di considerazione del sensibile. Esattamente queste dinamiche segnano l'assimilazione della lezione goethiana da parte del pensiero estetico di Merleau-Ponty, presso il quale assistiamo ad una lenta e progressiva definizione dei temi goethiani nel corso di tutta la sua produzione. Il filtro "scientifico" della filosofia della natura, con i suoi importanti precipitati teorici e tematici nell'estetica e nella filosofia dell'arte, produce un lascito consistente in particolar modo nella filosofia della pittura ed in una nascente estetica del cinema.

Quello che cercheremo di fare nelle prossime pagine sarà un tentativo di leggere la fenomenologia novecentesca alla luce delle intuizioni goethiane, invertendo il tiro di quelle prospettive che vogliono Goethe come un proto-fenomenologo, o un anticipatore "incosciente" della fenomenologia husserliana. Cercheremo insomma di dimostrare come sia in realtà il metodo fenomenologico a nutrirsi ampiamente del goethianesimo, ovvero di un filone *antimetafisico* della cultura europea, che cerca di attenuare la divaricazione tra fatti ed essenza e di riportare la dimensione dell'estetico, nella sua accezione sensibile, a dignità filosofica adeguata. Questa sorta di antiplatonismo e di anticartesianesimo che vagano nei gli scritti goethiani sulla natura filtrano nel tenore filosofico merleau-pontiano a più riprese ed attraverso autori che a loro volta scoprono una forte matrice goethiana. Goethe rappresenta dunque per la fenomenologia più di un autore classico: egli è un atteggiamento ed uno stile di problematizzazione teoretica, che fa del "culto pagano per la natura" la via d'accesso all'insieme totale del vivente e del non vivente, dell'organico e dell'inorganico. Goethe inaugura dunque un vero e proprio un *pensiero della natura*, ovvero il

pensiero di un essere in cui essenza e fatto non sono distinguibili e dove sono l'uno articolato dall'altro.

Il vero *apprentissage* sensibile avviene per Goethe in Italia, *das Formenreiche*, durante l'intenso viaggio che lo porterà ad esplorare la penisola alla ricerca delle forme, in una ricerca perennemente giocata tra la natura e l'arte. Se l'estetica classica adottava come grande tema quello dell'imitazione, il grande e complesso estetologico goethiano, che prende forma proprio in quegli anni ed attraverso le esperienze italiane, suggerisce che l'artista non debba assolvere a nessun tipo di compito imitativo: egli deve fare come la natura, deve agire nelle sue stesse modalità. L'arte insomma deve mutuare lo stesso potenziale produttivo della natura, il suo infinito trasformarsi e modificarsi e deve adottare lo stesso incedere metamorfotico. Si pone però a questo punto una domanda fondamentale rispetto all'idealità di un'arte che "fà come" la natura, ovvero sulla possibilità che questa arte sia in grado di veicolare un pensiero e di corrispondere ad un'idea: è proprio per rispondere a questo tipo di interrogativo che Goethe introduce una nozione di *simbolo* destinata a restare produttiva per tutto il corso dell'estetica contemporanea; per Goethe esiterebbe infatti una simbolica naturale che agisce per "immediata trasparenza"² e che è in grado di veicolare significati e supportare la configurazione di un senso senza l'intervento di un pensiero. Si mette in opera dunque una preoccupazione che sarà poi fondamentale per tutta la fenomenologia ed in particolare per Merleau-Ponty, nel momento in cui si troverà a dover decidere dell'esistenza o meno di un corpo delle idee. Goethe protende per un'*autoevidenza del simbolo*, che ha nell'arte e nella natura, ambiti simbolici per eccellenza, la sua culla. Allo stesso modo, Goethe dona in eredità alla riflessione estetologica in maniera del tutto innovativa la problematica del senso e della sua genesi. La filosofia della forma goethiana non risulta a questo proposito molto distante da questa preliminare riflessione sul simbolo come autoevidenza sensata: l'indagine sulla forma è in infatti in modo più specifico, un'indagine sul problema del formare e del dare forma. Quello goethiano è, come dicevamo dunque, un progetto di indagare la *formazione* e la genesi delle forme dall'informe. È da questa preoccupazione metodologica infatti che nascerà l'idea del *tipo*, come soluzione alle difficoltà di definizione dell'individuo: "non l'individuo nella sua accidentalità, non l'idea nella sua pura astrazione ma i due riuniti, l'idea immersa

² F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza*, Cuem, Milano 2001, p. 23.

all'interno di un corpo che rappresenta un tipo dal quale è possibile trarre idealmente tutta la varietà delle cose concrete che si sviluppano sotto i nostri occhi"³.

Il ritorno alla classicità italiana rappresenta per Goethe un'esperienza artistica rivelatoria poiché essa, riunendo nella sua estetica monumentale "il massimo movimento nella massima quiete"⁴, non fa altro che simboleggiare un atteggiamento antimetafisico che dà luogo all'ordine radunando sotto di sé il caos in modo da mantenerlo vivo e non rischiare di annullarlo: l'ideale morfologico goethiano sembra corrispondere in ultima istanza proprio a questo dettame estetologico, che cerca di ricavare dal caos una visione unitaria capace di preservare la mobilità e la plasticità di quest'ultimo. La fascinazione che Goethe dimostra nei confronti delle ville e delle rotonde palladiane rivela proprio questa ambizione all'ottenimento della molteplicità nell'unità, "un'unità però che non è qualcosa che esclude il molteplice, ma che si esprime essenzialmente attraverso di esso"⁵. L'unità dunque non è preliminare al suo sincretismo molteplice, non è platonisticamente un *punctum* dal quale discendono per filiazione gli esemplari differenziati, ma è un'articolazione che si scorge intuitivamente nei fenomeni e che necessita di una educazione "fenomenologia" dello sguardo all'"intuizione del reale vivente"⁶. In questo senso la ricerca estetologica goethiana s'intreccia e si produce in uno scambio di motivazioni e di spunti con l'analisi scientifica ed in particolar modo con quella particolare *filosofia botanica* che Goethe stava cercando di formulare in direzione contrastiva alla lezione Linneo. Goethe non manca di interrogarsi, già dal suo viaggio in Italia, sul senso delle classificazioni e sulla differenza strutturale e metodologica tra un'*anatomica* dell'uomo ed una *botanica* dell'organismo. Il discrimine che mette Goethe sulla strada di una morfologia dell'essere è proprio la caratteristica peculiare dell'indagine botanica di "cogliere con uno sguardo vivente ciò che è vivo"⁷. La difficoltà che accompagna la classificazione è proprio il rischio di cadere in un'immagine del reale che basa la sua pregnanza sulla semplice intuizione delle varietà, senza trovare il *punto di condensazione*⁸ di tale varietà, ovvero senza fornire l'impressione totale ed olistica del vivente. Sembra opportuno anticipare ora quello che tenteremo di dimostrare nel seguito di questo capitolo a proposito dell'impressionante convergenza

³ *Ibidem*, p. 28

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸ Rif. *Ibidem*.

di intenti della prospettiva goethiana della gravidanza e del piano olistico con il pensiero merleau-pontiano delle idee sensibili e con le riflessioni che nelle lezioni sulla natura Merleau-Ponty dedica alla questione della totalità naturale: entrambi virano nella direzione di un campo di idealità geneticamente sensibile, che acquista la sua trascendenza ed il suo potenziale “strutturante” nelle maglie delle manifestazioni sensibili, non come legge o come *eidos* platonico ma piuttosto come regola che sia in grado di fornire una visione relativa dello sviluppo totale. Sia in ambito artistico che in ambito naturale, Goethe scorge, sotto il caotico “affollarsi” delle forme una struttura unitaria che rende intuitivamente pensabile quella totalità e che nel corso degli anni troverà definizione, nella produzione goethiana, come *Urphänomen* proprio in qualità d’intuizione semplice dalla quale generano tutte le altre visioni. L’intuizione del “fenomeno organico” mostra dunque come non sia necessario - e come sia quanto meno riduttivo – procedere, per astrazione, alla ricerca di un’idea fissa che ma come sia invece necessario prodursi nella ricerca di un *punto semi-mobile* di tutte le forme dalle quali esseri derivano per trasformazione continua, senza mai ruotare però attorno ad un centro. Proprio l’osservazione di un esemplare di palma nell’orto botanico di Padova si rivela per Goethe confermativa dell’ipotesi di dell’esistenza di una struttura originaria che genera l’insieme per progressione: nel caso della palma si tratta di una foglia che si è metamorfosata e distesa in tutte le direzioni possibili, imponendosi contemporaneamente come il principio di unità della pianta stessa. L’unità dunque non si pone astrattamente ed aleatoriamente come inizio, ma svelarsi come ciò che resta *relativamente* fermo all’interno delle trasformazioni sensibili: essa non è dunque legge di trasformazione, ma piuttosto invarianza e descrizione in-variante di ciò che varia: la struttura dell’idealità non è dunque quella di un arroccamento teoretico in un luogo differente dal sensibile, ma è una covarianza di quest’ultimo che, come specificarono le idee sensibili merleau-pontiane, aprono ad una dimensionalità solidale al sensibile.

Appare chiaro che l’immagine immediatamente intuitiva dell’*Urphänomen* trovi applicazione sia in ambito artistico che in ambito naturale e altrettanto chiaro appare come la tesi goethiana sia piena di un forte senso naturalista, sia per quanto riguarda il processo scientifico che quello artistico: Goethe “ritiene che in ambedue i

casi non è la conoscenza astratta ma il rifare la realtà, o il fare come la realtà fa, quindi fare come la natura”⁹.

La direzione morfologia, o meglio il metodo morfologico che Merleau-Ponty condivide con la tradizione goethiana è uno sforzo di comprensione di quella forza che crea la forma e mantiene *in fieri* la metamorfosi ovvero la formazione. Nella formulazione della sua estetica filosofica Merleau-Ponty sviluppa una vera e propria *estetica della forza*, o meglio di una “forza leggibile in un forma”, che aiuterà alla comprensione anche di alcune intuizioni inedite sul movimento. Eviteremo in questa sede di considerare Goethe un anticipatore della metodologia fenomenologia ma cercheremo di comprendere come sia piuttosto la fenomenologia ad aver scelto di incanalare la sua propria riflessione estetologica nei binari della tradizione goethiana, divergente rispetto alla direzione metafisica del pensiero occidentale. La morfologia cerca un principio di regolarità e di idealità non razionale affermando l’unità espressiva di eidetico e sensibile insistendo sulla mobilità poetica del sensibile stesso. *La metamorfosi delle piante* e *La teoria dei colori* di Goethe sono dunque l’esordio di una vera e propria “interrogazione fenomenologica dell’estetica sul mondo”¹⁰, che muovendo da un campo di indagine scientifico di stampo antimeccanicistico approda appunto ad un piano di lettura prettamente estetologico: se le teorie morfologiche sulla natura spingono verso l’identificazione di questa forza di contrazione interna del reale che è perenne creazione e produzione, l’analisi della consistenza percettiva dei colori e della loro osservazione fenomenica inducono ad una nuova strutturazione del rapporto tra soggetto e mondo. Come le ricerche merleauponiane sulla percezione, dagli esordi agli ultimi eponimi della riflessione, cercano di identificare una zona di fungenza che sostituisca un regime di confusione e reciproca appartenenza della polarità soggettiva della polarità mondana ad un regime di separazione e fronteggiamento, così anche il pensiero goethiano della teoria dei colori – prolungato anche nell’importantissimo saggio del 1793 su *L’esperimento come mediatore tra soggetto ed oggetto* – suggerisce che la *correttezza morfologica*¹¹ dell’immagine sensibile, ovvero quella che potremmo definire la struttura oggettiva delle proporzioni, sia strettamente dipendente dalla relazione alla soggettività delle impressioni luminose. Vediamo dunque già in Goethe affiorare la problematica

⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰ S. Zecchi, *La magia dei saggi. Blake, Goethe Husserl, Lawrence*, Jaca Book, Milano 1984, p. 15.

¹¹ Rif. *Ibidem*.

fenomenologia dell'intenzionalità percettiva e, in forma ancora più precisa, di quel tema della co-appartenenza fino all'indistinzione di soggetto ed oggetto, che diventerà cardinale nella riflessione merleau-pontiana sulla percezione fino ai suoi esiti ontologici. Nell'ordine del discorso morfologico goethiano la considerazione della possibilità d'esistenza di colori puri risolve infatti nell'idea che il colore non è nella natura e che, contestualmente, una teoria dei colori non sia possa fondare sull'analisi esclusiva dell'attività dell'occhio, perché entrambe le prospettive risultano careni e false. "Per descrivere il fenomeno del colore bisogna comprendere la stretta relatività che c'è tra il movimento soggettivo del percepire e l'oggetto natura che viene percepito dall'occhio. Quando osserviamo le cose notiamo innanzitutto una grande molteplicità che ci viene incontro come quantità, ma la proporzione quantitativa produce immediatamente sui sensi un'impressione qualitativa"¹² (Zecchi, p. 15). Il filo del discorso goethiano segue dunque una strategia di svincolamento dalla comprensione meccanicistica della metamorfosi perenne del sensibile naturale e, per un altro verso, evita il pericolo di una sovradeterminazione deterministica della prassi soggettiva. In questo canale di mezzo, la fenomenologia troverà un appoggio per lo sviluppo di intuizioni legate alla percezione intenzionale, alla intuizione delle essenze che sfuggano anch'esse al soggettivismo e all'essenzialismo, producendo con piglio percettologico temi estetici che troveranno continuità in tutta la tradizione novecentesca dell'estetica fenomenologia. *La teoria dei colori* dunque conserva e mantiene il tenore morfologico degli scritti goethiani sulla natura, andando ad approfondire le basi *ritmiche* della produttività naturale, il suo procedere dunque per contrazioni e distensioni, unioni e divisioni, che non si confonde mai con l'ideale matriciale romantico di una natura dialettica che risolve il contrasto. La filosofia di Goethe è, in perfetto stile fenomenologico, un'*estetica della polarità*, che aggiorna nella sua attualità il contrasto naturale, che non si attenua né si risolve: il prototipo relazionale di Goethe non è infatti quello dell'adeguamento di un elemento all'altro, né tanto meno quello fusionale del fronteggiamento "risolto" quanto piuttosto quello della corrispondenza o meglio, della *Wahlverwandschaft*, termine indicativo dell'ideale goethiano che non presuppone legami d'essenza o normativi. L'affinità elettiva, che verrà non a caso utilizzata da Merleau-Ponty per incardinare una filosofia della storia di stampo weberiano, produce attraverso la relazione tra elementi

¹² *Ibidem.*

costellazioni morfologiche di senso e non identifica idee regolative. È proprio la preoccupazione goethiana di non pietrificare la mobilità della forma in un apparato formalistico a spingere l'estetica filosofica verso soluzioni teoretiche che preservino il fluire metamorfico del sensibile e che non lo sacrificino alle tentazioni di facile evidenze metafisiche: una mobilità che è già di per sé costitutiva di senso “che produce senza coprire o bloccare le fratture tra realtà esistente e tensione alla trasformazione”¹³. L'analisi delle affinità e degli stati d'equilibrio della natura ci riporta ad una *phronesis* filosofica che segue l'andamento ritmico della forza genetica della natura e che non ne trasforma le dinamiche in apparati normativi. Il processo di trasformazione sensibile si costituisce infatti come “elemento di impatto, elemento di resistenza”¹⁴, che introduce il negativo nella legge della materia: esso è contemporaneamente residuale, ostacolo e tensione alla trasformazione ovvero superamento di quell'ostacolo. Questa negatività del processo genetico naturale nei confronti della normatività essenzialistica permette di scoprire il processo stesso come vitale poiché racchiude in sé non solo la propulsione creativa (forza) ma anche l'elementi di idealità sensibile che a questo desiderio trasformativi conferisce regolarità (forma). Goethianesimo e fenomenologia sono dunque allineanti nel tentativo di fondare un'estetica non normativa e ricondurre la teoria dell'essere alla sua primaria fenomenologia dell'esperienza: abbiamo visto infatti come la certezza e la sede del senso non riposino più in una definitività strutturale, “sia essa la certezza soggettiva o quella oggettiva, ma in una funzione operativa di sintesi”¹⁵. In questo senso sembra infatti che la descrizione fenomenologica che oscilla tra morfologia ed estetica di matrice husserliana non faccia altro che riattualizzare la funzione dell'immaginazione kantiana, come possibilità dell'opera d'arte e modalità più generale di conoscenza dei fenomeni. Ciò che interessa Goethe e che colpirà anche Merleau-Ponty della libertà dell'immaginazione kantiana nella sinterizzazione del sensibile e la sua capacità di liberare l'oggetto estetico da qualsiasi tipo di determinatezza ideale: l'immaginazione avrebbe infatti in sé la potenza, anch'essa creativa, di portare alla luce l'altra natura della materia che consiste in una sua prefigurazione temporale. La conoscenza che l'immaginazione metterebbe in campo non sarebbe un approccio al fenomeno filtrato solo dalle condizioni a priori spazio-

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 17.

temporali ma l'esecuzione della sua propria libertà attraverso una *schematizzazione senza concetto* (che Merleau-Ponty riprenderà sotto il nome di coesione senza concetto): “la forma non è allora il risultato di un'operazione dell'intelletto ma di una serie (o di schemi) di successioni figurative che l'immaginazione sintetizza dal mondo fenomenico: la serie non è un'astrazione dedotta intellettualmente ma il risultato della possibilità di variazione infinita di un fenomeno. L'origine della forma, sia in quanto forma scientifica, sia in quanto forma estetica, non è fondata sul piano concettuale categoriale, ma su quello pre-categoriale, prelinguistico-strutturale”¹⁶. Vediamo finalmente l'estrema vicinanza, mediata dalla teoria della variazione fenomenologia husserliana, l'estrema vicinanza di Goethe e Merleau-Ponty: l'“assenza” del concetto e l'operatività allineata al materiale sensibile dell'immaginazione sono ciò che permettono all'estetica ed all'ontologia di sottrarsi alla fissazione di un essere immoto che si ponga svincolato dalla mobilità delle variazioni figurative. È a questo livello che inserisce in entrambe le riflessioni estetica la formulazione di un regime comunicativo alternativo al modello linguistico, o meglio, la scoperta del vicolo del linguaggio con lo strato che lo precede, non cronologicamente ma ontologicamente. Siamo per Merleau-Ponty nel dominio dell'espressione dove il corpo fenomenologico giunge ad avere un ruolo trasformativi, e per Goethe nel dominio del simbolico e del figurale. La forza della trasformazione crea dunque “una connessione metamorfica di corpo e linguaggio nella sua funzione di trasgressione delle strutture formali onticamente già codificate”¹⁷. È dunque sul suolo dell'espressione che si gioca il nucleo del rapporto tra la morfologia goethiana e l'estetica merleaupontiana, nella misura in cui entrambe le prospettive prendono le distanze da una concezione cosale del linguaggio e producono un decentramento della questione della forma estetica dall'ideale al metamorfico.

Cerchiamo ora di approfondire ulteriormente il percorso dell'estetica di matrice “scientifica” che emerge dal *corpus* goethiano, registrando durante lo sviluppo di tale discorso la molteplicità delle tangenti che si dipanano in direzione della fenomenologia. Sappiamo che il compito filosofico che Goethe prospetta per la scienza naturale è quello della descrizione del divenire della forma, della *Bildung*, come modo d'essere e senso interiore della forma. Il punto di vista dell'analisi della vita creativa della natura e dunque dell'uomo non è mai svincolato, mai assolto dai

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

vincoli temporali e geografici della posizione dello sguardo: quello che Simmel chiama “il sentimento della connessione elementare con il tutto in cui è compreso lo stesso Goethe”¹⁸ travalica l’elemento biografico e si pone come rilievo metodologico rispetto alla condizione gnoseologica dell’uomo nei confronti della natura. Lo sguardo analitico sullo scorrere della forma nella tensione della sua trasformazione è esso stesso all’interno di questo scorrere, è ad esso adeguato ed è proprio per questo suo essere “non cosmoteoretico” che riesce a afferrare l’invarianza del movimento senza pietrificare quest’ultimo. La materia, il sensibile, è per Goethe forza e movimento e la natura è una *totalità dinamica* che riesce a non perdere unità pur in un perenne rinnovamento; in questa prospettiva la forma non si riduce mai ad una mera ripetizione ma si scopre sempre come rinnovata espressione di quella pulsione interna alla forma che la costringe alla trasformazione. Ecco dunque che il metodo descrittivo della morfologia, dovendo stare al passo con questa progressione metamorfica, non può essere compresa che come figurazione di un processo fenomenico che implica uniformità e variabilità e di cui l’uomo è un momento, una forma istantanea. In questa prospettiva sorge l’afflato verso l’infinito dell’impostazione morfologica, che considera le parti inseparabili dal tutto, incomprendibili se non inserite nel sistema della totalità: la natura non fa però sistema nel senso di un inquadramento stabile e normativo poiché essa ha vita ed è “successione da un certo ignoto verso un confine non conoscibile”¹⁹; il sistema naturale è piuttosto un raccoglimento dell’inizio nella fine e viceversa, i quali restano comunque sfuggenti. Sfondando un pregiudizio metafisico che contrapponeva la permanenza dell’essere al divenire colpevole del sensibile, Goethe suggerisce che sia la formazione nel suo svolgersi che il luogo d’origine di tale formazione dunque siano intrise di movimento: quando nel *Faust* Goethe evocerà la “discensa alle Madri”, e quindi il passaggio al negativo attraverso l’immersione nel cuore dell’essere, egli descriverà queste ultime allo stesso modo in cui descrive il processo metamorfico della natura (ovvero come “formarsi e trasformarsi” o come “eterno gioco del pensiero eterno”). Il luogo di contenzione di tutte le possibilità della natura non è in nulla diverso dallo svolgimento e l’articolazione di tali possibilità. L’ontogenesi dunque non è solo origine dell’ente ma comprende anche l’origine dell’essere in questi movimenti di fibrillazione: il

¹⁸ G. Simmel, *Kant und Goethe. Zur Geschichte der Modernen Weltanschauung*, Leipzig 1916, p. 45.

¹⁹ J. W. Goethe, *Die Metamorphose der Pflanze* [1790], traduzione italiana a cura di S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1992, p. 144.

movimento fibrillante dell'origine – di quell'inizio che richiama già la fine – trova una continuazione nel movimento metamorfico del processo formativo, il quale spezza la rigidità e la ripetizione e presenta quell'identico in una nuova *Gestaltung*.

“L'unità tra la ricerca scientifica e quella estetica ha dunque nel problema della forma formazione il suo punto di sintesi”²⁰. È proprio la narrazione scientifica ed in particolar modo l'intuizione palermitana dell'*Urpflanze* che segnano la ricerca estetologica goethiana ed influenzano la formulazione di un modello di idealità prettamente sensibile, che caratterizzerebbe l'estetica come una teoria della sensibilità naturale atta alla descrizione del divenire della forma secondo le sue invarianze dinamiche. Goethe cercava infatti, attraverso l'evocazione di una pianta originaria, un modello antiplatonico che gli permettesse di descrivere la regolarità presente nello sviluppo di una pianta; esso avrebbe dovuto essere in grado di condensare in tutta la serie di concatenazioni di tale sviluppo senza che esse venissero proiettate in un'idea icastica. Il fenomeno originario sarebbe servito dunque a Goethe, esattamente come anticipavamo prima, come sintesi tra il sensibile e l'ideale, senza che il tentativo di cogliere la legge del manifestarsi dei fenomeni si sbilanciasse né verso l'uno né verso l'altro. La designazione dei *fenomeni originari* diventa sempre più chiara negli studi sul colore nei quali essi vengono a costituirsi come fenomeni nella cui manifestazione non vi sia nulla che li oltrepassi, ma che permettono, ad un grado minimo di trascendenza, di scendere fino al caso più comune dell'esperienza. Essi sono dunque possibilità strutturanti del sensibile ma immerse nel sensibile stesso, o meglio dal sensibile articolate: non si tratta più di una dinamica di “informazione” della materia da parte della forma ma, al contrario, di uno scarto di trascendenza ottenuto dal rimbalzo sul sensibile. Il fenomeno originario “sintetizza idealmente una serie sensibile e consente, nel suo ‘ridiscendere’, nel suo riferirsi ai fenomeni concreti, di cogliere il fenomeno più elementare e ricondurlo all'interno della sua legalità di appartenenza”²¹. Risuona dunque quella massima goethiana - che diventerà ben presto anche una massima fenomenologia ed in particolar modo merleau-pontiana – per cui tutto ciò che è fattuale è già di per sé teoria. Nulla si nasconde infatti dietro i fenomeni, poiché l'ideale è articolato proprio da essi ed è, al massimo, una loro eccedenza.

²⁰ S. Zecchi, *La magia dei saggi*, cit., p. 36.

²¹ *Ibidem*, p. 41.

Proprio nelle *Ricerche Logiche* Husserl avanza un'ipotesi teorica riguardo alla possibilità di rendere visibile l'intelligibile che ricalca l'adagio goethiano. L'unico mezzo di osservazione delle modalità di apparizione delle esperienze sensibili sarebbe quello di ordinare in nessi tra quest'ultime in serie significative tali da strutturare immagini o idee. Tali formazioni ideali permetterebbero di figurare ciò che non è immediatamente sensibile ma che nel sensibile è radicato e che è stato attraverso il sensibile costituito: "esse non presentano nulla di metafisico e di idealisticamente separato dal divenire del mondo sensibile"²². L'attualità della filosofia di Goethe per la fenomenologia si situa ancora una volta in quel nucleo teorico complesso che riguarda il binomio avvolgente forma-metamorfosi che ha come punto di maggiore determinazione il legame d'ideale e sensibile, risolto teoreticamente da un modello che possa applicarsi al sensibile. È proprio l'alternanza di contrazione ed espansione di quel modello al limite tra l'individuo ed il principio che origina la diversità della forma: è questo lo svolgimento della dinamica della *polarità* - ovvero dell'identità strutturale, formale, di fenomeni qualitativamente diversi – segnato dal movimento ascendente della *Steigerung*, che nella fase conclusiva si ricongiunge con la fase iniziale. La scientificità degli studi botanici di Goethe rivela un portato fortemente estetologico: la lunga iperbole della metamorfosi naturale non sarebbe dunque da considerare come un processo di trasformazione solo visibile, ma come un'operazione interna alla *forza* della trasformazione. La morfologia è un modello generale di descrizione dei fenomeni e, più ancora, un particolare modo di conoscere fenomenologico, "è, per la limitazione della sua struttura essenziale, una teoria in sé ed autonoma, che può però essere usata come scienza d'appoggio anche nella scienza e nell'arte"²³: le narrazioni biologiche goethiane forniscono appunto un metodo di trattazione della forma nel suo divenire, la quale non si determina in un processo di astrazione dal sensibile, ma, al contrario attraverso una "riabilitazione ontologica di questo sensibile" a cui essa sempre ritorna.

Proprio a difesa del sensibile, nella "Prefazione" alla *Teoria dei colori* Goethe sferra un attacco frontale al modello scientifico che si basa sull'idea di una *mathesis universalis*: tale modello produrrebbe una sorta d'ideologia del fenomeno che ne oscura i veri presupposti ontologici. Già Goethe prende le distanze dal metodo scientifico cartesiano e dal suo prender partito per il metodo teorico a svantaggio della

²² *Ibidem*, p. 42.

²³ *Ibidem*, p. 46.

concretezza del fenomeno. Tale critica si accosta ad un'altra critica ancora più pungente che Goethe muove all'empirismo come una scienza dei principi in cui il vivente risulta del tutto assente. Notiamo come si fa strada nel pensiero goethiano una vera e propria esigenza di restaurazione della vita. Dopo un primo allineamento alla filosofia di Hegel, motivata dal fatto che i due autori partecipano di una medesima critica della modernità e delle sue lacune nella costruzione di una filosofia della natura, si insinua un punto di crisi punto di crisi: è la teoria goethiana del fenomeno originario, ovvero di una essenza percepita (forma) nella sua particolarità fenomenica, una garanzia dell'essere nella sua forma particolare. Hegel sottolinea i limiti di quello che definisce "un fenomeno semplice ed insieme astratto", trovando la scienza naturale di Goethe inadeguata alle esigenze del concetto ed eccessivamente spiritualista. L'errore filosofico di Goethe sarebbe quello di assimilare l'Assoluto alla Natura. La critica hegeliana a Goethe è quella di giustapporre semplicemente l'unità alla totalità senza produrre una minima sintesi, instaurando così un punto di vista assimilabile a quello della coscienza ordinaria. Proprio in virtù di una teoria della visibilità così particolare, alle teorie della *Naturwissenschaft* sono legate anche prospettive estetologiche: in particolare la teoria del genio permette a Goethe di specificare l'autocostituzione teleologica che sottende all'atto di creazione. In questo senso il fenomeno primitivo avrebbe un carattere *demoniaco*, che stando alle conversazioni di Goethe con Eckermann, è ciò che si manifesta nei modi più disparati in tutta la natura, sia esso visibile o invisibile. In questo senso possiamo affermare che Goethe elabori una vera e propria *fenomenologia della percezione*²⁴ che riconosce all'atto percettivo la capacità di intuire sinotticamente l'unità della molteplicità.

L'atteggiamento della riflessione goethiana nei confronti della tradizione della *Naturphilosophie* resta comunque bifronte: ciò che fa problema a Goethe è un atteggiamento troppo speculativo e metafisico rivolto allo studio della Natura. Goethe si dedica allo studio della natura con l'obiettivo preciso di rinvenire il segreto generativo/germinativo della totalità organica e stabilire un genere di *universalità* che si mantenesse anch'essa organica ovvero nell'ordine dell'organico, senza debordare né nell'empirismo né nel razionalismo. La scienza goethiana vive di un evidente scarto rispetto alla lezione schellinghiana della scienza e della filosofia della natura e

²⁴ L. Van Eynde, *La libre raison du phénomène. Essai sur la "Naturphilosophie" de Goethe*, Vrin, Paris 1998, p. 63.

si pone come il tentativo di rifondazione di un programma e di un metodo. Quella di Goethe non è infatti un'ortodossa "filosofia della natura" ma una *Naturphänomenologie* sui generis che incrocia con impressionante anticipo le esigenze della fenomenologia novecentesca. Essa presenta caratteristiche ben precise: "1. Il s'agirait d'une phénoménologie de la nature qui s'inspirait de la *Naturphilosophie* tout en l'élevant a degré scientifique d'une description rigoureuse; 2. cette description phénoménologique rigoureuse de la nature expliciterait une raion éidétique; 3. cette phénoménologie de la nature mettrait en évidence une connivente ontologique entre le spectateur et la chose même, puisque celle-ci est bel et bien accessible à l'homme, sur l'horison de la nature totale comprise comme condition transcendente ultime de nos vécus"²⁵. Una fenomenologia della natura elevata al rango di scienza rigorosa: dunque una scienza generale della natura. Il lavoro metodico goethiano è quello di destituire le violenze speculative riservate al fenomeno nel corso dello sviluppo progressivo dell'atteggiamento metafisico, ignorando in questo modo le "strutture" eidetiche del sensibile. Il naturalismo goethiano, lungi dall'essere un mero atteggiamento o un paradigma, è proprio ciò che avvicina la sua filosofia al metodo fenomenologico husserliano: "Naturphilosophie als strenge Wissenschaft" (Husserl) e *Naturwissenschaft* (Goethe), entrambe impegnate nell'elaborazione di una scienza rigorosa in grado di liberare il fenomeno dai pregiudizi sorti nei suoi confronti, o peggio ancora da un vero e proprio oblio del fenomeno. Contro una reale pietrificazione della vita, Goethe proprende per una restaurazione della vita. Nella critica scientifica husserliana risuona questa forte preoccupazione goethiana nella misura in cui la radicalità dell'interrogazione del fenomeno si ottiene sopprimendo ogni possibile visione del mondo ovvero alla *teoresi scientifica*, che desidera la ostruzione di una visione pratica del mondo. La costruzione teorica infatti, nella prospettiva fenomenologia prima di Goethe e poi di Husserl corrisponde all'erigersi un'ideologia che ottunde il fenomeno e dalla quale è necessario separarsi. Goethe fa afferire l'artificiale sustruzione teorica a quella che definisce un'*intelligenza impaziente*, che si sbarazza troppo precocemente dei fenomeni per risalire alla loro causa. È proprio questa negligenza che implica la conseguente impossibilità del dispiegamento di una scienza rigorosa, propendendo invece per una spiegazione ed una giustificazione casuale *a posteriori* della

²⁵ *Ibidem*, p. 78.

conformità e della legalità naturale. “La décision métaphysique anticipe la t matisation du ph nomenal et se m nage pa l  la possibilit  de soumettre les ‘phénomènes’ aux partis pris de la pensée a point qu’ils en deviennent l’occasion plus que l’ preuve”²⁶. La negligenza corrisponde dunque ad una mancata interrogazione del fenomeno che trascura il potenziale di manifestazione originaria di quest’ultimo. L’esigenza scientifica, filosofica ed estetologica di Goethe   dunque quella di un ritorno alle cose stesse, che derivi da un’attenzione ed un’aderenza alla donazione originaria dell’esperienza vissuta, mantenendosi – in tutti e tre gli ambiti sopra citati – nell’ambiente dell’*intuizione originaria*, ovvero di un’intuizione diretta, prossima alle modalit  di donazione fenomenica. L’idea   quella di un percepire originario del fenomeno-mondo in modo da scoprire la “cohérence du champ transcendantal naturel des nos actions set de nos pensée”²⁷. Questa nostra presenza prima *al* fenomeno suggerisce anche come l’idea e l’ideazione non debbano essere pi  concepito in senso trascendentale ma trascendente, giocati tra l’immanenza e l’eccedenza. Ecco emergere dal corpus goethiano l’idea biologica di una struttura significante del *milieu* naturale, data presenza di una passivit  di ritorno e di una certa fungenza da parte dell’intuente nell’intuizione originaria del fenomeno. L’indicazione in Goethe di una certa passivit  corrisponde in realt  all’indicazione di quello che in termini fenomenologici potremmo chiamare il *campo dell’antipredicativo*²⁸, che passa per una riconduzione della scienza e della filosofia al fenomeno.

Come si configura dunque in questa prospettiva una scienza eidetica? Cerchiamo di prendere in esame *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject* (1792) e *Erfahrung un Wissenschaft* (1798), due saggi in cui Goethe d  forma alla sua nozione fenomenologia di esperienza, che riconduce l’indagine scientifica all’ambito della natura sensibile, raggiunta traverso la percezione: essa corrisponde ad una rivalutazione dell’esperienza immediata sperimentata attraverso i sensi percettivi e quindi della nostra “présence sensible au monde”²⁹, oltre che la tematizzazione dell’eidetico come “presente in carne ed ossa”, ovvero come movimento della donazione del fenomeno. La vicinanza tra Goethe ed Husserl sarebbe dunque da ravvisare nel vero e proprio *tenore eidetico del fenomeno*³⁰. Esisterebbe infatti uno

²⁶ *Ibidem*, pp. 82-83.

²⁷ *Ibidem*, p. 87.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 88.

³⁰ Rif. *Ibidem*, p. 93, Nota 2.

statuto di idealità “concreta” del fenomeno che lo pone sul crocevia del reale e dell’ideale e che apre in mondo deciso la dimensione metodica della scienza naturale goethiana: essa, proponendo un ritorno all’individualità empirica del fenomeno, stabilisce anche una priorità descrittiva di quell’individualità che si intuisce originariamente nell’esperienza. L’eidetico goethiano risulta essere una strutturazione dell’esperienza che ne stabilisce descrittivamente la sua universalità, mantenendosi nell’ambito di energia del particolare. La messa in evidenza dell’universalità corrisponde infatti ad un ritorno alla individualità empirica.

L’*Urphänomen* rivela un influsso criticista ponendosi come ultima realtà conoscibile. La logica dell’esperienza si rivela ammantata da un tenore fortemente ontologico, derivante dal fatto che Goethe pone l’eidetico come condizione trascendentale del nostro rapporto con mondo nei termini di una vicendevole co-appartenenza e mutuale dipendenza di individualità ed essenza: “La structure éidétique est l’organisation la plus intime et la plus profonde du sensible”³¹. Non a caso l’*Urphänomen* agisce nell’ordine dell’intuizione diretta dell’esperienza, ovvero ha una modalità di fondazione “in carne ed ossa” esattamente come la cosa. Il fenomeno primitivo è il principio di compimento dell’individualità eterna perché ne costituisce il movimento di strutturazione (*Gestaltung*); esso si differenzia dal fenomeno naturale per un semplice scarto ma non inficia il rapporto con la percezione, anzi, esso è coglibile solo nella densità della sua manifestazione percettiva, imponendo quindi un alternativo modello gnoseologico (intuizione delle essenza riscontrabile anche nella *Wesenschau* husserliana).

L’*Urphänomen* è dunque simbolico, caratteristica che gli deriva dal suo carattere di medierà ontologica, ovvero dal fatto di proporre una congiunzione di reale ed universale eidetico: in altre parole, esso comprende tutti i casi. La teoria goethiana del simbolo si oppone alla figura dell’allegoria letteraria, in cui un’individualità empirica viene utilizzata come pretesto di rinvio ad una universalità che rimane inaccessibile e ad ogni modo ostentata. La preferenza goethiana del simbolo a svantaggio dell’allegoria trova la sua motivazione nella maggiore “pertinence ontologique”³² del primo rispetto al secondo: esso, invece che convocare l’esempio particolare in appoggio di una supposta verità generale, percepisce quest’ultima in ogni esempio. La comprensione intuitiva del profilo *vivente* del simbolo implica un’appercezione

³¹ *Ibidem*, p. 95.

³² *Ibidem*, p. 98.

simultanea dell'universalità che in esso coagula. La teoria goethiana del simbolo, trovando origine nella filosofia della natura, ha i suoi precipitati più evidenti nella teoria dell'arte: il fenomeno originario è infatti, sia in ambito naturale che in ambito estetico, la descrizione della modalità di abitazione del particolare fornita dall'universale. L'universale “prende *simbolicamente* corpo” nel particolare. “In un simbolismo autentico il particolare rappresenta qualche cosa di più generale, non allo stato di sogno o d'ombra, ma come la rivelazione più vitale [vivente] e momentanea dell'insondabile”³³. Per dirlo meglio: “l'*Urphänomen* est ‘simbolique’ dans la mesure où il est universel concret, universalità ideale certes, mais toujours charnelle”³⁴. Questa formulazione di un'universalità concreta e soprattutto *carnale* non può non riecheggiare la problematica della *chair* dell'idea in Merleau-Ponty, trattata in questo stesso capitolo. La teoria goethiana del fenomeno originario è la tematizzazione di un'occorrenza di incarnazione: il tenore ontologico del fenomeno corrisponde dunque in larga parte al suo tenore simbolico. Seguiamo l'esempio del magnetismo universale che ha origine in Goethe ma che ha delle occorrenze fondamentali sia in Merleau-Ponty che in Husserl: “Il magnetismo è un fenomeno primordiale [originario] che basta enunciare per spiegare; esso può, per questa ragione, servire da simbolo per tutti gli altri fenomeni per i quali noni non dobbiamo più cercare delle parole né dei nomi”³⁵. Seguendo le suggestioni descrittive fornite dall'esempio del magnetismo, la potenza simbolica del fenomeno originario si spiega in termini di *forza*.

L'essenza del fenomenico sta disseminata nella *serie* del fenomenico stesso, esattamente come il suo *stile*, come qualcosa che segue il *ritmo* della produttività fenomenica e della sua donazione morfologica. Essa non è una realtà controfattuale, né tanto meno ha consistenza cosale: quello originario è un *fenomeno di condensazione* stilistica del/nel fenomenico, e conserva il suo carattere fortemente simbolico poiché, in questi termini, fornisce una idealità a tutti gli effetti concreta. Le implicazioni gnoseologiche di questa nuova impostazione filosofica non sono trascurabili, proprio nella misura in cui iniziano ad essere operativi sul criticismo kantiano: il fenomeno originario, imponendosi come limite critico della conoscenza, ne decide anche la sua consistenza; è proprio la concretezza empirica dell'universalità eidetica che implica che l'essenza possa essere colta proprio nel suo movimento di

³³ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 751, HA, XII, p. 471.

³⁴ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 99.

³⁵ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 752, HA, XII, p. 471.

attualizzazione. “La saisi du phénomène pur ne s’accompagne d’aucune dévalorisation de la particularité sensible mais a pour colloraire – en guise de pendant à l’‘ascension’ du phénomène empirique jusqu’au phénomène pur – la description de *l’investissement concrete et dynamique de l’essence*”³⁶. Il carattere ascensionale dell’intuizione eidetica in Goethe non a più nessun retaggio platonico, poiché non suggerisce un sistema gerarchico della salita né tantomeno una purificazione dall’opacità sensibile: la purezza goethiana rimane fedele al carattere di particolarizzazione dell’universalità. In questo senso, la scienza filosofica della natura e l’estetica goethiana realizzano il loro compito descrittivo della costituzione dei fenomeni empirici ponendo attenzione alla stilizzazione dei fenomeni concreti, ovvero alla loro intelligibilità eidetica: esse devono cogliere la *dinamica* delle essenza in quanto “potenze di individuazione” nel sensibile. La densità della teoria morfologica goethiana non si limita dunque alla comprensione del fenomeno originario (*Urpflanze, Urtier, Urstein*), poiché esso non è in grado di dare autonomamente conto della progressione e dell’ordine delle metamorfosi. Scienza della natura ed estetica non possono infatti limitarsi all’acquisizione dell’“universalité statique et synchronique de l’universel”³⁷ ma devono rivelarne la processualità “diachronique”³⁸, ovvero la potenzialità di differenziazione dell’*Urphänomen*. Goethe propone un allargamento della “scienza eidetica”, in modo che questa possa essere in grado di cogliere la dinamica istituyente dell’essenza, comprendendone il movimento ed emancipandosi dal pregiudizio della permanenza e della stabilità dell’universale. Come cercherà poi di dimostrare anche Gilbert Simondon “le phénomène pur est un universel en mouvement, il doit aussi valoir comme *loi génétique* – et être compri set décrit comme tel”³⁹.

Der Versuch als Vermittler von Object und Subject (1792) è un saggio di epistemologia della “connivenza ontologica”⁴⁰. A proposito delle riflessioni sull’esperimento, Schiller propone per la scienza goethiana la qualificazione di *empirismo razionale*, specificando che tale versione dell’empirismo prevede, in completa aderenza con la percezione, il coglimento del fenomeno puro, che farebbe tutt’uno con la legge naturale oggettiva. Goethe renderebbe infatti conto di una *logica*

³⁶ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 100, corsivo nostro.

³⁷ *Ibidem*, p. 101.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Rif. *Ibidem*, p. 104.

eidetica del fenomeno legata alla volontà di individuare una legalità della totalità naturale. La possibilità di fondare una teoria realista delle essenze, un empirismo della fattualità (la convinzione che esista una logica configurativa del sensibile indipendente dalla proiezione del soggetto conoscente), si fonda sul presupposto della *connivenza ontologica* tra soggettività e mondo; “le sujet connaissant participe de la *texture ontologique* de la nature et ressortit au même *principe de vie* que l’object naturel”⁴¹. Impossibile non notare una risonanza con l’idea merleau-pontiana della carne e con la nozione di *coappartenenza* e di *co-naissance*.

Sempre nella “Prefazione” della *Farbenlehre* Goethe procede alla posizione della questione cromatologica nell’orizzonte della scienza generale della natura. Il fondamento globale dell’esperienza percettiva e sensoriale è da ascrivere alla totalità della natura ed al suo essere globale. È in questo insistito richiamo ad una logica unitaria, coerente e vera e propria *volontà/desiderio espressivo* autonomo ed indipendente dalla presenza di una soggettività percipiente: la natura si rivolge all’uomo in un momento decisivo del suo sviluppo e della sua logica dinamica immanente ma fuori da qualsiasi fraintendimento antropocentrico. La funzione di testimonianza, o meglio d’accoglienza fungente, che è riservata all’uomo specifica, contestualmente, la “*puissance significative de la phénoménalisation de la nature*”⁴². Se ne deduce che sia questa ingerenza, questa forza d’intrusione del fenomeno naturale nell’uomo e nella sua capacità conoscitiva ad indurre in quest’ultimo un’attitudine gnoseologica ed a configurarlo come soggettività percipiente/conoscente. L’uomo vive, sotto il profilo epistemologico ed ontologico, di una sorta d’*ancoraggio naturale*⁴³. È proprio attraverso questo rapporto di “connivenza” che si apre lo spazio per la considerazione della fenomenalizzazione dell’universale e dell’apparenza sensibile della natura. Ne consegue che il colore, come osserva Goethe nella sua *Farbenlehre*, lungi da qualsiasi dipendenza percettologica dall’occhio che lo percepisce, è la forma nella quale, secondo la sua legge, la natura si offre al senso visivo, come in una concessione morfologica che la natura fa della propria legge genetica. È solo l’idea di una connivenza ontologica tra natura ed uomo che salva Goethe da un disequilibrio del rapporto, maggiormente

⁴¹ *Ibidem*, p. 104, corsivo nostro.

⁴² *Ibidem*, p. 105.

⁴³ Ci riferiamo in questo passaggio alla relazione teorica tra Merleau-Ponty e Lacan e rimandiamo al testo di J. Lacan, “Maurice Merleau-Ponty” in *Les Temps Modernes*, numéro spécial 184-185, 1961, p. 245-254.

inclinato verso il fenomeno naturale: noi percepiamo una realtà intramondana nella misura in cui i nostri organi sono imparentati con ciò che percepiamo e sono formati a questa conoscenza nello stesso momento dei loro oggetti di intenzionalizzazione. Se infatti l'uomo possiede un'*intenzionalità* conoscitiva (Husserl), la natura possiede allo stesso titolo un'*intenzione*: "l'acte de connaissance est le *prolongement* de cette intention naturelle, à la quelle il fait droit"⁴⁴. Nasce dunque in Goethe una prima compiuta ipotesi dell'unità vitale e dinamica della formazione del mondo e dell'atteggiamento e della disposizione teoretica che presume di conscriverlo: tale idea troverà un perfetto *pendant* nell'idea di *co-naissance* di Claudel e nella successiva elaborazione merleau-pontiana di questo medesimo tema.

Nel saggio epistemologico *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject* (1792) la riflessione si configura nei termini di una vera e propria analogia genetica tra soggetto ed oggetto della conoscenza che inficia la cartesiana predominanza della *cogitatio* sulla *res extensa*, accordando un equilibrio di mutuo supporto tra i due poli del rapporto: "è un compito piacevole studiare rispettivamente la natura e se stesso senza fare violenza né ad essa né al nostro spirito, ma stabilendo tra i due un equilibrio per mezzo d'una dolce influenza reciproca"⁴⁵. Forzando un poco l'interpretazione, si scopre una eclatante vicinanza al compito fenomenologico ed all'idea husserliana della *Lebenswelt*, via dell'ego trascendentale, non basato su una soggettività costituente (che sarebbe rientrata nella sua critica dell'antropocentrismo). Dal momento che l'uomo è un momento della natura, esattamente come le sue creazioni, possiamo definire quello di Goethe un empirismo fenomenologico? La filosofia della natura goethiana è innanzitutto una morfologia. È possibile pensare ad una filiazione goethiana/morfologica della fenomenologia merleau-pontiana nella misura in cui entrambe attuano un programma d'opposizione alla modernità filosofica. La preoccupazione di Goethe all'atto della formulazione della sua prospettiva morfologica è proprio la convinzione cartesiana che la realtà si debba analizzare secondo un modello analitico, ovvero procedendo alla dissociazione dell'oggetto naturale e soprattutto dell'essere vivente in elementi discreti, nell'ignoranza delle contribuzioni teoriche di una certa fisica e di una certa chimica all'idea, alla comprensione ed alla visione d'insieme della natura. Oltre ad una generale diffidenza nei confronti del metodo dell'analisi moderna, Goethe mette in

⁴⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁵ J. W. Goethe, *Maximen und reflexionen*, 511, XII, HA, p. 435.

guardia rispetto alla reale possibilità che si possa realizzare una conoscenza puramente analitica: “il vivente decomposto nei suoi elementi, ma a partire da questo non è possibile ricostituirlo donargli la vita. Questo è già vero per numerosi corpi inorganici, e a maggior ragione per”⁴⁶. La presa in considerazione dei frammenti non permette di accedere alla cosa poiché in essa non si delinea alcun rapporto di fondazione: “un principe de totalité, qu’à suivre Goethe (et en anticipant Husserl), on nommera ‘forme’ doit être invoqué”⁴⁷. Quella morfologica è dunque una forma eminentemente fenomenologica: essa dona unità al tutto della cosa, produce un’informazione reale nel senso in cui il tutto ha un’unità reale di forma. La forma d’unità non può essere in alcun modo indifferente alla sue parti poiché ne è la strutturazione, ed è dunque impensabile comprendere la visione morfologica come una negazione dell’oggetto (essa è la negazione dell’oggetto nella sua frammentarietà esclusiva). È possibile dunque conservare un certo metodo descrittivo, ma nella consapevolezza che esso non può fornire un quadro dell’oggetto della sua totalità, ma una semplice visione ricostruttiva dell’insieme. La partecipazione della parte al tutto infatti è già un momento integrato della costituzione totale del senso dell’oggetto⁴⁸; “da sempre, l’uomo di scienza ha sentito il bisogno d’identificare le formazioni viventi, di comprendere in una totalità le loro componenti, visibili, afferrabili, di vedere in esse ciò attraverso cui si esprime l’essere interiore e giungere così ad un’intuizione dell’insieme”⁴⁹. L’alternativa goethiana – che sarà poi anche quella della fenomenologia – è quella di una pensiero della *profondità* che si svincola dal compito teoretico dell’analisi per affidarsi ad una *visione sintetico-intuitiva*. La totalità della forma che definisce l’unità della cosa non si dà come un fatto grezzo, sensibile e positivo, ma nemmeno come un’istanza categoriale: essa è informazione del reale non in qualità di modello ma come legge della sua trasformazione e della sua manifestazione. L’identità della molteplicità si definisce dunque come convergenza di differenze e non più come rispondenza ad un’idea che permane identica a se stessa. Nella prospettiva morfologica l’analisi non può avere validità d’intuizione categoriale della totalità formale del vivente poiché propone una via dissociativa della conoscenza sensibile: la morfologia propende per una conoscenza scientifica della forma nella sua pertinenza ovvero nel rispetto dell’unità della cosa.

⁴⁶ J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, HA, XIII, p. 55.

⁴⁷ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 114.

⁴⁸ Rif. *Ibidem*, p. 115.

⁴⁹ J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, HA, XIII, p. 55.

“Si incontra nel cammino dell’arte, del sapere e della scienza, diversi tentativi di fondare e sviluppare una conoscenza che noi vorremmo chiamare morfologia”⁵⁰. La prospettiva trasversale della morfologia, che unisce le ambizioni di diversi domini, germina nel cuore della scienza della natura: è in fatti la fenomenalizzazione del fenomeno naturale che fornisce il prototipo del metodo morfologico, che “lascia essere” la manifestazione della cosa per cogliere la verità. Lo studio morfologico permetterebbe infatti di evidenziare tre caratteristiche del fenomeno: l’universalità, la libera invenzione e la qualità⁵¹. La prima conquista della prospettiva goethiana è infatti l’idea della forma come *universale incarnato*: la morfologia è dunque una scienza eidetica che accede al fenomeno originario solo attraverso l’esperienza percettiva e la posizione dello sguardo “intuitivo” nel cuore del sensibile. È conseguente dunque anche l’esigenza goethiana di aggiornare la nozione di forma, ridandola a questo importante aggiornamento: “per designare nel suo insieme l’esistenza di un essere reale, il Tedesco dispone della parola forma (*Gestalt*). Utilizzando questo termine, esso fa astrazione di ciò che è mobile, ammette che gli elementi che formano un tutto sono stabiliti, conclusi e fissati nel loro carattere”⁵². Vi sarebbe dunque un primo livello di universalità formale incarnata che permette l’*identificazione* ed il *riconoscimento* delle caratteristiche di quelle caratteristiche dell’individualità che incarna un’universalità. “Elle forme la réalité même de la chose e trend possible, dans la foulée, que toute individualité formée s’inscrit dans une rationalité charnelle toujours plus universelle”⁵³. La razionalità formale corrisponde dunque all’individuazione di un’invarianza nella molteplicità metamorfica dei casi della serie. Ciò che Goethe chiama idea è dunque questa universalità carnale ed incarnata della forma sensibile: “ciò che chiamiamo idea, è ciò che ricompare sempre, e per questa ragione, si presenta a noi come la legge dei fenomeni”⁵⁴. La forma dunque, in qualità di principio ideale è dunque la legge della varianza e della mobilità del fenomeno oggettivo: essa è un principio di legalità che dona coerenza “logica” e consistenza al fenomeno nella sua fenomenalizzazione. La *logica* che l’idea morfologica imprime alla manifestazione libera del fenomeno non è altro che il primo correlato dell’immanenza sensibile dell’universalità e della sua articolazione stilistica.

⁵⁰ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 13, HA, XII, p. 366.

⁵¹ Rif. L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 116.

⁵² J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, H.A., XIII, p. 55.

⁵³ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 116.

⁵⁴ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 13, HA, XII, p. 366.

La coerenza delle forme particolari rinvia però ad una *uni-totalità*⁵⁵ più ampia che è quella della natura, la quale si impone come vero momento originario della morfogenesi. Sul fondo della ricerca morfologica goethiana si delinea dunque l'obiettivo di rendere innanzitutto conto dell'unità e dell'omnidimensionalità della natura.

L'intuizione dell'*Urphänomen* non conduce quindi ad un modello d'universalità statica ma si pone come un punto di condensazione del movimento delle forme, che segna una stabilità ed un "riposo eidetico" senza incrinarne la dinamicità. Se infatti noi osserviamo le forme, osserva Goethe, "ed in particolare le forme organiche, constatiamo che non si trova da nessuna parte costanza, immobilità, compimento, e che al contrario tutto oscilla in un movimento incessante. È per questo che il nostro linguaggio si serve a buon titolo della parola formazione [*Bildung*], per designare tanto ciò che è prodotto tanto ciò che è in via di produzione"⁵⁶. La mobilità dell'essenza vive di quest'isomorfismo con la natura, che è essa stessa movimento infinito ma "logicamente" scandito, senza però che questo suo nomadismo sia in contraddizione con la perentorietà della sua funzione disciplinate. La forma infatti, nella sua qualità di eidetico incarnato, ovvero di universalità empirica ed individualizzante, è allo stesso tempo mobile ed immobile, e presiede al suo compito di razionalità universale proprio mantenendosi in movimento. Questa *libertà* morfologica, ascrivibile ad una natura unica, segna il discrimine tra una trascendenza naturale autonoma – come emerge ne progetto goethiano - ed una dipendenza di tale struttura eidetica dallo spirito.

Il meccanicismo analitico, rispetto al quale il goethianesimo si poneva come alternativa filosofica, riesce a mettere a tema il semplice polo quantitativo dell'analisi del reale, mancando irrimediabilmente la densità qualitativa. In questo senso la scienza morfologica riesce a testimoniare un vero e proprio tenere fenomenologico, mettendosi compitamente alla prova nella teoria dei colori. Se si avalla diritto alla forma infatti, il colore, aspetto qualitativo della cosa, appare come un suo "moment réel et constitutif"⁵⁷, inerente alle sue caratteristiche sensibili e contestualmente alla sua essenza, al suo profilo eidetico; il colore non appartiene solo percettivamente alla nostra intuizione della cosa ma è una delle sue consistenze sostanziali, è *cosa stessa* e

⁵⁵ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 117.

⁵⁶ J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, HA, XIII, p. 55.

⁵⁷ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 118.

qualità sensibile. Ecco dunque spiegato a fondo l'essenza fenomenologia della morfologia goethiana in quanto scienza della forma: “celle-ci va saisir un *a priori* matériel qui détermine notre appréhension de la chose avant toute prédication, avant toute objectivation de la chose”⁵⁸.

In una perfetta anticipazione del *Lebenswelt* husserliano e delle conformazioni antipredicative merleau-pontiane, la scienza goethiana della natura è al contempo una filosofia della natura di sapore presocratico che si concentra sulla produttività della *physis*. rif. all'interpretazione che Husserl dà della filosofia greca nella *Krisis*: “in una traduzione corretta, nel suo senso originale, ciò non vuol dire nient'altro che scienza universale, scienza del tutto del mondo, dell'uni-totalità di tutto l'essente”⁵⁹. In linea con i fisiologi greci ed anticipando l'andamento fenomenologico husserliano, Goethe cerca di mettere a tema il legame tra la produttività dell'uni-totalità della natura e la sua portata trascendentale universale. Proprio in questo senso è identificabile una forte consonanza con le posizioni dell'ultimo Merleau-Ponty: “Est la nature le primordial, c'est-à-dire le non-construit, le non-institué; d'où l'idée d'une éternité de la Nature (éternel retour), d'une solidité. La nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait un objet; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte”⁶⁰. La natura dunque, sia per Goethe che per Merleau-Ponty, coniuga unità ed universalità, eternità e solidità e presenta un'evidenza antipredicativa il cui ambito d'energia corrisponde massimamente a quello della *vita*. Su una condivisa immagine della natura, i due autori sembrano avere in comune una medesima immagine dell'idealità: esattamente come l'*Urphänomen* goethiano non fa irruzione nella natura per stilizzarla ma s'iscrive in esso come un'emergenza, allo stesso modo l'idea sensibile merleau-pontiana vive di un'articolazione sensibile e carnale, che la costruisce progressivamente come il tema naturale di una serie di fenomenizzazioni. Allo stesso modo non si dà discontinuità tra le forme – si dà una forma minima di discontinuità di tipo qualitativo -, ma piuttosto la formazione di un *continuum* che corrisponde al campo universale della natura. Esiste infatti un livello di discontinuità morfologiche che prendono senso e possono essere percepite solo in virtù dell'esperienza della

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ E. Husserl, *Krisis*, p. 321, rif. traduzione italiana.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *La nature*, cit., p. 19-20

“continuité du champ et de la vie de la nature”⁶¹: gli *Urphänomen*, figure qualitativamente distinte di universalità, tessono un sistema di integrazione vicendevole che appoggia su un’universalità di tipo generale che è il campo naturale. È su questo campo infatti che si tessono i rapporti eidetici tra fenomeni originari, attraverso i quali si risale all’universalità primaria. “la science morphologique de Goethe est une théorie continuiste des discontinuité formelles qualitatives”⁶². Ogni nuova insorgenza morfologica è affermazione della coerenza e dell’unità della natura poiché non fa altro che insistere sul grado d’integrazione e di coesione dei rapporti eidetici tra fenomeni originari.

Vi sarebbe dunque una dinamica di *sein lassen* da parte della conoscenza nei confronti del fenomeno naturale, tale da permettere l’identificazione di un tipo particolare di razionalità urfenomenica immanente alla natura stessa. Il *continuum* produttivo della natura è segnato da un *ritmo* che ne regola lo sviluppo e che regge il divenire stesso della cosa organica. Esiste dunque un’intenzione non teleologica dello sviluppo naturale che fa sì che in natura nulla si ponga come un evento del tutto imprevedibile ma che tutto sia sempre compreso in un sistema di equilibri e disequilibri. Il confronto percettivo con la forma corrisponde già da subito ad un particolare momento dell’apprensione della verità eidetica - e dunque già universale - tanto che il compito descrittivo rivela in sé una ricerca della connessione delle forze della natura e della loro vicendevole dipendenza. Lo spettacolo della natura non è a caso uno spettacolo della costanza, di una ripetizione sempre in forme differenti che delinea una ragione immanente alle forme stesse (l’unità della differenza morfologica è unità del rinvio e analogia).

È ravvisabile in questo senso una stretta vicinanza delle posizioni di Von Humbolt alle posizioni goethiane basata su un assunto comune all’empirismo razionale ed alla morfologia: quello che coglie le forme è già lo sguardo più profondo perché è in esso che si articola l’eidetico nella sua universalità concreta. “La nature est la norme, car elle se donne comme rationalité absolue et originare, et par là comme universalité et constance”⁶³. La natura è dunque ciò che verrà descritto in ambito fenomenologico (Husserl e Merleau-Ponty) nei termini di *suolo trascendentale*: avanzando una prima ipotesi di natura fenomenologica Goethe suggerisce che “[la natura] è sempre vita,

⁶¹ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 119.

⁶² *Ibidem*, p. 120.

⁶³ *Ibidem*, p. 125.

divenire e movimento, e per questo, essa non si muove”⁶⁴. Fenomeno del movimento: la natura non è né movimento né riposo ma la condizione di possibilità di entrambi. Non esiste infatti norma assoluta, ovvero svincolato da ciò che regola, anzi, la norma prende senso da ciò che è sottoposto alla norma. Proprio questa *dimensione normativa* della natura, declinata in modo assolutamente integrato al dato sottoposto a norma, assicura la componente universale delle sue scansioni; la natura è infatti “une vérité éternelle qui permet d’évaluer toutes choses en fonction d’un champ d’apparaître unique et transcendental”⁶⁵.

Grande importanza per la definizione del concetto goethiano di natura sono gli studi geologici e mineralogici: la ricerca della normatività della costituzione corrisponde in questo ambito alla definizione della composizione originaria e della funzione di certe leggi naturali alle quali sono sottoposti gli elementi che partecipano della totalità geologica. Lo studio morfologico si rivela anche in questo caso un’attività, una disciplina eidetica (“geologia trascendentale”). Goethe si avvicina dunque alla forma materiale del fenomeno geologico per concepirlo come “une totalité qui fait sens qui répond à une question naturelle plus ou moins évidente mais toujours réelle”⁶⁶. La comprensione di questa forma mineralogica corrisponde in larga parte al compito dello studio geologico che deve farsi “un’idea della struttura interiore e della forma esteriore delle rocce prese nelle loro parti e considerate nel loro insieme”⁶⁷. La struttura emerge dunque come *figura di equilibrio*⁶⁸ nel caos apparente dell’ordine naturale e della sua *Bildung*. A geologia goethiana si pone dunque come una scienza teorica della costituzione geologica che mira all’identificazione di una struttura morfologica, di una “écriture naturelle, un *logos* immanente à la matière en apparence la plus brute”⁶⁹. È alla ricerca comunque di un’ipotesi esplicativa che abbia comunque una certa pertinenza scientifica.

Proprio in seno ad una filosofia biologica, nel più ampio quadro della filosofia della natura, nascono anche in Goethe le istanze della questione antropologica. La prospettiva geologica di Goethe mette in causa anche alcune problematiche fondamentali riguardanti l’*antropogenesi*, ed in particolare la quella dell’iscrizione dell’uomo nella natura (iscrizione corporea e carnale dell’uomo). Nel solco dell’idea

⁶⁴ J. W. Goethe, *Die Natur*, HA, XIII, p. 46.

⁶⁵ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 126.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 128.

⁶⁷ J. W. Goethe, *Zur Geologie, besonders der böhmischen*, H.A., XIII, p. 275.

⁶⁸ Rif. L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 129.

⁶⁹ *Ibidem*.

di un'unità della vita basata sull'unità-universalità trascendentale del nostro suolo geologico, il principio goethiano di connivenza ontologica fonda infatti anche la sua epistemologia antropologica, confermando la possibilità umana all'accesso alla cosa stessa. Come nel cuore della critica merleau-pontiana alla posizione cosmoteoretica, il punto di vista dell'uomo sul mondo è dunque un punto di vista integrato, partecipa al mondo, ovvero è una parte totale di esso che esso stesso costituisce. È questa *visione in prospettiva* – dal punto di vista percettivo ma anche ontologico – che contrasta con la trasparenza della coscienza cartesiana dell'*ego cogito*, per reclamare una nuova lucidità di conoscenza radicata nell'*en être*. È infatti questa evidente implicazione della soggettività umana nella costituzione/istituzione e la co-appartenenza di umano e naturale che presuppone l'unità ontologica del sensibile, senza che si produca cesura tra fenomeno naturale e fenomeno umano. Le analisi d'anatomia comparata che Goethe riserva all'esistenza dell'osso intramascellare si pongono a riprova di questa antropologia continuistica dell'non-differenza naturale: tale scoperta anatomica, nella misura in cui invalida una presupposta discontinuità tra l'uomo e la scimmia, risulta un indizio confermativo dell'intuizione goethiana dell'unità della vita naturale. È infatti proprio la natura che autonomamente, nelle sue conformazioni osteologiche, conferma mostrandosi la sua unitotalità. “La nature se présente sous la forme d'un tissu d'analogies entre les êtres qui l'actualisent”⁷⁰. Verifica della legge dell'unità della composizione non solo in senso orizzontale ma anche in senso verticale: Goethe procede infatti ad un lavoro di identificazione delle analogie tra gli organi – non solo tra gli organismi-, che, attraverso uno sguardo morfologico, permetterebbe di identificare un *tipo generale* dell'animalità; “propongo di stabilire un tipo anatomico, un modello universale contenente, per quanto possibile, le ossa di tutti gli animali, per servire da regola nel descriverli” (Goethe, *Der Menschen wie den Tieren in einen Zwischenknochen der obern Kinnlade zuzuschreiben (1784-1820)*, J.A., XXXIX, p. 20). Le evidenze analogiche che testimoniano un legame dei diversi elementi osteologici sono la fonte del metodo comparativo goethiano, che ritrova il suo obiettivo nel confermare una sempre più manifesta necessità della connivenza ontologica dei viventi. (questa questione sarà lungamente discussa da MP ne *La struttura del comportamento*). Il tipo osteologico è dunque struttura immanente agli organismi animali comparati: esso corrisponde all'*Urphänomen* zoologico che si ottiene

⁷⁰ *Ibidem*, p. 146.

per *variazioni comparative*⁷¹, e che si scopre come la legge dell'articolazione delle analogie (una vera e propria legge d'essenza). È in questa totalità organicistica ed organica che l'uomo partecipa del tipo animale. L'antropologia goethiana è dunque un'*antropologia del corpo*⁷², “c'est à dire une science qui doit saisir les déterminations antropogènes à même la corporeité en sa détermination biologique”⁷³. La necessità antropologica di un'analisi comparata dei fenomeni biologici torna dunque a sostegno dell'idea che sia identificabile una legge unica di composizione della natura, basata su *tipi* ideali ed insieme reali. La prospettiva della filosofia della natura e dell'antropologia goethiana cerca dunque di ridare spessore “fenomenologico” al sensibile, restituendo al corpo “une densité significative et éidétiquement constitutive de l'humanité”⁷⁴.

La natura è un *cosmos*, un'organizzazione in cui agisce una legge concreta che prende corpo nell'immanenza. Si tratta dunque di una comprensione “organica” della natura che riconduce il momento evenemenziale alla logica del tutto, senza ricorrere ad artificiali motivazioni causali. L'organicità morfologica implica un nuovo modello di rapporti d'essenza, poiché interpreta l'eidético disseminato nell'orizzonte d'unità del *piano di composizione*. Sta in questo rinvenimento immanente dell'universale che Goethe trova la significazione organica. Nonostante l'idea del piano di composizione sia convincente, Goethe è preoccupato dalla possibilità di un fraintendimento terminologico, poiché il termine composizione risulta essere un vecchio termine viziato preso in prestito dal meccanicismo: gli organi infatti “non si combinano, non si riuniscono, come degli oggetti finiti e compiuti separatamente; essi si sviluppano l'uno con l'altro, modificandosi, per formare un'entità, che tende necessariamente a costituire un tutto”⁷⁵. La nozione di composizione dunque non ha applicabilità diretta e nemmeno efficacia né nell'ambito della filosofia della natura né tanto meno in quello dell'estetica poiché non riesce a dare ragione né della creazione naturale né della creazione artistica e non si dimostra adatto a comprendere la logica immanente della natura: il termine piano fa riferimento infatti alla disposizione degli elementi secondo un ordine già stabilito in anticipo sulla loro articolazione. Al contrario la natura non procede per progetti di costituzione di senso – legati ad una soggettività o ad

⁷¹ Rif. *Ibidem*, p. 151.

⁷² Rif. *Ibidem*, p. 152.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 153.

⁷⁵ J. W. Goethe, *Principes de philosophie zoologique*. II, Abschnitt, H.A, XIII, 246.

un'intenzionalità; “la logique universelle de la nature, qui soutient le tissu d’analogies [...] est une logique concrète, investie dans la *chair du monde*, et à ce titre éminemment transcendente”⁷⁶. Nella versione goethiana della morfologia – rispetto alle proposte di Saint-Hilaire o Cuvier – sembra dunque più coerente parlare di unità del tipo piuttosto che di unità del piano: il tipo sembra infatti potersi sovrapporre, almeno per struttura, all'*Urphänomen* nella sua caratterizzazione di universale concreto, insieme sensibile e transcendente. La locuzione unità del tipo dunque rinvia ad un tipo di coerenza fondamentale dei diversi momenti naturali, l'essenza ultima del *cosmos*, la sua logica, norma concreta. La natura goethiana è dunque una natura logica, stilizzata logicamente, che vive di una legalità che ne costituisce la totalità. La normatività organica implica però, in senso chiasmatico, una dimensione di invenzione continua di forme sotto l'egida della *Leben*: è in questo senso che la norma prende effettivamente corpo e carne, evitando di assolutizzarsi come modello platonico e vivendo di un investimento del sensibile, che la articola. Il rapporto dunque tra la norma e la sua anomalia non sarà dunque da sottovalutare nella comprensione della libertà produttrice della natura (tornerà a riempire le pagine di Goldstein e successivamente di Merleau-Ponty).

“Questo è il luogo per osservare che i naturalisti che si sono spinti nella [via delle reintegrazioni delle supposte anomalie sotto l'universalità della regola] sono i primi che hanno compreso la potenza della legge e della regola. Studiando solo lo stato normale degli esseri, ci si persuade che questi ultimi debbano essere così, che siano stati da sempre e che saranno sempre stazionari. Ma se noi percepiamo degli scarti, delle anomalie, delle mostruosità, allora noi non tardiamo ad dedurre che la legge è fissa e invariabile, ma che è allo stesso tempo *vivente*; che gli esseri possono trasformarsi fino alla difformità nei limiti che essa ha determinato, sempre riconoscendo il potere invincibile della legge che li tiene con mano ferma e sicura”⁷⁷. La natura è compresa dunque *bio-logicamente*, in una giunzione feconda di logica, ottenuta dalla norma, e di vita. È infatti riconoscendo l'elasticità della norma e la sua possibilità di accoglienza globale della produttività vitale, che la dicotomizzazione tra normale ed anomalo risulta irrimediabilmente incrinata; la mostruosità o l'apparenza morfologica più distante dall'occorrenza più frequente di quella stessa forma non è altro che una variazione al limite della coerenza totale della natura, ma pur sempre

⁷⁶ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, p. 164, corsivo nostro.

⁷⁷ J. W. Goethe, *Filosofia zoologica*, HA, XIII, 233-234.

conservata nell'ambito di energia della normatività naturale. Lo stato d'anormalità non deve essere più concepito come una distanza incolmabile dal modello o uno stato di mancanza ma che, anzi, l'essenza del reale, articolata sensibilmente, trova momenti di maggiore intensità e maggiore comprensibilità proprio in quei casi dove l'individualizzazione appare evidentemente ancora *in progress*. Ogni emergenza naturale è infatti fenomeno che si iscrive in una logica più ampia, di cui l'umano ha evidentemente conoscenza parziale. L'anomalia esige dunque, per essere compresa, l'iscrizione nella logica globale del vivente: "anche ciò che è maggiormente contro natura è ancor natura"⁷⁸. L'anomalia non è dunque un difetto od una mancanza della legge, anzi, è una sua preveggenza ed un'affermazione ancora più importante della sua potenza, poiché spinge al limite la possibilità trasformativi degli elementi della sua articolazione. In questo senso la *figura del difforme*, nel suo senso tradizionale di non rispondenza alla norma, non compete alla natura: "La nature n'a pas à se préoccuper d'une erreur éventuelle. Elle ne peut, quant'à elle, agir qu'avec une rectitude éternelle, insoucieuse de ce qui s'en suivra"⁷⁹. Qualsiasi sia la variazione morfologica del vivente che i presenta in natura, essa non cade fuori dal confine di quell'invarianza che ne regge la metamorfosi, proprio nella misura in cui essi sono sempre espressione "formale" della vita. La legalità della natura è dunque una struttura complessa, che lascia spazio sempre di nuovo alla potenza generatrice della vita, che produce ogni volta esemplari più radicali e più intensi. Il difforme emerge come situazione limite. La mostruosità sembra dunque essere, nella prospettiva di Canguilhem, il *contro-valore* negativo del vivente, non la sua diminuzione, "la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distortion dans la formation de la forme, c'est la limitation par l'interieur, la négation du vivant par le non-viable"⁸⁰. La contingenza della legge non corrisponde dunque, abbiamo visto, ad una messa in causa della sua validità universale, ma, al contrario, una messa in opera della sua validità: la legalità della natura necessita di un'esistenza effettuale nelle singolarità. Nel quadro naturalistico tracciato da Goethe la normatività formale è sempre immanente all'avventura empirica della forma; la generalità dunque non riposa disincarnata ma si allinea alla contingenza sensibile ed al livello evenemenziale della formazione: corrisponde questa alla descrizione di una forma in movimento,

⁷⁸ J. W. Goethe, *Die Natur*, H.A., XIII, p. 46.

⁷⁹ G. Canguilhem, *La monstruosité et le monstrueux*, in *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris 1992, p. 171.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 172-173.

perennemente in formazione. La *Gestaltung* è la verità ultima della forma, il suo segreto genetico, e non il semplice evento puntuale di un'origine fissata: la legge conserva infatti un senso eminentemente fenomenale e la sua immanenza si esplica in termini di ragione organica. L'essenza dunque, che corrisponde al muoversi della legge, non trova mai compiutezza e riposo, ma si inventa ad ogni evento formale: l'andamento vivente della legge naturale impedisce una sua figurazione come modello fisso, come idea non sensibile, come forma statica.

La fenomenologia dei tipi risponde anch'essa ad un'integrazione dinamica nel piano universale della natura. È proprio il lavoro dell'analogia che permette in questo *continuum* di emergenze formali il favore della percezione e della manifestazione ideale della fenomeno originario nel campo sensibile. Tale impostazione suggerisce il realizzarsi di una vera e propria teratologia, o scienza eidetica: "les essences structurent notre rapport au monde et à la vérité"⁸¹ e la conseguente fondazione della nostra conoscenza nella logica dei tipi: l'universalità che la scienza prevede di conoscere non è dunque stabilita ma è implicata nella trasformazione della forma ovvero nell'avvicinarsi morfologico dei tipi. La conoscenza d'essenza dunque corrisponde ad un'implicazione nella dinamica del divenire fattuale: quindi non stendere un piano della trasformazione ma descrivere il movimento tipologico che costituisce il movimento della natura. L'intuizione delle essenze goethiana non corrisponde al rinvenire una costanza simile all'immobilità nel flusso naturale ma piuttosto alla descrizione di una costanza nell'incedere incessante del movimento: l'idea dunque non come una permanenza una compiutezza ma come un'oscillazione. La scelta del termine *Bildung* corrisponde dunque alla chiarificazione del movimento dell'essere, dell'ontogenesi come genesi dell'essere e non dell'ente ed allo statuto incompiuto dell'individuazione. La scienza eidetica risulta dunque ampliata poiché si allinea alla transizione fluida delle forme, ridimensionalizzando il trascendentale nel cuore del sensibile e sottraendo quest'ultimo ad un tipo di normatività eidetica antropomorfica.

La forma vive di un movimento che è la sua trasformazione e l'articolazione sensibile dell'idea: "l'essenza eterna deve si muove in tutte le cose; poiché tutto deve annientarsi, se vuole preservare l'essere"⁸². Contro la prospettiva di una "rigidità ostile" dell'universale, Goethe propende per una formazione o meglio per una *trans-*

⁸¹ *Ibidem*, p. 178.

⁸² J. W. Goethe, *Eins und alles*, H.A, I, p. 369.

formazione della ragione eidetica. La logica del mondo è sempre nell'atto del suo farsi sul fondo della *perseveranza dell'essere* (che persevera e non permane), il quale, pur non ripetendosi e non restando rigidamente compresso e definito, riattualizza perennemente e dinamicamente la sua genesi. Infatti “la transformation est la loi de pércéverance dans l'être au sens du devenir infini”⁸³: la realtà è perseverante nell'essere nei termini regolatori dell'annientamento, secondo il quale una forma esiste solo per essere annientata, ovvero trasformata in un'altra. Essa non sussiste essendo di natura istantanea ma allo stesso tempo non scompare ma si pone come modificazione sostanziale, episodio della *variazione eidetica*.

La scienza eidetica goethiana rivela dunque una grande attenzione per la dimensione inventiva e produttiva della forme naturali. Il concetto di metamorfosi infatti giunge ad esplicitare la dinamica della vita vegetale: “Tutti i membri hanno il loro pieno sviluppo sotto le leggi eterne / e la più rara tra le forme conserva in segreto l'archetipo. / ogni bocca ha così una disposizione ad accettare l'alimento che il corpo è supposto ricevere [...] / Un organo adattato fa sì che il cibo arrivi agli altri membri. / allo stesso modo ognuno dei due piedi, che sia lungo o che sia corto, / si muove interamente in armonia con il senso dell'animale e dei suoi bisogni. / è cos' che la Madre ha determinato per ognuno dei suoi figli / una salute totale e pura / poiché i membri viventi non si contraddiranno mai ed agiranno tutti nel senso della vita. / pertanto nell'animale la forma determina un modo di vivere / ed il modo di vivere, di ritorno, agisce potentemente sulle forme. / tale, nella sua fissità, si mostra la figura ordinata che tende al cambiamento grazie a degli esseri che agiscono su di essa dall'esterno”⁸⁴. Il concetto di metamorfosi dunque si pone come chiave per esprimere la dinamica della vita vegetale ed assume una forte ambivalenza nel contesto botanico: essa infatti si lega immediatamente alla nozione di fenomeno originario che aveva preso corpo negli scritti precedenti ed alla potenza eidetica del tipo originario che agisce certamente a livello sincronico ed orizzontale ma che apre anche la possibilità dell'eidetico in direzione diacronica e verticale (la ragione diacronica dell'essenza). “Sans que s'ouvre la perspective phylogénétique, ses études de botanique s'attacheront prioritairement à l'ontogénèse ou, plus précisément, au rapport de l'ontogénèse à l'essence dans son universalité synchronique”⁸⁵. Il concetto

⁸³ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 183.

⁸⁴ J. W. Goethe, *Metamorphose der Tiere*, H. A., I, p. 201-202.

⁸⁵ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 200.

di metamorfosi si pone dunque nel mezzo come veicolo teorico sia della questione della trasformazione della forma che della questione della formazione della forma: la formazione infatti dischiude la questione l'incarnazione storica dello sviluppo della forma e di come essa acquisti solo "istantaneamente" individualità. Comprendere dunque come la legge si esemplifica e si articola ogni volta nelle individualità, acquistando ogni volta un viso concreto; "cette présence de l'essence dal l'événement est une formation au sens le plus immédiat , au sens d'une *Bildung*"⁸⁶. Il quadro storico della forma è dunque il quadro del suo sviluppo: la storia di un'individualità infatti è lo spettrogramma della sua individualizzazione, ancora e sempre in corso: essa è "dans le même mouvement le processus de son individualisation et l'accomplissement de l'universalité éidétique dont elle est porteuse"⁸⁷. La carica eidetica implicata nell'ontogenesi è dunque comprensibile nei termini di una filogenesi della trasformazione, per la quale il momento della formazione è la condizione di possibilità. La prospettiva morfologica reclama dunque la dimensione vitale dell'essenza, ovvero l'importanza del compito di comprendere secondo quali principi l'essenza vive nei suoi esemplari: interpretazione eidetica delle trasformazioni d'essenza, ovvero "le mouvement de différenciation propre à la formation de l'essence dans le cadre des rapports entre l'événement et l'*Urphänomen*" (p. 200) esistono dunque delle dinamiche di differenziazione dell'essenza che procede per intensificazione o polarità. Ciò introduce la comprensione della dimensione diacronica e verticale di quest'essenza incarnata nelle variazioni. La scienza goethiana è infatti dedicata al processo di differenziazione dell'essenza nelle singolarità. Si tratta dunque di far apparire un eidos, una normatività, nel e attraverso il suo percorso d'articolazione: l'idea morfologica risponde ad una logica "tipica" che vige nella ripetizione di una legalità incarnata. La metamorfosi è infatti un'attività che si reitera nella continuità del reale estendendo al sensibili in processo di essenza, ovvero rendendo spurio l'universale normativo. La norma edietica è dunque sempre presente nella sua forma differenziata ed individualizzata, ma mai esclusivamente in un differente o in un individuo.

"Au début, notre regard demeure désemparé devant cette incroyable versatilité: puis il apprend à discerner sous ces infimes formations la marque d'une loi , il admire comment l'ordre de la nature se déploie dans les cadences d'un rythme, comment

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

répétition et variété s'entrelacent, comment la gravité sait revêtir les apparences d'un jeu sans contrainte. [...] sous ses apparences fastueuses, la nature est infiniment sage et équilibrée, et ne gaspille, ne dissipa jamais ses forces propres – plus circonspecte qu'un homme d'affaires expérimenté ou une maîtresse de maison avisée”⁸⁸. La saggezza che Goethe rinviene dunque nella natura è quella di una logica immanente alle forme della natura, ludica e creativa nel campo del sensibile. La verità della natura secondo Goethe è questa scansione ritmica del suo dispiegamento e della sua manifestazione. La varietà è dunque cadenzata da un principio che torna sempre identico, senza mai inficiare l'emergenza della novità morfologica. “la loi de la nature n'est pas sous ses variations, elle est ses variations, parce que la loi varie. La loi, c'est le rythme”⁸⁹. Nella prospettiva goethiana questa istanza ritmica è proprio la metamorfosi che non ha incarnazione se non nella serie delle sue modulazioni tematiche: ogni momento dell'ontogenesi corrisponde infatti ad una modificazione della pianta originaria – tipo, fenomeno originario -, che in ambito botanico ha le coordinate della foglia.

È in questo ordine di discorso che emerge la teoria morfologica del simbolo: la foglia abituale infatti non sarebbe altro che il simbolo di qualche cosa di cui essa ne è solo la manifestazione. Essa è il simbolo di qualche cosa che non esiste allo stato realizzato e che è il tipo ideale capace di subire tutte le modificazioni pur restando lui stesso (metamorfosi delle piante). La foglia viene dunque compresa come simbolo: la foglia ideale è un *concetto genetico*⁹⁰: esso non si dà materialmente come origine o come causa, ma è proprio il movimento della metamorfosi che, nella continuità del divenire, istituisce il fenomeno originario. Esso si dà per scansioni ritmiche, come ragione eidetica del flusso della forma, e s'individualizza solo per un istante: idea dunque è la legge del movimento, e la sua descrizione è *estetica del movimento*. Come suggerivamo all'inizio di questo paragrafo la *Steigerung* è la continua aspirazione verso qualcosa di più alto, senza che essa comporti nessuna sfumatura finalistica, considerata da Goethe come metafisica. L'idea goethiana è quella di una intensificazione della materia, considerata nella sua inscindibile coappartenenza allo spirito, attraverso la quale si attenua il senso ilemorfico, e l'idea di una sorta di integrazione tra forma e materia. In virtù di questa dinamica di accrescimento ed

⁸⁸ P. Citati, *Goethe*, Paris 1992, p. 41.

⁸⁹ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 202.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 204.

intensificazione, l'essere individuale, nel quadro della totalità dell'organismo, testimonia l'esistenza di una *vis formativa*, ovvero di un'azione formatrice incarnata che estende l'ontogenesi a tutto il percorso di dispiegamento dell'individuo, dunque alla sua storicità. L'individuo non è dunque geneticamente compiuto ma rimane perennemente in formazione, nelle maglie della sua individuazione. Sussiste dunque un senso tutto particolare, specificamente goethiano, della finalità: essa è interna ed esclusivamente organica, ovvero identifica la tensione dell'individuo verso il compimento, un compimento che resterà sempre ritardato. È dunque a causa di questa dinamica che lo spettro storico della vita di un individuo, ovvero la sua inesauribile individuazione, acquista in Goethe un tenore eidetico, nella misura in cui l'idea universale è coglibile solo nella sua presentazione metamorfica. “La storia naturale di Kant mi aveva insegnato che le forze d'attrazione e di repulsione erano parte integrante della materia e che il concetto di materia supponeva necessariamente la loro unione inseparabile. Da qui, secondo la mia opinione, la polarità primitiva di tutti gli esseri, che penetra e anima l'infinita varietà dei fenomeni”⁹¹. La lettura di che Goethe fa di Kant in termini di polarità troverà una grande conferma in Schelling, in particolar modo nell'ispirazione di una natura vivente e dinamica. L'idea di polarità infatti designa una forza concreta ed empirica, non un'istanza metafisica.

La materia è dunque animata dal *ritmo della polarità*: la polarità è infatti la ragione dinamica della materia⁹², che non ha bisogno di essere informata poichè essa stessa, senza paradossi, è forma. La polarità è dunque primitiva, è struttura del fenomeno ed in particolar modo struttura della sua significazione: la polarità è un'istanza di senso. Nella *Farbenlehre* Goethe specifica quest'andirivieni della polarità come una dissociare ciò che è unito, un unire ciò che è dissociato tipico della vita della natura; esattamente come Merleau-Ponty in una tarda nota de *Il visibile e l'invisibile* Goethe caratterizza il sensibile come eterna sistole e diastole, eterna sincronia e diacronia, l'espirazione ed il respiro del mondo nel quale noi viviamo, siamo attivi, nel quale noi siamo. La natura organica è dinamica, è pensata e percepita come una vita che si articola in termini di azione e repulsione: la polarità corrisponde ad un fenomeno di contrazione ed espansione, in cadenza alternata. “Toute réalité vivante, c'est-à-dire naturelle, est au coeur d'une action, d'une alternance de resserrement et de prolongement, de confirmation e d'expansion. Toute réalité s'engage dans le

⁹¹ J. W. Goethe, *Campagne in Frankreich* (Pempelfort, Novembre 1972), H. A., X, p. 314.

⁹² Rif. L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 208.

mouvement alterné d'une persistente et d'un déploiement qui sont comme sont respire et son aspire"⁹³. La divisione, o meglio la differenziazione che tale movimento provoca nel *continuum* naturale, si installa in un fondo d'unità: la polarità è il ritmo di produzione della natura, il cui principio risiede proprio nell'alternanza di divisione e riunione, nella ripetizione dello stesso come invenzione del nuovo. Non a caso il filosofo francese della differenza e della ripetizione, Gilles Deleuze ritornerà sulle intuizioni morfologiche goethiane per spiegare delucidare, appoggiandosi anche a quello che lui definiva la significazione latente della filosofia nietzscheana, la teoria dell'eterno ritorno del differente. Il movimento di polarità implica la co-appartenenza dei suoi poli della produttività naturale, ovvero è solo esemplificandosi nelle sue singolarità, nel luogo della differenza – il sensibile – che la norma acquista la sua normatività, non essendo mera istanza teorica. “qualità fondamentale dell'unità vivente: la facoltà di dividersi e di riunirsi, di dispiegarsi nell'universalità e di persistere nella particolarità"⁹⁴. Nel descrivere le esigenze di incarnazione sensibile dell'universale impuro, Goethe accenna anche alla necessità dei due movimenti “contro-versi” che conducono alla produttività naturale: se da una parte la divisione si impone come consistenza della differenziazione, dall'altra, in maniera ambivalente, persiste la contro-azione della persistenza (differenza di differenza, unità delle differenze). Esiste dunque un *chiasma* tra i due poli della produttività naturale ed una idea forte di genesi, o quantomeno articolazione, empirica del trascendentale: “anche il fatto più particolare si presenta sempre come l'immagine e il simbolo dell'universale”⁹⁵. “Le déploiement (de la particularité) se fait dans l'universalité même, tandis que la persistence (de l'universel) a lieu dans la particularité”⁹⁶. È la vita, la *Leben*, che nella lezione goethiana funge da collante tra l'universale ed il particolare, poiché è nella manifestazione che l'universale si trova arricchito e fornisce una via d'accesso alla sua comprensione (intuitiva, per la morfologia). L'essenza, l'eidetico, non può in alcun modo essere compreso in una stabilità statica, fissa ed astratta. L'idea si muove col sensibile e la singolarità non può essere interpretata come resistenza all'universalità, ma deve essere chiarita come sua complice: è la nozione d'individuo concluso infatti che fa problema a Goethe, che sembra costituire il vero ostacolo alla comprensione dello spessore sensibile. Se

⁹³ *Ibidem*, p. 209.

⁹⁴ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 411, H. A., XII, p. 421.

⁹⁵ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 21, H.A., XII, p. 367-368.

⁹⁶ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 210.

infatti la storia biologica di un individuo è, come abbiamo visto, è in realtà la storia della sua individuazione, che fa da coda ad ogni stabile momento formale, allora il particolare è in contatto perenne con l'universale, lo trascina nella sua consistenza: il movimento di singolarizzazione è dunque un tentativo di *esemplificare*, ovvero produrre esemplari viventi dell'idea, o meglio di simboleggiare l'universale eidetico. Come sostiene Van Eynde, sulla scorta di suggestioni simondoniane e merleau-pontiane, la singolarità si sviluppa in perenne tensione con l'orizzonte dell'universalità eidetica, dal quale non può mai affrancarsi⁹⁷, poiché il sensibile, ambito di realizzazione dell'individuo, non è altro che l'ampio "*champ d'effectuation d'une essence*"⁹⁸.

È infatti in questi termini che nei corsi sulla natura, in biblico tra la filosofia della biologia e l'estetica, che Merleau-Ponty, appoggiandosi al lavoro teorico di Gesell e Amatudra, descriverà la tendenza simultanea degli organismi viventi alla stabilità ed alla variazione, senza che questo produca paradossi di sorta. La lezione goethiana sulla forma infatti insegna che, nel quadro delle metamorfosi, la stabilità della forma non è altro che uno stato di equilibrio momentaneo e relativo ad un perenne stato di disequilibrio. Nel perdurare della *Leben*, "la *Bildung* de l'individu engagè un rapport entre stabilité et variations, entre type et singularisation du type"⁹⁹. Esisterebbe dunque una *fluttuazione* che l'embriologia del comportamento chiamerà *autoregolazione*: esattamente ciò che per Merleau-Ponty significherà la compresenza della dinamica della singolarizzazione e la permanenza normativa del tipo (*eidos* sensibile). Incrociando dunque le istanze della *Steinerung* goethiana, la filosofia merleau-pontiana ritematizza quegli stessi argomenti: la storia dell'individuazione biologica è un marciare in avanti ma non unidirezionale (con possibilità di ritorno, marcia indietro), ritmata dalle dinamiche della polarità. Nella natura egli infatti sostiene che "le mouvement en avant [d'un être vivant] doit son caractère à ses conditions réconciliant dans son avance les tendances à la stabilité et à la variation"¹⁰⁰. La presentazione delle tesi di Gesell da parte di Merleau-Ponty mettono giustamente a fuoco proprio quel principio goethiano di "tendenza *optima*" degli organismi – parallelo alla *Steigerung* – che dà ragione dell'organizzazione biologica dell'essere e del suo comportamento. L'idea di un *Triebe* torna con forza infatti anche

⁹⁷ Rif. L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 211.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *La Natura*, ed. fr. cit., p. 199.

in Merleau-Ponty, che sentiamo affermare infatti “ce n’est pas un être positif mais un être interrogatif qui définit la vie”¹⁰¹: l’individuo non si dà mai come tale, ma risulta sempre preso in uno sforzo di singolarizzazione della sua essenza, in un momento individuante che ne definisce il carattere prolettico ed insieme retrospettivo (rif...Weizsäcker, forma biologica). “La notion de métamorphose montre qu’il faut reconnaître dans l’organisme un *principe d’absence*, au sens où le caractère dynamique de l’individu vivant interdit que la vie se fige, soit à la manière d’une essence ou d’une universalité abstraite, soit à la manière d’une individualité donnée dans une irréductibilité, anarchique et factuelle, à toute logique de la nature”¹⁰². La morfologia dunque, nella figura della nozione di metamorfosi, descrive una logica di sviluppo della singolarità, ma lo fa non nei termini platonici dell’informazione, ma nei termini innovativi di una *congiunzione* e di una mutualità del piano storico dell’“individuo” (preso nel suo processo) e del livello eidetico della formazione dell’essenza, del suo movimento: “la vie est le chiasme sans cesse confirmé et inventé de l’essence et de l’événement”¹⁰³. Sarebbe dunque preferibile intendere l’universale goethiano non come un livello di permanenza, ma come un vero e proprio “campo di costanza”¹⁰⁴ che non si sovrappone al divenire ma che ne è il teatro dello sviluppo. L’esperienza teorica goethiana si accosta perfettamente alle esigenze merleau-pontiane perché sfugge alla facile formulazione di quella che Merleau-Ponty chiama “inerzia ontica dell’essenza”¹⁰⁵ per dedicarsi ad una vera e propria ontologia dinamica in termini di *Gestaltung* (ciò che accadrà ne *Il visibile e l’invisibile*): la formazione, ovvero il movimento, dell’essenza è la sua verità fondamentale ed originaria. La natura goethiana presenta una fecondità senza fine e solo un’eidetica che mette a tema la potenza dinamica dell’essenza può ambire a comprenderla. La scoperta del senso del fenomeno non può infatti restare indifferente alla vita ed è proprio l’essenza, interpretata come struttura, permette questo inquadramento dinamico dell’insieme organico: la *Gestalt* infatti scopre la sua verità ultima nella *Gestaltung*, ovvero dissemina il valore d’essenza tra le singolarità. Goethe è a tal proposito estremamente lucido e chiaro: non sussiste nessun vantaggio dell’universale sul particolare e, all’inverso, non esiste nessuna tirannia esercitata dal particolare sull’universale,

¹⁰¹ *Ibidem*, p.180.

¹⁰² L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 211.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 212.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *La Nature*, ed. fr. cit., p. 31.

poiché il particolare è sempre subordinato al generale ma allo stesso tempo il generale deve adeguarsi al particolare. La morfologia goethiana non istituisce una cesura tra l'universale normativo ed il particolare sottoposto a norma ma ne descrive, al contrario, la complicità nella definizione del valore d'essenza.

Vero e proprio nucleo della teoria estetica morfologica ed una delle più importanti fonti dell'interpretazione fenomenologica del goethianesimo è la *Farbenlehre*: cromatologia come fenomenologia dei colori e fenomenologia della visione - analisi dell'attività ottica - che sarà al centro di tutta la ricerca merleau-pontiana, sin dai suoi esordi husserliani. Il fenomeno si manifesta infatti mantenendosi nella sua alterità. Riconoscere la dinamica del suo apparire significa identificare il movimento di manifestazione allo sguardo. La trascendenza del fenomeno è “la source d'une manifestation originelle qui s'adresse à nous et nous situe immédiatement dans un rapport d'appartenance transcendente à l'apparaître”¹⁰⁶. Goethe inaugura una prospettiva genetica nell'analisi del fenomeno che poi passerà anche nella prospettiva fenomenologia husserliana nei termini dell'analisi dell'*hylè* che comparirà in *Ideen I*. Centrale infatti risulta l'analisi del fenomeno nella sua genesi sensibile e nella sua materialità.

Sembra inoltre tralucere da queste descrizioni un primo accenno al fenomeno della sinestesia: colore e suono strettamente separati come oggetti della percezione ma riuniti nella pratica della percezione (vista del colore, audizione del suono) come modi di relazione al mondo diversi ma convergenti. La natura si trova infatti in perfetto accordo con se stessa, presupposto per la descrizione dell'attività percipiente dell'occhio, e ulteriore riferimento alla nozione di tutto: condizione dell'attività percettiva sarebbe dunque un'armonia del tutto fondata su quello che Goethe definisce *antagonismo* e che noi potremmo riprendere in termini di *resistenza*: l'attività dell'occhio consisterebbe in una opposizione dell'estremo all'estremo che riunisce i contrari al fine di comporre una continuità totale di coesistenza. La totalità che si viene componendo figura una situazione d'equilibrio tenuto in tensione a causa delle forze antagoniste operanti in quell'"antagonismo tranquillo" che l'organismo vivente è obbligato a manifestare. È qui che s'inserisce l'idea goethiana del movimento natura come una alternarsi di ispirazione ed espirazione, di sistole e diastole, “formula eterna della vita” che si manifesta nel luogo della percezione.

¹⁰⁶ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 224.

La dinamica dell'alternanza si costituisce come ciò che governa la formazione dei *colori psicologici* e la legge di costituzione del fenomeno naturale in generale: l'occhio è innanzi tutto un elemento della vita della natura e, in virtù di questa iscrizione sensibile, è inserito nella dinamica di legalità della legge naturale. Il fatto che l'occhio sia vivente testimonia a una co-appartenenza di percipiente e percepito: è la vita infatti a legare oggetto ed organo, realizzando un'unità vivente della situazione percettiva. Se esiste dunque una coscienza, essa sarà sicuramente di natura percettiva, ovvero votata ed adesa alle cose nella loro manifestazione. Il fenomeno della percezione del colore dunque, sottoforma di una reale irritabilità della retina, testimonia a questa tendenza all'opposizione unificante, ovvero di una totalità realizzata per opposizione di contrari. Esiste una *legalità concreta* della retina regolata da quello che Goethe chiama "circolo cromatico": l'occhio entra in attività all'apparizione del colore e produce il colore complementare con l'obiettivo di ricomporre la totalità cromatica dell'apparire. La domanda di contrasto che regola la vita della retina è quella che regola la vita della natura in generale: il contrasto dunque, intesa come polarità ed insieme resistenza reciproca, rinvia alla totalità d'equilibrio che regola il fenomeno globale della natura. Il cerchio cromatico costituisce dunque una delle possibilità d'accesso alla totalità in formazione.

Vi è una *costituzione fisica* e *costituzione patica* del colore, effetto sensibile morale della cromia. Gli effetti sulla moralità sono traducibili in realtà come gli effetti sui fondamenti della vita pratica¹⁰⁷, ovvero al modo in cui il colore ha influenza sul nostro modo di avere luogo e di abitare il mondo e le cose. "Le titre de cette section 'effect sensible-moral de la couleur' recouvre en fait une étude des structures de la réceptivité et du comportement induites par la vision des couleurs"¹⁰⁸. Il termine *Gemüt* utilizzato da Goethe nella spiegazione di questo fenomeno del colore indica proprio come la dimensione cromatica dell'apparire corrisponda ad una determinazione fondamentale del nostro essere al mondo totale ovvero alle nostre modalità di esistenza organica. Il colore è dunque un elemento influente nella *Bildung*. Maldiney interpreta infatti in questo senso: "les couleurs appartiennent d'abord à l'ensemble de l'image, comme événements d'espace, avant d'appartenir au fond ou à la figure selon l'opposition du dehors et du dedans. Elles ne sont pas indicatives d'objet [...] Mais sont des moments de la phénoménalité anté-

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 223.

¹⁰⁸ H. Maldiney, *L'équivoque de l'image dans la peinture ...* in *Regard Parole Espace*, p. 243.

objective”¹⁰⁹. I colori dunque appaiono come dei principi di organizzazione della vita immanente dell’occhio secondo le dinamiche stabilite dal circolo cromatico: vi è un’idea di contrasto inclusa nel fenomeno e nella sua dimensione gnoseologica.

Ritorniamo ora circolarmente alla domanda che ha messo in moto questa riflessione su Goethe: perché quindi un forte legame tra *Naturphilosophie* ed estetica? Poiché quella di Goethe è una fenomenologia della natura che trova nell’estetica un ulteriore appoggio nella descrizione delle modalità di donazione del fenomeno, nella “visione descrittiva del fenomeno”. Vi è come un rapporto di *Fundierung* tra estetica e filosofia della natura o meglio la filosofia della natura fonda in qualche moda la filosofia dell’arte: la riflessione sull’arte sembra essere un prolungamento ed insieme l’inizio dei risultati della *Naturphilosophie*. La prima testimonianza di una campo comune di estetica e filosofia della natura è la teoria del genio. La posizione estetica di Goethe, che emerge nel *Diderots Versuch über die Malerei*, è che il genio agisca per leggi che la natura gli fornisce in modo che egli non rischi di contraddirla e soprattutto poiché solo queste gli permettono di gestire ed utilizzare l’opulenza della natura piuttosto che la ricchezza della sua anima. La creazione geniale mostra il suo rapporto trascendentale con la natura come condizione di possibilità della propria messa in opera. L’arte è in fatti un luogo di dispiegamento della verità naturale ma non nei termini della rappresentazione o dell’imitazione pedissequa del reale. A dettare il carattere particolare dell’estetica morfologica goethiana è in primo luogo il genere di entità/essere della natura: essa non è un oggetto enigmatico ed allo stesso tempo non è in alcun modo una somma di oggetti. Cade dunque in un sol colpo il falso postulato del naturalismo e con esso la pretesa illusionistica dell’arte: non si pone più imitazione. Quella morfologica si pone dunque come via alternativa alla tradizionale estetica della rappresentazione e della *mimesis*, nel cui ambito avanza la categoria di *espressione* (declinata in ambito artistico e linguistico dalla fenomenologia). L’estetica morfologica è anch’essa scienza del fenomeno, con le medesime preoccupazione ontologiche della filosofia della natura, e piuttosto che occuparsi della critica dell’opere mete in campo una vera e propria *attenzione archeologica* alle forme ed alle forze. Sulla questione dell’imitazione della natura Goethe si pronuncia in *Einfache Nachahmung de Natur, Manier und Stil*: in contrasto con l’ingenuità estetica della semplice imitazione della natura (che può ad ogni modo

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 245.

raggiungere alti gradi di perfezione), Goethe propende per un'arte che esibisca una totalità significante. Ovvero l'idea di *stile* che opera un riversamento della realtà particolare in un'universalità significante. L'arte della maniera ama applicarsi ad "oggetti che costituiscono una vasta totalità contenente molti elementi più piccoli e subordinati" (Goethe): esempio più eloquente è la questione del paesaggio, che è banco di prova dell'estetica. Nel paesaggio si ha l'impressione che l'universalità sia negata alla manifestazione in ambito naturale: l'universalità della maniera è l'istituzione di un punto di vista nella totalità. L'universalità fa dunque difetto di manifestazione. L'arte geniale invece, attraverso l'arte di maniera e l'arte di semplice imitazione, giunge alla elaborazione di uno *stile*: l'imitazione e la maniera sono per lo stile due momenti propedeutici che forniscono la *Bildung* dell'arte geniale. Essa non prende più in considerazione le caratteristiche fisiche degli oggetti in qualità di *Gegenstände* ma ne evoca la *maniera d'essere* (die Art wie sie bestehen). Lo stile rappresenta un affrancamento dai rapporti di necessità imposti dalla natura, la polarizzazione dell'attività naturale e dal soggettivismo, per assistere alla fioritura di un *sensu* - presiedere alla fioritura di un senso ed esprimere un senso. "Le *style* exprime la modalité (le *Wie*) de l'apparaître sensible de la chose elle-même"¹¹⁰ al di fuori dello stabilirsi di una soggettività costituente. Torna in questa nozione di stile la vicinanza di Goethe a Proust, Merleau-Ponty e Maldiney: "le *style* réduit le *factum* de l'objet"¹¹¹: l'opera del genio mette tra parentesi l'oggettività della cosa, permettendo l'emersione esclusiva dell'apparenza fenomenale della cosa. Una manifestazione della cosa secondo l'idea del *sein lassen*, nella sua condizione carnale, ovvero nella sua posizione ontologica nel mondo e tra le cose. Lo stile permette la conoscenza dell'essenza delle cose sotto forma di *figura* visibile e tangibile (Goethe). La metamorfosi infatti consiste primariamente in una donazione sensibile e dunque in una predominanza dell'ambito del reale: la mutazione della forma avviene nel tempo specifico della metamorfosi, un tempo biologico. Se esiste dunque un'essenza delle cose essa non può che essere la legge della loro apparizione, del loro mostrarsi morfologico: e questo vale per la filosofia della natura quanto per l'estetica. La presentazione dunque di questa essenza è di *matrice simbolica*, come forma sensibili, in accordo con la concezione scientifica goethiana del simbolo. "Le symbole est dans

¹¹⁰ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 277.

¹¹¹ *Ibidem*.

l'arte l'équivalent de l'*Urphänomen* dans la *Naturphilosophie*"¹¹². L'universalità si presenta dunque simbolicamente, o meglio come *stile*. Sbalorditiva in questi passaggi è la vicinanza con le teorie prima di Merleau-Ponty e poi di Maldiney, per i quali lo stile in arte è traccia (Merleau-Ponty) e presentazione (Maldiney) di un'universalità: "choisir quelques foyers actifs du réel [...] telle est la tâche essentielle de l'Abstraction [que nous pouvons entendre ici au sens de la réduction que pratique l'art]: rendre chaque chose à soi en la dépassant vers son style"¹¹³. Lo stile infatti ha una presenza interamente mondana, è idealità incarnata: "le style d'une chose c'est le style du monde dont elle est le point de contact avec nous. Il est incompatible avec l'isolement de la chose"¹¹⁴. La pregnanza simbolica a cui Merleau-Ponty farà cenno riprendendo un'intuizione goethiana di Cassirer, è proprio questa idea di contatto sensibile con una universalità che si presenta simbolicamente (ovvero alla quale noi abbiamo accesso nelle modalità gnoseologiche del simbolo) e che si articola stilisticamente. È questo il punto in cui filosofia della natura ed arte aprono un campo di riflessione comune: le modalità di questo dispiegamento interessano infatti sia il fenomeno empirico che il fenomeno artistico. In entrambe, nel processo gnoseologico si assiste ad una risalita dall'empirico all'urfenomenico. Per Maldiney lo stile corrisponde al *ritmo della cosa nel suo apparire*: la metamorfosi goethiana ha infatti un andamento ritmico è un'invenzione nella ripetizione. Ed è proprio nella presentazione ritmica delle piante infatti si assiste alla formazione di uno stile. L'arte dunque "non si propone di rivaleggiare con la natura in ampiezza e profondità, si mantiene alla superficie dei fenomeni naturali. MA possiede la sua propria profondità, la sua propria potenza": la prospettiva morfologica, avanzando la categoria dello stile come proprietà dell'essenza, vede nell'arte una descrizione del "debordare della vita", ovvero "il piacere dei sensi, il piacere misterioso dell'apparenza, la fascinazione,....." (Fink, *Spiel als Weltsymbol*). La conoscenza dell'apparenza simbolica delle orme naturali mette dunque in campo una finkiana *superficialità profonda*. L'arte ha dunque quest'istinto gnoseologico, produce conoscenza poiché si interessa, senza eguagliarla, della legalità intima della natura. L'arte non produce un fantasma ma un *ideale* ovvero un'universalità incarnata e realizzata. Questo è il motivo per cui risulta impossibile una rappresentazione o un'imitazione perfetta della

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ H. Maldiney, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁴ *Ibidem*.

realtà e sia sempre in gioco nell'arte una forma di astrazione: l'arte non eguaglia la dimensionalità ma ne riprende la genesi, ovvero le leggi della sua formazione *Gestaltung*. Al pari della conoscenza botanica dunque, l'intuizione estetica è per Goethe “cogliere una totalità significativa ma nella percezione delle parti”¹¹⁵. “La saisie corrélative de la totalité et de la perception de parties est donc constitutive de l'intuition esthétique et du *style* qui la présente”¹¹⁶: lo stile infatti è la messa in opera di una universalità eidetica che, stilizzando il sensibile fenomenico, dona una prospettiva di senso. Lo stile non è dunque un modello platonico o l'operazione trascendentale di una soggettività, ma la dinamica dell'apparizione della cosa e della vita, la legalità più immanente e più integrata ai suoi fenomeni. Nella prospettiva goethiana infatti lo stile opera nell'intuizione estetica quella riduzione/astrazione che nella scienza della natura promuoveva il passaggio dal fenomeno empirico al fenomeno originario. È proprio la costituzione organica del fenomeno naturale che fornisce la modulazione dell'estetica morfologica di stampo goethiano: la *gestaltung* dell'arte, parallela alla *Gestaltung* naturale ed integrata nello stesso gioco metamorfico. Come coglierà poi in modo molto chiaro Klee, l'estetica goethiana presuppone non una semplice mimetica della natura ma una più complessa *mimesis* dello stile della natura, ovvero un'imitazione dell'invisibile verità della natura, come doppiofondo ed organizzazione del visibile: l'artista deve rivolgersi all'esterno, insiste Goethe, ma per rinvenirvi quell'articolazione eidetica che lo sorregge.

Al cuore della questione estetologica della creazione artistica – della figura della creazione poetica – Goethe posiziona la dimensione della *Stimmung* ovvero della “disposizione” affettiva. La creazione vive dunque di una dimensione di passività radicata nella sua origine e nella sua essenza genetica. Proprio in virtù del fatto che per Goethe esiste una forma d'idealità incarnata, anche la creazione è strutturata secondo le modalità dell'essere al mondo e dunque su un fondamento eminentemente antropologico. L'azione dell'artista è dunque quella di un abbandono a ciò che sente, ovvero alla sua ispirazione (in senso letterale). La teoria estetica di Goethe dunque si amplia a quest'ontologia della creazione che segue le dinamiche della filosofia della natura. La *Darstellung* dello stile in arte riguarda la possibilità dell'universalità del fenomeno: l'arte è una ripresa della legalità naturale ed un'esibizione della sua fenomenalità. L'arte dunque non è riducibile all'affetto ma coinvolge una dimensione

¹¹⁵ J. W. Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, H-A., XII, p. 33.

¹¹⁶ L. Van Eynde, *La raison libre du phénomène*, cit., p. 282.

gnoseologica importante. Essa è primariamente conoscenza ed ha un potenziale ontologico per nulla sottovalutabile che la lega alla filosofia della natura sia a livello metodologico (estetica morfologica comeestetica fenomenologica): l'idea goethiana dello stile e del ritmo della formazione sono tematizzazioni della ricchezza fenomenica della cosa, ed in particolar modo della dimensioni fungente ed operativa del mondo della vita (che sarà poi la *Lebenswelt* husserliana): nella descrizione dei fenomeni dove la presenza dell'idea è direttamente percepibile, Goethe trova un legame tra botanica e filosofia dell'arte; entrambe infatti nella prospettiva morfologica tentano di comprendere il profilo evenemenziale dell'essenza, non in realtà come evento concluso ma come compimento progressivo di un evento. Lo studio eidetico non considera il fenomeno assumendo come punto di partenza l'evento ma cercando di identificare il percorso di questa essenza nell'evento. L'evento diventa orizzonte del dispiegarsi di un tema eidetico: l'immediatezza nella quale questa essenza si dà a vedere non è una serie statica ma una dinamica di concatenazioni. L'arte dunque ha il potere di esibire l'universalità nel mondo nei termini di *quell'eccedenza tematica* che sostituisce l'essenza. Allo stesso modo, ciò che accomuna estetica e filosofia della natura è la natura dello sguardo che considera il fenomeno: esso prevede un accesso alla verità fenomenica come un lasciar essere il fenomeno in tutta la sua consistenza. Le cose sono infatti viventi, e la forma è solo un momento in un flusso di *Gestaltung*: la tesi del genio riprende in questo senso le tesi della connivenza ontologica che erano emerse in Goethe a proposito degli studi di botanica.

Concludiamo ora con un passaggio di Maldiney nel quale il filosofo lascia emergere di passaggio, in riferimento alla sua teoria estetica, il concetto di transpassibilità, che svilupperà poi nelle sue riflessioni su Weizsaecker:

Pardelà tous les modes de dévoilement et toutes les formes de rencontre dont la réceptivité est passible a priori, elle n'est relevée à elle-même que là ou et quand une surprise absolue met à découvert en elle la dimension du transpassible¹¹⁷

L'arte è una forma di conoscenza teorica che, a differenza della scienza, è sempre in atto. Siamo dunque agli esordi di quel vedere fenomenologico che diventerà poi husserliano: un vedere estetico puro, una scoperta del senso del mondo in virtù di

¹¹⁷ H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*. Traversées, Editions Comp'act, Seyssel, 1993, p. 334.

configurazioni estetiche creatrici. All'interno di quelli che Jean Petitot definisce *dispositivi estetici*¹¹⁸, ovvero di quelle esperienze teoriche – dalla morfogenesi della biologia, alla morfodinamica, alle teorie dei patterns, *Gestaltpsychologie* e fenomenologia della percezione, nonché all'attività artistica di svariati autori del Novecento – che sviluppano “une sémiogenèse à partir d'une base morphologique en édifiant une ‘montée’ sémiotique *de la forme vers le sens*”¹¹⁹. Morfologia e fenomenologia condividono dunque la stessa preoccupazione per il sensibile e riaffermano a più riprese la necessità del radicamento morfologico del senso, ovvero della dipendenza della formazione semiotica d'analisi base formale (*morfosemiotica*). Lo studio consacrato alle teorie scientifiche e filosofiche della forma costituisce, come osserva Petitot, un preludio essenziale all'analisi estetologica interna alla morfologia, essendo proprio questi approcci scientifici e filosofici a fornire il “contesto tecnico” entro il quale l'estetica morfologica – considerata anche nel suo strascico fenomenologico – si muove. Lo stretto legame tra forma e senso, e le teorie che lo indagano, restando fedeli all'ideale goethiano di unità della scienza, privilegiando un'accezione unitaria di conoscenza che non discrimina in maniera sostanziale e pregiudizievole tra conoscenza scientifica e conoscenza estetologica. L'assestamento metodologico dello studio della morfologia su una sorta di *geneaologia mista e indiretta*, che risale per vari gradi intermedi a Goethe, ci permetterà di legare le istanze fenomenologiche di Husserl e Merleau-Ponty ai nuclei teorici concernenti la problematica della forma, ai concetti di struttura organizzata e di non-genericità, filtrando questo parallelo con le risonanze presenti anche nel corpo dello strutturalismo, delle visioni filosofiche di Valéry, di Peirce e nella *Critica de Giudizio* di Kant.

L'*imput* interpretativo di Petitot è l'idea che l'analisi strutturale - prolungatasi poi in strutturalismo morfodinamico - di cui la teoria delle forme di Goethe sancirebbe un atto di nascita, sia da interpretare come un naturalismo d'ispirazione biologica piuttosto che un formalismo di origine logicista¹²⁰: le strutture che la tradizione goethiana declina in direzioni differenti sono infatti concepite come delle forme dinamiche in continuo sviluppo ovvero come delle totalità morfodinamiche autorganizzate e autoregolate. È dunque nell'unità di strutturalismo e morfologia –

¹¹⁸ J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, Maisonneuve et Larose, Paris 2004, p. 7.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 7. E poco più avanti: “montée sémiotique d'une forme sensorielle et d'une Gestalt perceptive vers des structures sémio-narratives et discursives de niveau supérieur” (*Ibidem*, p. 8).

¹²⁰ Rif. *Ibidem*, p. 14.

così come emerge, per esempio, nell'opera di Lévi-Strauss e di Thom – che si evidenzia l'*organicismo delle strutture*¹²¹ ed il loro legame inesauribile con la questione genetica:

dans la morphologie gothéenne, le concept de forme phénoménale (*Gestalt*) est inséparable e celui de formation (*Bildung*), de force formatrice (*bildende Kraft*), de pulsion (*Trieb*) et de structure au sens des relations entre Tout et Parties (ce qu'on appelle les relations *méréologiques*) et structural. Il se pose un problème génétique, morphologique (morphogénétique) et structural¹²²

L'interrogazione filosofica goethiana prefigura dunque un'attitudine fenomenologica di tipo genetico e strutturale attraverso un'attenzione costante e costantemente alimentata alla formazione organica ovvero al principio fisiologico attraverso il quale un organismo perviene alla sua fenomenalizzazione. Nell'originaria prospettiva goethiana la questione fenomenologica della forma s'inaugurava attraverso la presupposizione di un *principio dinamico interno*, d'ordine non metafisico, in grado di produrre la connessione spaziale esterna delle parti. L'inserzione nel dibattito di una tale istanza rende inevitabile per Goethe il confronto con la terza critica kantiana, in particolare con il suo secondo capitolo, rispetto all'ipotesi di introduzione di un principio "soprasensibile", seppur declinato nei termini di uno *schema per l'idea*¹²³, suscettibile di infinite variazioni concrete in grado di trasformarsi l'una nelle altre, per le quali appare necessario identificare delle in varianti. Secondo una descrizione di Wilhem von Humbolt¹²⁴ risalente al 1830, la morfologia goethiana tende ad occuparsi della forma, e dunque del percorso di fenomenalizzazione esteriore dell'oggetto, partendo dall'essenza interna dell'essere naturale e dalla legge della loro genesi (*Bildung*). L'approccio morfologico all'idealità (principio ideale) che si struttura nel goethianesimo - e che passa nella corrente fenomenologica, in particolar modo nelle teorie merleau-pontiane dell'idea sensibile – caratterizza l'idea come il dispiegamento spazio-temporale di una forza organizzatrice interna, rispondente ad una dinamica epigenetica piuttosto che ad una preformazionista. La *Bildung* è dunque una dinamica morfogenetica di trasformazione¹²⁵ ritmata dall'alternanza di *Ausdehnung* e

¹²¹ *Ibidem*, p. 14.

¹²² *Ibidem*, p. 15.

¹²³ Rif. *Ibidem*.

¹²⁴ W. Von Humbolt, *Werke* [1961], Tomo II, p. 404.

¹²⁵ J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, cit., p. 16.

Zusammengsziehung che dirigono le fasi di maggiore o minore intensificazione (*Versteigerung*). Affidandosi dunque ad un tradizionale concetto di *entelechia*, ma tentando di declinarlo in una direzione prettamente antimetafisica, Goethe cerca di risolvere la questione, eminentemente kantiana, della *finalità naturale*, evidenziando la vicinanza di tale questione con motivo morfologico dell'organizzazione e della configurazione organica. Il principio ideale che la morfologia coinvolge è dunque, oltre che il principio generatore di una variabilità infinita e la legge d'organizzazione delle varianti stesse, è anche un'istanza protesa verso la virtualità che permette di avvicinare, una precisa tesi cognitiva che sostituisce il tipo (*Typ*) al modello (*Modell*). Seguendo dunque l'attualità del *concetto di dinamica mereologica*, come suggerisce Petitot, della morfologia si conserva, nelle sue filiazioni contemporanee, una teoria delle trasformazioni che si risolve in tesi gnoseologiche.

La descrizione dell'organismo, che si impone come centrale nell'analisi biologica ma che trasferisce la sua operatività in termini metaforici o analogici anche al campo dell'estetica e dell'antropologia, è l'ambito teorico che guadagna maggiore specificità; Petitot riassume così la descrive goethiana dei caratteri morfologici dell'organismo e la sua conseguente analisi strutturale:

i) la genèse dynamique, l'autorégulation et la stabilité structurelle, ii) l'équi potentialité, c'est à dire le fait que les structures ne se réduisent pas à des interactions de composants mais incluent une détermination réciproque des palces iii) l'équifinalité et l'homéorhèse, c'est-à-dire le fait que le développement est lui-même structurellement stable comme processus, son état final étant dans un large mesure indépendant de son état initial; iv) la clôture des structures élémentaires et l'existence des contraintes, de 'loi' de la forme; la 'générativité' des formes, l'ouverture de l'ensemble clos des structures élémentaires vers la complexité¹²⁶

L'organismo è quindi comprensibile come *struttura*, ovvero come totalità organizzata da una sistema di relazioni interne, già da sempre trasferibili esteriormente nell'ambiente circostante in qualità di fenomenalizzazioni. La stretta dipendenza dell'interpretazione strutturale da quella che Petitot definisce *informazione posizionale* – ovvero dall'efficacità della posizione della parte nel quadro dell'organizzazione totale dell'insieme – suggerisce la centralità di tale componente teorica della morfologia, confermando a posteriori la validità dell'approccio

¹²⁶ *Ibidem*, p. 18.

mereologico, cioè della preliminare considerazione delle relazioni delle parti con il tutto.

Il secondo contributo fondamentale fornito dalla morfologia alla tradizione filosofica, ed un particolar modo alla fenomenologia, si situa nel luogo di discussione dell'eidetico, ovvero nell'approccio all'idea ed al suo rapporto con il sensibile. Se, in primo luogo, è vero che la morfologia sostituisce l'*eidōs* platonico con una "tipicità" dell'insieme dei dati sensibili irriducibile all'ordine mentale, ne consegue che l'ordine del sensibile non venga più concepito come subordinato all'ordine dell'intelligibile e che dunque non è, nemmeno in via di principio, una sorta di "intelligibile confuso"; lo sforzo della morfologia è dunque quello di sottrarre il sensibile al suo statuto eteronomo, in particolare a livello estetologico, dove il progetto di scardinare la dipendenza del bello dal vero e vanificare l'idea che, nelle arti plastiche e figurative, il senso risieda nella trascendenza del materico, costituiva una vera e propria rivoluzione metafisica: la morfologia introduce, in linea ed in anticipo su quello che poi sarà il progetto filosofico merleau-pontiano della riabilitazione ontologica del sensibile, una tesi forte di *autonomia del sensibile* che comporta un'altrettanto forte tesi della sua legittimità *sui generis*¹²⁷ formulata in relazione all'immanenza del suo senso. Le riflessioni estetologiche goethiane – e, in parallelo, i precipitati estetologici delle sue teorie della natura – si inseriscono in una linea critica dell'estetica tedesca che lega Lessing e Goethe – in opposizione a Winckelmann – sulla via dell'autonomizzazione del sensibile e delle arti plastiche. Innanzitutto Lessing che, ponendo una forte cesura tra il visuale ed il letterario, incrina in maniera definitiva la retorica tradizionale dell'*ut pictura poiesis*, affermando come conseguenza l'opposizione essenziale tra la sintassi spaziale e la sintassi temporale, ovvero impostando in termini diversi da quelli della morfologia la problematica mereologica dell'organizzazione. Nel suo *Laocoonte*, pubblicato nel 1766 come risposta diretta alla pubblicazione del Winckelmann del 1755, Lessing afferma le arti plastiche come autonome rispetto alle arti performative e dunque costituite da forme e qualità sensibili spazialmente estese¹²⁸ che rispondono a logiche sintattiche diverse dalla grammatica e dalla narratività. Esisterebbero dunque per Lessing una sintassi spaziale (che regola l'articolazione di forme e colori) ed una sintassi temporale (che regola invece l'articolazione di eventi sonori giustapposti ed in sequenza), tra loro diverse ed

¹²⁷ *Ibidem*, p. 37.

¹²⁸ Rif. *Ibidem*, p. 38.

opposte ma legate da una medesima natura intuitiva e non logico-formale; queste due modalità sintattiche si identificano con le rispettive modalità d'articolazione del continuo spaziale e del continuo temporale e “en tant que modes d'articulation, les formes de l'intuition deviennent ainsi des *principes de composition*”¹²⁹. L'idea lessingiana di composizione si rivela profondamente dinamica poiché contempla la possibilità, morfologica, della ricostruzione per ritenzione dell'istante precedente a quello considerato e per protezione quello che segue: tale impostazione permette a Lessing di assorbire la problematiche kantiane dell'estetica trascendentale e di direzionarle secondo le sue proprie esigenze teoriche. Ogni arte (sia essa dell'ordine del plastico o del performativo) possiede la propria forma d'intuizione primaria in senso kantiano, che rappresentano per lei, in termini di spazio e di tempo, forme d'espressione. L'introduzione della componente espressiva nel dibattito sul sensibile induce ad ipotizzare la domanda fondamentale contenuta nel cuore delle riflessioni sulle arti plastiche: “*Qu'est-ce qui fait que des formes peuvent avoir un sens et une valeur esthétiques?*”¹³⁰ ovvero la questione primaria del senso delle forme sensibili, del rapporto mutuale tra sensibile ed intelligibile. L'opposizione di Lessing al pensiero estetico winckelmanniano si ancora ad una incompatibilità di fondo della teoria dell'espressione con l'ipotesi della natura trascendente del senso e, inversamente, alla labile sostenibilità di una teoria trascendente del senso come espressione¹³¹. L'espressione infatti, ontologicamente legata alla traduzione delle configurazioni sensibili (*Gestalten*) in configurazione dallo stile eidetico, se travisata nelle ristrettezze teoriche della modernità filosofica, finisce per essere erroneamente interpretata nei termini di una *espressività spirituale*, che ha come presupposti l'idealizzazione del sensibile per tramite dell'immaginazione e che inverte i rapporti espressivi che intercorrono tra sensibile ed eidetico: l'intelligibile (noumeno kantiano) si “esprime” nel sensibili (fenomenico kantiano). Il precipitato estetologico di questa interpretazione uni-voca della *praxis* dell'ideazione, che vede una forma sensibile esprimere una forma spirituale, sarebbe dunque un'altrettanto uni-voco incunearsi in una estetica della produzione che non contempla in nessuno dei suoi postulati il momento fruitivo, o meglio che non supporta la propria estetica della produzione con una parallela estetica della ricezione artistica.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹³¹ Rif. *Ibidem*.

La rottura di Lessing con Winckelmann sarebbe dunque il tentativo di ripercorrere, a sua volta ed all'inverso, l'inversione che quest'ultimo produce per sostituire ad una concezione trascendente dell'espressività una concezione immanente del senso della forma. Per portare a termine la riforma della teoria dell'espressione, Lessing prevede che l'espressione sia necessariamente subordinata alla forma e che, di conseguenza, gli arrangiamenti morfologici stiano a preludio delle dinamiche espressive. La concezione trascendente dell'espressione "plastica" d'idee generali implica un esito allegorico – ovvero, secondo la definizione di Lessing, una ricaduta su immagini che hanno significato d'idee – che finirebbe per affidare i segni sensibili all'interpretazione del convenzionalismo. L'alternativa lessingiana si struttura, al contrario, sulla convinzione che "l'idéalisation du réel n'est pas due au fait que le sensible puisse exprimer l'intelligible mais, de façon immanente, à ce que l'on pourrait appeler une *harmonie méréologique*"¹³².

Se il contributo di Lessing a questa serie divergente dell'estetica tedesca può essere riassunto nella teoria immanente del senso delle opere plastiche, e dunque in una soluzione espressiva che sancisce il passaggio dalla forma empirica alla forma estetica, il contributo goethiano invece si concentra su un'interpretazione strutturalista delle correlazioni funzionali del reale, dalle quali si otterrebbe per aumentazione il "supplemento estetico"¹³³ del percepito. La prospettiva estetologica costruita da Goethe, oltre ad un superamento dello schematismo della composizione (ovvero delle relazioni delle parti con il tutto), veicola l'emersione contestuale di un vero e proprio *monismo morfologico*¹³⁴ nel quale Natura ed Estetica si uniscono nella *mise en forme de la forme*. Esisterebbe infatti in questa unitaria filosofia della forma goethiana una profonda identità tra *Naturwerk* e *Kunstwerk*, ovvero un'isomorfismo dettato dal loro medesimo diritto di agire senza finalità (*Zwecklos*). Il riferimento non causale alle categorie kantiane lasciano intuire un'iscrizione, a tratti estremamente critica, della morfologia nel solco tracciato dalla lezione della *Critica del Giudizio*, testo coevo alla pubblicazione della *Metamorphose der Pflanze* [1790], che Jean Petitot riassume in questi termini:

¹³² *Ibidem*, p. 47.

¹³³ Rif. *Ibidem*, p. 49.

¹³⁴ Rif. D.Cohn, "La forme-Goethe", *Problèmes de la Kunstwissenschaft, La part de l'oeil*, 15-16, 23-27, ripreso poi in D. Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'Esthétique*, Flammarion, Paris 1999. Espressione ripresa da Petitot in *Morphologie et esthétique*, cit. p. 49.

Goethe se trouve [...] dans l'obligation de transgresser la doctrine kantienne de l'objectivité pour penser l'entéléchie organisatrice des formes comme un 'concept intuitif'. Alors qu'en physique le concept est abstrait du monde sensible et ne permet d'exprimer que discursivement sa structure et de penser idéellement l'unité de ses relations, ici l'Idée s'autodétermine. Son unité se donne à elle-même sa forme, l'unité des relations étant réelle, concrète et perceptible. C'est cela l'entéléchie, concept intuitif et idée efficace qui, en se déployant spatio-temporellement, commande la morphogénèse¹³⁵

Il complesso rapporto d'accettazione che Goethe riserva all'estetica trascendentale lo spinge, da una parte, a trattare con cautela le soluzioni kantiane - ed a rifiutare allo stesso tempo con forza l'idea che la conoscenza critica passi per la necessità di negare l'interiorità della natura - e, dall'altra, ad attenuare quelle istanze romantiche della *Naturphilosophie* che, opponendosi radicalmente al kantismo, facevano forza sulla Natura come riposo di un assoluto ormai concepito in termini prolettici e dunque stornati sull'infinito. Il timore goethiano nei confronti della filosofia romantica è quello di una rapida ricaduta nelle maglie del vitalismo: situando infatti la vita nel luogo di ibridazione di fenomenico e noumenico e pensandola dunque come "libertà nel fenomeno", la *Naturphilosophie* non stimola la comprensione dell'autonomia del sensibile, bensì quella della presenza imposta della Libertà nel sensibile. L'approccio goethiano, svincolato da una qualsivoglia presa di partito, si attiene alla considerazione dell'apparire fenomenico delle forme naturali, ovvero una problematica che riesce a riassumere teleologia ed estetica, adottando un punto di vista naturalista che riesce però ad evitare una ricaduta fisicalista e riduzionista. Si tratta, per utilizzare ancora una volta le proposte terminologiche avanzate da Petitot, di un *naturalismo fenomenologico*¹³⁶ che riunisce una componente semiotica (intesa nei termini di una preoccupazione per la genesi del senso) ed una componente morfologica che si dirige verso la comprensione delle strutture fisiche del reale oltre che della mediazione espressiva necessaria per interpretarle. È innanzitutto la componente morfologica quindi che riposa su di un principio fenomenologico nella misura in cui quest'ultima si occupa della *visibilità* dell'Essere, dunque non solo dell'apparire fenomenico ma anche della sua consistenza ontologica in quanto iscrizione nella visione. Se dunque la morfologia si occupa della fenomenalità

¹³⁵ J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, cit., p. 50.

¹³⁶ Rif. "naturalisme phénoménologique" (*Ibidem*, p. 51).

manifesta e della struttura degli organismi, con l'introduzione del concetto schematico di *Urphänomen* essa arriva ad esprimere anche la visibilità strutturale del principio generatore, del suo profilo regolativo e del suo aspetto formale. In questo panorama, a più riprese definito "proto-fenomenologico" – o diremmo noi caratteristico di una fenomenologia *sui generis* molto prossima al fenomenismo –, Goethe "restreint [...] le principe entéléchique à l'*Erscheinung*. Pour lui la compréhension de ce dernier est *symbolique* au sens où l'apparaître manifeste une expressivité qui affecte le sujet et qui doit être décrite dans un langage approprié"¹³⁷.

Il piano ontologico della morfologia lega dunque la questione dell'espressione alle modalità proprie del simbolo e della simbolica: i fenomeni, organizzati nel loro assetto strutturale, non sono interpretabili nell'ordine della rappresentazione, poiché non subiscono una trasformazione solo dopo la quale possono essere qualificati come oggetti esperienziali, ovvero disponibili all'applicazione di categorie. Allo stesso tempo però i fenomeni hanno una conformazione segnica o meglio si pongono come delle presenze traducibili in simboli. Osserva Petitot, a questo proposito: "il existe pour Goethe une structure sui generis de la visibilité de l'apparaître exprimant, dans un jeu entre *Darstellung*, *Bildung* et *Gestalt*, son principe entéléchique de formation"¹³⁸. L'affidamento ad un principio entelechico piuttosto che ad uno teleologico risponde per Goethe alla necessità di sottrarsi a quell'*illusione antropomorfa* che posiziona il fondamento del sensibile, il suo principio organizzatore interno, al di là del sensibile stesso: la morfologia introduce una novità metodologica nella considerazione di questo "sensibile autonomizzato" poiché si pone come si pone come una scienza eidetica *descrittiva* ed *autonoma*¹³⁹. La scelta del simbolo come figura ontologica per spiegare il funzionamento tecnico del rapporto tra sensibile ed eidetico, ed in particolar modo delle modalità d'inserimento dell'*eidos* nel sensibile, squalifica immediatamente l'alternativa dell'allegoria, che resta legata ad un sistema di tipo winckelmanniano. Secondo la massima goethiana 1113, il simbolo trasforma l'apparizione in idea e l'idea in immagine, in modo che nell'immagine l'idea resti infinitivamente attiva ed agente, rendendola in un certo modo inaccessibile ed intraducibile; al contrario, l'allegoria corrisponde a qualcosa di illustrabile in modo retorico e convenzionale - di norma secondo un significato di ordine concettuale. È

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ Rif. *Ibidem.*

dunque il regime antimetafisico del simbolo che permette alla forma di essere dinamicamente predisposta dall'idea, permettendo una prima intuizione dell'universalità nella particolarità sensibile di una serie d'esemplari "stilizzati" o "tipizzati", come suggerirà a sua volta anche Merleau-Ponty. La vicinanza tra Goethe e Merleau-Ponty si misurerà infatti su di una simile e parallela caratterizzazione della "verità" del mondo estetico, descrivendola come una eccedenza del reale che si mantiene comunque nei limiti del sensibile.

È sempre nell'ambito della problematica estetologica dell'idea (svolta secondo la questione contigua dell'idealizzazione operante nella definizione di bellezza) che Goethe fa intervenire lo *stile*, in qualità di elemento "astratto" che produce quella torsione che permette di trasferirsi da un registro sensibile ad un registro concettuale legandosi a delle relazioni mereologiche pertinenti. Applicando la teoria generale dello stile al caso più ristretto della scultura, Goethe svolge la questione dello schematismo tramite la formulazione della nozione d'*immagine-tipo*, o, altrimenti detto, d'*immagine-schema*. Partendo dal presupposto che la scultura non è altro che una morfologia svolta nello spazio, Goethe censura innanzitutto la presunta discorsività dell'opera d'arte visiva, rivendicando per essa un altro tipo di sintassi organizzativa. Di qui ne deriva che, esattamente come le opere della natura, l'opera d'arte plastica affida la comprensione del proprio senso all'intuizione sensibile e non certo a quella concettuale: essa resta infatti *attiva* nella misura in cui eccede il concetto. Se dunque l'antica questione dell'aconcettualità dell'opera d'arte si pone di nuovo nei medesimi termini, la risposta che deriva dal complesso teorico goethiano si rivela innovativa, in particolar modo per l'uso rinnovato che fa della lezione del kantismo: esiste una comprensibilità ed un'intelligibilità puramente visiva dell'opera plastica capace di inaugurare una *dimensione percettiva del senso*.

Nel sistema della totalità impostata dall'estetica morfologica, la categoria di bellezza viene sostituita da quella di composizione, ovvero da un ordinamento scelto delle parti di cui l'opera si compone: è la composizione che garantisce ora le leggi artistiche della sensibilità, il suo ordine e la sua intelligibilità nonché le opposizioni in essa vigenti. A supporto di questa teoria Goethe insiste in modo ripetuto sulle *leggi di struttura* e sul *principio morfologico d'instabilità* che introduce al primato strutturalista degli scarti differenziali, che permette ad un'opera di possedere un'astruttura e di essere, di conseguenza, autonoma. Cerchiamo di spiegarci meglio. L'introduzione nell'estetica del principio strutturalista della funzione semiotica

costitutiva delle differenze suggerisce la necessità di pensare, a livello spaziale, un passaggio dal continuo al discreto, cercando comunque di non ridurre i modelli morfodinamici fino ad ora operativi ad altrettanti modelli connessionisti. Pur nella comprensione dello spazio nelle arti plastiche, l'estetica morfologica deve attenersi fedelmente alle proprie esigenze intuitive, senza affidarsi in ultima istanza al regime del concettuale. Come suggeriva Lessing infatti, il passaggio all'astrazione concettuale non avvicina all'essenza della scultura poiché eredita una concezione dello spazio artistico come intuizione pura mentre per la scultura “*le problème est d'arriver à extraire une forme de l'expression discrète d'une forme de l'intuition continue*”¹⁴⁰. È a questo punto della riflessione che s'introduce il concetto geometrico di *genericità*¹⁴¹ (e di non genericità), che Goethe sembra applicare, secondo Petitot, in maniera intuitiva: tralasciando in questa sede le implicazioni geometriche strette e concentrandoci sulla ricaduta estetologica del principio di non genericità, esso sembra permettere di avanzare delle osservazioni pertinenti sulla macchina neuronale della percezione figurale, come nel caso del fenomeno psicofisico della *bi-stabilità* del cubo di Necker. La non genericità fornisce infatti “un critère immanent purement perceptif de pertinence significative” mentre al contrario, la non genericità fornisce “un critère immanent pour la différence entre structure perceptive et composition artistique”¹⁴². Goethe dunque si allinea dunque alle conseguenze di questo principio geometrico affermando la non genericità delle relazioni mereologiche, basando tali affermazioni sulla preliminare e profonda convinzione dell'origine non concettuale del senso: le relazioni spaziali infatti sarebbero significative e pertinenti solo nella misura in cui si mantengono non generiche ovvero *instabili* rispetto alle loro piccole variazioni continue. La non genericità è infatti garanzia del criterio di significazione morfologica del senso; essa è “le processus fondamentale de production d'information morphologique dans une composition par essence continue et cette information purement immanent est le support du sens interprétatif”¹⁴³. Una buona informazione morfologica deve contenere, oltre ad un grado sufficiente di suggerimenti spaziali, anche alcune *informazioni cinetiche*, che si basano generalmente sugli aspetti dinamici del movimento fecondo, ovvero di quell'istante che vive del fenomeno di

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹⁴¹ “Considérons une forme F pouvant se déformer sous l'action des paramètres éternes w . Un état Fw de F sera dit générique si son type qualitatif ne change pas lorsque w varie un peu, autrement dit lorsqu'il résiste à des petites déformations” (*Ibidem*).

¹⁴² *Ibidem*, p. 57.

¹⁴³ *Ibidem*.

ritenzione-protezione che concentra nell'istante temporale del movimento presente il movimento passato ed il movimento futuro (di qui discuteremo i contenuti morfologici della formulazione merleau-pontiana "une force lisible dans un forme"). Oltre alla componente configurativa spaziale, risulta sempre all'opera nella morfologia un'importante componente dinamica che permette di far fiorire dall'analisi fenomenologica morfologica istanze morfogenetiche e morfodinamiche. Abbiamo più volte osservato che è la medesima teoria della forma e dell'organizzazione strutturale che permette di pensare sia l'opera d'arte che le forme naturali, nella misura in cui estetica, morfologia e teoria della metamorfosi concorrono a pensare un'unità di problemi strutturali. Come afferma Cohn¹⁴⁴ estetica morfologica e teoria morfologica della cultura procedono parallelamente ed allo stesso passo poiché entrambe si occupano di questioni formative (teorie della costruzione progressiva della forma, *Bildung*). La correzione che la morfologia goethiana cerca di apportare alla metafisica dell'eidetico di separazione è innanzitutto un allargamento del concetto di Natura che oltre alle forme naturali ed i loro modi di organizzazione comprende anche quella risalita semiotica dell'immanenza che ricopre la sfera del senso. Parallelamente sembra emergere anche una attenuazione delle istanze di possesso dell'uomo nei confronti della natura per lasciar spazio alle nozioni di *Umwelt* e ad una sorta di riconciliazione ecologica che investe anche, e soprattutto, la percezione.

Esiste dunque una forte *permanenza delle questioni morfologiche*¹⁴⁵ nel pensiero contemporaneo, in particolar modo nelle istanze fenomenologiche di Husserl e Merleau-Ponty, un debito teorico che utilizza come veicolo moderno i complessi teorici di Leibniz, Kant, Lessing e Goethe per estendere la propria influenza fino alla contemporaneità.

¹⁴⁴ Rif. D. Cohn, *La Lyre d'Orphée*, cit. p. 11 e p. 36.

¹⁴⁵ Rif. J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, cit., p. 115.

1.2 Forma: la genesi della filosofia della forma ne *La structure du comportement* e ne *La phénoménologie de la perception*.

La prima fase del pensiero merleau-pontiano, che corrisponde alla pubblicazione de *La struttura del comportamento* nel 1942 e di *Fenomenologia della percezione* nel 1945, vive di un intenso e produttivo arruolamento delle scienze umane e della scienze biologiche a “fini filosofici”. In virtù di un certo vantaggio che queste ultime, insieme all’arte ed alla letteratura, sembrerebbero vantare rispetto alla filosofia nella formulazione di questioni ontologiche fondamentali, Merleau-Ponty individua una certa omogeneità tematica ed una certa omologia metodologica tra la psicologia, l’antropologia strutturale e la fenomenologia: tali scienze umane infatti adotterebbero un metodo fenomenologico nel momento in cui riescono a rimanere fedeli ai fenomeni che descrivono, abbandonando il metodo di sorvolo, per allinearsi con l’emergenza stessa del fenomeno, prendendo in considerazione il suo sviluppo genetico ed il suo dispiegamento spontaneo. L’afflato filosofico che Merleau-Ponty identifica nelle nuove correnti psicologiche corrisponde ad una vera e propria *autocritica dello “scientifico”* rivolta in maniera specifica a quell’alternativa da sempre posta in seno all’indagine psicologica tra realismo ed intellettualismo. Le scienze dell’uomo, compreso un certo tipo di biologia, sembrano infatti essere orientate, durante tutto il Novecento, ad una vera e propria revisione del rapporto tra soggettivo ed oggettivo ed alla conseguente tematizzazione della loro complementarità e della loro complicazione. Lo scientismo di cui Merleau-Ponty dichiara sin da subito di volersi sbarazzare è incrinato proprio da questa sorta di inquietudine autocritica delle scienze dell’uomo, che considerano come atto inaugurante dell’attività di ricerca proprio una problematizzazione del proprio oggetto.

È proprio in questi termini che già nel primo testo di Merleau-Ponty del 1942 vediamo affacciarsi un importante *tema antropologico*, che oltre a produrre un primo quadro teorico della filosofia merleau-pontiana della natura, introduce importanti strumenti concettuali per la comprensione del suo pensiero estetico sulla forma e la struttura; l’indagine del fenomeno umano condotta da Merleau-Ponty ne *La struttura del comportamento* secondo gli strumenti messi a disposizione dalla psicologia animale, dalla biologia e dall’antropologia di matrice goethiana, anticipa di poco quello che poi Merleau-Ponty chiarirà nella “Préface” che scriverà per l’introduzione

di Hesnard all'opera di Freud: l'indagine psicologica deve mantenere vivo il dubbio inquieto sul proprio oggetto e vivere la propria attività perennemente come un "paradoxe et une interrogation"¹. Lungi dall'essere distruttiva, questa debolezza indotta del metodo psicologico e l'instabilità del suo oggetto di studio sono agli occhi di Merleau-Ponty una nuova modalità, originale ed inedita, di essere "scienza" - più disponibile all'ideale fenomenologico della *Wesenschau* e della vicinanza alla cose stesse – in grado di mettere al bando "le caractère unilatéral de la psychologie d'introspection comme de la psychologie expérimentale"². *La struttura del comportamento*, adottando come *pendant* eminentemente critico le ricerche della psicanalisi, del behaviorismo e della psicologia della forma, cerca di radicalizzare questa instabilità strutturale della psicologia nel tentativo di portare a dissoluzione la sua pretesa scientificità oggettiva, a vantaggio di una *scienza fenomenologia concreta*. L'inquietudine filosofica che attraversa senza soluzione di continuità le esperienze biologiche e psicologiche del primo Novecento dimostra come l'esistenza di un'esigenza autocritica in seno alla scienza dell'uomo si riversi produttivamente in una filosofia militante in grado di aggravare l'ambiguità dell'esperienza umana, in modo da non livellarne lo spessore fenomenico e concreto in un pensiero oggettivo a tendenza astrattiva, che pensa esclusivamente in termini di sostanza, fronteggiamento di soggetto oggetto e di causalità. Il paradigma del razionalismo classico sembra essere per Merleau-Ponty in perenne fallimento nella misura in cui non riesce a dare conto dello stato attuale dell'umanità. L'ideale filosofico merleaupontiano spinge infatti fin dagli esordi, contro questo cieco cartesianesimo, verso la realizzazione di una concretezza vissuta del pensiero, di una filosofia non separata dal suo oggetto che contempra l'integrazione del "non-filosofico" per lo sviluppo di una nuova attitudine all'interrogazione filosofica: nel momento in cui la filosofia perde il suo diritto all'*a priori*, diventa necessario per lei stessa riaggiornare il suo metodo e rinnovare il suo rapporto con l'Essere, l'altro ed il mondo, riconsiderandoli strutturalmente problematici, in dispiegamento, e non coestensivi al pensiero. Per evitare di essere uno sterile *Gebilde*, la filosofia deve rivitalizzare perennemente la sua apertura al campo sensibile: "prise à l'état naissant, avant toute thématization espressives, l'expérience non –philosophique délivre un sens en suspens, encore interrogatif; elle

¹ M. Merleau-Ponty, "Préface" à L.M. Hesnard, *L'Œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, Payot, Paris 1960, p. 6.

² E. Bimenet, *Nature et humanité. Le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2004, p. 21

ne racèle aucune vérité, encore latente et à découvrir, mais fonde plutôt le status nécessairement problematico de toute vérité filosofica. Car la peinture, la poésie, le roman mais aussi l'histoire interumana, sont des pratiche, avant d'être des savoirs; leur sens s'attend, imminente et inchoatif, et c'est précisément ce clair-obscur de la *praxis*, à jamais indéfinita, qui est un enseignement pour le philosophe"³.

L'appello all'antropologico che Merleau-Ponty fa ne *La struttura del comportamento* si appoggia e si completa in una vera e propria *filosofia della natura*, rafforzata e ristrutturata poi negli ultimi lavori della fase ontologica, che mira attraverso la ripresa ricorsiva dei medesimi autori, ad una riconciliazione tra mondo e spirito. L'obiettivo primario della filosofia merleau-pontiana della natura di questa prima fase di pensiero testimonia come Merleau-Ponty conservi come costante il tentativo di costruire un'*ontologia della vita*, che sottenderà a tutte le differenti emergenze concettuali dei tre periodi. Allo stesso modo, la *filosofia della forma* che Merleau-ponty mette in cantiere nella sua prima opera segue questa vocazione all'approfondimento del nostro radicamento vitale nella natura ed alla comprensione di quello che Merleau-Ponty chiamerà *ordre humaine*, nozione che mirava da una parte a evitare il dualismo cartesiano di soggetto ed oggetto – pur mantenendo ancora attiva un'idea di coscienza intenzionale si stampo husserliano – e dall'altra all'affermazione di una non-alternativa tra natura e umanità. La categoria ermeneutica di *ordre humaine* sarà infatti in grado di mantenersi sufficientemente ambigua ed oscillante per rendere conto di quel "double aspect de l'analyse"⁴ che compete alla lettura ed alla descrizione del fenomeno umano: un vincolo archeologico che ci lega alla *natura primordiale* – l'uomo, in quanto insieme di strutture di comportamento, si modula sui modi d'essere del vivente – ed una sfera teleologica costituita dall'*attitude catégoriale* o *fonction symbolique* – di chiara provenienza cassireriana e goldsteiniana - che metterebbe in causa una certa eterogeneità strutturale dell'umano rispetto al naturale. Quello che nelle pagine de *La struttura del comportamento* sembra essere ancora un residuo dualistico di matrice razionalistica tra estensione corporea e cogito, trova in realtà una descrizione adeguata in *Fenomenologia della percezione*, in cui l'impressione di una "cattiva ambiguità dell'umano" si risolverà invece in una ambiguità definitiva e produttiva che argomenta l'iscrizione naturale dell'uomo attraverso una sua presunta conformità ad una "sémantique omniprésente du

³ *Ibidem*, p. 27.

⁴ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, P.U.F, Paris 1942, p. 199.

primordial⁵. Vi sarebbe dunque, in questa naturalizzazione del fenomeno umano un vero e proprio anticipo espressivo del sensibile, che presuppone una “ragione simbolica” non cogitativa, che non cessa mai di operare nella dimensionalità naturale. È evidente già dalle prime battute come in questi passaggi merleau-pontiani si giochi tutta la difficoltà della riformulazione di concetti tradizionali e della messa in opera di nuove intuizioni filosofiche in un linguaggio ancora troppo fortemente connotato dal cartesianesimo: proprio le nozioni di *espressione* e di *funzione simbolica* - nelle sue molteplici declinazioni di matrice simbolica, gravidanza simbolica, ragione simbolica - saranno oggetto, lunga tutta la produzione merleau-pontiana, di progressivi rimaneggiamenti, aggiornamenti e affinamenti, per condurli poi, nella tarda fase ontologica, ad una densità di deciso stampo goethiano. In questa prima fase della produzione merleau-pontiana, antecedente alla prima vera cesura teorica dei primi anni Cinquanta in cui Merleau-Ponty inizierà a revisionare minuziosamente ed adeguare alle crescenti esigenze ontologiche la maggior parte delle sue teorie fenomenologiche e strutturaliste de *La struttura del comportamento* e della *Fenomenologia della percezione*, l’iscrizione naturale del fenomeno umano sembra accompagnare, oltre che la realtà di *co-appartenenza* di mondo e soggettività, anche un’importante idea di storicizzazione dell’esistenza e del dispiegamento del fenomeno umano in quanto forma biologica. Ecco dunque che quello che sembrava essere un semplice programma antropologico si rivela ricoprire un ruolo decisivo nel complesso della filosofia della natura, proprio come propedeutica fondamentale alla formulazione delle teorie della forma che troveranno poi applicazione nell’ambito del pensiero estetico. La filosofia della natura che ne *La struttura del comportamento* sta muovendo i primi passi in sordina, ancora carica di problematiche irrisolte e di nuclei teorici troppo ingenuamente impostati, rivela già il suo potenziale eversivo: la questione dell’*individuazione* umana si armonizza infatti con l’embrionale tematizzazione di un essere, quello naturale, al quale è ascrivibile anche lo spirito, non nei termini della “filiazione”, ma in quelli claudeliani della *conascita*. Il deciso sorpassamento dell’antinomia tradizionale di natura e coscienza che il lavoro sulla psicologia e la biologia mette in campo già negli anni Quaranta è l’eponimo di un’ontologia “conseguente”, invocata a più riprese, a cui Merleau-Ponty darà corpo definitivo solo a partire dal 1957 con i corsi sul concetto di Natura. Il tema

⁵ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit, p. 31.

antropologico sembra dunque essere uno strumento “mobile” per giungere in modo indiretto all’interrogazione dell’Essere, prima nei termini di un’ontologia della natura, poi in quelli più ampi di un’ontologia generale. La “sospensione” dunque dell’umano in favore del naturale rispecchia l’organizzazione a-centrica dell’ontologia merleau-pontiana, che riconosce l’esistenza di una polarità umana – eminentemente corporea - ed di una polarità mondana, ma che tematizza la loro relazione ed il loro vincolarsi mutuale nell’orizzonte dell’Essere in luogo della loro autonomia assoluta. Solo questa abdicazione dell’antropocentrismo, permette a Merleau-Ponty di impostare già nella seconda metà degli anni Quaranta, nell’ambito di un programma vasto e a lungo termine di definizione della filosofia della natura, una *filosofia della vita (Bios)* veicolata totalmente da una *filosofia della forma*. Se è vero che quella dell’ontologia merleau-pontiana è una strutturazione a piccoli passi, una radicalizzazione lenta e progressiva, la continuità negli obiettivi e l’evoluzione sempre in corso delle formule filosofiche fanno allora da sfondo anche a queste prime teorie strutturaliste che sembrano in qualche modo essere già proletticamente direzionate alla loro revisione. Osserveremo infatti nei prossimi passaggi come, nonostante Merleau-Ponty, ne *La struttura del comportamento*, si appoggi ancora ad una nozione di coscienza che cercherà, nelle fasi successive, di attenuare nella sua portata metafisica, egli metta già in opera dei correttivi *funzionali* che prevengono un fraintendimento in senso soggettivistico. La coscienza merleau-pontiana è fin da subito infatti naturata, *coscienza percettiva*.

Con la convinzione di voler ricomprendere il fenomeno umano al di là dei dualismi che ne hanno tradizionalmente caratterizzato la descrizione, ed in particolare di voler comprendere in maniera più articolata “les rapports de la conscience et de la nature – organique, psychologique ou même sociale”⁶, Merleau-Ponty si addentra in una disamina critica delle psicologie sperimentali a lui contemporanee alla ricerca di indizi confermativi delle sue intuizioni strutturaliste, nella convinzione di una comunità di intenti tra il suo pensiero filosofico e l’attività di una “certa” psicologia del comportamento animale, della nuova psicologia della forma, della psicopatologia, della psicologia genetica ed infine della psicanalisi. Il primo elemento che segna una convergenza tra la filosofia merleau-pontiana e la nuova psicologia scientifica è la *nozione di comportamento*, identificata da Merleau-Ponty come momento filosofico

⁶ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 1.

imprescindibile nella descrizione della relazione tra fenomeno umano e natura: essa si rivela preziosa in virtù della sua neutralità rispetto alle distinzioni classiche tra “fisico” e “psicologico”⁷, soddisfacendo quell’esigenza metodologica da lungo argomentata da Merleau-Ponty di non presupporre nulla e di “rester fidèle aux donnés fournis par la simple description”⁸. Come vedremo più avanti ampliando la gamma delle argomentazioni, è proprio in seno alla nozione di comportamento che si sviluppa l’ideale di neutralità e fedeltà ai dati, che in una fase immediatamente successiva a *La struttura del comportamento*, permetterà a Merleau-Ponty di veicolare nella teoria della variazione eidetica husserliana un evidente influsso goethiano. Non sembra quindi casuale, alla luce di questo *flash forward* nella produzione merleaupontiana, che l’argomentazione della strategicità della nozione di comportamento nell’economia del progetto di descrizione dell’ordine umano sia ricalcata, senza sostanziali modifiche, su di un passaggio de *Die Stellung der Mensch im Kosmos* [1928] di Scheler, che nella traduzione francese suona nei seguenti termini: “c’est un erreur des ‘behaviouristes’ d’incorporer déjà au concept de comportement le processus physiologique de sa réalisation. La valeur de ce concept, c’est précisément sa neutralité, tant à l’égard du physique que du psychique”⁹. La neutralità teorica che la nozione di comportamento prometterebbe conduce anche alla tematizzazione, senza riserve psicologiste o fisiologiste, del suo puro senso biologico. Lungi dall’essere una pura esigenza metodologia, l’adozione della prospettiva teorica del comportamento riesce a neutralizzare in modo strategico, da una parte, un certo realismo materialista che manca l’atteggiamento naturale e, dall’altra, un tipo di mentalismo che vedrebbe nell’ordine umano una semplice forma di ragione superiore: il comportamento deve essere considerato nella sua *unità*, senza debordare alternativamente nel domino fisico o in quello psichico, ma comprendendolo piuttosto come una *struttura significativa d’insieme* che non appartiene né a mondo esteriore né alla vita interiore. Sfuggendo in questo modo alle dicotomizzazioni categoriali della tradizione filosofica occidentale – interno ed esterno, cosa ed idea, coscienza e natura – Merleau-Ponty si attiene all’imperativo descrittivo di quello che definisce “positivismo fenomenologico”,

⁷ Rif. “Nous arriverons à ces question en partant ‘du bas’ et par une analyse de la notion de comportement. Cette notion nous paraît importante, parce que prise en elle-même, elle est neutre à l’égard des distinctions classiques du ‘psychique’ et du ‘physiologique’ et peut donc nous donner l’occasion de les définir à nouveau” (*Ibidem*, p. 2).

⁸ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 38.

⁹ M. Scheler, *Die Stellung der Mensch im Kosmos* [1928] traduzione francese di M. Dupuy, Aubier Montaigne, Paris 1951, p. 31.

ovvero alla possibilità di risalire al tipo d'essere originario a partire dal fenomeno: la *Weltlichkeit* del mondo e la fatticità del *cogito* sono infatti i modi certi dell'esistenza attraverso i quali si fonda il possibile sul reale. Pur non essendo una formazione coscienzialistica il comportamento esibisce una “signification qui lui est inhérente”¹⁰, ovvero intraprende una riflessione fuori di sé¹¹ che non è mai al contempo una presa riflessiva su di sé. La neutralità teorica intravista da Merleau-Ponty in questa nozione fornisce allora importanti strumenti teorici per la ridefinizione della coscienza “du côté de la vie”, inserendola nelle dinamiche del comportamento vivente. Quello che ne *La struttura del comportamento* prende il nome di *ordine vivente* prepara ed anticipa l'ordine umano, riuscendo però a sottrarsi dall'ostacolo epistemologico del coscienzialismo: inaugurando una riflessione “dal basso”, ovvero una riflessione che dai comportamenti riflessi – comuni a tutti gli ordini “semplicemente vitali” – risale verso l'ordine umano, Merleau-Ponty descrive l'uomo come emergenza naturale, assicurandogli un legame di continuità e di coappartenenza con il vivente. È infatti l'idea del *monde vecu*, attraverso quale Merleau-Ponty traduce l'husserliano *Lebenswelt*, che fornisce l'occasione di scoprire la pura esperienza irriflessa, nella quale agisce una intenzionalità operante, fungente, di matrice finkiana che non ha nessun tipo di inerenza con la coscienza: “l'intentionalité telle que la découvre la phénoménologie est primitivement irrefléchie, elle se vit avant de se connaître: hétérogène au regard qui la découvre, production et non connaissance de sens”¹². Esiste dunque una resistenza dell'irriflesso alla riflessione, che corrisponde nientemeno che al radicamento vitale della coscienza ed alla fatticità fondamentale della percezione; l'umano si “allarga” e si “prolunga” in direzione della natura, portando a termine la destituzione dell'evidenza di una coscienza dal mondo della vita, avendo reciso la continuità naturale con il modo d'essere della natura.

È proprio in questo conteso che una *filosofia della forma* in grado di smantellare la totalizzazione dello psicologismo e di rinunciare all'istanza coscienzialistica del soggetto, diventa il coagulo di esigenze teoriche ormai da tempo messe in cantiere; “parce quelle s'impose descriptivement comme la vérité des différents comportements, et qu'elle se rends prioritairement lisible dans le *champ* des comportements vivants, la forme représente le dernier mot d'une élucidation tout à la

¹⁰ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 44.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 45.

fois authentiquement *descriptive*, et résolument *archéologique*, sur le phénomène humaine”¹³. L’analisi “dal basso” del fenomeno umano implica dunque una preliminare messa a punto del senso autoctono del vivente che non sia una semplice riduzione del suo spessore a categorie fisiche, quanto piuttosto condotta in termini di totalità originaria e di significazione, al fine di delineare l’unità strutturale dell’organismo ed il suo significato vivente. È in questo senso preciso che ne *La struttura del comportamento* Merleau-Ponty introduce una nozione di forma mutuata dalla *Gestaltpsychologie*, descrivendola come quella situazione globale a cui l’organismo risponde, ovvero una totalità le cui proprietà non sono quelle ottenute sommando le proprietà delle singole parti isolate. Essendo un tutto *transposable* risulta impossibile pensare anche in senso materiale questa totalizzazione del *milieu*, che anticipa di quasi dieci anni la lettura della teoria dell’*Umwelt* di von Uexküll che Merleau-Ponty farà nei corsi sulla Natura del 1957: ciò che si realizza infatti tra soggettività vitale ed ambiente è una comunicazione osmotica nella quale l’organismo comprende la situazione globale investendola di significati vitali. Quello che Merleau-Ponty intende a questo proposito con *realtà biologica* è proprio questa modalità dell’organismo di “formare” l’eccitante attraverso il suo modo di donarsi agli stimoli; non vi è più dunque un vicendevole esteriorità degli stimoli o una vicendevole esteriorità dell’organismo e del suo ambiente circostante, poiché la considerazione dell’organismo secondo le sue proprietà formali - ovvero strutturali - impedisce di concepire, riferendosi all’organismo, un ambiente geografico composto da parti reali, ma induce piuttosto a pensare ad un *ambiente di comportamento* dove la situazione globale è gestita da ed in funzione delle esigenze vitali dell’organismo. La nozione di ambiente di comportamento, oltre ad avere un referente in Koffka, sembra avere in Merleau-Ponty una filiazione diretta dalle fonti goethiane del pensiero biologico novecentesco: nella linea teorica che lega von Uexküll, Goldstein e Buytendjik, la difesa della specificità di un ordine biologico globale conduce in tutti e tre gli autori a porre un discrimine tra un semplice ambiente geografico ed un *milieu* di comportamento. L’analisi strutturale del “*tipo*” *biologico* permette a Merleau-Ponty di concentrare la propria attenzione sul carattere unitario e totale dell’insieme delle reazioni dell’organismo ad una situazione ambientale, misconoscendo le soluzioni parziali proposte dalla riflessologia di Pavlov e dal behaviorismo americano; la legge

¹³ *Ibidem*, p. 48, corsivo nostro.

dell'effetto che faceva da cardine alle due concezioni psicologiche che Merleau-Ponty rifiuta oscura l'unità strutturale della condotta del vivente, ignorando contestualmente le dinamiche che regolano il suo dispiegamento: “l'activité d'un organisme serait à la lettre comparable à une melodie kinétique, puisque tout changement dans la fin d'une mélodie en modifie qualitativement le début et la physionomie d'ensemble”¹⁴. Esiste dunque una coerenza strutturale della forma di un organismo e delle sue manifestazioni, delle sue fenomenalizzazioni, che identifica un tragitto, una *direzione d'insieme*, fatta di relazioni tra parti totali, la cui formulazione vorrebbe sottrarsi sia al casualismo che al finalismo; a differenza di un comportamento “geografico”, un comportamento propriamente detto, lascia tralucere nella serie di movimenti consequenziali un'articolazione interiore di senso, che, esattamente come una melodia cinetica, offre una sua “intelligibilità immanente”. Di qui, nella coerenza che la forma strutturale impone, il comportamento non può più essere compreso secondo il punto di vista di un osservatore esterno, ma appare come un dispiegamento di significazioni vitali che modulano, proprio nel loro dispiegarsi, un livello di idealità non trascendente, che potremmo identificare con la forma: nella circolarità della situazione e della reazione e nel loro mutuo strutturarsi si configura una omogeneità formale che resta, pur nella sua strutturalità, costitutivamente dinamica. Approcciandosi criticamente alla *Gestalttheorie*¹⁵, Merleau-Ponty comprende il comportamento vivente in termini strutturali nella misura in cui sia la condotta organica che l'ambiente di comportamento si organizzino melodicamente, come totalità indivisa. Se infatti la psicologia della forma, sui cui risultati le conclusioni merleau-pontiane si ricalcano, si arresta al rendere conto della totalità formale come dato percettivo, Merleau-Ponty sente l'esigenza di un'integrazione dell'influsso gestaltista con una *filosofia della vita* che possa motivare fino in fondo la totalizzazione dei fenomeni. Per l'approfondimento di questo aspetto risulta cruciale l'attenta lettura di *Der Aufbau des Organismus*¹⁶ di Kurt Goldstein che Merleau-Ponty fornirà ne *La struttura del comportamento*, un interesse attraverso il quale il filosofo francese riuscirà a concretizzare il motivo delle sue perplessità nei confronti della psicologia della forma. Per Goldstein infatti la strutturazione della condotta comportamentale così come quella dell'ambiente non possono darsi in forma

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 117.

¹⁵ Rif. P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris 1937.

¹⁶ K. Goldstein, *Der Aufbau der Organismus* [1934], traduction française par E. Burekhardt et J. Kuntz, *La structure de l'organisme*, préface de P. Fédida, Gallimard, Paris 1983.

autonoma ma necessitano di essere pensate come “*expression d’une compréhension vitale du milieu*”¹⁷, ovvero necessitano di una spiegazione biologica della loro inerenza. Nel testo del 1942 dunque la psicologia della forma gioca un ruolo di primo piano, salvo poi relativizzarsi nel momento stesso in cui la scuola della *Gestalt* dimostra le sue insufficienze nella descrizione del modo d’essere del comportamento e del suo *milieu*. L’appendice che Merleau-Ponty aggiunge alle ricerche psicologiche gestaltiste è, come abbiamo anticipato poco fa, quella di una filosofia di stampo biologico, o meglio di un pensiero biologico intorno alla forma ed alla struttura in grado di mettere a tema la loro specifica differenza ontologica. Negli utilizzi merleau-pontiani, la forma (*Gestalt*), infatti, resta di competenza della descrizione del campo percettivo mentre la struttura (*Aufbau*), nell’accezione organicista di Goldstein, rinvia a quell’insieme di costanti funzionali che organizzano l’attività totale dell’organismo: la forma dunque si appoggia alla struttura, ovvero, la totalizzazione percettiva si struttura sulla significazione funzionale¹⁸. È in questo senso che la psicologia della forma non può che essere compresa sullo sfondo di una *filosofia del vivente* che ne analizzi la produttività e la legalità morfologica; la lezione goethiana infatti insegna che pur basandosi su configurazioni strutturali dinamiche, la forma come *Gestalt* non è che momentanea, vive di una stabilità istantanea: il vivente infatti “forma” costantemente il suo ambiente nel quale proietta i suoi significati vitali ed è ellitticamente “formato” dagli stimoli che l’ambiente gli fornisce. L’*essenza* del suo comportamento non è dunque preliminare, ma è occasionata, sempre di nuovo, dalla morfologia dei suoi atti: il vivente è quindi definibile solo in seconda istanza come comportamento, poiché è innanzitutto, descrittivamente, forma e intenzionalità funzionale. Essendo primariamente forma e modo di essere al mondo nonché di “trattare” il mondo, il comportamento risulta un insieme significativo senza essere di per sé una coscienza: “une conscience est, selon le mot de Hegel, un ‘trou dans l’être’, et nous n’avons encore ici qu’un *creux*”¹⁹, dunque una cavità fungente che offre spazio di risonanza al mondo, e che non può in alcun modo essere istanza tetica. Nel tentativo di mantenersi nell’equilibrio di queste nozioni neutre – comportamento, cavità, *Umwelt* -, Merleau-Ponty ritorna su quella che aveva definito “comprensione

¹⁷ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 53.

¹⁸ Rif. *ibidem*, p. 54.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, ed. fr. cit., p. 136-137, corsivo nostro.

vitale dell'ambiente", per precisarne in qualche modo l'anonimia e per situare quest'ultimo a metà strada tra la cosa e l'idea.

L'immagine della natura che Merleau-Ponty propone ne *La struttura del comportamento* si basa su una tripartizione in ordini ad essa interna - il "fisico", il "vitale" e l'"umano" - tutti regolati da un medesimo principio d'intelligibilità che è la forma. Se è vero che l'ambito naturale risulta in questi termini gerarchizzato, è però altrettanto vero che la variazione di grado nei differenti ordini dipende da una maggiore o minore integrazione strutturale di materia, vita e spirito, senza che si ponga una cesura assiologica od ontologica tra livelli. La forma dunque assume la connotazione di "système de forces en état d'équilibre et d'autodistribution"²⁰ che non ha causa sufficiente fuori di sé e che realizza il suo potenziale operatorio nei tre *campi* aperti del comportamento, diventando un concetto ad essi coesteso. È in questo modo che, esattamente come scriveva Paul Guillaume sulla scuola della *Gestalt*, la psicologia della forma può diventare una filosofia della forma: "la théorie de la forme (*Gestalttheorie*) est à la fois une *philosophie* et un *psychologie*. D'une parte elle introduit les notions de forme ou de structure dans l'interprétation du monde physique comme dans celle du monde biologique et mental; elle établit la parenté des faits que les conceptions traditionnelles séparent et fonde sur ces reprochements une philosophie moniste de la nature"²¹. È dunque la ricerca del senso filosofico della psicologia gestaltista che fa propendere Merleau-Ponty per un abbandono della gerarchia delle sostanze in favore della descrizione qualitativa che fornisce la prospettiva della forma, insieme alla sua immediata leggibilità in termini di significazione. La differenza strutturale tra materia vita e spirito (ovvero tra fisico, vitale e umano) è ciò che permette a Merleau-Ponty di rendere conto di una stratificazione sincretica del naturale tale da permettere di associare all'idea di una autonomia di ogni ordine la possibilità di una *continuità naturale* che vede nella scala gerarchica nient'altro che l'attualizzazione progressiva di un potenziale d'individuazione e di libertà formale. Ogni ordine quindi, nella dialettica vitale, si configura come "un type de structuration original"²² che non avendo origini causali esterne a se stesso, istituisce un proprio ordine di significazione: ciò che funge da discriminare tra gli ordini non è dunque una peculiarità ontologica – non sono tre tipi di esseri differenti – ma è precisamente il

²⁰ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 56.

²¹ P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, cit., p. 5.

²² E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 60.

particolare stile di unità che propongono. La descrizione strutturale del reale naturale scopre l'attitudine trascendentale, ovvero quella volontà della forma di essere compresa dall'alto: sostiene Merleau-Ponty che la natura già nella sua percezione è coscienza della natura e che ciò che chiamiamo vita in realtà non è altro che coscienza della vita. Se vi è infatti una disomogeneità strutturale tra gli ordini, vi allo stesso modo tra loro una continuità storica che fa sì che materia, vita e spirito, non siano ogni volta una nuova sostanza ma, al contrario, una ripresa ed una nuova strutturazione del livello precedente. Ogni ordine quindi fornisce una sorta d'*integrazione strutturale* di quello che lo precede, mantenendo così il polo coscienziale legato alla "suolo" naturale: la forma si riferisce dunque sempre all'evento storico della sua origine integrativa, riassegnando all'idealità il "luogo" della natura. L'integrazione degli ordini si presenta come una strategia di fuga dall'alternativa tra realismo o idealismo nella comprensione del rapporto tra fatto ed essenza: l'idea ha una verità storica che corrisponde alla sua genesi empirica e naturale. La filosofia della forma che Merleau-Ponty sviluppa in seno a questioni antropologiche o di primaria filosofia della natura inizia a dimostrare un suo forte profilo estetologico nel ripensamento del trascendentale e dell'eidetico: la problematica dell'*idealità sensibile* infatti sarà uno dei cardini dell'indagine dell'esperienza artistica di Proust e di Klee nonché lo spunto per un ripensamento dell'idea estetica kantiana. Cerchiamo allora di approfondire questo nodo cruciale dell'estetica merleau-pontiana proprio nel suo ambito di formazione, nel momento in cui si presenta sotto le spoglie dell'"attitudine categoriale", per assumere con decisione la responsabilità del debito nei confronti del pensiero del "simbolico" di Cassirer.

Sulla scia di quell'augurata riforma della nozione di coscienza, Merleau-Ponty identifica nell'ambiguità della dialettica umana un comportamento tipico ed inglobante che è l'*attitudine categoriale*, ovvero non più uno sguardo assoluto oggettivante escluso dalla località del mondo sensibile, ma una *funzione simbolica* dal carattere concreto ed allo stesso tempo strutturale che si muove insieme al fenomeno. In qualità di struttura globale di comportamento del fenomeno umano, la nozione di attitudine categoriale ripristina il contatto col sensibile in una tendenza inglobante nei confronti delle cose, dalle quali è però essa stessa dipendente. Si replica dunque anche nelle dinamiche di relazione tra natura e conoscenza della natura quell'ideale di integrazione che avevamo già identificato come operativo nella gradazione degli

ordini: la funzione simbolica si presenta dunque, nel momento della sua genesi, come struttura del comportamento umano e, contemporaneamente, come processo di strutturazione; è infatti attraverso l'attitudine categoriale che quella *coscienza organica* che da essa deriva riesce ad integrarsi alla natura sulla quale continua necessariamente ad appoggiarsi.

Per meglio argomentare i portati filosofici della considerazione biologica della forma, Merleau-Ponty decide di installarsi nel mezzo del dibattito intorno al fenomeno dell'afasia, nel cui contesto le nozioni di espressione ed attitudine simbolica sembrano prendere corpo. In una fitta serie di riferimenti testuali sullo stato patologico dei *deficit* del linguaggio, spicca l'uso frequente delle prospettive goethiane di Goldstein, il cui *Der Aufbau des Organismus* passa in rassegna con piglio critico le differenti posizioni medico-scientifiche. Oltre all'influsso goldsteiniano, apertamente dichiarato da Merleau-Ponty attraverso citazioni dirette, sembra possibile leggere in filigrana un interessante debito anche nei confronti del capitolo sullo studio della patologia della coscienza simbolica del terzo volume della *Philosophie der Symbolischen Formen* di Cassirer, in cui il filosofo riflette sulle medesime problematiche ed i medesimi autori che interessano Goldstein e Merleau-Ponty. Il contributo teorico sull'afasia che marca un filo rosso tra i tre autori e che pare segnare, nella prospettiva di tutti e tre, un vera cesura nella storia della teoria dell'afasia, è quello del neurologo inglese Jackson. La decisione infatti di prendere come punto di partenza per la comprensione della perdita del linguaggio non più la singola parola ma la struttura totale e l'uso della frase permette a Jackson di interpretare i disturbi afasici non più come una semplice perdita di singole immagini verbali bensì come l'alterazione di una *funzione globale* che non ha nulla a che vedere con il danneggiamento di precise regioni della corteccia cerebrale. In riferimento al problema generale del simbolo anche Cassirer chiama in causa la teoria dell'afasia di Jackson come unico filone realmente alternativo ad una concezione "cieca" del simbolo proprio per la sua capacità di sottrarsi alla localizzazione regionalistica dei *deficit* linguistici nel cervello. L'esperienza clinica ed i risultati sperimentali testimoniano infatti la natura esclusivamente funzionale dell'alterazione afasica, ovvero la persistenza della patologia come inibizione della *funzione* che le parole assumono nel "tutto del discorso"²³. Sarebbe infatti rintracciabile nella prassi linguistica un uso intenzionale del linguaggio, che Jackson

²³ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Vol. III *Fenomenologia della conoscenza*, p. 241 (ed.fr.).

definisce preposizionale, ed un uso emozionale ed automatico, in cui linguaggio non è finalizzato all'affrontare uno stato di cose ma manifesta espressivamente uno stato interiore. La perdita del linguaggio equivale per Jackson alla sola soppressione della capacità linguistica intenzionale e non alla scomparsa dell'immagine verbale, poiché quella stessa parola che viene a mancare nella formulazione preposizionale, non perde il suo valore "totale" in ambito emotivo. L'alterazione afasica non è dunque uno sgravamento del materiale linguistico, ma "un fléchissement et une simplification fonctionnelle de la conduite verbale"²⁴. Anzi, come osserva Cassirer, sarebbe proprio l'esistenza di questo funzionamento disfasico del linguaggio a farne identificare due diverse modalità espressive indipendenti.

Nel tentativo di confermare la convergenza tra Merleau-Ponty, Goldstein e Cassirer, anche il contributo di Head sulla totalizzazione del fenomeno linguistico non sembra trascurabile. Allievo diretto di Jackson, Head allarga la domanda sul simbolo alla più generale dimensione espressiva: la nozione di *espressione simbolica* infatti si configura come una struttura di comportamento globale che investe l'intero dominio dell'azione intramondana, in cui il simbolo gioca il ruolo di inizio e *télos* dell'atto, senza che ne sia la alternativa o la causa o il fine. Si osserva allora in Head l'idea di un vero e proprio comportamento espressivo che risposa sulla formazione simbolica, composto da "forme" motorie che operano attraverso la prolessi temporale dell'obiettivo. Questo tipo di orientazione e di configurazione totale dell'azione corrisponde per Head ad un *pensiero simbolico* che non opera solo sull'immediato ma sfodera una capacità proiettiva sul "mediato". In questo filone interpretativo, ad insistere sul carattere esclusivamente strutturale della deficienza afasica– anche nell'eventualità di un'importante presenza di lesioni fisiche come nel caso dell'emblematico esempio clinico di Schneider –, si inserisce la ricerca sperimentale di Gelb e Goldstein, anch'essa modulata su una nozione di "attitudine categoriale" che totalizza il fenomeno umano e della quale l'azione, il linguaggio e la percezione non sono che delle attualizzazioni particolari. A confermare questa lettura, la definizione cassireriana della funzione simbolica che, riconoscendo il potenziale delle conclusioni goldsteiniane, avanza una nozione di *simbolo* d'ampio respiro: simbolica infatti è la totalità dei fenomeni nei quali si presenta un "senso" del sensibile,

²⁴ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 64.

ovvero nei quali i dati sensibili, ognuno secondo il suo modo d'esistenza e la sua essenza, si costituiscono come particolarizzazione e come incarnazione di un senso. All'atto della stesura de *La struttura del comportamento*, Merleau-Ponty si installa programmaticamente nel punto di convergenza di queste ricerche neurofisiologiche con la *Gestaltheorie*, con l'obiettivo di ridefinire la coscienza nel suo rapporto con la natura in termini di comportamento strutturale o di funzione simbolica, ovvero come un'istanza totalizzante dell'ambiguità e dell'eterogeneità della vita psichica. L'influenza cassireriana nei testi di Merleau-Ponty degli anni Quaranta, che nel 1942 in forma indiretta attraverso la citazione di fonti comuni e la condivisione di un medesimo stile d'analisi, si conferma poi nel 1945, in *Fenomenologia della percezione* con il riferimento diretto al quella nozione di *pregnanza simbolica* che occupa un intero capitolo della *Filosofia delle forme simboliche* e che impedisce di separare la facoltà simbolica dai materiali linguistici, percettivi e motori che la veicolano. Vi sarebbe quindi nel Merleau-Ponty strutturalista e fenomenologo l'idea di un'integrazione insolubile della forma e della materia della vita psichica, che fa sì che la funzione simbolica – coscienza organica e comportamentale – sia da intendere primariamente come “fait psychologique total”²⁵. Nella sua genesi empirica e comportamentale dunque l'attitudine categoriale sembra corrispondere ad una dimensionalizzazione teoretica del particolare sensibile che non prevede in alcun modo l'ab-soluzione della coscienza dai fenomeni naturali e biologici. In qualità di comportamento vivente “integrato” l'attitudine categoriale diventa il principio di investigazione del sensibile più coerente con la vita, il suo momento di intelligibilità, senza che in essa si debba necessariamente identificare una direzione teleologica. È in questi passaggi teorici merleaupontiani, che completano la teoria del simbolo e della forma, che l'influenza di Goldstein si fa più marcata aprendo contemporaneamente una deriva goethiana interessante: se, come afferma Goldstein in *Der Aufbau des Organismus*, è “le degré d'integration d'un organisme qui est le critère du niveau de son être”²⁶, allora la malattia non è altro che una diminuzione d'integrazione, un'inflexione negativa della funzione simbolica e non una perdita fisiologica in senso materiale. A sostegno di questa ipotesi Merleau-Ponty convoca infatti il saggio di psicologia comparata del goethiano Buytendijk in cui l'uomo non appare come qualitativamente diverso dall'animale, ma presenta semplicemente una struttura

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, cit., p. 398.

quantitativamente più integrata al mondo: se l'uomo infatti è un animale maggiormente "centrato" – per mutuare la terminologia goldsteiniana -, nel momento in cui si ammala subisce un decentramento che, dal punto di vista della capacità categoriale, lo avvicina al modo d'esistenza dell'animale. Nell'animale vi infatti una vera e propria attitudine categoriale "diminuita", o una proto-attitudine categoriale, che corrisponde ad un'*intuizione propriamente animale* della situazione e dell'ambiente, omogenea alla capacità predittiva sul mediato che abbiamo visto caratterizzare il fenomeno umano. L'animale infatti, secondo Buytendijk, appoggiandosi a quelle che Merleau-Ponty aveva definito forme "amovibili" di comportamento, regola la sua condotta sulle configurazioni spaziali e temporali della situazione, dando luogo ad una sorta di *molteplicità prospettica*²⁷ che si muove come le variazioni attorno ad un tema. Questo tipo di proto-coscienza intesa in termini strutturali corrisponderebbe infatti ad una "azione intuitiva" di strutturazione del paesaggio ambientale da parte dell'animale, tale da dare una direzione "tematica" e non finalistica al comportamento di quest'ultimo. L'*apprentissage* animale nel suo ambiente ha dunque la fisionomia di un visione globale delle relazioni logiche che organizzano la situazione, inseparabile però da una capacità/attitudine alla variazione tematica e non meccanica del comportamento. La prospettiva di Buytendijk spinge Merleau-Ponty a muovere un'ipotesi di dubbio sulle conclusioni di Köhler: quella degli animali infatti non sarebbe, secondo Merleau-Ponty, una sorta di "infermità visiva" che non permette loro di vedere oltre le configurazioni spaziali e temporali della situazione ambientale – e dunque di non accedere completamente ad un comportamento simbolico – ma una semplice "insufficienza" dovuta alla differenza *strutturale* tra l'uomo e l'animale, che oppone forme amovibili e forme simboliche di comportamento. On si tratterebbe dunque di una questione di intelligenza ma di un diverso stile di risposta che le due differenti *phronesis* forniscono al proprio *milieu*. Anche l'animale infatti è in grado, in maniera strutturalmente differente dall'attitudine categoriale del fenomeno umano, di fornire un *invariante* tematica alle sua variazioni comportamentali: il corpo proprio dell'animale infatti riesce a fornire un equilibrio spontaneo, una coesione d'insieme ed un'orientazione sia verticale che orizzontale alla condotta comportamentale, ponendosi come "unità concreta capace di entrare in

²⁷ Cfr. E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 67.

una molteplicità di relazioni senza perdervisi”²⁸ senza che però questa capacità configurativa diventi in alcun modo simbolica. Merleau-Ponty avanza dunque l’ipotesi che per l’animale non si possa porre la nozione di *strumentalità* dell’oggetto – nozione a cui Köhler aveva riservato una enorme prudenza semantica - ovvero che l’animale sia incapace di intuire un uso virtuale degli oggetti nella loro mera presenza fisica, e che la sua relazione d’uso con l’oggetto rimanga legata ad una pressione pratica da parte della “situazione di fatto”. L’animale presenta un’*intenzionalità funzionale* nel suo comportamento che, come abbiamo visto, lo spinge ad ancorare le sue azioni ad una organizzazione spaziale e temporale delle determinazioni pratiche e ad istituire una vera e propria solidarietà con il suo ambiente: l’aprensione puramente pratico-oggettiva dell’ambiente da parte dell’animale segna la differenza strutturale della sua condotta rispetto a quella dell’uomo, nella misura in cui l’invariante corporea che essa spontaneamente presenta non è sufficiente a promuovere le configurazioni di senso dell’ambiente a vere e proprie *forme simboliche del comportamento*. L’animale, a differenza dell’uomo, terrebbe conto dell’insieme delle determinazioni dell’ambiente, ma solo sulla scia di quella connivenza pratica e non strumentale che ha stabilito con quest’ultimo.

Il comportamento pratico animale dunque fornirebbe un’anticipazione della performance categoriale ascrivibile al fenomeno umano solo nella misura in cui quest’ultima risulta essere la struttura inglobante e ricapitolatrice dell’insieme delle forme comportamentali “inferiori”. Se infatti il comportamento merleau-pontiano è una nozione prioritariamente percettiva, l’attitudine categoriale non può che rivelarsi una particolare maniera di “vedere prospettico” e di identificare l’oggetto intramondano come *struttura cosa*, ovvero di identificare l’invarianza nella sua molteplicità di forme momentanee. Scrive Merleau-Ponty: “è questa possibilità di espressioni variate di uno stesso tema, questa ‘molteplicità prospettica’ che mancava al comportamento animale. È essa che introduce una condotta cognitiva ed una condotta libera”²⁹: il simbolico dunque è questa inclinazione al *senso virtuale*, che nella tarda fase ontologica sulla scorta di Goethe e Klee si configurerà come un vedere più di quanto si vede o come una presentificazione dell’assente. L’esorbitanza della forma della cosa rispetto ai suoi contorni oggettivi delinea infatti già ne *La struttura del comportamento* questa intuizione del carattere “prospettico” della

²⁸ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 128.

²⁹ *Ibidem*, p. 129.

percezione, non nel suo senso letterale ma anche e soprattutto nella sua valenza figurale-ontologica; il comportamento simbolico che compete all'uomo è la prima conquista in quella strenua opposizione al coscienzialismo cosmoteoretico che Merleau-Ponty condurrà in tutta la sua iperbole teorica e che segna una forte continuità nella scansione delle fasi del suo pensiero: se la nozione di simbolo che ha la sua genesi nella filosofia della biologia del momento strutturalista inaugura l'idea di una "dimensione" virtuale nell'attualità del punto di vista locale, *Fenomenologia della percezione* insisterà su una nozione di *ubiquità presuntiva* della percezione che "vede" prospetticamente ma nella località geografica e temporale di un'incarnazione. *Il visibile e l'invisibile* infine tematizzerà compiutamente questa componente simbolica dell'essere a mondo, insistendo su una genesi empirica del trascendentale e sulla possibilità di un accesso all'Essere come dimensionalizzazione.

La caratterizzazione del simbolico ne *La struttura del comportamento*, pur incrociando in maniera eclatante -come abbiamo visto - la prospettiva cassireriana, si appoggia in maniera importante sugli scritti teorici dei biologi novecenteschi che Merleau-Ponty prende ripetutamente in esame: in particolare, nella distinzione tra *segnale* e *simbolo* il testo merleau-pontiano sembra ricalcare alcuni passaggi teorici de *L'Homme et l'animal* di Buytendijk, in cui l'autore, appoggiandosi a sua volta alla fenomenologia husserliana, ridefinisce la cesura tra uomo ed animale considerando il loro rispettivo utilizzo dei segni. Nelle *Ricerche logiche* Husserl metteva in essere una distinzione decisiva tra *Anzeichen*, ovvero gli indici o segni indicativi e *Ausdruck*, ovvero le espressioni o segni significanti; su questa polarizzazione Buytendijk costruisce il suo piano di psicologia comparata come opposizione dell'utilizzo animale del segnale e all'utilizzo umano del simbolo: "Le comportement animale connaît des signes. Masi ce sont toujours des signaux indiquant un changement de situation. Ce ne sont jamais des symboles, c'est-à-dire se signes que représentent la chose signifiée. Une représentation symbolique n'est pas basée sur un rapport fonde sur l'expérience habituelle entre le signe et la chose signifiée. Elle se fonde sur l'identité entre le rapport du signe avec des autres signes et par le rapport de la chose signifiée avec d'autre chose signifiée"³⁰. Nell'assumere completamente questa distinzione tra segnale e simbolo, Merleau-Ponty, aggiunge che il segnale è privo di una significazione generale della situazione, ovvero non è in grado di totalizzare

³⁰ F.J.J. Buytendijk, *L'Homme et l'animal. Essai de psychologie comparée*,, p. 163.

l'evento segnico nell'unità dell'insieme, mentre il simbolo prevede un uso del segno basato sulla sospensione della sua qualità di evento per farlo diventare "il tema di un'attività che tende ad esprimerlo"³¹. Il comportamento simbolico dunque corrisponde ad un atteggiamento inedito di tematizzazione e di comprensione della vita che l'"intuizione" dell'animale non raggiungeva: con le forme simboliche di comportamento, tra cui evidentemente l'arte, siamo di fronte ad un'attitudine che avvicina ed adegua mutuamente significante e significato, o meglio, che si pone essa stessa come significazione³². L'attitudine categoriale o funzione simbolica acquista qui tutta la sua pregnanza come possibilità di dare vita all'oggetto come *struttura cosa*: la nozione di strumentalità, lungi dall'aver un semplice profilo pratico, identifica proprio quella capacità di proiezione sul mediato, ovvero di identificare la cosa come tale nelle sue inferite variazioni funzionali, di "tematizzarla" come invariante della sua ridondanza pratica e dunque di comprenderla al di là del suo contesto immediata. Il *lavoro* umano, come idea paradigmatica di tutte le sue attività simboliche, è infatti per Merleau-Ponty una capacità esemplare di strutturazione del proprio *milieu* poiché riesce a totalizzare l'ambiente funzionale in tutte le sue infinite variabili: il lavoro corrisponde in ultima analisi al riconoscimento di una *visibilità pura* – anticipando i termini della fase ontologica – ovvero dell'esistenza di un mondo di cose sensibili percepite, temporalmente e spazialmente, nella variazione dei loro aspetti plurali, presenti e futuri. L'attitudine categoriale pare allora coestensiva alla vita fenomeno umano, poiché è in essa che compaiono nuovi *cicli di comportamento*, compresi quelli ascrivibili all'uso dei così detti "oggetti culturali"³³.

L'analisi merleau-pontiana del fenomeno umano oscilla dunque tra una *filosofia della forma* di stampo morfologico - in parte mediata dalla *Gestalttheorie* - ed una vera e propria *antropologia strutturale* che si sviluppa in modo contrastivo a partire dalle ricerche psicologiche e neurofisiologiche del primo Novecento, registrando contrasti ed allineamenti con le diverse fonti prese in causa. Entrambe i termini di questa oscillazione si integrano sullo sfondo di una non trascurabile *filosofia della natura*, che ha i suoi primordi nel testo del 1942 ed i suoi esiti più complessi nell'*ontologia della vita* della fine degli anni Cinquanta. Tutte queste prospettive teoriche che si coagulano nelle analisi merleau-pontiane del pensiero biologico ed antropologico

³¹ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, cit., p. 131.

³² Rif. *ibidem*, p. 133.

³³ Sulla nozione merleau-pontiana di "cultura" e "precultura" torneremo più avanti nell'analisi del corso *Le monde sensible et le monde de l'expression*.

agiscono su quello che lo stesso Merleau-Ponty, metaforizzando un concetto di Koffka definisce *campo*, ovvero come un'unità d'insieme di comportamenti che, nella sua fondamentale costituzione naturale, sfugge all'alternativa dell'idea e della cosa. Solo in seguito ad una trasformazione di senso della nozione di idealità, che la teoria delle idee sensibili riuscirà poi a riassumere, si riuscirà a capire come la vita partecipi già della sfera ideale: nei termini strutturalisti, Merleau-Ponty inizierà a sostenere che la vita prepara all'apparizione del trascendentale attraverso quell'agire guidato dei significati funzionali che si "integra" ogni volta in un ordine di superiore. L'identificazione di una "coscienza" non si realizza quindi per opposizione sostanziale all'irriflesso, e dunque in termini di assolutezza dello sguardo rispetto all'opacità del dato sensibile, ma piuttosto per *progressione funzionale* di una medesima forma comportamentale che per gradi di "sublimazione" diviene simbolica: è riconoscibile nella filigrana di questi passaggi il riferimento diretto che Merleau-Ponty fa al testo di Cassirer *Geist und Leben in der Philosophie der Gegenwart* in opposizione alla prospettiva della differenza sostanziale di vita e spirito di Scheler. La coscienza non è evidentemente una nuova sostanza rispetto alla vita, ma al contrario la vita stessa è da concepire come un'azione intramata di significazioni che non riceve dalla coscienza ma che presenta come sue proprie configurazioni o forme simboliche. Attraverso la citazione di Goldstein, Merleau-Ponty risale a Cassirer: "on aura plus besoin d'envisager l'esprit comme un principe étranger à toute vie, mais on pourra le comprendre comme un changement et une inversion de la vie elle-même – transformation qu'elle subit en elle-même dans la mesure où elle passedeu domain de l'élaboration et de la structuration purement *organique* à celui de la 'forme', de la structuration *idéelle*"³⁴. Senza procedere ad un'idealizzazione della natura, la teoria merleau-pontiana dei tre ordini procede ad una descrizione strutturale del fenomeno umano non attraverso tre potenze d'essere ma attraverso tre dialettiche, poiché ognuno dei tre ordini viene ripreso ed integrato da quello successivo, in un processo morfogenetico di costituzione dell'idealità della forma. L'attitudine categoriale allora si appoggia a questo percorso di strutturazione (*Gestaltung*) dell'insieme dei livelli funzionali componendo un'unica natura: la totalizzazione dei fenomeni organici che essa produce non va a configurarsi però come costruzione successiva ma come una vera e propria emergenza dalle funzioni vitali; "lo spirito non è una differenza

³⁴ K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, cit., p. 380.

specifica che verrebbe ad aggiungersi all'essere vitale psichico per farne un uomo"³⁵. L'uomo non sarebbe dunque un animale razionale nel senso classico della locuzione aristotelica poiché in lui non esiste un livello di vita puramente animale, avendo il termine vita un significato diverso nell'ordine fisico dell'animale e nell'ordine simbolico dell'uomo. Per la stessa ragione il corpo umano è già da sempre diverso dal corpo animale poiché già da sempre vive di un'*espressività simbolica* diversa da quella animale, che passa per esempio attraverso una vita sessuale disomogenea rispetto al puro desiderio animale: la natura umana dunque, pur essendo strettamente biologica ed inserita nella medesima *aisthèsis* dell'animale, è impregnata di un *logos* del corpo proprio che non ha nulla di coscienziale e che per questo rimane irriflesso. Confermando, da una parte, un "organicismo" di fondo ben radicato – derivato principalmente dal costante riferimento a Goldstein, le cui frequenti citazioni dei *Naturwissenschaftenschriften* di Goethe estendono la propria influenza fino al *corpus merleau-pontiano* - Merleau-Ponty anticipa di molti anni il forte heideggerismo che comparirà nella sua fase ontologica avvicinandosi in modo eclatante alle osservazioni della *Lettera sull'umanismo* che Heidegger scriverà nel 1946 proprio in risposta ai fraintendimenti esistenzialisti della sua nozione di *Existenz*: per lo Heidegger degli anni Quaranta l'uomo è una "struttura originariamente e costantemente *totale*"³⁶, la cui unità è incorruttibile e ontologicamente anteriore alla semplice vita biologica. La caratterizzazione strutturale dell'ordine umano che Merleau-Ponty propone ne *La struttura del comportamento*, oltre a suggerire un vero e proprio radicamento del polo coscienziale nella natura, introduce una nuova idea di totalità del tutto affine alle suggestioni heideggeriane; il comportamento simbolico infatti, elaborando in una forma complessa e "superiore" le condotte inferiori, non si costituisce come significazione autonoma, indipendente ed eterna ma rivela dei vincoli genetici con una *totalità funzionale*: "lo spirito non è nulla o è una trasformazione reale e non ideale dell'uomo. Poiché non è un nuovo genere d'essere, ma una nuova forma d'unità, non può risposare su se stesso"³⁷.

Nell'incrociarsi di tematiche antropologiche e psicologiche a questioni più specificamente filosofiche, Merleau-Ponty costruisce una vera e propria teoria della forma come *evento*, nella misura essa è considerata come mai conclusa in sé, quanto

³⁵ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 196.

³⁶ M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, p. 59. Ed fr.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 196.

piuttosto come, goethianamente, sempre nell'atto della sua "formazione" (di qui la sempre più frequente ricorrenza di termini processuali come *Gestaltung* e *Bildung*). Lungi dall'essere dunque la significazione di un contenuto sensibile o la congiunzione statica di materia ed idea, la forma merleau-pontiana è un'operazione originaria, un'idea processuale che prolifera nella consistenza del vivente. Simile nella sua natura fisionomica a quella che sarà poi l'idea sensibile, la forma è una vera e propria istituzione sensibile, la configurazione fungente di un senso ovvero l'apertura di una *dimensione* irrichiudibile. Confermando il suo debito nei confronti della psicologia della forma Merleau-Ponty osserva infatti che "ciò che c'è di profondo nella *Gestalt* [...] non è l'idea di una significazione, ma quella di una *struttura*, la congiunzione di un'idea e di un'esistenza indiscernibili, l'organizzazione contingente in virtù della quale i materiali si mettono davanti a noi per avere un senso, l'intelligibilità allo stato nascente"³⁸. La nuova nozione di forma prepara dunque ad una nuova nozione dell'eidético immersa in condizioni d'esistenza e leggi di trasformazione: la forma fa evento istantaneo, per il quale è necessario trovare un genere inedito di intelligibilità diverso dalle prospettive analitiche. Il movimento del "prendere senso" da parte delle configurazioni sensibili a dunque uno svolgimento ed un modo d'essere prettamente storico, che nella sua consistenza evenemenziale introduce delle discontinuità. Allo stesso modo in comportamento è storico, o meglio ha una storia che si dispiega nella sua totalità funzionale, in quella sublimazione progressiva che in modo qualitativo permette di ottenere l'ordine umano-simbolico. Anche in virtù di questa storicizzazione la forma non può che definirsi come formazione, messa in forma e la struttura come strutturazione: l'antropologia merleau-pontiana vive di categorie dinamiche³⁹ che riconducono perennemente l'ordine del simbolico alla dialettica del vivente ed al suo "luogo" biologico.

Le ricerche sul senso biologico del comportamento che Merleau-Ponty svolge nel testo del 1942, gli permettono di riallacciare un legame tra fisiologia e psicologia per metterlo poi a frutto nel campo filosofico. Questa conquista teorica, operativa soprattutto nell'ambito della teoria del simbolico, trova in *Fenomenologia della percezione* un suo prolungamento nel terreno dell'espressione, ovvero "l'esperienza ancora muta che ora per la prima volta deve essere portata all'espressione pura del

³⁸ *Ibidem*, p. 223.

³⁹ E. Bimbenet, *Nature et humanité*, cit., p. 91.

suo senso proprio”⁴⁰: nell’indicazione di un necessario ritorno al mondo vissuto al di là del mondo oggettivato, Merleau-Ponty opta per un decentramento dall’ambito antropologico della questione dell’espressione e della riflessione. “Il centro della filosofia non è più un’autonoma soggettività trascendentale situata ovunque ed in nessun luogo, ma risiede nel cominciamento perpetuo della riflessione in quel punto in cui una vita individuale si mette a riflettere su se stessa. La riflessione è veramente riflessione solo se si trasporta fuori di se stessa, se si conosce come riflessione-su-un’irriflesso”⁴¹; non esiste dunque un livello di purificazione del fenomeno in cui esso viene compreso nella sua astrazione eidetica, ma rimane pregnante nella sua opacità. La riflessione dunque deve essere isomorfica alla struttura del fenomeno, evitare riduzionismi e assecondarlo nella sua consistenza irriflessa. Il modo di comprensione del corpo non si subordina a funzioni oggettivanti e la sua intenzionalità non passa per *media* simbolici.

Seguendo *l’Introduction à la Métaphysique* di Bergson Merleau-Ponty sembra identificare due modelli gnoseologici: uno simbolico, che si costituisce mantenendosi esterno all’oggetto ed uno invece assoluto che, svincolandosi dai modi di donazione del fenomeno nella contingenza – primo fra tutti il punto di vista dal quale si interpretano i simboli – si costituisce come interno all’oggetto. Se la modalità assoluta della conoscenza necessita un’intuizione interna all’oggetto, che espunge qualsiasi riferimento al simbolo, essa allora corrisponde ad una prospettiva metafisica sull’oggetto. L’impianto assiologico che fa propendere Bergson per un privilegio della prospettiva interna, spinge Merleau-Ponty ad identificarlo come “l’errore opposto e simmetrico alla filosofia riflessiva”⁴², nella misura in cui entrambi propongono una versione della coscienza ancora fortemente ipotecata da un inflesso metafisico, chi nella prospettiva di una trascendenza assoluta e chi, invece, nella prospettiva di una “coincidenza fusionale tra soggetto ed oggetto”⁴³. La nozione merleau-pontiana di percezione dovrebbe giungere a derimere la controversia in seno al bergsonismo, indicando il senso e l’espressione come già presenti nella configurazione del “campo fenomenico”: è dunque il corpo che nella percezione si fa

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, traduzione di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*, p. 107.

⁴² K. Masuda, *Il debito simbolico della Fenomenologia della Percezione* in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell’Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia Edizioni, Cernusco Lombardone 1993, p. 239.

⁴³ *Ibidem*, p. 240.

“mediatore di un mondo”⁴⁴, escludendo dalla comprensione la dinamica riflessiva. Ciò che è immediato nella percezione non è infatti l’oggetto come appropriato, ma è “ormai il senso, la struttura, la disposizione spontanea delle parti, non già l’impressione, l’oggetto che fa tutt’uno col soggetto”⁴⁵. Scompare dalla caratterizzazione merleau-pontiana del senso e della conoscenza quella declinazione fusionale che avevamo invece registrato nel bergsonismo: la coincidenza tra soggetto ed oggetto lascia il passo ad idea di correlazione, che supporta la *comunicazione* e la *comunione* intersoggettiva “la ripresa ed il compimento da parte nostra di una intenzione estranea o viceversa è la realizzazione all’esterno delle nostre potenze e come un accoppiamento del nostro corpo con le cose”⁴⁶. Il corpo umano guadagna la comprensione della cosa attraverso una “*quasi-incorporazione*”⁴⁷ della sua struttura. Ne risulta così riformata anche la nozione di espressione la quale, rientrando nell’ambito extralinguistico del dominio corporeo, si costituisce come “operazione primordiale di significazione”⁴⁸. Su questa nuova accezione di espressione ritorneremo più diffusamente nel capitolo successivo, attraverso l’analisi della ripresa e della ritematizzazione che Merleau-Ponty ne farà nel testo inedito *Le monde sensible et le monde de l’expression*, mettendo a riposo quella continua oscillazione che in *Fenomenologia della percezione* alterna l’interpretazione del rapporto tra espressione e *langagiert* nei termini discontinui di una teoria degli strati ad una seconda interpretazione in termini di esistenza simultanea.

La comprensione slitta dunque a livello del corpo, indicando dunque una continuità tra sensibile percettivo e linguistico: la *parole* si allinea all’espressione assumendo la forma di “*significato gestuale*”⁴⁹. Il senso di un atto linguistico sta dunque nella sua componente corporeo-gestuale, nel suo potenziale “configurativo” nei confronti del sensibile percepito, e non in una astratta funzione di rinvio semantico: “il gesto fonetico realizza, per il soggetto parlante e per coloro che lo ascoltano, una certa *strutturazione* dell’esperienza, una certa *modulazione* dell’esistenza”⁵⁰.

La dimensione espressiva dunque, nella quale è immersa anche la forma particolare dell’espressione linguistica, presenta un funzionamento *simbolico*. Nel pieno della

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 200.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 418

⁴⁷ K. Masuda, *art.cit.*, p. 242.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p. 234.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 250.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 265, corsivo nostro.

fase fenomenologica Merleau-Ponty – riassunta dalla pubblicazione della *Phénoménologie* ed anticipata dal progetto *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* – sembra in qualche modo ancora indeciso sulla via analogica della descrizione dei rapporti tra linguistico e percettivo: se in un senso, affermando che la percezione è “già un linguaggio muto”⁵¹ Merleau-Ponty assicura un primato alla percezione, dall’altro rischia di sbilanciare il rapporto a favore del linguistico, sul quale proprio il percettivo sembra modellarsi. Visione e tatto dunque avrebbero uno *stile già linguistico*, sarebbero “come un linguaggio che si insegna da sé”⁵². Sarà solo tra il 1952 ed il 1954 che Merleau-Ponty riasserterà la descrizione analogica, ritrovando un equilibrio dei due termini implicati attraverso una “osmotica”, in cui linguistico ed espressivo sono simultanei e si strutturano vicendevolmente in un’unica teoria della cultura.

Il complesso rapporto tra il linguaggio e la percezione, che Merleau-Ponty non vuole risolvere nei termini di un anticipo della seconda sul primo o, viceversa, di un sustruzione del primo nei confronti della seconda, aveva già avuto ampio spazio ne *La struttura del comportamento* ed aveva trovato soluzione provvisoria nell’ipotesi di una *modellizzazione della funzione simbolica* a livello del fenomenico. “Tutto il sapere si installa begli orizzonti aperti dalla percezione”⁵³: la percezione risulta essere “prima” poiché è già nella percezione che si configura un goldsteiniano “atteggiamento categoriale”⁵⁴, ovvero una capacità predittiva di orientamento rispetto al possibile e non solo all’immediato: il comportamento simbolico infatti sarebbe la condizione di possibilità dell’emergenza della “struttura ‘cosa’”⁵⁵ e di una funzione percettiva generale in cui si trova inserita già da sempre la componente *simbolica* come “possibilità di spaziamiento e ripiegamento”⁵⁶, ovvero come possibilità di comprensione della situazione “totale” della percezione a partire dalle strutture cosali. Senza decidere della priorità dell’una sull’altra, in *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty afferma, chiasmaticamente, che la funzione simbolica riposa a sua volta sulla percezione “come su un terreno”⁵⁷, procedendo da qui ad una ridefinizione della coscienza – primordiale o percettiva – che non sia più un “io penso” ma un “io

⁵¹ *Ibidem*, p. 86.

⁵² *Ibidem*, p. 417.

⁵³ *Ibidem*, p. 283.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 190.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁶ K. Masuda, *art. cit.*, p. 250.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 181.

posso”⁵⁸, unità di percezione e movimento. Il testo del 1945 quindi, riformulando alcuni risultati teorici de *La struttura del comportamento* ed integrando le fonti biologiche e psicologiche, mette in cantiere un’interpretazione della capacità predittiva come *espressione simbolica*, che incontra in diversi snodi la prospettiva del terzo volume delle *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer. La ricezione merleau-pontiana del testo cassireriano - mediata dalla lettura de *La struttura dell’organismo* di Goldstein, in cui le nozioni di simbolo, forma simbolica e comportamento simbolico vengono recuperate in chiave gestaltica – è l’occasione per ritornare sul tema prettamente husserliano della *Fundierung*: “il rapporto fra la materia e la forma è quello che la fenomenologia chiama un rapporto di *Fundierung*: la funzione simbolica riposa sulla visione come su un terreno, non perché la visione ne sia una causa, ma perché è quel dono della natura che lo spirito doveva utilizzare al di là di ogni speranza, al quale lo Spirito doveva dare un senso radicalmente nuovo e del quale aveva però bisogno non solo per incarnarsi, ma anche per essere”⁵⁹. Se infatti Cassirer si interroga in termini analoghi a quelli merleau-pontiani sul *prius* e sul *posterius* tra linguaggio e percezione, Merleau-Ponty preferisce recuperare l’idea fenomenologica di un “rapporto a doppio senso”⁶⁰ tra mondo sensibile e mondo dell’espressione, che non significhi mera reciprocità ma che tematizzi la coappartenza dei due ambiti esattamente come l’esistenza e la coscienza dell’esistenza.

L’aspettarsi nella riflessione merleau-pontiana di una nozione di simbolo di ascendenza goethiana e cassireriana sembra in qualche modo anticipare o accompagnare l’incontro di Merleau-Ponty con De Saussure, e l’interpretazione dunque del linguaggio come diacritico e differenziale. La diacriticità del simbolo apre infatti ad una dimensione preriflessiva ed ancora percettiva del linguaggio, o meglio ad un *oltre-linguaggio* che scatta di livello nella località stessa della percezione: ne *Il visibile e l’invisibile*, quando il debito saussuriano sarà definitivamente affermato, Merleau-Ponty affermerà l’identità della percezione come “sistema diacritico, relativo, oppositivo”⁶¹ e come “*scarto* in rapporto ad un *livello*, cioè l’idea dell’Essere primordiale, della Convenzione delle convenzioni, della parola prima della parola”⁶². Sulla natura di questo “pre”, che sovente ricorrerà nella tarda ontologia

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 193.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 505.

⁶¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 228.

⁶² *Ibidem*, p. 217.

merleau-pontiana, sembra opportuno precisare il suo significato non cronologico e la sua non priorità a livello fondazionale: come abbiamo sentito Merleau-Ponty ricordare nel passaggio appena citato, la “perenne esplosione” dell’originario si dimensionalizza per scarti di livello senza implicare in ciò una graduatoria ontologica. Allo stesso modo, nell’affrontare la questione del linguaggio, Merleau-Ponty identifica una “*logos enditheos*”⁶³ che si colloca al di qua della parola parlata ma già simbolicamente pregnante a livello percettivo. Il senso dunque si configura dunque simbolicamente nel sensibile, muto e resistente, come architettura del corpo e della percezione, che trova poi una specializzazione nel *langagier*: “in un certo senso, se si esplicitasse completamente l’architettura del corpo umano, la sua intelaiatura ontologica, e il modo in cui esso si vede e si ode, si vedrebbe che la struttura del suo mondo muto è tale che tutte le possibilità del linguaggio vi sono già presenti”⁶⁴. La nozione di simbolo che prende per la prima volta forma ne *La struttura del comportamento* e che definisce la sua fisionomia nella *Fenomenologia della percezione*, si prolunga nella teoria del *simbolismo corporeo* che appare negli scritti della fine degli anni Cinquanta.

⁶³ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 170.

1.4 Simbolo: idee sensibili, matrici simboliche ed Urphänomen. Un approccio morfologico all'“eidetico”.

Inauguriamo questo paragrafo dichiarando immediatamente l'obiettivo di situare la nostra riflessione sulla forma in un più ampio contesto teoretico dedicato alla riforma delle ipotesi sull'eidetico; tale premessa ci permetterà di legare l'analisi del problema dell'idealità alla questione operante che la supporta, ovvero quella del sensibile. Come afferma Carbone, “benché nell'estetica, per l'etimo stesso del suo nome, il tema del sensibile debba considerarsi centrale, benché inoltre il nostro secolo si apra sotto il segno della sentenza nietzscheana della morte di Dio che, proclamando la fine di ogni fondamento sovrasensibile del mondo sensibile, secondo Formaggio annuncia ‘la nascita di un'autonomia del sensibile e perciò dell'arte’, in prevalenza la riflessione estetica del Novecento non ha riconosciuto tale centralità e tale autonomia a quel tema [...] permanendo legata alle tradizionali distinzioni fra soggetto e oggetto e fra attività e passività”¹. È dunque con l'affermazione della potenza dell'ambito estetico che anche il sensibile raggiunge una certa autonomia ed una certa dignità non fondazionale, riconquistando quel primato che la realtà ideale gli aveva indebitamente sottratto. Sostiene Mikel Dufrenne, nel libro *L'oil et l'oreille*, che l'atto di liberazione e di affrancamento dalle ipoteche metafisiche, che l'annuncio della morte di Dio rappresenta per il sensibile, apre una storia, tutta novecentesca, di *pensiero del sensibile*, il quale connette autori come Pradines, Lipps e Husserl, snodandosi fino a Erwin Straus e Merleau-Ponty. È in questi termini che Merleau-Ponty pone “al centro della propria indagine l'operazione di espressione del senso latente nel nostro contatto col sensibile quale essa viene a configurarsi a partire dalla dimensione percettiva”². Il continuo riferimento all'opera d'arte e all'esperienza della creazione artistica costituisce per la filosofia merleau-pontiana una passione segreta ed un momento imprescindibile della comprensione dei nuclei teorici che la “nuova ontologia” cerca faticosamente di mettere in campo. L'arte è l'occasione di vedere manifestarsi quelle strutture che costituiscono il mondo e che vengono perennemente dissimulate. L'attività artistica reca in sé la forza dell'*annuncio ontologico dell'Essere*, poiché essa è “il modello di ogni operazione espressiva in quanto ‘ripresa creatrice’ [...] del

¹ M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini Studio, Milano 1996, p. 17.

² *Ibidem*, p. 31.

senso nascente nel nostro inaugurale (e ininterrotto) commercio percettivo con il mondo”³. Anche, e soprattutto, la filosofia deve mutuare queste dinamiche estetiche e adottare uno stile quale quello della pittura cezanniana e della narrazione proustiana, nella misura in cui queste ultime, “anziché puntare a *rappresentare* una presunta Natura oggettiva, attingono creativamente dalla nostra esperienza percettiva al fine di *esprimere* il legame inscindibile tra la corporeità e il mondo sensibile, cercando in tal modo di sottrarli alle astratte categorie oppositive in cui sono stati tradizionalmente imprigionati.”⁴ Il compito filosofico non è più mera descrizione frontale del mondo, sul modello del possesso intellettuale, è piuttosto un’immersione nella carnalità di questo sensibile e di questa percezione che riescono, con il loro spessore e la loro pregnanza ontologica, a mettere in discussione lo sguardo che li descrive. Cade con Merleau-Ponty l’immagine della filosofia come quell’attività di compilazione di rigide griglie categoriali, per lasciare spazio ad un *pensiero operante* che non cede mai al suo sforzo.

Abbiamo già avuto occasione di analizzare altrove⁵ il debito che Merleau-Ponty conserva nei confronti di Husserl e di capire come tale ombra teorica agisca lungo tutta la maturazione del pensiero merleau-pontiano, fino alla fase estrema della sua produzione. La riabilitazione del sensibile, che trova voce nei testi merleau-pontiana degli anni ‘50 e ‘60, ma che registriamo già in *Fenomenologia della percezione*, è una delle tracce più importanti ascrivibili al lascito fenomenologico di Husserl. Le suggestioni husserliane entrano nel *corpus* merleau-pontiano, come abbiamo visto nel capitolo precedente, non prima di essere state sottoposte ad opportuni “piegamenti” ed “adeguazioni”, con il preciso obiettivo di facilitarne l’integrazione. Proprio in questa prospettiva, la filosofia husserliana della percezione viene accolta da Merleau-Ponty soprattutto per il fatto che essa permette di cogliere “la struttura complessiva della cosa nella sua genesi”⁶ e di identificare “il ritorno husserliano alle cose stesse con l’indagine del *fungere percettivo del mondo-della-vita*”⁷. La corporeità fenomenica e vissuta suggerisce come, in tutto questo, la soggettività riesce a mantenere un’inerenza spazio-temporale al sensibile, e come si assicura anche una sua peculiare trascendenza rispetto alla situazione esperienziale in cui è inserita, nella

³ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁵ *Ivi*, § 2.3, p. 125.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

forma del rapporto figura-sfondo. “Come già per Husserl, insomma, anche per Merleau-Ponty, la percezione si configura quale immanente e nel contempo trascendente. Ma d’altra parte per entrambi il mondo stesso mantiene una certa trascendenza rispetto alla nostra esperienza, offrendosi a essa e nel contempo profilandosi quale orizzonte inesauribile in cui quella è collocata”⁸.

Il corpo vivo si trova dunque in una condizione di irrecidibile connessione con il mondo, con il quale intrattiene un commercio inesauribile secondo una “modalità *fungente* di relazione intenzionale”⁹ che non ha più nulla dell’attività costituente propria dell’egoità. La percezione, primario veicolo di movimento nel mondo per ogni essere umano – per ogni vivente –, si mantiene in un orizzonte di indecisione tra attività e passività, ed è su questo punto che la filosofia merleau-pontiana batterà con forza: l’esperienza, oltre che essere la dimensione più originale dell’esistenza e della riflessione, risulta essere anche quella più originaria, alla quale è possibile ricondurre lo spessore ontologico delle “nuove” teorie dell’essenza, del concetto, dell’ideazione, dell’Essere e della soggettività.

Intorno alla fine degli anni ‘50, le riflessioni sul sensibile subiscono una radicalizzazione ancora più produttiva rispetto alla via intrapresa dai primi lavori merleau-pontiani. La soglia che Merleau-Ponty decide di superare è questa volta quella del contenuto segreto e latente dei testi husserliani, grazie alla quale si mette finalmente all’opera il non-pensato che tale alone di latenza protegge e conserva. L’indagine sullo statuto del sensibile vira in questo momento in maniera decisiva verso quell’auspicata *riabilitazione ontologica del sensibile*, che porterà con sé un’integrazione in chiave ontologica dell’intero complesso categoriale fenomenologico merleau-pontiano. Merleau-Ponty giunge infatti ad affermare, “piuttosto che la *correlazione* fra soggetto percipiente e mondo percepito, la *co-appartenenza* del senziente e del sensibile a un medesimo ‘essere sensibile grezzo’, nella cui dimensione ‘carnale’ [...] soggetto e oggetto non sono ancora costituiti”¹⁰. È ancora una volta nell’esperienza artistica che Merleau-Ponty vede rispecchiarsi efficacemente queste dinamiche che egli descrive in ambito ontologico. Ma è da precisare innanzitutto quel doppio filo che lega la produzione artistica con lo strato sensibile che la sorregge: né la produzione artistica né quella linguistica godono di

⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ *Ibidem*, p. 34.

completa autonomia, essendo entrambe radicate nella prospettiva ontologica del sensibile, la cui verità, tuttavia, “proprio attraverso l’operazione espressiva che ha nell’arte e nella letteratura il suo modello, si fa, sia pure indirettamente, strada”¹¹. Il valore veritativo del arte deve dunque il suo sussistere al sensibile: una posizione, questa, che permette a Merleau-Ponty di affermare ancora una volta il tema del sensibile e di rimediare, in stile heideggeriano, all’ingenuità della metafisica occidentale che ha per lungo tempo ridotto il prodotto artistico ad un oggetto: “la rivendicazione della veridicità dell’arte è motivata proprio dall’essenziale radicamento di questa carne del sensibile, purché a sua volta ontologicamente riabilitato rispetto all’impostazione oggettivistica criticata da Heidegger”¹².

È finalmente la decisione - che arriva in maniera più lucida con *Il visibile e l’invisibile* - di liberarsi di ogni tipo di residuo della filosofia coscienzialista a spingere definitivamente l’interrogazione merleau-pontiana nel dominio dell’esperienza sensibile. L’ultima fase dell’opera di Merleau-Ponty segna infatti, nell’economia globale dell’evoluzione del suo pensiero, il *punto di crisi* a cui l’accettazione dell’ombra teorica husserliana va incontro, il momento in cui emerge tutta l’inconciliabilità di quella prospettiva fenomenologica con le nuove esigenze ontologiche che si stavano facendo strada. A questo punto di maturazione, Merleau-Ponty si trova a dover respingere, “dell’impostazione husserliana, l’idea di un *ego* costituente – [...] ogni pregiudiziale dicotomia fra soggetto e oggetto in nome di un rapporto d’implicazione originaria che ci lega al mondo”¹³. Il pensiero merleau-pontiano raggiunge, nelle ultime pagine in cui gli è concesso di vivere, una tale forza ed una tale indipendenza, che non è più disposto a sopportare il compromesso impostole dal, seppur fondamentale e vitale, debito husserliano. Proprio in seno al problema della soggettività si manifesta quell’inconciliabilità insostenibile che vedrà Merleau-Ponty propendere per un distacco graduale. Come osserverà poi Dufrenne, in un saggio del 1966 dedicato al pensiero merleau-pontiano, Merleau-Ponty respinge in particolare “la direzione idealistica del pensiero husserliano secondo la quale, come dicono le *Meditazioni Cartesiane*, la fenomenologia sarebbe l’‘esplicitazione della monade io’, e in particolare la teoria

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

della costituzione che subordina radicalmente ogni senso all'attività demiurgica della coscienza"¹⁴.

Su questa scia, osserviamo che *Il visibile e l'invisibile* contiene un altro commiato storico definitivo, quello dalla filosofia negativistica di Sartre, che non smette mai di essere una forte riferimento critico, soprattutto per quanto riguarda la nozione di soggettività cava. La compatibilità del pensiero merleau-pontiano con la filosofia sartriana si arresta infatti alla comune ricezione del pensiero husserliano: "ciò che Sartre [vi] accoglieva di Husserl, e proprio per rigettarne l'idealismo, era il tema dell'intenzionalità che conduce a 'una nuova prova ontologica', cioè che impone di pensare il per-sé, come 'portato dell' 'in-sé', la coscienza come legata al suo oggetto"¹⁵. Entrambi gli approcci filosofici sembrano infatti avanzare un dubbio rispetto alla praticabilità della strada husserliana per optare poi per un riaggiornamento delle soluzioni fenomenologiche, in particolar modo quello dell'intenzionalità, in direzioni fondamentalmente discordanti.

Nella prospettiva merleau-pontiana, la filosofia, per "realizzare il suo voto di radicalismo, [...] dovrebbe assumere come tema quel cordone ombelicale che la collega sempre all'Essere, quell'orizzonte inalienabile dal quale essa è subito circondata, quella iniziazione preliminare, [...] arretrare per vedere il mondo e l'Essere, o anche metterli tra virgolette come si fa per le parole di un altro, lasciarli parlare, mettersi in ascolto"¹⁶. La domanda filosofica giunge dunque a formularsi nei termini di quella complicità che il pensiero interrogante realizza con la verità e con l'Essere, rinunciando all'affermazione di un'esteriorità assoluta e di un Essere massiccio, del quale si potrebbe comprendere il senso soltanto riconducendo la sua estensione ad uno "sguardo frontale totale". Allo stesso modo, l'originalità dell'interrogazione filosofica merleau-pontiana dovrebbe riuscire a mettere capo ad un'impalcatura ontologica in grado di seguire l'*originaria grammatica dell'Essere* e di svelare l'inconsistenza di quelle categorie che non fanno altro che falsificarla.

In seno a questo svelamento del vero senso dell'essere e della sua formulazione ontologica, la prima *mitologia* che deve essere sottoposta ad una revisione radicale è senza dubbio quella dell'essenza, nella versione che di essa propone lo sguardo puro

¹⁴ M. Dufrenne, *Merleau-Ponty* [1962], ora in Id. *Jalons*, M. Nijhoff, La Haye, 1966, p. 209.

¹⁵ *Ibidem*, p. 210.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établie par C. Lefort, Gallimard, Paris 1964, traduzione italiana di A. Bonomi riveduta da M. Carbone, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993, pp. 126-127.

sull'essere: "le essenze sono questo senso intrinseco, queste necessità di principio, [...] unico essere legittimo e autentico, che ha pretesa e diritto all'essere e che è affermativo di se stesso, giacché esso è il sistema di tutto ciò che è possibile allo sguardo di un puro spettatore"¹⁷. L'essenza apparirebbe dunque, nella prospettiva di una certa tradizione filosofica, come una condizione di possibilità dell'esperienza dal vago sapore kantiano. Essa deve essere necessariamente *qualcosa*, un'oggettualità positiva. È su questo tipo di lettura filosofica dell'essenza che si innesta però anche l'oggettivismo tipico del pensiero scientifico, con la sua connaturata indecisione teoretica. La scienza infatti propende, nel tentativo di rispondere alle domande suscitate dalla vita e dal vivente, per la costruzione di un "nuovo genere d'Essere", quello delle essenze appunto, che sia in grado di sciogliere quelle difficoltà imposte dalla procedura di definizione e di categorizzazione. La scienza però "non separa completamente dal mondo le proprie essenze, le mantiene sotto la giurisdizione dei fatti [...]. Il problema rimane indeciso nel sapere scientifico, perché in esso le verità di fatto e le verità di ragione sopravanzano l'una sulle altre e la suddivisione dei fatti, come l'elaborazione delle essenze, è condotta sotto presupposti che rimangono da interrogare"¹⁸. Secondo Merleau-Ponty, la filosofia dovrebbe essere in grado invece di assumersi il compito di portare a termine questa lettura del reale, non nella forma di una scienza esatta che produca un contatto parziale ed astratto con l'esperienza, ma nella forma di un "*contatto totale* di colui che, vivente nel mondo e nell'Essere [...], tenta di pensarsi nel mondo, di pensare il mondo in se stesso, di dipanare le loro essenze intricate e di formare infine il significato 'Essere'"¹⁹. Aggiunge però Merleau-Ponty, in una nota a margine, a scampo di qualsiasi fraintendimento positivistico, "ciò che non è un niente è QUALCOSA, ma: questo qualcosa non è duro come diamante, non è incondizionato, ERFAHRUNG"²⁰.

L'Essere merleau-pontiano non è dunque qualcosa di positivo e massiccio che si staglia sull'orizzonte mondano come qualcosa di certo e al quale si può attingere come ad un oggetto a portata di mano. Esso, al pari della soggettività, si dà piuttosto come un *non niente* [*pas rien*], il cui sapere ingloba negazioni ed affermazione, come un orizzonte d'emersione. Il movimento di emersione dell'essenza dal tessuto ontologico ne sottolinea la sua fondamentale componente di interdipendenza e di non

¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁰ *Ibidem*, in Nota.

autonomia, il quale consiste, in ultima analisi, in quel legame di vicendevoles implicazione della fattualità e dell'idealità. Come osserva Merleau-Ponty a proposito di questo condizionamento originario, "l'inventario delle necessità d'essenza comporta sempre una presupposizione [...]: se questo mondo deve esistere per noi, o se deve esserci un mondo, o deve esserci qualcosa, allora è necessario che si osservino la tale o la tal altra *legge di struttura*"²¹. La non-incondizionatezza dell'essenza è senza dubbio imputabile al fatto che essa non è mai ontologicamente prima, anzi, in questo senso, è sempre seconda: essa conserva una dipendenza dall'*Erfahrung*, la quale costituisce anche la struttura di sicurezza del suo posizionamento nel mondo: "quel sapere è al di sotto dell'essenza, è l'esperienza di cui l'essenza fa parte e che essa non avvolge. L'essere dell'essenza non è primo, non riposa su se stesso, non è esso che può insegnarci cos'è l'Essere, l'essenza non è *la* risposta alla domanda filosofica"²².

L'operatività delle essenze nella comprensione del mondo non è dunque in nessun modo assoluta, la loro autorità e la loro dignità di principi non riposano sull'ovvietà della loro semplice sussistenza, ma scendono più a fondo, nella loro funzione di nervatura ed intramatura della fatticità, alla quale si legano nella loro presentazione sensibile e nel loro potere affermativo. Conclude a questo proposito Merleau-Ponty: "noi non abbiamo il diritto di dire che le essenze che troviamo danno il *senso primitivo dell'Essere*, che sono il possibile in sé, tutto il possibile"²³. L'idealità non è dunque il bacino di contenzione del possibile, è piuttosto una *virtualità* che si mantiene sempre protesa verso la sua realizzazione, senza poter fornire autonomamente un quadro ontologico completo.

Proprio attraverso la sottolineatura di questa costitutiva implicazione reciproca di fatto ed essenza, Merleau-Ponty giunge a ribadire l'iscrizione di questi ultimi in un unico Essere globale. È all'esperienza, infatti, "che appartiene il *potere ontologico ultimo*"²⁴, in virtù del fatto che proprio essa è l'ambito di realizzazione di quella presa vicendevoles di attualità ed idealità e del loro ulteriore "essere-presi" nel tessuto di un essere dalla dimensionalità universale. La favola della visione cosmoteoretica chiude gli occhi di fronte a questi vincoli di località e temporalizzazione, a questi legami che, rivelandosi nel loro spessore ontologico fondamentale, sono in realtà le modalità

²¹ *Ibidem*, pp. 128-129.

²² *Ibidem*, p. 129.

²³ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁴ *Ibidem*, corsivo nostro.

proprie della nostra relazione con l'essere di verità del mondo; l'esperienza del sensibile descrive infatti una relazione che vive del dispiegarsi di quella virtualità che è l'essenza nel piano dell'attualità. "Il puro spettatore in me, che innalza ogni cosa all'essenza, che produce le sue idee, non è sicuro di toccare con esse [le essenze] l'essere se non perché emerge in un'esperienza attuale circondata da esperienze attuali, dal mondo attuale, dall'Essere attuale, che è il suolo dell'*Essere predicativo*"²⁵. C'è qui, nel richiamo alla nozione di *suolo*, una evocazione del tipo di Essere che l'affidamento husserliano alla Terra scopre, e la riaffermazione che un pensiero non ancorato ad un suolo esperienziale è un pensiero inconsistente. La cecità rispetto alla dipendenza delle essenze e della correlativa *Wesenschau* dal loro ancoraggio sensibile struttura un pensiero sospeso, incapace di attingere alla vera densità dell'architettura ontologica ed, inoltre incapace, di dare espressione alle possibilità d'essenza: "esse possono sì avvolgere e dominare *i fatti*, ma derivano esse stesse da un'altra possibilità, più fondamentale: quella che elabora la mia esperienza, la dischiude al mondo e all'Essere"²⁶. La filosofia deve dunque farsi svelamento ed istituire in se stessa quella vocazione per *l'archeologia del campo ontologico* che porta ad attingere allo strato selvaggio e grezzo dell'Essere. Le essenze che compaiono in questo campo che si è appena dischiuso non sono autosufficienti e l'atto stesso dell'ideazione si costituisce come un prelevamento che avviene nel cuore dell'Essere grezzo.

È in questo punto della riflessione, quando entra in gioco la *responsabilità e la paternità dell'ideazione*, che riemerge la questione della passività e dell'attività simultaneamente co-implicate, questione a cui Merleau-Ponty aveva dato soluzione ribadendo la loro indifferenziazione.

Nel sistema teorico che presuppone le essenze come verità auto-poste dell'essere, l'atto di ideazione partorisce un soggetto puro, che dal campo dell'esperienza si astrae per vedere, in maniera disincarnata, le idealità essenziali, senza l'ombra compromettente del fatto. Commenta allora Merleau-Ponty: "per passare di qui [dall'esperienza] alle essenze, io debbo *intervenire attivamente*, far variare le cose e il campo, non in virtù di qualche manipolazione, ma *senza toccarli*"²⁷. L'ideale dello spettatore puro presuppone infatti un rapporto asettico con il mondo delle cose ed

²⁵ *Ibidem*, pp. 129-130, corsivo nostro.

²⁶ *Ibidem*, p. 130.

²⁷ *Ibidem*.

impone che il raggiungimento delle essenze avvenga senza il minimo contatto con le cose stesse. L'ideazione è, in questo senso, un intervento attivo alla ricerca, sul fronte ontologico, della produzione di oggettualità positive; essa non è qualcosa che passivamente si produce nell'ambito del contatto con l'Essere primordiale e che da questo contatto trae forza. Cercando di neutralizzare tutta questa serie di falsificazioni tradizionali, Merleau-Ponty interviene dunque sul grado di positivismo che quest'impostazione implica, sostenendo che l'essenza "non è quindi un essere positivo. È un'*invariante*; esattamente: ciò la cui trasformazione o assenza altererebbe o distruggerebbe la cosa"²⁸.

L'azione riformatrice di Merleau-Ponty si inserisce dunque in un campo teorico in cui l'essenzialità dell'essenza corrisponde al suo assoluto grado di purezza, un stile di pensiero che non ha considerato che "un'essenza pura che non fosse affatto contaminata e avviluppata dai fatti non potrebbe risultare se non da un tentativo di variazione totale"²⁹. Correlativamente ad una tale impostazione dell'essenza, la tradizione positivista ha imposto come necessario il concepire il soggetto conoscente come "uno spettatore, anch'egli privo di segreti, senza latenza"³⁰, tutto dispiegato nella sua azione creatrice dell'idealità e depurato da qualsiasi accento di passività e fungenza. Il soggetto puro sarebbe infatti *tutto lì* nella sua evidenza, e non presenterebbe nessun doppio fondo e nessuna negatività strutturale. È per questa ragione che la riduzione all'essenza avviene a condizione di una presa di distanza dalle cose del mondo, un allontanamento che permette di porle interamente sotto il nostro sguardo, al fine di realizzare quella frontalità grazie alla quale la coscienza si rapporta al sensibile. Il rischio più evidente di un'impostazione, che trova nella completa trasparenza della presenzialità del soggetto la sua unica condizione di possibilità, è proprio quella dell'assenza fondativa di un suolo, che le impedisca di arretrare fino al nulla. Il soggetto che si mantiene in una posizione di sorvolo deve necessariamente essere ricondotto ai suoi vincoli con l'*Erfahrung*, quali costituiscono l'unica reale possibilità di accesso al sensibile e, di qui, all'Essere, completando così una conoscenza ontologica che risulterebbe altrimenti incompleta ed illusoria.

La versione finale della riforma merleau-pontiana prenderà allora avvio dall'impostazione di alcune clausole ontologiche che possano garantire una

²⁸ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

comprensione del reale il più possibile conforme allo stile dell'Essere intramato dalle essenze: "ogni ideazione, si effettua in uno *spazio d'esistenza*, sotto la garanzia della mia durata [...]. Ogni ideazione è sostenuta da questo albero della mia durata e delle durate; questa linfa ignorata nutre la trasparenza dell'idea; dietro l'idea c'è l'unità, la simultaneità di tutte le durate reali e possibili, la coesione da un'estremità all'altra di un unico Essere"³¹. Nella spiegazione dell'ancoraggio al sensibile e della fundamentalità del sostegno esperienziale all'idea, Merleau-Ponty si appoggia, avvalendosi di forti echi bergsoniani, alla temporalità della soggettività: la coesione che essa riceve dalla sua durata è il *medium* sensibile attraverso cui essa può avere accesso ad un'esperienza dell'idealità alimentata da quella "linfa" di simultaneità che ne corregge la trasparenza assoluta. Merleau-Ponty porta dunque la riflessione sull'essenza ad integrare le suggestioni che la riflessione sul sensibile aveva già sviluppato rispetto alla località e alla temporalità del pensiero interrogante: al di là dell'essere massiccio che l'essenza come oggettualità invoca, è necessario riscoprire la reale appartenenza del pensiero a quella latenza, a quel campo dal quale non è possibile astrarsi completamente, evitando così di assecondare la presunzione di sorvolarlo: "sotto la solidità dell'essenza e dell'idea c'è il tessuto dell'esperienza, questa *carne del tempo*, ecco perché io non sono sicuro di essere penetrato fino al nucleo duro dell'essere"³². La prospettiva mitologica del sorvolo sopravvaluta infatti il potenziale di penetrazione dello sguardo che le è proprio, uno sguardo che in realtà non fa altro che scavalcare quel piano dell'esperienza nel quale dovrebbe immergersi per raggiungere le essenze.

Ciò a cui Merleau-Ponty si oppone con forza è l'idea che si possa giungere in maniera diretta all'Essere attraverso le essenze, al loro volta raggiunte attraverso la progressiva eliminazione dell'inessenziale. Il sorvolo di quel campo che io stesso dispiego presupporrebbe l'astrazione dal mio corpo e dal mio tempo, i nuclei di realizzazione della mia esistenza. Ciò mi priverebbe infatti "proprio di quella coesione nello spessore del mondo e dell'Essere senza la quale l'essenza è *folia della soggettività e arroganza*"³³. È infatti l'idea di una soggettività disincarnata che pone i maggiori problemi di coerenza nel sistema dicotomico del reale: un soggetto arroccato nella sua arrogante posizione di sorvolo non è altro che il prodotto di una *folle*

³¹ *Ibidem*, p. 131, corsivo nostro.

³² *Ibidem*, corsivo nostro.

³³ *Ibidem*, corsivo nostro.

ambizione di absolutezza la quale, procedendo alla recisione di ogni possibile rapporto con l'effettività dell'Essere, non ha alcuna possibilità di conoscerlo né di relazionarsi ad esso. La conformazione globalmente positiva sia della soggettività che dell'Essere crea inoltre un problema di incompatibilità e di irraggiungibilità reciproca delle due istanze, le quali non possono fare altro che cozzare caparbiamente l'una contro l'altra, senza istituire mai un sereno rapporto conoscitivo. Merleau-Ponty deriva da questa impossibile incommensurabilità di soggettività e mondo la necessità di ridisegnare una delle due istanze in termini di accoglienza e disponibilità e ritrovare lo spazio di realizzazione dell'evento della coesione. "Per me c'è quindi un inessenziale ed una zona, una *cavità*, in cui si raccoglie ciò che non è inessenziale, ciò che non è impossibile, non c'è visione positiva che mi dia definitivamente l'essenzialità dell'essenza"³⁴. La "nuova ontologia" merleau-pontiana prevede, insieme ad una teoria rinnovata delle idee, anche una teoria della loro genesi, una teoria dell'ideazione. Come osserviamo in queste righe, ciò che Merleau-Ponty intende rilanciare, riconnettendosi alle riflessioni sulla soggettività - che all'ideazione e alla sua descrizione sono fundamentalmente legate -, è un atteggiamento in cui si realizza l'indistinzione tra attività e passività. L'ideazione, sotto il profilo della oggettività, si qualifica dunque come un *lasciar-essere* dal sapore heideggeriano, "un accoglierla che a sua volta configura la soggettività come "cavità [*creux*]"³⁵. Ecco Merleau-Ponty trovare una configurazione adeguata per quella soggettività ridisegnata dall'avvento delle idee: essa è una cavità che, anziché considerare il mondo come una positività frontalmente disposta, si rivela come la "cassa di risonanza"³⁶ del dove avviene l'incontro con l'Essere carnale. È sempre in questa versione concava che la soggettività mostra la vera genesi dell'idealità: la soggettività detiene infatti il privilegio di una *creatività fungente*, che non avviene per pura attività ma che si produce nei termini di una passività ideatrice. Da questo approdo prende slancio il percorso di smantellamento del "pregiudizio dell'essenza"³⁷ e di ridirezionamento della riflessione che potrebbe implicare, "rinunciando all'essenza atemporale e senza località, un *vero pensiero dell'essenza*"³⁸.

³⁴ *Ibidem*, corsivo nostro.

³⁵ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 45.

³⁶ M. Carbone, *Le idee sensibile tra vita e filosofia*, cit., p. 23.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 131.

³⁸ *Ibidem*, corsivo nostro.

Il lavoro merleau-pontiano mira ad identificare le radici profonde dei pregiudizi teorici che ipotecano l'evoluzione della riflessione ontologica, condannandola anche a mancare perennemente l'essenza nella sua natura. "È per aver cominciato con l'antitesi del fatto e dell'essenza, di ciò che è individuato in un punto dello spazio e del tempo e di ciò che è per sempre e in nessun luogo, che si è infine indotti a trattare l'essenza come idea-limite, cioè a farla inaccessibile."³⁹ La cesura tra il livello fattuale e quello ideale ci ha costretto insomma, in qualche modo, a "cercare l'essere dell'essenza come una seconda positività al di là dell'ordine dei 'fatti' [...] a sognare un impossibile lavoro dell'esperienza sull'esperienza che la spogli della sua fatticità come di un'impurità"⁴⁰.

In luogo di eliminare completamente la distinzione tra fatto ed essenza, propone Merleau-Ponty, sarebbe sufficiente intervenire sulla sua definizione di essa e riconfigurarla in modo che essa possa proporre le dinamiche di accesso all'essenzialità come scaturenti dal cuore stesso dell'esperienza e non più al di là di essa. D'altra parte, "la biforcazione dell'essenza e del fatto si impone solo a un pensiero che guardi l'essere da un altro luogo, e per così dire di fronte"⁴¹. Ritorna qui la figura cosmoteoretica che, in un ambito di pensiero falsante come quello basato sulla cesura tra fatto ed idealità, propone un'altrettanto inaccettabile versione della soggettività: essa viene infatti assimilata a quello sguardo che, concentrandosi tutto in un'unica sede assoluta, allontana le cose spingendole in una dimensionalità piatta a lui estranea e con la quale non intrattiene nessun rapporto di località né di temporalità. La presunzione di posizionarsi ad un grado zero dell'Essere, e di poter accedere da qui al cielo invisibile delle essenze, si risolve in realtà nella moltiplicazione delle difficoltà in seno alla definizione della possibilità di intuizione delle essenze da parte di uno sguardo puro che non sorge in nessun luogo. L'insostenibilità di una tale situazione ontologica sta infatti nella necessità che il soggetto sia *ovunque e sempre*, non essendo in realtà mai presente in nessun luogo ed in nessun momento preciso. La supposta ubiquità ed eternità della soggettività non fa altro che spingerla nel paradosso ed oscurare il suo rapporto con le cose, un rapporto che in realtà la pone tra di esse e la immerge nel sensibile: "le cose, qui, là, adesso, allora, non sono più in sé, nel loro luogo, nel loro tempo, esistono solo nel fondo a questi raggi di spazialità e

³⁹ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

temporalità, emessi nel segreto dalla mia carne, e la loro solidità non è quella di un soggetto puro che essa sorvola, ma è esperita da me dall'interno, in quanto io sono fra le cose e in quanto esse comunicano *attraverso di me* come cosa senziente”⁴².

Ristabilito il primato dell'iscrizione sensibile del soggetto diventa allora necessario sostituire l'esclusività delle essenze, nella loro separatezza dall'attualità, con “*una dimensione trasversale delle essenze*: ciò che c'è, è tutta un'architettura, tutta una 'stratificazione' di fenomeni, tutta una serie di 'livelli d'essere', che si differenziano mediante l'avvolgimento del visibile e dell'universale su un certo visibile in cui esso si raddoppia e si iscrive”⁴³. Non è più possibile parlare di una distinzione tra fatto ed essenza, ne tanto meno di una loro antitesi, poiché essi si trovano in realtà mescolati nella nostra esperienza; le essenze non si danno più come “idee-limite”, purificate dal sensibile, ma come l'intramatura stessa dell'Essere, grazie al quale esso viene a comprensione. Dall'altra parte, i fatti, tra cui la soggettività stessa, “sono da subito innestati sugli assi, sui cardini, sulle dimensioni, sulla generalità del mio corpo, e quindi le idee sono già incrostate nelle sue giunture”⁴⁴. Nell'universo ontologico merleau-pontiano non c'è più un'idea, un'essenza che non sia “geograficamente” e “temporalmente” definita, proprio perché “noi non abbiamo mai davanti a noi degli individui puri, dei ghiacciai di esseri indivisibili, né delle essenze senza luogo e senza data, non perché essi esistano altrove, al di là delle nostre prese, ma perché noi siamo delle esperienze, cioè dei pensieri, che sentono dietro di sé la pressione dello spazio, del tempo, dell'Essere stesso che essi pensano”⁴⁵. La nostra possibilità di dischiudere intorno a noi il campo ontologico è allora legata al fatto primario della nostra natura esperienziale, in virtù della quale la nostra attività di pensiero non ci rende automi rispetto al mondo ma ci accompagna ancora di più nel suo fondo oscuro. Inoltre, i pensieri che fungentemente si producono nella soggettività “non tengono sotto il loro sguardo uno spazio ed un tempo seriale, né la pura idea della serie ma [che] hanno attorno a sé un *tempo ed uno spazio di ammuccchiamento*, di proliferazione, di sopravanzamento, di promiscuità, - perpetua gravidanza, perpetuo parto, generalità e generatività, essenza grezza ed esistenza grezza, che sono i ventri e i nodi della medesima vibrazione ontologica”⁴⁶. Se

⁴² *Ibidem*, p. 133, corsivo nostro.

⁴³ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, corsivo nostro.

l'ideazione ed il pensiero si sottraggono entrambi alla prospettiva di un'istanza disincarnata, positiva e puramente creatrice, esse impongono, in virtù di questa rinuncia, che il rapporto con il sensibile e l'Essere rinunci al miraggio della frontalità. La soggettività, dalla sua localizzazione e temporalizzazione, trova l'altro, il sensibile, l'esperienza, ed l'Essere nei termini di una promiscuità e di un sopravanzamento che scavalca ogni posizione. Allo stesso modo, l'essenza cessa di essere un luogo di trascendenza assoluta e si assimila al *Wesen*, tornando operante ed esperienziale, e si ricolloca nel suo originario alveo di appartenenza: essa non è più staticamente separata dai fatti, ma sorge da essi in qualità di *generatività grezza e perenne*. Il respingimento della distinzione tra fatto ed essenza presuppone la conseguente riabilitazione di un orizzonte unitario che Merleau-Ponty identificherà, tardivamente, con la *vita* ed in particolare con la *vita conoscitiva*. L'immersione nell'ambito della dimensione omnicomprensiva del vivente è ciò che riunisce in un unico panorama ontologico l'esistenza e l'essenza grezza; "i fatti e le essenze sono astrazioni: ciò che c'è sono dei mondi, e un mondo e un Essere, non somma di fatti, o sistema di idee [...]. Questo mondo, questo Essere, fatticità e idealità indivise"⁴⁷.

Anche nella definizione dell'essenza interviene una delle componenti fondamentali della filosofia merleau-pontiana, la corporeità, in qualità di luogo di realizzazione della connessione tra essenza ed esistenza: questo richiamo giunge proprio per confermare che "l'Essere unico, la dimensionalità alla quale appartengono questi momenti, questi fogli e queste dimensioni, è al di là dell'essenza e dell'esistenza classiche, e rende comprensibile il loro rapporto"⁴⁸. Al fine di comprendere la natura dell'essenza è infatti necessario collocarsi in quell'Essere da cui tutto sorge, nel quale si replica una deiscenza simile a quella che avviene nel mio corpo e mediante la quale si giunge all'essenzialità dall'interno. Lo sguardo che considera il campo ontologico dall'esterno non fa altro che dilatarlo a dismisura e trasformarlo in un paesaggio per lui, nella quale si assiste ad una "promozione dell'Essere alla 'coscienza'"⁴⁹ e alla "segregazione dell' 'interno' e dell' 'esterno'"⁵⁰. Merleau-Ponty si trova così nell'imbarazzo di dover sgomberare il campo dalle falsificazioni della coscienza senza per incrinare la validità del concetto di essenza.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Il delicato lavoro di ripensamento dell'ontologia, come abbiamo già ripetuto svariate volte, non consiste in un' indiscriminata attività di soppressione delle categorie tradizionali ma in una loro reintegrazione in un nuovo panorama d'Essere, che permette poi di piegarle al nuovo uso ed alla nuova accezione. E questo è il caso anche dell'essenza, che rientra nel progetto merleau-pontiano con precise caratteristiche: in una filosofia che prende in considerazione il mondo operante, il mondo in funzione, presente e coerente, come esso è, l'essenza non è affatto d'intralcio: essa ha il proprio posto come “*essenza operante, in funzione.*”⁵¹. Ecco il nuovo senso della nozione di essenza, un senso riabilitato attraverso la suggestione heideggeriana del *Wesen*, che segna l'avvenuta archiviazione dell'immagine delle essenze come positività poste sopra di noi e come mere oggettualità. “C'è un'essenza *al di sotto di noi*, nervatura comune del significante e del significato, aderenza e reversibilità dall'uno all'altro, nello stesso modo in cui le cose visibili sono pieghe segrete della nostra carne”⁵². Così l'essenza operante è un'*istanza di emersione* del reale, che si staglia dietro il positivo del visibile e ne costituisce il negativo nonché la profondità. Se c'è un'idealità, essa non è qualcosa di statico che agisce in qualità di lontana trascendenza ma è qualcosa di perennemente operante, che avviene in me in maniera fungente e che, sempre passivamente, mi costituisce come *creux*. È proprio a questo proposito che Merleau-Ponty arriva a sostenere che “le idee troppo possedute non sono più idee”⁵³, ribadendo quel riferimento alla soggettività ed al vivente che gli aveva permesso di sottrarle al cielo iperuranio e di ricollocarle tra le pieghe della carne. Seguendo ancora quell'ideale di *non-purificazione* dell'idealità che lo aveva portato ad eliminare la cesura tra essenza e fatto, Merleau-Ponty osserva: “la vita diviene idee e le idee ritornano alla vita, ciascuno è preso nel vortice, [...] guidato dal suo pensiero, di cui egli non è più l'unico pensatore. Nessuno pensa più, tutti parlano, tutti vivono e gesticolano nell'Essere”⁵⁴.

La rinuncia al possesso globale delle essenze si ripercuote dunque anche nell'ambito della filosofia merleau-pontiana del linguaggio e tende a costituire uno degli ambiti di scoperta della dimensione di latenza che doppia l'Essere: “l'essenza allo stato vivente e attivo è sempre un certo punto di fuga indicato dall'assetto delle parole, il loro 'altro

⁵¹ *Ibidem*, p. 137, corsivo nostro.

⁵² *Ibidem*, corsivo nostro.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 138.

lato', inaccessibile, salvo per colui che accetta di vivere dapprima e sempre in esse"⁵⁵. Come abbiamo avuto modo di capire, l'approfondimento della questione dell'essenza conduce Merleau-Ponty alla svelamento del negativo che compare nell'infrastruttura dell'Essere e che ad esso appartiene tanto quanto la componente positiva, un *pas rien* che non va più ignorato e che apre l'interrogazione alla dimensione della profondità. È necessario per la filosofia trovare una *terza via* che possa incrinare l'alternativa tra un positivismo delle essenze ed un negativismo del dubbio, entrambi incapaci di rendere conto della situazione ontologica del mondo. Da una parte, la pretesa di accedere "all'essere duro dell'essenza" e la troppa distanza dal mondo dall'altra, lasciano la domanda filosofica senza risposta e la conducono in una pura voragine verso un Essere trascendente"⁵⁶. Per entrambe queste prospettive fallite, Merleau-Ponty si preoccupa di valutare la percorribilità, giungendo alla conclusione che solo l'allontanamento da tali soluzioni illusorie può lasciare alla domanda filosofica lo spazio necessario per dirigersi verso il suo vero terreno d'azione e di costituirsi finalmente "come rapporto ultimo all'Essere e come organo ontologico"⁵⁷. Soltanto il superamento della tradizione filosofica, che, come abbiamo visto in queste pagine ha la forma di un rivolgimento radicale del metodo di interrogazione e dei risultati ricercati dalla filosofia, può condurci ad un terreno relativamente vergine, ma che in realtà è più antico di qualsiasi costruzione teoretica. Riconfermando l'inconsistenza di astrazioni come i puri fatti e le pure essenze, Merleau-Ponty si sente di sottolineare ancora una volta che "al pari dei fatti, le necessità d'essenza non saranno la 'risposta' che la filosofia richiede. La 'risposta' è più alta dei 'fatti' e più in basso delle 'essenze', è nelle Essere selvaggio in cui essi erano indivisi e in cui, dietro o sotto le scissure della nostra cultura acquisita, continuano ad esserlo"⁵⁸. Ciò che Merleau-Ponty propone ne *Il visibile e l'invisibile*, non è dunque la sostituzione della ricerca dell'essenza con la fusione irreflessiva ed immediata con il vivente e l'esistenza, ma una continuazione della missione ontologica su altri binari. Il rapporto di soggettività interrogante e mondo non avverrà nella forma della coincidenza effettive di due termini positivi che si incorporano – come "due elementi di una lega"⁵⁹ – ma piuttosto come nella forma di un "ricoprimento, come di una cavità e di un rilievo che

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem*, p. 141.

rimangono distinti”⁶⁰. La domanda filosofica non ha il potere di intervenire sulla struttura basilica dell’Essere e delle istanze ontologiche che in esso emergono e, anche nella fase in cui essa non arriva a comprenderli se non falsificandoli, non può far altro che correggersi e riscrivere i suoi fraintendimenti nell’orizzonte primordiale e sempre attuale dell’Essere grezzo: “venendo dopo il mondo, dopo la natura, dopo la vita, dopo il pensiero, e trovandoli costituiti [cosa e coscienza della cosa] prima di sé la filosofia interroga questo essere preliminare e interroga se stessa sul suo rapporto con esso”⁶¹. La riemersione dell’originario è dunque un evento centrale e rivoluzionario per la storia del campo ontologico poiché ne scava le conformazioni positivistiche: l’Essere selvaggio e preliminare è un’esplosione che travolge il piano delle pure essenze e la sua assenza di dimensione e profondità. La filosofia ha il compito di assecondare ed accompagnare questa esplosione, “questa non-coincidenza, questa differenziazione”⁶² e non certo di reificarla in fusione o trascendenza. La natura differenziale dell’originario è, in definitiva, da comprendere come “una *non-coincidenza privativa*, una *coincidenza da lontano*, uno scarto, e qualcosa come un ‘errore buono’”⁶³.

Concludiamo ora ritornando sullo statuto della filosofia, così come esso entra in gioco rispetto alla questione dell’essenza, e su come le descrizioni della soggettività e dell’ideazione seguano da vicino i mutamenti interni a tale ambito. Abbiamo notato che l’interrogazione, intesa come ricerca delle essenze o come fusione con le cose, propone il medesimo errore interpretativo: la distanza infinita presupposta dal sorvolo o la prossimità assoluta presupposta dalla fusione scivolano entrambe nel positivismo, nello stesso rapporto con la cosa. “La filosofia è ridotta al piano unico dell’idealità e a quello dell’esistenza. Da entrambe le parti si vuole che qualcosa – adeguazione interna dell’idea o identità a se stessa della cosa – venga a otturare lo sguardo, e si esclude o si subordina il pensiero dei lontani, il pensiero d’orizzonte”. La tendenza metafisica della tradizione, che vuole esistenza ed essenza separate da una cesura inestinguibile, deve cedere ai suoi numerosi errori ed ammettere la rigidità che le impedisce di descrivere compiutamente il reale. L’obiettivo del ripensamento merleau-pontiano è quello di riuscire ad avanzare l’ipotesi che “ogni essere si presenti in una distanza che non è un impedimento per il sapere, che viceversa ne è la

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem*, p. 142.

⁶³ *Ibidem*, pp. 142-143, corsivo nostro.

garanzia”⁶⁴. Nel solco della tematizzazione di questo impensato, confluisce anche la riflessione sulla soggettività ed in particolare tutte quelle sue componenti che un certo cartesianesimo clandestino ha ommesso di pensare adeguatamente: “che ci sia questo *spessore di carne* fra noi e il ‘nucleo duro’ dell’essere, è ciò che non interviene nella definizione: tale spessore è ascritto a me, è la *fodera di non-essere* che la soggettività trasporta sempre intorno a sé”⁶⁵.

La riflessione sulle essenze e sulla loro genesi sorge, nella filosofia di Merleau-Ponty, quando egli si pone il problema di comprendere l’origine fenomenologica del mondo la contestuale origine di noi stessi. Già nelle *Ricerche logiche* di Husserl, la comprensione della posizione del mondo da parte della soggettività si risolveva in un’indagine sullo “statuto fenomenologico delle essenze e dell’analisi eidetica”⁶⁶ senza però riuscire a dare una versione soddisfacente della relazione tra fatto ed essenza, e soprattutto senza evitare di istituire una priorità di strutturazione dell’idea rispetto al mondo. Merleau-Ponty assume allora come punto di partenza, come imprescindibile gesto inaugurante della sua ontologia, “l’impossibilità di considerare il mondo come già sempre strutturato o sotteso dal retro-mondo ideale e immutabile delle essenze”⁶⁷. L’atteggiamento teorico dell’ultimo Merleau-Ponty sembra infatti particolarmente votato a sradicare dalla tradizione di pensiero inaugurata da Husserl quella sorta di “*platonismo fenomenologico*”⁶⁸ che vincolava un’originale pensiero delle essenze ad una formulazione inadatta e carica di difetti fondamentali. Il panorama della fenomenologia husserliana, sotto l’ipoteca di questa particolare forma di platonismo, consegna al mondo una natura fantasmatica, dipendente dal sostegno di un sottostante mondo di essenze, concepito come astratto luogo dell’idealità. C’è invece, in Merleau-Ponty, la dichiarata intenzione di arrivare ad una descrizione dell’Essere attraverso la considerazione congiunta di idealità e fatticità, una coesione originariamente costitutiva del campo ontologico: come osserva Richir, è possibile individuare nel pensiero merleau-pontiano quella “sorta di miracolo di una complicità

⁶⁴ *Ibidem*, p. 145.

⁶⁵ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁶⁶ M. Richir, *Essences et “intuition” des essences chez le dernier Merleau-Ponty*, ora in Id., *Phénomène, temps et être. Ontologie et phénoménologie*, Millon, Grenoble 1997, traduzione italiana di A. Pinotti, *Essenze e “intuizione” delle essenze nell’ultimo Merleau-Ponty*, in M. Carbone e C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell’Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia Edizioni, Cernusco Lombardone, 1993, p. 37.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁸ *Ibidem*, corsivo nostro.

nativa e quasi felice con lo spessore proprio del mondo e delle cose”⁶⁹. È allora evidente come tutto l’estremo sforzo teorico di Merleau-Ponty sia in qualche modo direzionato allo scioglimento di quegli enigmi posti dalla definizione dell’*origine simultanea* di mondo e soggettività e di fatto ed essenza, “in un modo che gli sia strettamente aderente”⁷⁰, che riesca cioè a sfondare i limiti dell’indagine heideggeriana in questo senso, senza però ricadere in quelle astrazioni che avevano già inibito il pensiero husserliano.

Il lavoro di disattivazione di quella versione del platonismo ancora presente nella fenomenologia viaggia su binari paralleli alla critica dello spirito scientifico, della filosofia riflessiva e di quella “cattiva dialettica” proposta da Sartre, configurandosi, in ultima istanza, come la rettifica della proposta husserliana sulla questione delle essenze e della *Wesensschau*. Le analisi che Husserl aveva riservato a quest’ultime mettevano in gioco una serie di astrazioni che destrutturavano, nella sua densità, l’ambito ontologico e lo riducevano ad una serie di illusioni e fantasmi. La prima e più forte illusione è quella che riguarda l’Essere e, in particolare, il miraggio della filosofia coscienzialistica di poter proiettare la propria ombra sull’intera estensione dell’Essere originario, di poterne insomma eguagliare la dimensionalità globale. È inevitabile dunque che l’idea di un tale “Essere massiccio”⁷¹ inquina anche la formulazione delle sue relative essenze: “l’illusione è tanto più tenace, in quanto il senso che le essenze costituiscono sembra essere ‘affermativo di se stesso’, del tutto positivo”⁷². Osserviamo infatti come si instauri, nell’ontologia tradizionale, un generico regime di positività che coinvolge l’Essere, i fatti e le essenze in virtù del quale si formano, a loro volta, dinamiche astraenti di afferramento e di possesso intellettuale. L’immagine del campo ontologico subisce una torsione falsante che inverte i termini delle sue relazioni interne, donando una priorità a ciò che primo non è: “non è la legge della struttura a sostenere in essere il qualcosa e il mondo, ma è al contrario il *che c’è* del qualcosa e del mondo a sostenere la legge della struttura”⁷³. C’è dunque in una tale concezione delle essenze, che estende i suoi retaggi fino alla fenomenologia di Husserl, una forte componente di astrazione.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁷¹ *Ibidem*, p. 40.

⁷² *Ibidem*, p. 41.

⁷³ *Ibidem*.

Contrariamente alla *Wesenschau* husserliana, la prospettiva teorica disegnata da Merleau-Ponty propende per una discesa nella profondità dell'esperienza e per un'individuazione dell'essenza - e della necessità d'essenza - nello stesso tessuto del mondo, piuttosto che in un livello ideale dissociato dal mondo: le essenze non sono un esercizio di dominio sui fatti, e questo proprio in virtù del fatto che da essi derivano ed in essi si manifestano. La possibilità che le essenze dischiudono è infatti più fondamentale e più originaria del sorvolo ontico, e corrisponde più precisamente ad un *principio di animazione e di organizzazione della fatticità*; allo stesso modo l'atto di ideazione non è autosufficiente ma si ascrive anch'esso all'ambito di energia dell'Essere grezzo, dal quale preleva le essenze al loro stato selvaggio. L'analisi che Merleau-Ponty fa sullo statuto dell'essenza e sulle modalità dell'intuizione eidetica è dunque tutta direzionata alla decostruzione dell'*immagine positivista* dell'ambito dell'ideazione, che lo aveva ridotto ad una mera questione di rapporto tra oggettualità e soggetti disincarnati. Agli occhi di Merleau-Ponty, anche la riduzione trascendentale husserliana contribuiva al radicamento di tale illusione: l'atto fenomenologico dell'*epoché* non farebbe altro che confermare il grado di astrazione nei confronti della fatticità dell'essenza, tranciando di netto i legami di quest'ultima con la fede percettiva, ripudiando il sensibile e banalizzandone la densità ontologica, una densità nella quale è iscritta, al di là di ogni illusione, anche l'idealità. Scrive infatti: "l'enigma della fede percettiva, della nostra complicità congenita con l'Essere e il mondo, si è perduto, deificandosi nella dualità del possibile e del reale, dell'essenziale e del fattuale"⁷⁴. Merleau-Ponty si accorge di come lo spessore dell'esperienza sia andato man mano assottigliandosi sotto il peso delle calcificazioni metafisiche e di come il senso opaco dell'Essere sia stato ignorato a favore di un Essere completamente trasparente e coestensivo alle possibilità di sorvolo della coscienza: sarà allora l'introduzione della *virtualità dell'essenza*, grazie alla quale essa riesce a sottrarsi all'alternativa tra reale e possibile, e del suo peculiare senso verbale (*Wesen*) che rappresenterà per il pensiero merleau-pontiano un passo verso la riconquista dell'intensità ontologica del mondo. Appoggiandosi alla suggestione husserliana della variazione eidetica, Merleau-Ponty cerca di spingere oltre quelle sue osservazioni, dal carattere non illusorio, rispetto alla natura dell'essenza e dell'ideazione, in particolare rispetto alla loro contingenza ed alla loro assegnazione originaria all'Essere selvaggio

⁷⁴ *Ibidem*, p. 43.

ed al mondo: “se l’essenza si rivela sì come un’in-variante, non è in quanto essere positivo, ma in quanto essere *misurato* dal nostro potere di variazione, che non è totale per il fatto che noi stessi non siamo, nell’esperienza, uno spettatore senza latenza, che vede le cose come dal fondo del nulla”⁷⁵. Ed inoltre, sempre affermando i vincoli sensibili dell’idealità e dell’isomorfica soggettività, “l’essenza, o l’idea, si nutre del tessuto dell’esperienza e della carne del tempo, che rendono illusorio un punto di vista di sorvolo coestensivo a una distruzione di ciò che costituisce l’essere incarnato”⁷⁶.

Merleau-Ponty annuncia i termini del suo personale rovesciamento del “platonismo fenomenologico” limitatamente alla teoria delle essenze e della loro genesi: lungi dal rivaleggiare con la coesione proposta dalla variazioni e dalla loro invariante, l’idea si dà precisamente in questo essere attuale, inessenziale, che ne fenomenizza la virtualità; allo stesso modo, l’antiplatonismo merleaupontiano vuole farsi garante di un’*idealità non fantasmatica*, non astraente dalla fatticità, che riporti, attraverso l’individuazione di un’essenza allo stato selvaggio, la biforcazione tra fatto ed idea alla loro originaria indivisione. La mia carne, presa in quella parentela che la lega alla carne del mondo, mi dà il senso di questa coesione indissolubile di fatticità ed idealità ed impedisce di concepire l’essenza priva di quello spessore che è del mio corpo e del mondo insieme, sostenuta in ultima analisi dall’architettura dell’Essere. Come abbiamo già sentito Merleau-Ponty affermare, le essenze sussistono come un’incrostazione con le giunture del mio corpo e, mantenendo la loro inerenza allo stato selvaggio, continuano ad alimentare concretamente la variazione eidetica: è infatti la loro operatività, in qualità di *Wesen* verbale, che le costituisce come una “*potenza di irradiazione*”⁷⁷ non stabilizzata che, nel polimorfismo dell’essere grezzo e selvaggio, riesce ad esser “rappresentativo di una specie o di una famiglia di essere”⁷⁸. La solidità di queste essenze si realizza dunque in una particolare congiunzione di fatto ed idea, dove sorge il vincolo che collega segretamente una esperienza alle sue varianti”⁷⁹: l’essenza grezza si estende dunque all’esperienza senza esserne coestensiva, mantenendo però uno statuto di realizzazione simile alla propagazione o all’irraggiamento sonoro. Nella sua intima natura di nervatura invisibile del visibile

⁷⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 48, corsivo nostro.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 135.

ed in virtù del suo particolare profilo operante, l'essenza è, in definitiva, “come una *piega segreta* della carne del visibile/sensibile”⁸⁰ che propone un'apertura all'universale, un accesso a quell'impensato che sempre doppia il pensato senza porlo ai propri piedi come un nudo oggetto. La fuga dalla logica della rappresentazione è soprattutto una ricerca dell'essenza nel suo stato vivente ed attivo, o meglio, come si è già detto più volte, operante, cercando di riconquistare lo spessore dell'essere attraverso quel tessuto carnale che lega soggettività e cose e che ingloba, nello stesso raggio di mondo, idea e fatto.

È interessante notare ancora una volta come, nelle definizioni della “nuova ontologia”, agisca sempre quell'*isomorfismo del cavo* che avevamo già avuto modo di individuare in molti altre occasioni. Il campo ontologico del tardo pensiero merleau-pontiano sembra infatti essere “innestato o articolato su delle specie di strutture di vuoto, di orizzonti di invisibilità o di non-fenomenicità, nei quali si dà, come in cavità o in imminenza, l'essenza come principio ordinatore di fenomeni”⁸¹. Merleau-Ponty tende infatti a comunicare quell'estraneità all'assoluta positività e all'oggettualità - estraneità che lui prevedeva per le essenze e per il “soggetto” - attraverso figure dell'essenza che fossero in grado di ridare il senso di un Essere verticale fatto di giunzioni, di giunture e di orizzonti che si sopravanzano, piuttosto che di livelli statici. Proprio l'idea di un originario perenne esplosione, di una radicale differenziazione, riesce infatti in un solo colpo a sgomberare il campo da quell'ideale di coincidenza proprio della tradizione metafisica, che estendeva ancora i suoi effetti nella *Wesenschau* husserliana. La visione delle essenze progettata da Merleau-Ponty è necessariamente incarnata, indissociabile dalla corrispettiva intuizione dei fatti, a sua volta estranea alla considerazione delle cose nude e da qualsiasi operazione epochizzante.

È in questo senso che Richir crede di poter sostenere, opportunamente, l'esistenza di una *Wesenschau* nell'estremo Merleau-Ponty, solo nella misura in cui essa non sia, in alcun modo, distaccata dai fenomeni, cioè pura: nell'intuizione di questi ultimi è infatti da riconoscere una *distorsione originaria*, prodotta dallo scarto necessario alla sua intuizione per realizzarsi. È proprio questo “errore buono” che non deve risolversi in trascendenza assoluta dello sguardo per evitare lo stesso collasso husserliano: se un'intuizione delle essenze deve esserci, essa sarà decisamente “una *Wesenschau del*

⁸⁰ M. Richir, *Essenze e “intuizione” delle essenze*, cit., p. 50

⁸¹ *Ibidem*, p. 52.

tutto virtuale e allo stesso tempo *già sempre al lavoro nell'intuizione*⁸², in qualche modo parallela alle essenze.

Il richiamo alla virtualità, che trova posto in queste descrizioni e che già era intervenuto nella definizione della natura delle essenze, fa esplicito riferimento a quel *lavoro dell'esperienza sull'esperienza* che testimoniava l'iscrizione carnale dell'essenza stessa. La possibilità di accesso all'idea e, da qui, al nocciolo veritativo dell'Essere corrisponde allora a questa prossimità che si realizza nella "distanza dello scarto" e che configura l'intuizione, la veduta delle essenze, come "*auscultazione o palpazione in spessore*"⁸³. L'intuizione eidetica non è mai frontale ma si mantiene plastica, in virtù di quella complicità nativa di sensibile e sguardo interrogativo che la lega al tessuto carnale del mondo; il vedente, pur essendo incarnato nel cuore del visibile, ricava il suo ambito di operatività attraverso una sorta di *segregazione* che esso opera su se stesso. Osserva Richir: "la distorsione originaria del fenomeno è tale che il fenomeno, non riducendosi mai, per principio, a ciò che sente, si manifesta come attualmente apparente, si apre in se stesso, e, per così dire, da se stesso [...] ad altri fenomeni, per i quali esso si fenomenicizza ad un tempo come visibile e invisibile (sensibile e insensibile)"⁸⁴. La deiscenza del corpo - che è allo stesso tempo un'invaginazione - a cui Merleau-Ponty fa riferimento, permette di leggere nel campo ontologico dell'ultima fase del pensiero un rinvio all'universale dischiuso tra le pieghe e le dimensioni della carne del sensibile: l'invisibile, questo universale, si manifesta nel visibile come "lacuna di inapparenza"⁸⁵ sotto forma di *assenza fenomenica*, che è in realtà una latenza, la quale trova risonanza nella dimensionalità invaginata della carne. L'orizzonte di invisibilità che si staglia dietro il visibile, quel non-fenomenico che si apre tra le fessure del fenomenico, è allora, di principio, iscritto in un "raggio di mondo", una linea potenziale sulla quale, per slittamento, si muove l'individuazione dell'essenza del fenomeno stesso. "Vi è dunque una *mobilità intrinseca del fenomeno*, una determinabilità infinita dei suoi limiti, una labilità, una sottigliezza irriducibili della frontiera tra ciò che, in esso, appare e non appare"⁸⁶. L'individuazione del fenomeno non può quindi limitarsi alla sua sospensione in essenza, che corrisponderebbe ad un'illusoria riduzione, ma deve tenere conto della

⁸² *Ibidem*, p. 55.

⁸³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 156.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 62, corsivo nostro.

sua mobilità fatta di slittamenti su quel raggio di mondo che lo consegna sempre ed originariamente al pre-individuale, l'Essere. L'ignoranza di questa *componente dinamica* del fenomeno e dell'essenza sarebbe un'astratta ed arbitraria decisione di cristallizzare le variazioni nell'invarianza, senza tener conto della fenomenicità di quest'ultima e dello spessore della loro carne.

La descrizione del raggio di mondo su cui il fenomeno "si muove" permette dunque di comprendere l'idea nella sua apparizione fenomenica e non come una provvisoria cristallizzazione della sua dinamicità: "se la fenomenologia, come invitava Merleau-Ponty, deve entrare nell'ambito tra l'essenza e l'esistenza, è perché il fenomeno stesso si fenomenicizza come quest'ambito instabile e cangiante, più 'vecchio', nel suo arcaismo primordiale, delle nostre categorie del fatto e dell'essenza, della puntualità dell'attuale e dell'estensione del potenziale"⁸⁷. Merleau-Ponty parla questo senso di un *potenziale che si sporge verso il possibile*, un virtuale, dunque, che non si oppone all'attualità: la fenomenicità del fenomeno è in un rapporto di sopravanzamento con il non-fenomenico, che si costituisce a sua volta nei confronti dell'attuale come un fonte di alimentazione segreta. Queste ultime osservazioni ci spingono a considerare il percorso di *fenomenicizzazione del fenomeno* alla luce delle riflessioni merleau-pontiane sulla *Gestalt* e sul polimorfismo dell'Essere: la decisione di descrivere il dipanarsi dell'essenza nel fenomenico in termini di irraggiamento di un *Wesen* verbale ed attivo segue il movimento della *Gestaltung*, quel fenomeno di perenne formazione per il quale uno strato ontologicamente primo giunge ad apparizione. "L'essenza grezza, l'essenza allo stato selvaggio, è dunque questo *Wesen* attivo o operante in cui un 'c'è' si concretizza e si sedimenta, in cui un *etwas* si dà come cardine, come cerniera di una 'generatività naturale'"⁸⁸. La presenza di un positivo nell'essenza grezza, presa nel suo movimento di formazione - e soprattutto il fatto che questo 'c'è' si concretizza - non implica un processo di cristallizzazione ma rimanda semplicemente a quell'invariante delle variazioni che non ha lo scopo di informare l'informe sensibile, dandosi anch'essa nel più profondo sensibile. Essa è piuttosto il perno su cui fanno forza le variazioni nel grande movimento generativo naturale. L'*etwas* di irraggiamento non è dunque un punto focale dal quale l'irraggiamento ha origine, un centro tutto positivo che produce l'impulso di riorganizzazione dell'intero campo fenomenologico delle essenze. Il richiamo alla

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 64.

Gestaltung corregge infatti l'interpretazione dell'idea come *etwas* di irradiazione, assimilandola piuttosto ad un principio cardinale che, nella profondità del sensibile, innerva e sostiene il fenomenico. Le essenze allora, mantenendosi nel loro stato grezzo e selvaggio, scivolano lungo il raggio di mondo e si svolgono nelle loro apparenze molteplici, assumendo lo "statuto di una 'esistenza atmosferica', di una 'concrezione della visibilità'"⁸⁹, che permette loro di estendersi dalla carne del mondo alla sua pelle.

La riflessione di Merleau-Ponty sulle essenze carnali si sovrappone a più riprese alle sue intuizioni rispetto alle idee sensibili e condivide con esse il medesimo stile di pensiero. La storia di questa sovrapposizione si fa sempre più densa in seno alla complessiva mutazione ontologica auspicata dal tardo pensiero merleau-pontiano e realizzata attraverso il ripensamento radicale del panorama categoriale della metafisica. Ne *L'occhio e lo spirito* troviamo riassunte queste esigenze di rinnovamento filosofico, espresse mediante il filtro dell'arte e dell'esperienza creativa: Merleau-Ponty rigetta, sulla scorta dell'esperienza pittorica kleeiana, qualsiasi ipotesi mimetica per l'arte, un rifiuto che porta su di sé le insegne di una ribellione filosofica globale nei confronti di quel tradizionale fronteggiamento tra soggetto e mondo e della correlata logica della rappresentazione. Lo spettro del mutamento, che Merleau-Ponty vede già agire in maniera sintomatica nella pittura, nella letteratura e nelle scienze biologiche e fisiche, cerca una via per farsi filosofia esplicita e per trovare una formulazione compiuta anche nel suo più proprio bacino di sviluppo. L'obiettivo merleau-pontiano è, in questo senso, quello di inscrivere il suo lavoro di ripensamento nel solco della "storia dell'a-filosofia"⁹⁰, di un pensiero che ha di inglobare nel suo corpo filosofico le istanze del *non filosofico*, spingendo le ragioni di questa non filosofia contro la tradizionale identità metafisica che la filosofia si è voluta dare. In definitiva "si tratta di una filosofia che vuole essere filosofia essendo non filosofia [...] che si apre l'accesso all'assoluto non come 'aldilà', secondo essere positivo, ma come altro ordine che esige l'aldiquà, *il doppio*, non è accessibile se non attraverso di esso"⁹¹. I vincoli di accessibilità all'assoluto, che lo legano al particolare sensibile, e che impongono di pensarlo non come un secondo ordine di positività da

⁸⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *Résumé de Cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968, traduzione italiana, presentazione e note a cura di M. Carbone, *Linguaggio Storia Natura*, Bompiani, Milano 1995, p. 134.

⁹¹ *Ibidem*, p. 131, corsivo nostro.

sovrapporre al primo ma come un alone invisibile che doppia il visibile, dischiudono al pensiero merleau-pontiano un “campo ancora tutto da pensare”, o meglio, suggeriscono un lavoro sulle questioni operanti della storia della filosofia, in modo che quest’ultima possa “pensarle di nuovo”. È con questa consapevolezza che Merleau-Ponty inizia a scandagliare le esperienze pittoriche, letterarie e musicali a lui contemporanee, alla ricerca di quei sintomi che potessero testimoniare il fluire di un “pensiero fondamentale”⁹² ed a-filosofico nell’atmosfera culturale del Novecento. Nel vasto panorama di esperienze culturali in cui Merleau-Ponty individua i segni di un nuovo rapporto con l’Essere impostato su basi non-filosofiche, la *Recherche* proustiana offre l’occasione per impostare nuovamente la riflessione sull’idealità in modo che essa possa convergere con quelle suggestioni sull’assoluto che la definizione dell’a-filosofia aveva inaugurato, e che possa inoltre dare un impulso al neonato campo di pensiero; osserva infatti Merleau-Ponty ne *Il visibile e l’invisibile*: “nessuno si è mai spinto più lontano di Proust nella fissazione dei rapporti tra il visibile e l’invisibile, nella descrizione di un’idea che non è il contrario del sensibile, che ne è il risvolto e la profondità”⁹³. La letteratura proustiana offre infatti, agli occhi di Merleau-Ponty, un’appropriata modulazione del rinnovato rapporto con l’Essere e reimposta in maniera decisiva i rapporti tra il sensibile e l’intelligibile, avanzando una concezione delle idee dal marcato accento anti-platonistico, maggiormente propensa a risolvere il mistero dell’idealità spingendosi nel cuore del visibile piuttosto che ricorrendo ad un platonico “sole intelligibile”⁹⁴. La formulazione di questo ripensamento risale al primo volume della *Recherche*, *Du côté de chez Swann*, nel momento in cui Swann afferma di considerare i motivi musicali come delle vere e proprie idee. Accade infatti al protagonista di non poter più separare una certa idea dell’amore e della felicità dall’ascolto di una precisa melodia, la “*petite phrase*” della sonata di Vinteuil. È proprio in questo istante che Merleau-Ponty legge in Proust la descrizione di quella che lui definirà l’“idea sensibile”⁹⁵, un’idea che non si dà se non “nell’incontro con la sua manifestazione sensibile”⁹⁶. Il versante ideale si qualifica dunque come un *luogo circoscritto d’assenza* a cui rinvia il manifestarsi della sua

⁹² M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Gallimard, Paris 1996, edizione italiana a cura di M. Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Cortina, Milano 2003, p. 149.

⁹³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 164.

⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 184.

⁹⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 167.

⁹⁶ M. Carbone, *Le idee sensibili tra filosofia e vita*, pp. 23-24.

presenza nell'essere sensibile: è questa la stessa impostazione che avevamo intravisto nella riflessione sulle essenze contenute nel capitolo de *Il visibile e l'invisibile* intitolato "Interrogazione e intuizione", attraverso cui Merleau-Ponty riprende il lavoro di destrutturazione delle filosofie riflessive e dei loro apparati concettuali. Ciò che la riflessione sulle idee sensibili eredita da questo importante percorso preliminare è infatti la consapevolezza che è l'esperienza dell'*il y a*, dell'esperienza pura, a detenere il primato ontologico sull'immagine tradizionale dell'essenza come "ciò senza cui", ovvero come condizione di possibilità del reale: le essenze non sono infatti autosufficienti ma necessitano di un costante rinvio all'esperienza, che è, in ultima analisi, "esperienza del nostro inestricabile avvolgimento nell'essere"⁹⁷. La disgiunzione dell'essenza dalla sua fatticità, abbiamo osservato, implica la sua riduzione alla positività oggettuale che non fa altro che oscurare quel lato di latenza e di invisibilità che doppia il visibile.

Allo stesso modo, in questa concezione ormai vetusta dell'idealità, rientra la posizione di un soggetto cosmoteoretico che coglie delle essenze atemporali delocalizzate, un soggetto cioè che si rapporta ad un mondo in sé, prodotto di riduzione. Anche nella teoria dell'intuizione eidetica husserliana Merleau-Ponty trova tracce di una filosofia della coscienza e degli atti e di un soggettività ancora modellata sul campo visivo: la svolta merleau-pontiana mira a sottrarre l'essenza da quelle falsificazioni che in un certo qual modo permangono anche nella fenomenologia attraverso la precisazione della sua *natura in-variante* che gli permetterà, come abbiamo già osservato, di pensare l'essenza in termini di struttura. Il richiamo ontologico alla *Gestalt* profila infatti l'idealità come l'intramatura profonda dell'Essere ed evidenzia il carattere di perenne *ideazione* dell'essenza operante, cioè di una formazione sempre in corso, perfettamente coerente con l'accezione dinamica della nozione di *Wesen*. "Le essenze si rivelano infatti *incarnate*: esse non si collocano pertanto fuori dal tempo e dello spazio, ma si delineano appunto nel nostro campo di presenza alimentato dall'intenzionalità fungente e risultano sostenute proprio dall'estensione della sincronia sulla diacroniche caratterizza quel campo. Le essenze si profilano insomma come l'invisibile cui il visibile delle nostre esperienze rimanda e pertanto non risultano disgiungibili dalla carne del sensibile, di cui

⁹⁷ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini Studio, Milano 1990, p. 175.

configurano invece il *rovescio*”⁹⁸. Ecco allora anticipato, dall’essenza operante, il senso intimo delle idealità sensibile messa in luce dalla sonata di Vinteuil, “innazionale” dell’amore tra Swann e Odette: l’idea proustiana si conferma, attraverso la manifestazione fattuale che la dispiega, nella sua differenza marcata dalle idee dell’intelligenza. L’impossibilità di isolare l’idea come un positivo trascendente sta infatti nella sua *indivisibilità dall’articolazione sensibile* e nel fatto che proprio tale articolazione corrisponde all’esplorazione dell’invisibile. Questa particolare configurazione dell’idea, tutta dispiegata nel sensibile, viene identificata da Proust con la mancanza di un “equivalente” intelligibile e viene, a sua volta, ricondotta da Merleau-Ponty ad una “idealità d’orizzonte”⁹⁹.

Ne *L’occhio e lo spirito*, la riflessione merleau-pontiana era andata a cadere sulla modalità in cui le differenti forme artistiche riescono, espressivamente, a fornire una descrizione dell’Essere universale, riportando questa questione al problema più fondamentale “di un’*aconcettuale* universalità e di un’apertura alle cose”¹⁰⁰. La fisionomia a-concettuale che Merleau-Ponty ravvisa nell’universale e nella sua coesione fa scivolare la comprensione delle idee sensibili nel “logos del mondo estetico” dove l’Essere si articola primordialmente, permettendo alla filosofia di parlare di questo tipo di idealità in termini di *idee estetiche*. In virtù della loro iscrizione in questo particolare logos grezzo, le idee sensibili assumono la forma di un pensiero selvaggio; in secondo luogo, la loro dipendenza dalla presentazione sensibile comporta la nostra necessaria adesione alla carne del sensibile, proprio per il fatto che noi ci iniziamo alle idee come al mondo estetico, grazie alla nostra *apertura percettiva* che cerca nella serie dell’essente quell’invisibile “che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l’Essere di questo essente”¹⁰¹.

Il fatto che le idee sensibili abbiano una conformazione negativa, quella di un’assenza che si scava nel sensibile, non implica che esse non abbiano una loro propria coesione, una coesione che elude il concetto e che si realizza in quanto negativo del sensibile stesso. “Se tale configurazione negativa ci impedisce di possederle, la loro coesione, in quanto coesione sensibile, fa sì che noi *ne siamo* posseduti, allo stesso

⁹⁸ *Ibidem*, p. 177.

⁹⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 191.

¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Gallimard, Paris 1964, traduzione italiana sdi A. Sordini, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 33.

¹⁰¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 179.

mondo in cui – sottolinea Merleau-Ponty – nella descrizione proustiana ‘la piccola frase evocata agitava, come fosse quello di un *medium*, il corpo davvero indemoniato del violinista’¹⁰². Il richiamo alla musica introduce quell’*apporto creativo della soggettività* nel processo di ideazione e conferma la non-autonomia delle idee rispetto all’esperienza, mettendo in luce un senso più ampio attraverso cui comprendere l’esteticità delle idee sensibili, di cui l’arte fornisce il modello. L’arte e la filosofia condividono infatti lo stesso destino di appartenenza all’Essere, nei confronti del quale hanno un debito di complicità, che le spinge a contribuire creativamente alla *Gestaltung* delle idee: esse sono delle attività operanti nel contatto costante con l’Essere e non certo delle *Gebilde* arbitrarie, nelle quali si paralizza completamente la creatività produttiva dell’esperienza. L’Essere dimostra nei nostri confronti un’esigenza ed una pretesa di creazione: non si tratta però in questo caso di una creazione pura, quanto piuttosto di una *collaborazione*, di una coincidenza sollecitata dalla *Lebenswelt* e dalla sua intenzionalità operante in latenza. L’arte e la filosofia cercano infatti di strutturare la loro operazioni espressiva nei confronti dell’Essere come “*ripresa e prolungamento creativo*”¹⁰³ dell’esperienza della vita irriflessa, un rilancio creativo¹⁰⁴ dell’essere grezzo preso presso la sua sorgente. Lo specchio dell’arte mostra come le idee sensibili non possano essere nient’altro che un’esperienza carnale, sviluppata al livello dell’esistenza e delle manifestazioni sensibili, attraverso la quale si realizza un’*“iniziazione*, e cioè non posizione di un contenuto, ma apertura di una dimensione che non potrà mai essere chiusa, instaurazione di un livello in rapporto al quale, ormai, ogni altra esperienza sarà riferita. L’idea è questo livello, questa dimensione”¹⁰⁵. La chiarificazione del carattere iniziatico e dimensionale dell’idea sensibile permette a Merleau-Ponty di marcare ancora più precisamente i contorni rispetto all’*eidos* iperuranio platonico: il sorgere dell’idea estetica corrisponde ad una *Urstiftung* temporalizzata e spazializzata che apre, dalla sua posizione sensibile, un accesso all’Essere. Assumendo come cifra dell’ideazione l’esperienza artistica e riconoscendo delle possibili influenze heideggeriane sul profilo definitorio delle idee sensibili, possiamo in ultima analisi

¹⁰² M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile*, cit., p. 180.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 181.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 182.

¹⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 183, corsivo nostro.

sostenere che “l’artista giunge così all’essenza della Verità in virtù del sentimento profondo che lo anima e che lo libera dalla presenza, o nella ‘chiarita’ dell’Essere”¹⁰⁶. La caratterizzazione delle idee sensibili come idee estetiche non presenta però una semplice ascendenza proustiana ma conserva un forte debito anche nei confronti delle riflessioni kantiane ed in particolare nei confronti del modo in cui essa riesce a mettere a tema quell’universale aconcettualità delle cose, che sarà poi il nucleo centrale della concezione antiplatonistica delle idee: Merleau-Ponty individua infatti nelle idee estetiche di Kant, nel loro essere simultaneamente aconcettuali ed universalmente comunicabili, alcune delle sfumature che anche Proust era riuscito ad evidenziare tratteggiando la sua idealità sensibile.

La prima e più evidente traccia della derivazione kantiana di alcune riflessioni merleau-pontiane sull’idealità è l’espressione *sans concept*, comparsa in alcune pagine kantiane della *Critica del Giudizio*, che Merleau-Ponty utilizzerà per descrivere la coesione propria delle idee sensibili, una coesione simile, egli dirà, a quella delle parti del mio corpo o a quella che lega il mio corpo al mondo. Questo tipo di connettività “appare insomma assicurata dalla logica aconcettuale, ma non per questo priva di rigore e di universalità, che abbiamo visto *Le langage in direct et les voix du silence* definire ‘allusiva’ ed indicare operante nel mondo sensibile, logica del ‘mondo estetico’ dunque, logica che addirittura – secondo una nota di *Il visibile e l’invisibile – fa tutt’uno* col mondo sensibile in quanto esso è ‘non un ammasso di individui spaziotemporali, bensì un ‘sistema di equivalenze’ ‘di cui le nostre categorie, la nostra costituzione, la nostra soggettività esplicitano la membratura’¹⁰⁷. Le idee sensibili sembrano allora rispondere ad una *logica carnale* fatta di sopravanzamenti, simultaneità, chiasmi e di assenze scavate in un tessuto di visibilità: correlativamente, il sensibile dischiude un tipo di universalità, “*Urpräsentation* di ciò che non è *Urpräsentierbar*”¹⁰⁸, che è la condizione di visibilità dell’invisibile. L’idea, in qualità di parte totale, si presenta nel suo legame con l’universale, un sopravanzamento su quell’essere d’indivisione da cui è prelevata.

Questo primo ritorno alla filosofia kantiana, attraverso il ricorso alla coesione senza concetto messa in essere dall’idealità nel mondo estetico, si estende in realtà ad un più ampio ambito di debito che fa capo all’interpretazione merleau-pontiana del concetto

¹⁰⁶ G. Florival, *L’uomo e la corporeità in Merleau-Ponty*, in AA.VV., *Il corpo, perché? Saggi sulla struttura corporea della persona*, Morcelliana, Brescia 1979, p. 158.

¹⁰⁷ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p. 104.

¹⁰⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 232.

kantiano di “quantità negative”. Nelle note di lavoro de *Il visibile e dell’invisibile*, Merleau-Ponty fa più volte allusione al saggio di Kant del 1763, intitolato *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*, nel quale egli legge il tentativo kantiano di descrivere la relazione tra visibile ed invisibile. La “nuova ontologia” si era dall’inizio sintonizzata sulla necessità di pensare questi due termini nella loro co-originarietà, e nella sussistenza di un rapporto di *empiétement* tra loro. L’importanza del saggio kantiano sta proprio nel fatto che esso spiega come una quantità negativa non sia altro che una “grandezza di segno opposto”¹⁰⁹, nella quale è possibile riconoscere un’articolazione, “una simultaneità della presenza e dell’assenza”¹¹⁰: mentre l’opposizione logica istituita tra due termini conduce a un *nihil negativum irrepraesentabile*¹¹¹, un nulla negativo, assoluto e impossibile da pensare, l’opposizione reale istituisce un *nihil privativum repraesentabile*¹¹²; si tratta, in questo secondo caso, di un nulla nella forma dell’assenza, circoscritto e, per questo motivo, concepibile. Merleau-Ponty vede muoversi in quest’ultima definizione kantiana le stesse caratteristiche del suo invisibile, una negatività non di sfondamento, ma ancora prossima alla superficie, che, doppiando il visibile, diventa rappresentabile ed articolabile in esso.

La prossimità di Merleau-Ponty e Kant, ravvisabile principalmente nella condivisione delle idee estetiche, ha radici però ben più profonde di quelle che si dispiegano nella fase della “nuova ontologia”: già a metà degli anni ‘40 Merleau-Ponty ragionava su Kant in termini che prefiguravano la tarda formulazione delle idee sensibili, e che identificavano la potenza dell’arte non nel rappresentare delle idee già formate, ma nel contenere quelle “*matrici di idee*”¹¹³ che sarebbe state più avanti descritte come essenze operanti. In una conferenza sul cinema, sentiamo infatti Merleau-Ponty osservare che “l’idea o i fatti prosaici vi [nel film] figurano solo per dare al creatore l’occasione di cercare loro *emblemata sensibili* e di tracciarne il *monogramma visibile e*

¹⁰⁹ M. Merleau-Ponty, *L’inconscient (VI Colloque de Bonneval)*, Desclée de Brouwer, Paris 1966, ed. it. in J. Laplanche – S. Leclaire, *L’inconscio, un saggio psicanalitico*, traduzione italiana di L. Boni, Pratiche, Parma 1980, p. 62.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ I. Kant, *Versuch den Begriff der negativen Grössen in der Weltweisheit einzuführen*, traduzione italiana a cura di R. Assunto e R. Hohenemser ampliata da A. Pupi, *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative*, in Id. *Scritti precritici*, Laterza, Roma-Bari, 1982, pp. 255-256.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, traduzione italiana di G. Alfieri, a cura di A. Bonomi, *Segni*, Net – Il Saggiatore, Milano 2003, p. 108.

sonoro”¹¹⁴. L’arte cinematografica fornisce l’occasione di portare l’identificazione delle idee estetiche verso la loro versione sensibile: come si può leggere nel seguito della citazione, “l’idea è qui ricondotta allo stato nascente”¹¹⁵, è presa nel suo essere grezzo e nell’irrinunciabile congiunzione con la sua articolazione sensibile. L’ambito di emergenza dell’idea è infatti la “struttura temporale del film”¹¹⁶ e la perfetta coesione delle sue parti, senza che si dia un anticipo di formazione delle idee sulla loro presentazione, e soprattutto senza che esse siano considerate come prodotti dell’intelligenza, senza vincoli con la “disposizione temporale o spaziale”¹¹⁷ del materiale artistico. Questa riferimento particolarmente felice al cinema ci conduce a legare quelle “idee che tralucono nell’arte”¹¹⁸ alla tematica più generale delle configurazioni ideali che si disegnano nel sensibile e ci permette inoltre di approfondire il riferimento all’aconcettualità delle cose e della loro intima coesione. Il film e la cosa infatti, nella loro attività di significazione, “non parlano a un’intelligenza separata ma si rivolgono al nostro potere di decifrare tacitamente il mondo o gli uomini o e di coesistere con loro”¹¹⁹. La creazione artistica e la percezione sorgono dal medesimo tessuto aconcettuale del mondo estetico, dal suo *logos silente*, e riproducono il profondo valore estetico del ritmo vitale: la carne ha un originario potere poetico. Nell’arte cinematografica si replica insomma la coesione *sans concept* e le stesse modalità di significazione del mondo percepito, che la avvicinano, in virtù della medesima natura che fa tutt’uno con il sensibile, alla consistenza del mio corpo e del mondo: “il film non si pensa, ma si percepisce”¹²⁰.

L’ispirazione kantiana che opera nella definizione delle idee sensibili è dunque per Merleau-Ponty altrettanto fondamentale che quella proustiana: egli ravvisa, infatti, nella *Critica del Giudizio* una tendenza “a delineare un’estetica della presentazione (indiretta) dell’impresentabile”¹²¹, tentativo filosofico che risuona perfettamente con l’ontologia indiretta che egli intende realizzare nell’estrema fase della sua produzione. Tentiamo da qui di tirare le fila del discorso sull’idealità prendendo proprio avviso da quella sintonia, da quella risonanza che abbiamo rilevato tra la definizione

¹¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit., p. 79, corsivo nostro.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p. 108.

¹¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948, traduzione italiana di P. Caruso, *Senso e non senso*, Garzanti, Milano 1974, p. 80.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p. 122.

merleau-pontiana delle idee sensibili e la definizione kantiana delle idee estetiche: queste ultime sono descritte da Kant come “quelle rappresentazioni dell’immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa essere a loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili”¹²². Kant dà spesso espressione ad un’idealità incarnata nel bello che, nonostante non sia mai completamente concettualizzabile, dà luogo al pensiero: il fatto che le idee estetiche non siano conformi alle dinamiche del *Begriff* impone che esse, per riuscire a presentarsi sensibilmente, si debbano affidare ad una “giusta espressione” di tipo aconcettuale, che consenta loro di estrarsi da una condizione di ineffabilità. Il tipo di concettualità che l’immaginazione mette in campo si sottrae dunque all’immagine dell’afferramento e, assimilandosi in qualche modo all’intuizione, propone una ricchezza operativa che si estende molto oltre il *Begriff* stesso: essa dà “luogo a pensare in un concetto molte cose inesprimibili”¹²³, cose che la tradizionale concettualità di foggia metafisica comprendeva come ineffabili. Il compito di *espressione dell’aconcettuale* che l’immaginazione si assume corrisponde in ultima analisi ad una “facoltà di esibizione delle idee estetiche”¹²⁴ che, operando sul materiale sensibile in maniera alternativa alla logica della rappresentazione e dell’associazione, riesce a direzionare la Natura “in vista di qualcos’altro, vale a dire ciò che trascende la natura”¹²⁵. Questo tipo di idealità di competenza dell’intuizione, che eccede l’ambito del concetto come *Begriff*, risulta essere, allo stesso tempo, complementare ed asimmetrica rispetto a quella della ragione: l’immaginazione infatti, pur ponendosi in libero gioco con l’intelletto, dispone di una creatività di ideazione che trascende i limiti naturali, per cercare di rendere comprensibili sensibilmente quelle idee razionali che rimangono, concettualmente, sempre estranee all’area di presentazione del sensibile: Kant prefigura qui un superamento dell’oggettività, il quale, realizzando un eccesso rispetto al terreno dell’ente, tenta di riportare indirettamente l’essere in quest’ultimo¹²⁶. Le idee estetiche hanno dunque una configurazione che le porta ad eccedere il sensibile mantenendosi nella località

¹²² I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft* [1790], traduzione italiana di A. Gargiulo, riveduta da V. Verra, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1991, § 49, p. 138.

¹²³ *Ibidem*, p. 141, corsivo nostro.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 139.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 137.

¹²⁶ Cfr. J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l’aube de l’idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l’itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, M. Nijhoff, La Haye 1967, p. 53.

stessa del sensibile producendo una tensione che mira ad esibire, secondo uno stile indiretto, quell'eccedenza che le idee razionali, operando esclusivamente nella realtà oggettiva, non riescono ad "afferrare". L'impossibilità di dare a quell'invisibile che trascende la presentazione razionale una formulazione diretta spinge le idee estetiche ad affidarsi ad una modalità di articolazione "simbolica", cioè indiretta e analogica¹²⁷ e mette in atto un tipo di pensiero diverso dal quello intellettuale. Il pensiero immaginativo, fatto d'intuizione, a cui si appoggiano le idee estetiche, sollecita il razionale e, allo stesso tempo, attenendosi al suo compito di esibizione dell'invisibile, lo trascende: in perfetto stile merleau-pontiano, la trascendenza appare come quel *nihil rapræsentabile* che si intravede nella sua articolazione sensibile. Nel mondo sensibile opera dunque un *pensiero estetico*, messo in vita da quelle idee alternative all'intelligenza, che si costituisce come un vedere che è, "per principio, veder più di quanto si veda"¹²⁸ e che è responsabile della visibilità dell'invisibile, mantenendosi però sempre in una continuità con quel pensiero del limitato che è il concetto.

L'aconcettualità che caratterizza l'estetico, nella sua forte componente creativa, è in questo senso *inaugurale*¹²⁹, avvolge cioè le idee, secondo un'espressione merleau-pontiana, allo stato nascente. Per questo motivo, il tenore del discorso sulle idee estetiche – e su quelle sensibili – si radica sempre nell'ambito dell'*áisthesis* ed è proprio questo che permette, sia a Kant che a Merleau-Ponty, di parlare di un tipo di idealità in grado di esprimere l'inesprimibile o di fornire una presentazione sensibile ed indiretta dell'invisibile. La sintonia tra questi due autori sta proprio nel fatto di aver entrambi sentito l'esigenza di descrivere, sulla scorta della pressione del sensibile, un "pensiero *poietico e analogico* [...] che può rendere sensibile quanto eccede il sensibile grazie all'eccedenza del sensibile stesso: quell'eccedenza *analogizzante* per cui Merleau-Ponty definiva quest'ultimo '*Urpräsentation* di ciò che non è *Urpräsentierbar*'"¹³⁰.

Kant sembra inoltre aprire una nuova prospettiva sulla soggettività in grado di revisionare la comprensione del rapporto che essa intrattiene con l'essere: le idee estetiche forniscono infatti una chiave di lettura alternativa del sensibile, i cui limiti non sono più un elemento di chiusura nei confronti dell'essere, ma, al contrario, la

¹²⁷ M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, cit., p. 111.

¹²⁸ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 44.

¹²⁹ Cfr. M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, cit., p. 113.

¹³⁰ *Ibidem*.

possibilità di realizzazione della visione, la condizione di apertura indiretta ad esso. Come osserva anche Lyotard: “il limite può essere concepito soltanto insieme al suo fuori e al suo dentro. Esso implica immediatamente tanto il limite quanto l’illimitato. [...] Il limite, il limitato e l’illimitato, presi come oggetti, non possono essere che oggetti delle Idee della ragione speculativa. Il limite non è un oggetto per l’intelletto, è il suo metodo: tutte le categorie dell’intelletto sono degli *operatori di determinazione*, cioè di limitazione”¹³¹. Le idee dell’intelligenza ed il pensiero logico che loro compete hanno un’operatività limitata all’ambito dell’oggettività sensibile dove tutto è determinazione, ed questo ambito si mantengono senza azzardare nessuno slancio di trascendenza; sono piuttosto le idee estetiche, che delle idee dell’intelligenza sono il *pendant*¹³² che realizzano questa visione d’insieme, eccedente sull’invisibile, sull’illimitato, che permette di comprendere il limite come *punto di rivoltamento*, dove si la reversibilità di limitato ed illimitato. Il limite quindi, così come viene descritto da Lyotard, non è sinonimo di esclusività da parte dell’Essere, ma è, al contrario, il suo luogo di transito verso la manifestazione sensibile. “Da filosofia del limite quale esteriorità della soggettività rispetto all’essere, il pensiero kantiano – a sua volta rivelando i propri legami con la *via negativa* – pare così trascolorare in una filosofia in cui il limite, con il suo stesso distinguerli – unisce la soggettività e l’Essere”¹³³.

La vera rivoluzione copernicana operata da Kant sarebbe dunque la “recherche de l’objectivisme du savoir”¹³⁴ ovvero l’impostazione di un’immagine della verità non più riproduttiva, riferita dunque ad una realtà stabile empiricamente data, ma come introduzione di *strutture di conoscenza* che lavorano nel reale grazie ad un “principe originaire de mise en forme, de *Formgebung*”¹³⁵ non dello stesso tipo dell’informazione matriciale a cui assistiamo nel *Timeo* di Platone, ma come un’attività che si esplica in termini di funzione o di fattore, in modo da riaggiornare l’*a priori*. Un lavoro formatore d’organizzazione in una creazione libera ma non arbitraria, conferma dunque di una *regola (regolazione)*. Cassirer dunque cerca l’identificazione di costanti, o meglio di strutture, della conoscenza. Nozione di *energia* mutuata da Guillaume de Humboldt, ovvero di una attività che si sta facendo

¹³¹ J.-F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995, p. 96, corsivo nostro.

¹³² Cfr. M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p. 114, in Nota.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ J. Lacoste, “Préface” a E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, traduit de l’allemand et présenté par J. Lacoste, Belin, Paris 1991, p. 7.

¹³⁵ *Ibidem*.

e che non è conclusa. Compito filosofico del pensiero delle forme simboliche non è quella di una metafisica della conoscenza, ma mira alla ricostruzione di una *Totalität* della vita spirituale attraverso la quale costruiamo una configurazione caratteristica di mondo. La filosofia delle forme simboliche è quindi una vera e propria “Fenomenologia della conoscenza”. La forma simbolica si struttura dunque, in virtù della sua presentazione “sinottica”, come una sorta di regola del processo formativo della conoscenza che rappresenta l’essenza della cultura. “Cassirer fait de la loi, ou de la legalità (Gesetzlichkeit), la clé de la compréhension des formes symboliques”¹³⁶. Cassirer propone dunque una via goethiana di comprensione dinamica del sensibile, dove all’energia dell’informe si accompagna l’attività strutturatrice della forma, ovvero dell’idealità come regola e legalità. È proprio a partire da Goethe che, secondo Cassirer, introducono la nozione di simbolo nella loro filosofia dell’arte: non a casa anche a Cassirer concepisce il suo pensiero delle forme simboliche come una generalizzazione del concetto estetologico di simbolo. Proprio il saggio del 1927 *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie* mette in evidenza e tre dimensioni dell’idea forma simbolica:

- espressione (*Ausdruck*);
- rappresentazione (*Darstellung*);
- significazione (*Bedeutung*);

La componente espressiva della forma simbolica non è da confondere con una semplice *Eindruck* passiva, ma come il primo sintomo dell’attività organizzatrice del sensibile e dello spirito, come una sorta di donazione spontanea del senso nel dominio del sensibile, vicinanza del senso al segno concreto. Espressione presentata dunque come un fenomeno originario: carattere espressivo non linguistico del sensibile, comprensione intuitiva del mondo, influsso criticista del concetto goethiano di *Urphänomen*: idea di confine presentata dal fenomeno originario nel mondo fenomenale, attraverso la semplicità intuitiva, che necessita semplicemente di essere descritto per essere spiegato. Limite della conoscenza intuitiva (*Grenze des Schauen*) che permette l’organizzazione conoscitiva ed in qualche modo eidetica del campo fenomenico, in virtù di una visione sinottica (intuizione complessa). Il merito

¹³⁶ *Ibidem*, p. 16.

goethiano di superare gli imbarazzi del kantismo e di sostituire ad un noumeno inaccessibile un'*Urfunktion* che apre ad un panorama gnoseologico completamente differente. Del gothianesimo passa definitivamente in Cassirer che la conoscenza umana ha un carattere eminentemente *simbolico*, nella misura in cui rinuncia alla spiegazione del *darstellen*, per affidarsi ad una forma di stupore che accompagna l'intuizione del fenomeno originario come conoscenza puntuale attraverso lo *Schauen*: in un simbolo possiamo percepire la totalità in figura, in una presentazione sinottica del piano sensibile e della sua intelligibilità. Cassirer sembra dunque assestare questa visione trascendentale e critica, in termini kantiani, del fenomeno originario come *punctum* di comprensibilità del sensibile, cercando di attenuare quello che anche Merleau-Ponty definirà l'antropocentrismo del kantismo. "L'uomo non è nato per risolvere i misteri dell'universo, ma per cercare dove inizia il problema e mantenersi quindi nei limiti dell'intelligibile"¹³⁷.

Su questo terreno complesso di rimandi incrociati alla morfologia e a Cassirer che la nozione di idea sensibili trova delle relazioni con la nozione di *matrice simbolica*¹³⁸ che appare contestualmente nella fase ontologica del pensiero di Merleau-Ponty, nell'ambito della comprensione delle dinamiche di sedimentazione della vita percettiva. La nozione di matrice simbolica rientra dunque in quella serie di tentativi di ricongiunzione di fatto ed essenza, sensibile ed eidetico che Merleau-Ponty aveva cercato di mettere in atto già a partire da *La structure du comportement* e che lo avevano impegnato in un confronto critico con le differenti variazioni della nozione di simbolico in Cassirer.

¹³⁷ J. W. Goethe, *Conversazioni con Eckermann* (15 ottobre 1825).

¹³⁸ Rif. G. Ralon de Walton, *Symbolic matrices and the institution of meaning*, Chiasmi International n.10.

**1.5 Stile: questioni morfologiche nel pensiero estetico della “nuova ontologia”:
L’œil et l’esprit e le Notes de Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-
1961.**

In tutta la fase ontologica della fine degli anni Cinquanta - in cui la teoria dell’arte, ed in particolare della pittura, si presenta in forma complementare alla *Naturphilosophie* - l’obiettivo merleau-pontiano è quello di far comprendere come la visione del pittore non sia più uno sguardo esterno sul mondo – proprio perché il pittore nasce dalle cose, nel cuore del visibile - e di testimoniare, di conseguenza, la *natura autofigurativa* del quadro, il quale è uno “spettacolo di niente”, attraverso il quale si vede e si fruga sotto la “pelle delle cose” per “mostrare come le cose si fanno cose e il mondo mondo”¹. Merleau-Ponty sostiene infatti, attraverso la mediazione della pratica pittorico-scritturale di Klee, che a partire da Leonardo si sia cercato sotterraneamente di liberare la linea dalla sua funzione *riproduttiva* per consegnarla alla sua più propria dimensione *produttiva* (l’arte, per dirla à la Klee, non riproduce il visibile, ma rende visibile). L’arte infatti – nell’emblema della linea – sventerebbe i pregiudizi “imitativi” nei suoi confronti, per comprendere come essa corrisponda invece alla descrizione di un *campo* ed alla “modulazione di una spazialità preliminare”². È chiaro già da queste poche righe come l’ideale pittorico merleau-pontiano sia completamente estraneo a quella dialettica del dominio che fa capo alla nozione di *Begriff* (ovvero del concetto come afferramento), che vuole la pittura come una delle tecniche di possesso del mondo, come una pittura universale e totalizzante: “durasse ancora milioni di anni, il mondo, per i pittori, se ne esisteranno, sarà ancora da dipingere, finirà senza essere conquistato”³.

In un passaggio del corso tenuto tra il 1958 ed il 1959 presso il Collège de France dal titolo *La filosofia oggi*, dedicato ai “sintomi culturali” ed la possibilità della filosofia, Merleau-Ponty, riferendosi alla pittura, afferma: “perché [questa] insistenza su Klee? Segno di un crollo del nostro “suolo” [...] La ricerca de[lla] pittura contemporanea: non distruzione di questo modo di significazione e d’essere – ma ricollocato in comunicazione più generale ad essere preoggettivo”⁴. Merleau-Ponty sta articolando, nei termini di uno smottamento del “suolo” della pittura, quella caduta dell’idea che il

¹ M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., p. 49.

² *Ibidem*, p. 53-54.

³ *Ibidem*, p. 62.

⁴ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 31.

segno pittorico abbia l'obiettivo di produrre l'equivalente percettivo dell'oggetto reale. Quello che viene messo in discussione è il modello rappresentativo ed illusionistico della pittura, ovvero un modello che fa forza sulle velleità tecniche della rappresentazione visiva in grado di ridare, in una percezione artificiosa, i medesimi valori sensoriali del mondo oggettivo. L'obiettivo polemico è proprio la pittura-rappresentazione (*Vorstellung*), surrogato del mondo reale e per questo vincolato ad esso da una serie infinita di corrispondenze biunivoche, regolate in senso proiettivo proprio dalla prospettiva (come condizione naturale del rilievo volumetrico dei corpi e della profondità dello spazio ambientale). L'arte, secondo Merleau-Ponty, acquista, nella tradizione culturale della modernità, una connotazione eminentemente tecnica, scientifica che la riduce ad una "ontologia dell'identità degli impossibili"⁵, per la quale la verità è ideale, teorica e dominio del possesso intellettuale. La condizione di esistenza di tale sistema concettuale e pittorico è la soppressione del mondo ("il mondo ucciso, superato"⁶) e la sostituzione degli oggetti intramondani con la loro immagine proiettiva. Attraverso un richiamo al trattamento dello spazio di Cézanne, Merleau-Ponty apre in realtà la strada alla nuova via kleeiana della tarda fase ontologica, prendendo in esame il difficile rapporto tra arte e natura e la questione altrettanto scottante dell'autonomia dell'arte: il sistema di segni che strutturano la pittura, in virtù della loro natura oppositiva, relativa e diacritica, sono "significativi per se stessi, esigono invenzione"⁷. Uscendo con una sola mossa dalla logica rappresentativa e, di conseguenza da quella denotativa, Merleau-Ponty comprende che il "mondo percepito, amorfo"⁸ entra nella dinamica di creazione artistica non per difetto – ovvero come mera riduzione grafica delle cose ai segni – ma "per eccesso": tenendo aperto il rapporto osmotico tra il quadro e la natura (come sentiremo dire sia da Klee che da Merleau-Ponty) il reale supera autonomamente le ristrettezze ontologiche della rappresentazione poiché, riprende Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile* "il mondo percettivo 'amorfo' di cui parlavo a proposito della pittura – risorsa perpetua per rifare la pittura -, che non contiene nessun modo di espressione e che tuttavia li sollecita e li esige tutti, che risuscita con ogni pittore un nuovo sforzo di espressione, questo mondo percettivo è in fondo l'Essere nel senso di Heidegger, che più di ogni altra pittura, più di ogni parola, più di ogni 'atteggiamento' e che colto

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ *Ibidem*.

dalla filosofia nella sua universalità, appare come contenente tutto ciò che sarà mai detto, lasciando che siamo noi a crearlo (Proust)”⁹.

Cerchiamo di spiegare meglio attraverso Klee. Nel 1901 l'artista svizzero intraprende un viaggio in Italia che gli permetterà di affinare la sua sensibilità nei confronti dell'attività pittorica e di fermare alcuni presupposti teorici del suo lavoro. È proprio la residenza italiana che gli fornirà l'occasione di formulare in maniera compiuta la sua idea di “architettonico” in arte. Afferma infatti Klee nei suoi *Diari* che l'essersi occupato, senza alcuna velleità tecnica, della forma in sé e quindi della modulazione dei toni, gli ha permesso di comprendere l'”architettura dell'arte figurativa” (D, p. 429) ovvero del *costruttivo*, avvicinandosi in questo modo all'astrazione. L'obiettivo di quella che Klee definirà *pittura architettonica* non sarà quella di restituire la manifestazione visibile della realtà, quanto mettere a tema la sua dimensione invisibile, ovvero il modo in cui tali manifestazioni accedono alla visibilità, la sua *Gestaltung*. Osserva infatti Klee: “L'iniziale disorientamento di fronte alla natura si spiega con ciò, che si comincia con lo scorgere soltanto le ultime ramificazioni, senza risalire alla radice. Una volta però che uno se ne sia reso conto, uno può riconoscere anche nella più lontana fogliolina la manifestazione dell'unica legge che regola il tutto e trarne vantaggio” (D, p. 536). Questo richiamo ad una legge permanente che regola le infinite variazioni di un elemento archetipico ed insieme incarnato (la foglia), scopre in maniera evidente il sottofondo goethiano dentro al quale la teoria dell'arte di Klee si sta formando: l'arte non imita la natura, ma il fare, o meglio il *farsi*, della natura. La forma non è qualcosa dato una volta per tutti, *Gestalt*, ma l'assessamento temporaneo in cui il processo di generazione è arrivato. Il tema dell'”architettura” – con tutti i portati goethiani che esso implica – anticipa in Klee da una parte la grande questione della preistoria del visibile che vedremo chiarirsi in seguito, e dall'altra l'idea dell'”economia dei mezzi espressivi”, impiegata da Klee nel dirimere le difficoltà interne alla distinzione dell'arte dalla natura. Come per Merleau-Ponty, la questione della visibilità permette, anche in Klee, di addentrarsi nella questione dell'autonomia dell'arte del suo statuto non rappresentativo: a questo proposito sembra opportuno spiegare come nella pittura kleeiana sia possibile la sussistenza di una *dimensione figurativa* nell'astrazione. Con figurativo Klee pensa proprio all'architettura dell'immagine artistica, ovvero alla sua costruzione interna; in

⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 223-224.

questo stesso senso l'astrazione è una ricerca formale che riguarda l'*anatomia* del quadro, il suo scheletro. “Un quadro – dice Klee – il cui soggetto sia un ‘uomo nudo’ non può essere dipinto secondo l'anatomia umana, ma secondo l'anatomia del quadro” (D, p. 840). Secondo la suggestione che l'arte sia in realtà un “magico sequestro”, Klee arriverà a concepire la tela come il “luogo di visibilità di tutto ciò che è essenziale”: gli elementi formali – punto, linee, colore – e l'insistita bidimensionalità del quadro, proprio nel momento in cui sembra allontanarsi in maniera più evidente dalla realtà, si definisce come pienamente *realista*, nella misura in cui proietta sulla superficie della tela non il visibile, ma la condizione della sua visibilità, la “terza dimensione”, l'invisibile. L'essenziale del visibile viene reso visibile in *figura*, insieme però alla sua figurazione. La nozione architettonica dell'immagine artistica segna l'assimilazione teorica da parte di Klee della lezione goethiana: la natura è una genesi continua e l'attività artistica è, al pari della natura e prima di tutto, genesi. La nuova scoperta teorica di Klee segna l'archiviazione della scuola dei vecchi maestri, nella misura in cui dichiara che l'arte non dà forma degli oggetti quanto piuttosto al principio formatore di questi ultimi: “l'arte non interpreta la natura in sé, piuttosto la legge della natura”. Non c'è infatti una forma realizzata una volta per tutte, come non esiste un universo di forma da scomporre: la primitività e l'economia dei mezzi espressivi si pongono in ricerca non della struttura soggiacente all'oggetto (come nel protocubismo o nel cubismo), quanto piuttosto la genesi delle vie che danno luogo alla forma, il “prendere forma” che attinge costantemente, ed in modo creativo, all'elementalità primordiale della natura.

Ciò che interessa a Merleau-Ponty è proprio quest'idea della forma come sviluppo genetico. Il compito della creazione artistica lungi dall'essere mero costruttivismo o decorazione, travalica il principio della rappresentazione si pone sul piano dell'*espressione* dell'Essere, come una ripresa della sua genesi: le cose non devono dunque essere tradotte nello spazio pittorico ma necessitano di essere ricondotte alla loro individuazione, al loro percorso formativo. È in questo contesto teorico che i rimandi alla storia dell'arte si infittiscono e che Merleau-Ponty convoca Leonardo, una sorta di *alter ego* moderno di Paul Klee – medesima attività pratico-scritturale e teorie convergenti sulla visibilità in arte: delle cose l'arte ricerca il principio generatore, approfondendo in che cosa esso è principio ed in che cosa esso è generazione: attraverso la nozione leonardesca di *serpeggiamento*, Merleau-Ponty si addentra in una discussione sulla linea, in cui sono riconoscibili in controtela gli

evidenti influssi kleeiani. Nel *Trattato di pittura*, Leonardo suggerisce che “l’essere vivente si caratterizza per la linea ondulata o serpentina” e che ogni essere avrebbe dunque la sua maniera propria di serpeggiare. Il compito dell’arte diventa dunque quello di “rendere tale serpeggiamento individuale”, ovvero di scoprire in il modo in cui in ogni oggetto individuale la linea serpeggiante – fluttuante – si comporta nell’estensione dell’oggetto, assumendo il ruolo di “asse generatore” (Bergson). La linea smette dunque di essere contorno degli oggetti intramondani o la definizione di un’apparenza, una norma o meglio “una legge non soltanto di uno spostamento effettivo nello spazio ma di un campo di possibili, al di là del probabile”¹⁰.

Il tracciarsi della linea “suscita dunque il campo che le dà senso deformando il campo dato”¹¹, introducendo dunque un *campo di possibilità esistenziale*¹² all’interno di una dimensione di mondo già stabilizzata dalla quale si distanzia per scarto. Considerando come riduttiva la semplice soluzione continuistica del rapporto tra arte e mondo, Merleau-Ponty proprio attraverso la consistenza teorica delle opere di Klee – e parafrasando un celebre passaggio della monografica di Grohmann su Klee in cui l’autore sostiene che “il genio è l’errore nel sistema” – che “è l’errore sistematico”¹³, sostenendo le intuizioni kleeiane che volevano la pittura come una creazione di una nuova dimensionalità autonoma, anche se aperta allo scambio dialogico con la natura. Merleau-Ponty specifica, in questo filone ermeneutico, che l’obiettivo polemico che perde consistenza nella post-modernità è proprio il modulo rappresentativo di stampo platonistico: “1) la pittura è mondo per sé, non copia del mondo, 2) essa esprime indirettamente e non tramite il rinvio all’oggetto”¹⁴. Il crollo del sistema di corrispondenza biunivoca mondo-immagine, trascina con se anche il conseguente approccio linguistico denotativo o nominalistico all’arte visiva, incrinando la funzione di rinvio degli oggetti rappresentati, proprio perché essi non sono lì nella loro oggettualità visibile, ma nell’intrico della visibilità. Se nello sguardo pittorico è sempre attiva quella “deformazione coerente”¹⁵ che Merleau-Ponty riconosce nelle dinamiche percettive mondane proprio in virtù della collocazione del corpo effettuale del pittore nel cuore delle cose e nel cuore stesso dell’Essere, allora la pittura non fa altro che replicare quelle stesse dinamiche con una differenza sostanziale: quando

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 21.

¹¹ *Ibidem*, nota.

¹² Rif. *ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*.

Renoir guarda l'acqua – dice Merleau-Ponty – e riporta sulla tela tutt'altro, in quell'atto pittorico non vi è in gioco una totale assenza del mondo, ma un vero e proprio *scarto*¹⁶ percettivo (la deformazione) ed ontologico (l'arte è autonoma, non riproduce le cose visibili, le rende visibili).

Facile a questo punto riconoscere nell'endiadi merleupontiana “autonomia della pittura in un certo rapporto con il mondo pre-pittorico”¹⁷ quella nozione di *vincolo naturale* che Klee tematizza in numerosi saggi e che compare nei testi merleupontiani nella forma della questione teorica del rapporto con il “mondo nella pittura”. È proprio l'irrecidibilità di questo rapporto – confermato dalla presenza ancora insistita dei titoli, che hanno in Klee la funzione nuova ed inversa di liberare la figurazione dal vincolo riproduttivo - che “permette al quadro di funzionare come quadro, cioè di non copiare, di dare l'essenza”¹⁸. Merleau-ponty immagina a questo proposito le possibili recriminazioni dei non-figurativi rispetto ad una teoria pittorica così ibrida – recriminazioni poi reali mosse a Klee da Kandinskji e da Mondrian: “il quadro non sarebbe ancora più libero di dare l'essenza se ogni legame fosse tagliato?” ovvero se la pittura diventasse senza riserve una pura “pittura dell'Essere”¹⁹?

Osserva pertinente Merleau-Ponty a questo proposito che dalla figurazione post-impressionista “non si tratta affatto di somiglianza”²⁰, proprio perché il quadro non è identificabile oggettivamente ed immediatamente come la scena mondana in cui sono inseriti gli oggetti che in esso vedo. Rapporto natura e quadro: architettura edile ed architettura del quadro: come conciliare l'autonomia del quadro ed il rapporto osmotico che esso intrattiene con la natura. Spostando questa particolare versione della *visibilità attraverso* sul *côté* esecutivo, Merleau-Ponty riconosce alla visione del pittore una costituzione genetica peculiare: “essa impara solo vedendo, impara solo da se stessa. L'occhio vede il mondo, ciò che manca al mondo per essere quadro e ciò che manca al quadro per essere se stesso”²¹. Se è vero che non è possibile redigere un *inventario limitativo del visibile*, allora è chiaro la pittura dunque non lavora di rappresentazione, perché quel tipo di intervento traduttivo si scontra con la reticenza del sensibile ad essere “ridotto”. La pittura dunque, lungi dall'essere un mero gesto figurativo in senso moderno, è in realtà la celebrazione dell'*enigma della visione*. È

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

²¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 23.

proprio in questo senso dell'astrazione kleeiana, che non contempla limiti di impurità o di purezza: non si può vincolare la libertà del pittore; egli è in diritto di allontanarsi al massimo dalla somiglianza esteriore ma con il solo obiettivo possibile di ottenere il *Welten*. Quello che è in gioco in un'esperienza artista come quella di Klee è proprio il fondo enigmatico del sensibile, l'invisibile, quello che lui chiama "preistoria del visibile", che non può prescindere dalle sue articolazioni mondane, proprio perché è in esse e nella loro *esemplarità* che è rinvenibile l'essenza.

In questo senso il ruolo del titolo non è quello di colmare l'incapacità denotativa del quadro e di assicurare una designazione univoca dell'oggetto – dato che essa non è proprio in questione – quanto piuttosto quello di "permettere ai segni pittorici di funzionare come segni pittorici. Dispensare il quadro dalla funzione di somiglianza per permettergli di esercitare la funzione di espressione, cioè di presentare un'essenza alogica del mondo che, come la linea di cui parlava Leonardo, non è empiricamente nel mondo e tuttavia lo riconduce al suo puro accento d'essere, mette in rilievo la sua maniera di essere *Welten*, di essere mondo"²². All'interno del percorso di riassetamento del rapporto che lega il sensibile e l'intelligibile – supportata dalla "riabilitazione ontologica del sensibile" – Merleau-Ponty teorizza la nozione di *voyance* (letteralmente veggenza, dono della doppia vista), per rendere conto, proprio in relazione alle note e ai passaggi de *L'occhio e lo spirito* che riguardano la ricerca pittorica di Klee, della questione della visibilità, o, per essere ancora più precisi dell'idea magica della visibilità". Già nell'introduzione a *Segni* Merleau-Ponty esprimeva la necessità di una sorta di *diploia ontologica* - visione doppia del medesimo oggetto -, capace di correggere la *miopia* della metafisica della presenza: "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"²³. Questo "talento per la simultaneità" – ovvero la capacità di tenere insieme esseri differenti -, che riecheggia continuamente nei saggi teorici di Klee, sarebbe la vera cifra peculiare della *voyance*, grazie alla quale il vedere si caratterizza non più come una *Vor-stellung*, ma come un rendere "presente ciò che è assente"²⁴. Ecco dunque che la teoria della *voyance* sembra scoprire deliberatamente, nel contesto della teoria della pittura, la matrice goethiana del pensiero estetico

²² M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 23.

²³ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 44.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 32.

merleau-pontiano: il riferimento teorico che Merleau-ponty sceglie non è a casa una “pittura senza cose identificabili, senza la *pelle* delle cose, ma che offre la loro *carne*”²⁵, una pittura, quella di Klee, che “dà quello che la natura vuole dire e non dice: il principio generatore, che fa essere le cose ed il mondo”²⁶.

Tentiamo di risalire ora alla vera e propria matrice goethiana che Merleau-Ponty recupera attraverso il confronto teorico e l’“insistenza” su Klee. L’immagine di Goethe che filtra nel Novecento ed in particolar modo nella fenomenologia sembra costruirsi, contrastivamente, attraverso un confronto con la filosofia platonica ortodossa, diversa dalle sue derive platonistiche che radicalizzano la cesura tra reale ed eidetico. Il punto sul quale Goethe e Platone sembrano convergere maggiormente, è innanzitutto l’atteggiamento che entrambi propongono nei confronti della matematica, già snodo cruciale del complesso platonico e importante approdo poi della filosofia della natura goethiana: “sia Platone, che Goethe, osserva Cassirer, sono alla ricerca di un modello originario, tipico, presente in tutte le produzioni della natura; [...] Platone trova questo modello nell’essere che mai diviene, mentre Goethe scorge questa *tipicità* nel divenire stesso”²⁷. Ed è proprio nella spiegazione matematica che la versione goethiana del rapporto particolare/universale diventa limpida: i singoli fenomeni, i singoli elementi sensibili si risolvono in determinazioni di grandezza. Il momento ideale rappresentato dalle grandezze matematiche è però implicato in un rapporto di rigida dipendenza da tutti gli altri elementi dell’essere. Questa eccedenza della matematica rispetto al sensibile rispecchia l’esigenza di una trascendenza che mantiene la sua origine ed il suo dominio nel sensibile stesso; tale istanza si replica anche nella nozione di *Urpflanze*, la nozione goethiana che inaugura la sua filosofia della natura come morfologia. Nella *Metamorphose der Pflanze* possiamo infatti trovare l’idea della costruzione di un metodo morfologico. Secondo la definizione che Goethe da in questo testo “la morfologia deve contenere la teoria della forma, formazione e trasformazione dei corpi organici [...] La storia naturale assume come dato di fatto conosciuto la molteplicità di forma degli organismi. Non può tuttavia sfuggirle che dietro questa grande varietà di forme si nasconde anche una certa analogia [...]; perciò, lungi dal limitarsi a presentare i corpi a lei noti, li ordina

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 232.

²⁶ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia*, cit., p. 26.

²⁷ R. Pettoello, “La profondissima quiete della contemplazione”. *Eidos e Schauen in Ernst Cassirer*, in E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell’arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998, p. 80, corsivo nostro.

in gruppi o in serie”²⁸. È chiaro in questi passaggi che il metodo morfologico si inserisce in un discorso già ben avviato sulla forma basato sulla necessità di trovare un principio ordinatore del divenire sensibile e strutturato sulla convinzione che tutto ciò che esiste tende necessariamente a mostrarsi. L’impostazione del sensibile come apertura e come perenne mostrazione, implica una conseguente modificazione della prospettiva della visione e dell’interrogazione del reale in genere: tutto ciò è concentrato in Goethe nella nozione di *visione sinottica*. Si tratta dunque di operare un nuovo sguardo sulle cose, uno sguardo che, nel tentativo di abbracciarle nella totalità delle loro proprietà, permetta all’osservatore di comprendere l’insieme dei fenomeni già *come leggi*. In altre parole, il desiderio goethiano di *erklären*, di scoprire cioè il meccanismo che sta alla base di ogni spiegazione, si risolve in un’esigenza di *darstellen*, cioè di mostrare e vedere connessioni, al fine di rendere il visibile anche predicabile. La morfologia è quindi “lo studio delle forme in trasformazione, dunque non della *Gestalt* (termine tedesco che viene da *Gestell*, scaffale, parola con la quale gioca anche Heidegger, che indica una struttura fissa e rigida, in cui si dispongono gli oggettivi per ordinarli) ma della *Bildung*”²⁹.

Seguendo da vicino il testo goethiano, incontriamo un passaggio particolarmente denso in cui l’autore scopre tutta la carica di innovazione che porta con sé la prospettiva morfologica: “per indicare il complesso dell’esistenza di un esser reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma: termine nel quale si astrae da ciò che è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri. Un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, non v’è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi. [...] Il già formato viene subito ritrasformato, e noi, se vogliamo percepire una percezione vivente della natura, dobbiamo *mantenerci mobili e plastici*, seguendo l’esempio che essa ci dà”³⁰. È proprio in queste righe che troviamo la radice comune del pensiero platonico e di quello goethiano, pur sviluppata poi in esiti differenti: l’assunto di partenza di entrambe le filosofie è infatti la considerazione del mobilismo estremo del sensibile e

²⁸ J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, traduzione italiana di B. Maffi e S. Zecchi, edizione a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma 1983, p. 103.

²⁹ R. Fabbrichesi Leo, *Immaginazione e ipotesi. “La necessità e madre dell’invenzione”*, Cuem, Milano 2003, p. 36.

³⁰ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 43, corsivo nostro.

la necessità di affidarsi ad un *principio equalizzatore* in grado di assicurarne la spiegazione – *Erklärung* - e la comprensione - *Darstellung*. Come faceva già notare Cassirer, la definizione dello statuto del sensibile è proprio il momento inaugurante di entrambe le ricerche, anche se le condurrà poi a sviluppi disomogenei. Platone si affiderà infatti all'estrema stabilità, o meglio, all'immobilità, dell'*eidos*, mentre Goethe propenderà per un principio che possa allinearsi alla Natura ed accompagnare la sua dinamicità intrinseca, al fine di realizzarne una comprensione più aderente possibile.

Il pensiero merleau-pontiano delle idee sensibili disegna infatti lo stesso movimento goethiano, un movimento di carattere antimetafisico, con cui entrambe i filosofi ricavano una dimensione ideale nel cuore del sensibile, un sensibile che, a partire da Platone appunto, acquista uno statuto estremamente problematico.

Osserviamo dunque che l'*Urpflanze* “è piuttosto principio ed immagine: è una regola che si sviluppa dall'intuizione stessa ed in essa si manifesta. Essa è un'indicazione a rimanere nel finito e tuttavia ad ampliarlo all'infinito”³¹. È interessante notare come la descrizione che Cassirer dà del concetto goethiano di *Urpflanze*, soprattutto in quella suggestione dell'ampliamento all'infinito, ricalchi in qualche modo l'idea generale che sta alla base della teoria delle idee sensibili merleau-pontiane. Osserviamo infatti in Merleau-Ponty, che l'idea si configura come un'eccedenza trascendente, una dimensione che si inaugura nelle trame carnali del sensibile stesso. Entrambi i filosofi – Cassirer e Merleau-Ponty - nel contesto di un'analisi dei complessi rapporti che legano il sensibile e l'eidetico, si trovano quindi a caratterizzare l'idea come allargamento del finito o come tensione dilatante all'infinito che muove però dal finito. Ed entrambi lo fanno dialogando criticamente con Platone. Tornando infatti a Goethe, è opportuno sottolineare come il riferimento, in funzione critica, al pensiero platonico sia decisivo nell'approfondimento della questione impostata con l'*Urpflanze*: se Platone indica nell'idea del Bene l'origine suprema, sia sotto il profilo ontologico che sotto il profilo assiologico, “Goethe individua questo principio nell'*idea immanente di vita*, nel supremo concetto problematico di vita”³².

Sullo sfondo di questa nozione così evoluta di *Leben*, tornerà in Goethe, come già era accaduto in Platone, la *figura dell'artista* in funzione euristica. Il fare pratico

³¹ E. Cassirer, *Idee und Gestalt*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981, p. 49, traduzione italiana reperita in R. Pettoello, “La profondissima quiete della contemplazione”. *Εἶδος e Schauen in Ernst Cassirer*, cit., p. 80.

³² R. Pettoello, *op. cit.*, p. 80, corsivo nostro.

dell'artista gli permette di scoprire, sotto il flusso palpitante del vivente, la forma, la legge invariante, che gli si presenterà ora come simbolo, come fenomeno originario. Nella prospettiva di Cassirer, nel momento in cui Goethe istituisce l'attività simbolica dell'artista come possibilità d'accesso all'ideale, alle forme, egli "ha colto con ciò anche nel modo più preciso il pensiero fondamentale e il nocciolo del platonismo e se n'è in tremante appropriato"³³. Goethe riuscirebbe ad aderire perfettamente alle intenzioni reali del pensiero platonico originario e ad estrarne fedelmente il nucleo duro: non si tratta né della curvatura metafisica del pensiero, né della separatezza trascendentale delle idee, ma di qualcosa di più originario. Il vero cuore segreto di Platone sta infatti ad un momento veramente inaugurale della filosofia, il momento in cui il pensiero si fa carico della problematicità del reale e dell'estrema varianza del sensibile, per assumerla come punto di partenza di un percorso di comprensione. Platone non abbandona il sensibile, lo tematizza continuamente e non cessa mai di rivolgersi a lui come punto critico del suo sistema. Nonostante la riflessione platonica non termini nel sensibile – come fanno invece quella goethiana e quella merleau-pontiana – è fuori da ogni dubbio che in esso si inauguri. La volontà goethiana di ricondurre il principio "universale" nel cuore pulsante del sensibile sembra costituire per noi quella *figura di transito* che potrebbe aiutarci a connettere il pensiero platonico e quello merleau-pontiano, e a trasformare un'idealità dallo stile metafisico ed esclusivamente intelligibile ad un'idealità dal caratteristico stile sensibile.

Sappiamo che l'interesse di Merleau-Ponty per la visione morfologica passa attraverso il preliminare interessamento nei confronti del pittore Paul Klee di cui abbiamo traccia in alcune note del 1958-1959, nonché ne *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* e, successivamente, ne *L'occhio e lo spirito*. L'arte kleeiana e lo studio goethiano della natura tragheranno, nell'estremo approdo ontologico merleau-pontiano, delle suggestioni fondamentali, in particolare per lo sviluppo della filosofia dell'idealità sensibile e la filosofia della Natura, e permetteranno a Merleau-Ponty di coniugare la preoccupazione fenomenologica rispetto alle essenze con una teoria della forma come *Gestaltung*, ovvero formazione-figurazione. Ci occuperemo ora, nello specifico, del pensiero goethiano, per mettere poi in luce come la versione kleeiana dell'approccio morfologico passa, attraverso la riflessione sull'arte pittorica,

³³ E. Cassirer, *Goethe und die geschichtliche Welt*, hrsg. Von R. A. Bast, Meiner, Hamburg 1995, traduzione italiana a cura di R. Pettoello, *Goethe e il mondo storico*, Morcelliana, Brescia 1995, p. 145.

nel *corpus* merleau-pontiano, costituendo per quest'ultimo un forte correttivo rispetto alla direzione dell'ontologia.

Goethe intraprende la sua originale indagine sulla natura intorno al 1780, dando il primo chiaro fondamento all'idea morfologica: basandosi sulla convinzione che tutto ciò che esiste deve anche necessariamente “dar cenno di sé e mostrarsi”³⁴, egli dà una particolare versione dell'organismo, legando la sua struttura all'interazione delle parti e delle reciproche funzioni. “La morfologia si caratterizza come lo studio della forma che procede a conoscere il vivente a partire da ciò che è visibile, investigandolo da un *punto di vista intuitivo*”³⁵. La novità radicale che Goethe, con l'approccio morfologico, introduce nello studio della natura è l'idea che si possano considerare i fenomeni naturali viventi nella prospettiva della loro forma, o meglio nelle loro modalità di formazione, apparizione e di mostrazione, facendo così miseramente esplodere il modello meccanicistico. L'intuizione goethiana è infatti quella di considerare l'insieme delle forme viventi presenti nella natura in qualità di organismo e di occuparsi, proprio in virtù di questa organicità naturale, della funzione strutturante e organizzativa che la nozione di forma porta con sé. “In tal modo il metodo di Goethe si sviluppa in una doppia declinazione: da una parte come *atteggiamento protofenomenologico*, che si limita a delineare e a descrivere il visibile quale esso appare, dall'altra come approfondimento dell'idea morfologica in quanto processo caratteristico della natura vivente nella sua essenziale ‘presenza di forme, ovvero di *interi strutturati e costanti*”³⁶. L'afflato morfologico della riflessione goethiana è forse quello più produttivo dal punto di vista filosofico, proprio perché rappresenta il tentativo di indicare delle *regole* o delle *leggi* che scandiscono il vivente e che costituiscono il principio di generalità propria della varietà delle forme. L'occasione di approfondire, in maniera decisamente densa, la questione della varianza formale all'interno della natura giunge per Goethe nel 1790, con la stesura de *La metamorfosi delle piante* nel quale egli mostra come la pianta non sia altro che “la ripetizione modulare di un unico elemento base, da intendersi quale cellula origine di una forma, internamente sempre identica a se stessa”³⁷. In questo testo Goethe si

³⁴ J. W. Goethe, *Teoria della natura*, raccolta di testi e traduzione italiana a cura di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1958, p. 136.

³⁵ V. Flak, “*Dal modello all'archetipo!*”. *Natura e morfologia fra Klee e Merleau-Ponty*, Chiasmi International n. ?, Mimesis, Milano, ????, p. 259, corsivo nostro.

³⁶ *Ibidem*, p. 260, corsivo nostro; la citazione contenuta nella citazione è di P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993, p. 11.

³⁷ *Ibidem*, p. 262.

dedica all'organizzazione e alla classificazione delle piante, cercando, secondo lo stile morfologico, di individuare deduttivamente nella molteplicità degli esempi sensibili una legge in grado di dare ragione della varietà naturale: “non ho pace – scrive Goethe - finché non trovo un punto pregnante dal quale molte cose si lascino derivare, o meglio che le produca spontaneamente da sé e me le porga”³⁸. Riuscire a venire a capo delle metamorfosi delle piante significa dunque individuare questo *punto pregnante*, questo centro di generatività spontanea, ed assumerlo come il principio semplice generale al quale ricondurre la molteplicità delle manifestazioni sensibili. L'approccio che Goethe prevede per realizzare questo tipo di lavoro è quello di una “organografia comparata”³⁹, che consisterebbe nel seguire le differenti manifestazioni di uno stesso organo in individui diversi ed osservare come questi individui si compongano di parti simili fra loro e, a loro volta, simili all'intero. L'occhio di Goethe ha quindi una *tendenza comparativa*, “non si frema ad un caso isolato ma riesce a scrutare la sequenza, la *serie di esemplari* in cui la *stessa struttura* ritorna nella grande catena dell'essere”⁴⁰. Lo sguardo morfologico realizza dunque due differenti gradi di visione: il primo, che si limita alla registrazione della fenomenologia naturale, ed il secondo, più espressamente filosofico, che è in grado di cogliere quella regolarità della natura, cadenzata appunto dal ricorso di una medesima struttura in una serie di esemplari. È così che Goethe giunge alla definizione del *tipo originario*, “quell'invariante del processo metamorfico che sempre si presenta secondo le sue variazioni”⁴¹, nel tentativo di dare forma anche all'idea di *Urphänomen* secondo la sua natura mista, contemporaneamente sensibile ed eccedente, naturale e sovransensibile. Nulla di più vicino all'*eidos* sensibile proustiano e merleau-pontiano, anch'esso coglibile solo grazie a quel “veder le idee con i propri occhi”⁴².

L'attenzione con cui Goethe si rivolge alla struttura della pianta lo porta ad intravedere in essa, retrospettivamente, il suo percorso di strutturazione, basato sulla progressiva trasformazione della sua parte archetipica, la foglia. Egli rileva dunque come lo sviluppo intrinseco della pianta e la sua posizione rispetto alla totalità della natura non siano altro che il risultato di una sorta di *propagazione*, nella quale si

³⁸ J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 148.

³⁹ J.W. Goethe, *Morfologia I: Botanica*, traduzione italiana di A. M. Morazzoni, in Id. *Gli scritti scientifici*, a cura di E. Ferrario, Il Capitello del Sole, Bologna 1996, p. 197.

⁴⁰ V. Flak, *op. cit.*, p. 262, corsivo nostro.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

originano ritmicamente, secondo movimenti di riduzione ed espansione dell'archetipo, tutte le differenti conformazioni della serie. La visione morfologica ha d'altra parte stabilito che, per giungere ad identificare il nucleo generativo della moltitudine, per reperire dunque sotto la variazione il segreto principio d'invarianza, è necessario non limitarsi alla considerazione della parte, ma allargarsi ad una "visione comparativa d'insieme"⁴³. Nella natura, osserva Goethe, nulla accade senza un rapporto con il tutto: la difficoltà non sta infatti nel saper riconoscere ciò che è separato, ma nel realizzare l'iscrizione del separato nella totalità: "all'interno del vivente ciò che noi chiamiamo parte è talmente inseparabile dal tutto che le stesse parti non possono essere comprese solo nel e a partire dal tutto"⁴⁴. L'idea di questa costante metamorfosi e della perenne proliferazione di forme nuove in virtù della potenza archetipica del fenomeno originario porta Goethe a dar della forma una definizione che ne sappia comunicare la componente dinamica. L'essenza della forma corrisponde dunque ad un "continuo movimento di autonegazione, disgregazione, o analogamente di *formazione*"⁴⁵. Possiamo infatti leggere ne *La metamorfosi delle piante* come Goethe preferisca al termine *Gestalt*, in grado di descrivere la forma solo come un banale principio di strutturazione ed organizzazione statica, un altro termine tedesco, *Bildung*, capace di aderire maggiormente alla descrizione della natura. La totalità organica infatti non riposa mai su se stessa ma si nutre di un perenne mobilismo, nel quale nulla è definitivamente concluso e dove non trova posto nemmeno la fissità della certezza. Il termine *Bildung* riesce a realizzare la descrizione dei fenomeni naturali come qualcosa che si sta ancora producendo e che si manterrà sempre sull'orlo della completezza. In questa perenne formazione metamorfica, la presunzione di poter isolare il separato dal tutto risulta essere una pura astrazione che rischia di oscurare invece quella "correlazione originaria"⁴⁶, lungamente tematizzata anche da Merleau-Ponty, che l'uno intrattiene con la totalità. Osserva molto opportunamente Moiso che il "concetto di individuo è un impedimento nella comprensione della natura, poiché l'individuo è essenzialmente un'emergenza di una struttura profonda che lo costituisce"⁴⁷. Klee e Merleau-Ponty sono entrambi fortemente debitori nei confronti della visione morfologica goethiana per quanto

⁴³ *Ibidem*, p. 263.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁷ F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, in AA. VV., *Paul Klee. Preistoria del visibile*, a cura di C. Fontana, Silvana Editoriale, Milano 1996, p. 73.

riguarda la definizione di una *nuova idea di totalità* in grado di articolare le sue parti e di considerare l'individuo, leibnizianamente, come *parte totale*. Klee, da parte, sua assume come principio del processo artistico della figurazione la nozione di "crescita" (trasversale, sia in arte che in natura): esso è un movimento dall'interno all'esterno sul modello *organo-organismo* dei articolazione della totalità. Il sottofondo è chiaramente quello della teoria goethiana della metamorfosi: "la foglia è tutta la pianta, dal momento che gli organi di quest'ultima non sono altro che la metamorfosi di quell'organo fondamentale che è al foglia"⁴⁸, intesa come "centro del problema della formazione in quanto processo di crescita"*(ibidem)*.

Anche per Merleau-Ponty la nozione di individuo sarà, nella definizione della soggettività, il primo degli ostacoli da abbattere: la soggettività merleau-pontiana infatti, mutuando la struttura di donazione dell'*Urphänomen* e dell'idea sensibile, si costituirà piuttosto come un "dividuo", un'invariante segreto che si mostrerà solo nelle sue varianze. A questo proposito, si preferirà parlare, in Merleau-Ponty, di uno *stile soggettivo*, piuttosto che di un soggetto vero e proprio. La filosofia merleau-pontiana della Natura proporrà anch'essa, sulla scorta della lezione goethiana, una rilettura della nozione di individuo naturale e cercherà di pensarlo come organismo in trasformazione, "in termini di produttività, di formatività, di genesi"⁴⁹. È in un corso sul concetto di Natura dell'anno accademico 1959-1960, intitolato *Natura e logos: il corpo umano*, che Merleau-Ponty rifiuta espressamente di concepire l'organismo come un insieme di eventi microscopici e puntuali e ne propone invece un'interpretazione in termini macroscopici dall'evidente ascendenza goethiana: l'organismo infatti "è un *fenomeno-involucro*, ha un aspetto d'insieme"⁵⁰. Nella rete dei fatti microscopici è possibile individuare in filigrana il delinearsi della realtà globale che il pensiero oggettivante non coglie: esso, guidato dal mito dell'assoluta presenzialità, taglia completamente fuori quell'alone potenziale di invisibilità nel quale si prefigurano gli sviluppi futuri della situazione presente. Osserva Merleau-Ponty: "c'era solo un po' di gelatina protoplasmica e ora c'è un embrione grazie a una trasformazione a cui non si assiste, sempre prima o dopo, grazie ad un investimento in un *campo biologico*"⁵¹. Il pensiero arriva sempre troppo in ritardo o troppo in anticipo per cogliere la verità produttiva della trasformazione

⁴⁸ G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Milano 2004, p. 94.

⁴⁹ V. Flak, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 301, corsivo nostro.

⁵¹ *Ibidem*, corsivo nostro.

biologica e deve, per questo, affidarsi ad una visione di campo che gli permetta di osservare la formazione naturale in una *presa d'insieme*. Ciò che si vede nella natura attraverso uno sguardo oggettivante sono delle strutture già date delle quali ci sfugge dell'evento originario della produzione. Merleau-Ponty osserva come nell'ambito naturale si replicano quella differenza tra l'ontico e l'architettonico dell'Essere, che egli ha tematizzato in ambito specificamente ontologico: “l'*Urstiftung* delle ‘fondazioni’ [...] preempirico architettonico, preoggettivo, perni, cardini, strutture degli organismi e delle specie”⁵².

È proprio su questa idea di Natura dinamica e metamorfica che si basa tutta la produzione pittorica e teorica di Paul Klee, il quale attingerà gran parte del suo immaginario pittorico dal mondo naturale e dall'estrema variabilità delle sue forme. È da notare soprattutto come Klee si nutrirà sempre dell'idea che l'uomo, ed in particolare l'artista, viva nel centro pulsante della Natura, da dove la osserva e la segue, cercando di cogliere il mistero della sua flessibilità e della sua meravigliosa mobilità. Scrive infatti Klee che l'artista è “uomo, lui stesso natura, frammento *della natura nella natura*”⁵³, riaffermando la convinzione merleaupontiana di una forte *coappartenenza* – e non più di una semplice correlazione - di soggettività e mondo e l'interpretazione dell'organismo naturale come grande fenomeno-involucro. Tutta l'attività artistica di Klee è impostata dunque su una reimpostazione della visione, sulla necessità cioè di imparare di nuovo a vedere la natura per riuscire ad individuare, nella sua infinita storia metamorfica, il movimento graduale della formazione. La natura infatti, secondo Klee, assolve ad un compito generativo perenne, fatto di grovigli energetici e di sviluppi di forme. In perfetto stile goethiano, il compito della visione kleeiana, che sarà necessariamente una visione d'insieme, è quello di individuare la “legge di ripetizione”⁵⁴ della differenziazione vegetale. La totalità naturale gode dunque di una coesione essenziale che gli deriva dalla sua dipendenza formativa da una sola matrice, “l'*idea* dell'intero repertorio di possibilità: così come si danno in natura, [...] essa [le variazioni delle figure] indicano di essere tutti prodotti della medesima *madre*. Infatti, per un processo di metamorfosi ciascuna delle figure rivela al medesimo tempo di essere un individuo e di essere in una affinità

⁵² *Ibidem*, p. 302.

⁵³ P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1956, traduzione italiana di M. Spagnol e F. Saba Sardi, *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, prefazione di G. C. Argan, Feltrinelli, Milano 1959, vol. I, p. 63, corsivo nostro.

⁵⁴ V. Flak, *op. cit.*, p. 266.

essenziale con la totalità”⁵⁵. L’idea kleeiana, in convergenza con il senso dell’*eidos* sensibile merleau-pontiano, è dunque intesa come la matrice, la madre di una serie di esemplari: essa non è un’oggettualità distinta dal sensibile a cui le copie imperfette partecipano, ma è una legge, una struttura fondazionale che ha la sua consistenza solo nella sua molteplice manifestazione sensibile. Come già aveva capito Goethe, essa è l’*invariante delle varianze*, nonché la sua sorgente. In questo senso, il gesto artistico non è finalizzato alla realizzazione di un prodotto frutto della creatività astratta, ma ha il compito di replicare la morfologia della natura: Klee non cerca la forma in se stessa, vuole piuttosto dalla natura che emerga l’essenza dell’esistente in quanto *funzione*. La *Gestalt* di un fenomeno naturale non è dunque null’altro che l’espressione funzionale della sua organizzazione intrinseca e dalla sua relazione con la totalità. “La formula della funzione è molto lontana, ma come punto originale di emergenza, doveva, per Klee, pur trovarsi da qualche parte”⁵⁶: è in questo senso che la morfologia kleeiana sfugge a qualsiasi accusa di formalismo che, al contrario, legge la forma senza il ricorso alla sua intima funzione. La teoria della *Gestaltung* che troviamo in Klee vuole cogliere la natura nel suo fondamentale movimento d’esistenza, il movimento di un’intera totalità metamorfica, nel quale le matrici ideali si rendono visibili attraverso i loro esemplari.

Seguendo la “parabola figurativa della foglia”⁵⁷, Klee si dirige, grazie all’orizzonte di visibilità che la natura conserva, verso una comprensione dell’archetipo, della matrice naturale, “il luogo originario della formatività”⁵⁸. Riconducendo la problematica della conoscibilità dell’essenza all’ambito della questione delle forme, la prospettiva morfologica di Klee va in qualche modo a coincidere con la riflessione merleau-pontiana sulla *Gestalt*, nella misura in cui Merleau-Ponty pensa quest’ultima come la membratura invisibile dell’invisibile. “Non essendo concepito come la dimensione ideale dell’essere, cioè come un livello ontologico separato dalla sfera del sensibile (come appunto l’idea sovrasensibile), l’invisibile è piuttosto l’articolazione, la *Gestalt* delle cose; esso dà loro gli assi, la profondità, le dimensioni, essendo il rovescio e la potenza del visibile”⁵⁹.

⁵⁵ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 267.

⁵⁹ *Ibidem*.

L'idealità concepita in termini di *Gestalt*, così come si configura nell'estrema produzione di Merleau-Ponty, condensa in sé – pur essendo terminologicamente distante - una serie di forti similitudini con le soluzioni goethiane e kleeiane: l'*eidōs* merleau-pontiano mutua infatti lo stile e la struttura dell'*Urphänomen*, della legge invariante, del tipo originario e dell'essenza come funzione. Merleau-Ponty sembra assorbire nel suo sistema filosofico quelle uniche configurazioni che si adattano al suo particolare stile ontologico, uno stile che ha affidato un primato al sensibile e che ha ricondotto il principio ideale nella sua sede terrestre. Secondo gli esiti ultimi della riflessione merleau-pontiana, contenuti principalmente ne *Il visibile e l'invisibile*, la forma, già accezione platonica dell'idealità, “come *Gestalt* corrisponde alla concezione goethiana della *Bildung*, giacché è compresa come legge dell'unità e della struttura che dà forma al singolo individuo empirico. Essa è l'idea che si dispiega nel sensibile, e che non trova altro luogo se non in esso”⁶⁰. L'*eidōs*, legge profonda dei fenomeni, non è la “fenomenizzazione di una ragione preesistente”⁶¹, l'imposizione di una realtà sovransensibile che informa un sensibile destrutturato. È piuttosto il dispiegarsi dell'idea che conserva la sua radicale essenza: essa si dà nel sensibile e simultaneamente ad esso, l'uno come orizzonte visibile e l'altro come sua membratura, come sua impalcatura architettonica, allo stesso modo in cui al lato liscio della foglia corrisponde un viluppo di nervature.

Le indagini artistiche di Klee contribuiscono ad allargare quello spazio ontologico di esistenza della natura, del mondo e delle cose che una tradizione spiccatamente cartesiana aveva contribuito a ridurre. Proprio seguendo questo *ideale di dilatazione*, la pittorica di Klee testimonia come l'analisi dell'oggetto “si dilata al di là del proprio fenomeno” proprio in virtù del fatto che “la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere”⁶². Abbiamo già osservato come quella latenza della cosa che non giungerà mai all'apparenza non è altro che la sua profondità, la sua essenza, la sua legge di strutturazione; ed è proprio qui che il ruolo dell'arte trova la sua specificità: “l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile”⁶³. L'ideale morfologico kleeiano induce infatti a vedere nell'arte l'occasione per tematizzare quell'invisibilità che costituisce le cose e per approfondire una sorta di *sguardo interno* che è l'unica via d'accesso ad esse. Rendere visibile il visibile attraverso la scoperta dell'invisibile corrisponde per

⁶⁰ *Ibidem*, p. 168.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² P. Klee, *op. cit.*, vol. I, p. 66.

⁶³ *Ibidem*.

Klee a quella presa d'insieme sull'organismo naturale che permette di identificare il processo formativo che porta alla forma. Per l'arte non si tratta dunque di mimare le cose ma di *riprendere creativamente* la loro formatività e di inaugurare di conseguenza un mondo artistico che è “similitudine della creazione”⁶⁴: l'atto creativo deve dunque riportare l'artista, in quanto uomo, alle radici profonde della natura di cui è parte totale, ricondurlo cioè presso la “legge generativa”⁶⁵, grazie alla quale riuscirà a “mimare l'atto formante che la natura è, a partire dall'elemento minimo che è il punto o il seme, sguendone i percorsi energetici e le forze che lo replicano e lo estendono”⁶⁶. Ogni opera pittorica si rivela per Klee la ripresa creativa della genesi delle forme, una “ri-generazione”⁶⁷, una sorta di ripetizione della cosmogonia che comunica il percorso formativo stesso proprio a partire dalla legge di costruzione. L'arte si sintonizza dunque perfettamente sulla natura e ad essa aderisce condividendone le stesse essenziali dinamiche di formazione e creazione, cercando al contempo di rivitalizzarne l'essenza: essa è, in definitiva, la presentazione della “totalizzazione dell'oggetto naturale nel suo processo vivente”⁶⁸. Nelle brevi note che Merleau-Ponty dedica a Klee, egli parte proprio da questo specifico ideale artistico, specificando che la pittura, in quanto “coglimento della genesi”⁶⁹ è una sorta di filosofia assoluta, di filosofia tutta in atto che attinge all'*essenza alogica* del mondo nei termini di una “deformazione coerente”⁷⁰ di quest'ultimo. La dimensionalità inaugurata dalla pittura e l'equivalenza che tale mondo pittorico può vantare nei confronti della produttività naturale permettono all'attività pittorica stessa di disattendere le aspettative di rassomiglianza sorte nei suoi confronti nella modernità e di trovare il suo vero funzionamento: il rapporto che la pittura realizza con il mondo “permette al quadro di funzionare come quadro, cioè di non copiare, di *dare l'essenza*”⁷¹.

Le riflessioni di Merleau-Ponty sull'arte pittorica kleeiana ci permettono di rafforzare la congiunzione, per la realizzazione di una svolta nel pensiero, tra filosofia ed arte, e ci permettono inoltre approdare al vero nocciolo duro del percorso merleau-pontiano,

⁶⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 79.

⁶⁵ V. Flak, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ P. Klee, *op. cit.*, p. vol. I, p. 86.

⁶⁸ V. Flak, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 28.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁷¹ *Ibidem*, p. 24, corsivo nostro.

il terreno ontologico. La “filosofia non espressa (‘senza volerlo espressamente’)”⁷² che l’arte realizza suggerisce all’ontologia di non bloccare la sua indagine alle apparenze ma di scavare sotto la “pelle delle cose”⁷³ alla ricerca del principio generatore, di quel fenomeno originario e *preistorico* che Merleau-Ponty identificherà poi con l’Essere grezzo e selvaggio innervato dalle essenze. Ed è proprio l’indagine sulle essenze che riceve maggiore impulso da questo innesto delle problematiche ontologiche nell’ontologia: “il visibile che appare, appare sempre sulla scorta di un non apparire, è fatto di *assenze che sfuggono alla presenza*, ma che compaiono in essa o secondo essa. Esse sono quelle che Merleau-Ponty descrive come universo di significazioni mute o *essenze carnali*”⁷⁴. L’invisibile non può giovare di una presentazione immediata e diretta, esso deve seguire piuttosto un percorso indiretto, servirsi di uno scarto che crea nel mondo, un luogo, una “cerniera di mondo”⁷⁵ che permette l’accesso all’essenza. Secondo quel coincidere di passività ed attività, è allora l’essenza che si estende *attraverso* il fenomeno, che si propaga in virtù di una generatività naturale propria del tessuto ontologico globale. La forma, l’idealità nella sua accezione di *Gestalt*, è dunque intesa non più come una positività ma come apertura e come un’ulteriore dimensione. Il visibile, il piano dimensionale del mondo, non è dunque unico ed omnicomprensivo ma è inscritto in un “raggio di mondo”⁷⁶ che l’invisibile proietta, nel quale la categorizzazione rigida delle individualità si sostituisce viene sostituita da una “promiscuità con l’Essere e il mondo”⁷⁷.

È in questa intimità promiscua, in questo irradamento che sfugge alla cristallizzazione ontologica, che vengono colte le essenze, non come delle positività iperdeterminanti nei confronti del particolare, ma come delle profondità scavate in un tessuto connettivo comune. Allo stesso modo, “Goethe sostiene che l’essenza del particolare non si esaurisce nella sua particolarità, giacché essa spinge verso qualche cosa che non è particolare, ma universale. E l’universale è il *tipo*. Per Goethe la natura è celata e continua, sono invece i nostri concetti che separano e distinguono”⁷⁸. Merleau-Ponty non fa altro che avvicinarsi ad una tale caratterizzazione

⁷² *Ibidem*, p. 28.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 232.

⁷⁴ V. Flak, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 254.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 252.

⁷⁸ V. Flak, *op. cit.*, p. 271, corsivo nostro.

dell'universale: l'idea, pur donandosi nella molteplicità degli esemplari sensibili, rimane qualcosa di eccedente, qualcosa che non si esaurisce nella sua presentazione molteplice ma che continuamente rinvia ad un trascendente. Allo stesso modo della soggettività, questo universale, l'idealità, l'essenza non è un *quid* ma è un tipo, uno stile, verificabile in ogni anello della serie sensibile, ma mai esaurito in esso.

È in questo senso che vediamo Merleau-Ponty condividere la stessa accusa goethiana all'idea di concetto come categoria, che parcellizza il reale in cose ed essenze particolari e distinte: “la percezione non è in primo luogo percezione di *cose*, ma percezione degli *elementi* (acqua, aria...), di *raggi del modo*, di cose che sono dimensioni, che sono mondi, io scivolo su questi ‘elementi’ ed eccomi nel *mondo*, passo da ‘soggettivo’ all’Essere”⁷⁹. La *Gestalt* risolve questa difficoltà costituendosi come “organizzazione in profondità, principio di distribuzione, cardine di un sistema di equivalenze”⁸⁰ e chiamando in causa la sua natura operante, di *Wesen* sempre in formazione, in funzione di una “generatività naturale”⁸¹. Già Goethe aveva provveduto a specificare le modalità di donazione dell'idea, scostandola dalla nozione di evento e dalla possibilità di una sua manifestazione in un luogo empirico: l'idea goethiana accedeva al fenomeno mediante il “carattere consequenziale delle forme”⁸², grazie al quale emerge dalla totalità organica la regola, la legge, o meglio lo *stile della variazione*. Osservando in filigrana il complesso dinamico della metamorfosi, è possibile ricostruire un fenomeno puro - l'*Urplfanze* o, più genericamente, *Urphänomen* - che non sta nella serie degli esemplari sensibili come un episodio tra gli altri, ma come quel fenomeno “retrospettivamente” primo, il nucleo originario ed originante della serie sensibile. Nel caso dell'organismo naturale, “le pianta originaria, è [...] quella *forma equidistante* da tutte le piante possibili, in quanto è un centro di forze, un elemento pregnante, una pianta trascendentale”⁸³. Un'esplorazione approfondita di tale punto di gravidanza non corrisponde più al risalimento ad un modello sovrasensibile e senza vincoli come quello platonico ma ad una sorta di archetipo che, proprio nella sua presentazione sensibile, conserva un elemento di eccedenza; esso, invece di inaugurare un mondo iperuranio di oggettualità completamente trascendenti, apre lo spazio ontologico all'idea del *tipo*: non è più il

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 232.

⁸⁰ V. Flak, *op. cit.*, p. 271.

⁸¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 192.

⁸² V. Flak, *op. cit.*, p. 272.

⁸³ *Ibidem*, corsivo nostro.

sensibile che ambisce all'intelligibile ma è l'idealità che è già da sempre immersa nel sensibile e che ne costituisce il supporto.

Possiamo quindi finalmente concludere che è proprio l'esperienza teorica goethiana che permette di realizzare, come osserva esplicitamente Klee, quel passaggio dall'idea come modello all'*idea come archetipo*, come matrice produttiva: la tematica dell'invariante della metamorfosi si avvicina sorprendentemente alla descrizione di quell'emersione dell'essenza merleau-pontiana che ha la sua verità ultima nella nozione di *Gestalt*. Come la nuova versione dell'idealità proposta Merleau-Ponty cerca di trovare un punto di incontro e di scambio tra il sensibile ed il trascendentale – ovvero ciò che lo eccede pur restando in esso –, allo stesso modo “lo sguardo morfologico oscilla tra il particolare e il generale, alternandosi tra fenomeno empirico e idea”⁸⁴. Cade dunque anche la necessità platonica di rinunciare al sensibile per concludere l'ascensione verso l'idea: l'occhio carnale si sovrappone a quello che Klee chiama “occhio penetrante”, ed è proprio quest'occhio non miope, frutto dell'integrazione tra il vedere ed il pensare non più in termini di *Begriff*, che indaga le sequenze fenomeniche cercando quell'idea che è visibile solo indirettamente nelle sue manifestazioni sensibili. “Il fenomeno e l'idea rappresentano due facce della stessa medaglia, ed entrambi sono parimenti osservabili”⁸⁵, nel momento in cui nello spettro del fenomenico è rintracciabile l'ideale, ricostruibile indirettamente. È in questa direzione che Merleau-Ponty, ritornando sull'origine grezza delle cose, come da una matrice, ed ampliando i motivi goethiani, porta in luce quella carnalità delle essenze che è il vero punto di forza della sua svolta ontologica. L'assimilazione dell'archetipo ad un *modello incarnato*, recupera da un lato la questione operante dell'idealità – impostata dal pensiero platonico – e la risolve, dall'altra parte, attraverso un richiamo indiscutibile alla fenomenicità del mondo sensibile.

Ritorniamo ora sull'arte kleeiana e sull'esteticità in genere, due ambiti che ci hanno permesso di dare alla nostra analisi ontologica una piega decisamente più feconda. Il fatto di aver considerato l'arte nella sua “originaria natura non mimetica”⁸⁶ ci ha condotto alla lettura morfologica della creatività artistica e del suo legame inscindibile con andamento metamorfico della totalità naturale, della quale mutua e della quale replica la perenne *Bildung*. In virtù di questo connaturato rapporto con l'essere della

⁸⁴ *Ibidem*, p. 274.

⁸⁵ E. Ferrario, *Dalla metamorfosi al tipo: lo sguardo di Goethe sulla natura animale*, in J.W. Goethe, *Morfologia II: Zoologia* in Id., *Gli scritti scientifici*, cit., p. 301.

⁸⁶ V. Flak, *op. cit.*, p. 274.

Natura, l'ambito artistico si svincola dall'alternativa tra astratto e figurativo, e si riconduce alla sua radicale matericità e concretezza. Scriveva Merleau-Ponty, comprendendo tutto il senso dell'operazione kleeiana: "la pittura non è 'astratta', diceva Klee, ma 'assoluta' (radicale), ritrova cioè una posizione dell'essere incomprensibile per [la] scienza e [il] quotidiano"⁸⁷.

È proprio il fatto che l'arte astratta di Klee non si occupi del mondo come oggetto, né tantomeno della forma come assoluta ma come formazione e processo che conferisce alla sua pratica pittorica una radicalità impensata: il mondo non viene in alcun modo spiritualizzato o sublimato dall'astrazione, quanto piuttosto indagato secondo una prospettiva interna e genetica. Il mondo, naturale ed artistico, non è dominio delle forme statiche date *una tantum* ma è l'articolarsi di un movimento formativo. Allo stesso modo l'immagine artistica non è data, assoluta e trasparente ma conserva sempre un grado di *opacità* e incompiutezza dato che mostra, dall'interno, il non raffigurabile (l'invisibile) attraverso una circolazione ed uno scambio inarrestabile con la natura. Vi è dunque una *temporalità* nell'immagine artistica, che non è altro che la sua *Gestaltung*. A questo proposito risulta illuminante un precisazione teorica di Klee: "La formazione determina la forma e pertanto la trascende. La forma non è quindi da considerarsi mai e poi mai conclusione, risultato, fine bensì genesi, divenire, essenza. [...] Buona è la forma come movimento, come fare: buona è la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine. [...] Formazione è movimento, è atto; formazione è vita"⁸⁸. In un chiaro accenno alla *Leben* goethiana, Klee insiste ancora sull'isomorfismo tra arte e natura, e suggerisce l'impossibilità, sia nella percezione quotidiana che in pittura, di una presa statica e panoramica sulle cose, dato che la collocazione del punto di vista del pittore produce uno *scarto* rispetto alle cose, tale da poterle vedere non in modo assoluto, ma nel fluire metamorfico della loro formazione. Il pittore deve vivere il quadro come un *itinerario* ed un *vagabondaggio* tra le forze delle cose, presso le radici dell'Essere.

Ecco dunque il senso dell'astrazione in pittura, che è anche il senso più segreto della "filosofia totale" che essa inconsapevolmente mette in atto: l'arte rinuncia al modello, ripudia la rappresentazione e nel suo movimento astrattivo realizza una paradossale imitazione, quella *figurazione dell'invisibile* che è la possibilità e la carne stessa del visibile. L'imitazione non ha più bisogno della presenza di un referente oggettuale per

⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 28.

⁸⁸ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit. p. 169.

avere senso, poiché essa si nutre di quell'attività archeologica che porta alla luce le radici dell'Essere e che conduce la filosofia nel "sottosuolo archetipico della visibilità"⁸⁹. Sulla questione dell'astrazione kleeiana, Merleau-Ponty torna ripetutamente e con molta decisione: riferendosi al periodo tunisino di Klee, egli sostiene che la *Stiftung* (fondazione) della pittura si realizza come Natura che riempie lo spirito del pittore ("Siamo una cosa sola io e il colore. Sono un pittore"). L'astrazione lavora dunque di concretezza estrema: "l'astratto è ancora il mondo: è semplicemente il mondo terrificante, la ricerca della sua trascendenza"⁹⁰. Pur riconoscendo in queste poche righe un accavallamento di ispirazioni eterogenee – da Grohmann a Goethe – la matrice kleeiana è sicuramente il veicolo più fecondo: ritorna ad eccheggiare il *sichtbar machen* che apre *La Confessione creatrice*: l'arte rende visibile nel senso che del visibile scopre il suo trascendentale nella figura della *visibilità dell'invisibile*, o meglio nella genesi del visibile al suo stato nascente. Pur essendo un movimento che germina dall'apparenza, la pittura, che non ha nessun tipo di legame con il dominio dell'intelligenza, essa affonda i suoi strumenti ermeneutici sotto la pelle delle cose, dove gli "individui" sono *totum simul* e dove è attingibile l'articolazione del principio generatore. Il tipo di trascendenza che Merleau-Ponty ha in mente è la medesima che Klee ci spiega attraverso la nozione di "cosmico": se è vero che il pittore si dà con il suo corpo effettuale - riconoscendosi come parte totale della natura alla stessa stregua delle piante, delle pietre e degli animali – e se, allo stesso modo, è vero che egli guarda il mondo con quell'"occhio penetrante" che brucia le cose, allora l'arte contempla il creato dal punto di vista remoto e primigenio della *preistoria del visibile*, ovvero dallo stesso punto di vista "dei morti e dei non nati" (D, p. 179), più vicino "al cuore della creazione ma non ancora abbastanza vicino". Attingere al segreto genetico della creazione naturale significa immergersi e prendere dimora nel *campo delle possibilità*, quelle inesprese sin dall'origine (i non nati) e quelle invece rimaste incompiute (i morti). La prospettiva teorica della pittura di kleeiana non crolla evidentemente in un *misticismo della creazione*: Klee è ben consapevole che nessuna opera d'arte potrà rendere visibile la totalità della visibilità, ed allo stesso modo che non potrà mai raggiungere e soprattutto rendere tematica l'origine, il cuore della creazione proprio perchè l'origine non è in alcun modo pensabile. Il visibile attuale non è altro che una delle possibilità "individuate" in

⁸⁹ V. Flak, *op. cit.*, p. 275.

⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 25.

maniera a-logica nell'informe: ecco il motivo per cui l'arte non si occupa della contingenza e della ripetizione delle forme esteriori, ma soltanto della ripresa di quell'atto generativo, relativo proprio della natura, e di cui le forme non sono altro che un'attualizzazione contingente.

Il mondo in pittura assume una struttura "prototipica", *selbstvertaendlich*, che qualifica le cose come eventi ammantati di "un alone di possibili" di cui esse non sono che un "esempio". Sostiene Klee a questo medesimo proposito che "la realtà delle cose visibili è rivelata. [...] le cose visibili non sono che un esempio isolato nella totalità dell'universo. Altre verità, latenti, esistono in numero ben maggiore [...] Quel che l'artista cerca è di dare l'essenza all'accidente" (CC, p. 24). Le modalità di donazione dell'essenza che l'arte rivela sono legate a quel nuovo nodo, estraneo alla rappresentazione, che lega il quadro all'oggetto quotidiano: quest'ultimo accede al disegno in modo equivoco e metamorfosato, rendendo visibile la sua essenza il suo *in Sich* inteso come "l'avvolgimento prima del dispiegamento del per sé" (PF, p. 30). La fine del mondo figurativo tradizionale corrisponde alla fine di una pratica pittorica che assolutizza il visibile – obliando programmaticamente le sua imbottitura invisibile - e che lo condanna ad una sorta di *asfissia*. Le dichiarazioni d'intenti di Klee sembrano essere un *pendat* teorico perfetto con l'istanza che Merleau-Ponty esprime nelle formula "riabilitazione ontologica del sensibile": il sensibile, nella figura del visibile per quanto riguarda la pittura, ritrova la sua *co-naissance* con l'invisibile, riacquistando di diritto la *capacità poetica* di presentare indirettamente le essenza. Klee infatti è convinto che l'essenza non si possa raggiungere né con l'assolutizzazione né con il rifiuto del mondo sensibile (la spiritualità della forma di Kandinskji): la nozione kleeiana di *astrazione figurativa* contempla infatti la figurazione (*Gestaltung*), quel processo con il quale la forma si trasforma in figura, ovvero nella "resa visibile" della genesi dell'oggetto come momento interno della struttura di quest'ultimo. Il risalimento genetico alla preistoria del visibile – che non è altro che un movimento antiplatonico di risalimento "dal modello all'archetipo" (Klee) - corrisponde alla comprensione degli soggetti-oggetti in arte come delle vere e proprie *figure dell'invisibile*. L'arte per Klee – esattamente come per Merleau-Ponty – apre non al semplice visibile – al visto - ma all'*evento della visione*, o meglio, al suo enigma.

APPENDICE

Tradizione morfologica ed “estetica sperimentale”: Merleau-Ponty e Fiedler sul fondamento scientifico dell’estetica.

Accenniamo in questa appendice un parallelo tra le teorie filosofiche di Merleau-Ponty e Konrad Fiedler¹ sulla questione della creazione artistica e della sua comprensione in relazione alla sua genesi che risulta ad essa coestensiva. Convocando e rielaborando le nozioni goethiane di forma, formazione e struttura, Fiedler introduce un’inedita attenzione, in seno agli studi d’estetica, alla componente fisiologica e psicologica in gioco nella percezione artistica, sia essa considerata dal punto di vista della sua creazione che della sua fruizione. Con l’intento di precisare la sfumatura terminologica presente tra visione e produzione visiva, la teoria dell’arte fiedleriana afferma come queste due polarità non siano due attività differenti, ma corrispondano a due diversi *stadi* evolutivi di una medesima attività che dalla forma si prolunga in espressione; il discrimine definitorio risiede dunque in ciò che Fiedler chiamerà *lavoro produttivo*, ovvero in quegli elementi motori dell’attività visiva che si sviluppano a partire dall’occhio e che producono una realtà artistica. Impostando una vera e propria “lezione antimimetica”², Fiedler colloca al centro dell’estetica la nozione di pura visibilità, che viene articolata sulla base del carattere poietico della visione artistica stessa. Il dominio della visione viene dunque indagato utilizzando come strumento euristico il binomio arte-poiesis che veicola la comprensione dell’origine della genesi formale (il farsi forma). È dunque aggiornando la teoria morfologica che Fiedler reimposta contestualmente il rapporto dell’arte alla natura – soprattutto relativamente al principio genetico della forma – incrinando in questo ambito la nozione di mimesis. L’arte infatti non replicherebbe le forme naturali ma condurrebbe all’essere delle forme fino a quel momento inesistenti: il gesto artistico corrisponderebbe alla creazione di un mondo presente per la prima volta.

Fiedler pare assumere in ambito estetologico l’eredità delle ricerche scientifiche humboldtiane sul linguaggio, secondo le quali la parola ed il gesto artistico sono, allo

¹ K. Fiedler, *Sur l’origine de l’activité artistique*, Éditions Rue D’Ulm, Paris 2003 e K. Fiedler, *Aphorismes*, édition établie par D. Cohn, Images Modernes, Paris 2004.

² A. Pinotti, “La foglia e il cristallo. Natura e geometria tra Fiedler e Klee” in *Preistoria del visibile. Paul Klee*, a c. di C. Fontana, Silvana editoriale, Milano 1996, p. 80.

stesso grado, delle declinazioni dell'espressione³. Come osserva Fiedler nell'Aforisma 36:

Seul celui qui ne met pas l'art au service des buts esthétiques ou symboliques peut lui faire pleinement justice ; car l'art est plus qu'un stimulant esthétique et plus qu'une illustration, c'est un langage au service de la connaissance⁴

Le teorie scientifiche del linguaggio – ovvero teorie che siano in grado di prendere debitamente in considerazione problematiche fisiologiche e percettologiche – si dimostrano fondamentali, nella prospettiva fiedleriana, per la comprensione del fatto artistico in quanto tale. Quella con il linguaggio si rivela dunque più di una semplice analogia strumentale, per confermare invece l'inesauribile portato gnoseologico dall'arte; è dunque in questo senso che le ricerche humboldtiane in seno alla teoria linguistica permettono a Fiedler di fugare il pregiudizio di un pensiero prelinguistico informe che la forma si debba prendere la briga di fissare. “Fiedler individua un rapporto d'identità e di conoscenza di pensiero e linguaggio”⁵, nonostante la forma linguistica non sia in grado di esaurire autonomamente l'insieme delle capacità espressive umane: oltre alla forma linguistica esisterebbe infatti anche una forma artistica, autonoma e di provenienza non concettuale. Come suggerisce Pinotti, cercando di circoscrivere la nozione fiedleriana di *attività artistica*, “l'arte non deriva dal concetto o da qualsiasi altro prodotto spirituale, per poi discendere alla forma, alla creazione; piuttosto si solleva dall'elemento visivo informe, primordiale, alla forma e tutto il suo significato spirituale è da ricercarsi per questa via”⁶. Ecco dunque che la mediazione humboldtiana si rivela cruciale. È proprio nella scelta di Humboldt, come riferimento centrale nella comprensione dell'arte attraverso un'analogia con il modello linguistico, che è possibile individuare una prima convergenza tra la teoria fiedleriana dell'arte e le osservazioni estetologiche di Merleau-Ponty, il quale si riferisce esplicitamente ad Humboldt nel paragrafo “Quasi-corporeité du signifiant”

³ Rif. “Depuis que l'origine du langage est devenue avec W. von Humboldt l'objet d'une véritable recherche scientifique, on a appris peu à peu à concevoir le langage comme la forme la plus achevée des mouvements d'expression. Le problème des instruments d'expression artistique ne sera pas posé en termes scientifiques tant qu'on n'aura pas pris l'habitude de les considérer eux aussi comme des formes de mouvement d'expression” (K. Fiedler, *Aphorismes*, édition établie par D. Cohn, Images Modernes, Paris 2004, p. 69).

⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵ A Pinotti, “La foglia e il cristallo”, cit, p 81.

⁶ *Ibidem*.

del saggio *Sur la phénoménologie du langage* contenuto in *Signes*. In un contesto analitico rivolto alla *langue parlée ou vivante*⁷ Merleau-Ponty afferma, catalizzando possibili influenze provenienti dalla scuola psicologica della *Gestalt*, che il valore espressivo della lingua viva non appartiene alla somma dei valori espressivi dei singoli elementi linguistici ma non apparterebbe nemmeno ad ogni singolo elemento della catena verbale preso isolatamente. Questi ultimi, al contrario, assolverebbero all'azione espressiva *facendo sistema* “dans la synchronie en ce sens que chacun d'eux ne signifie que sa différence à l'égard des autres”⁸; il metatesto è evidentemente quello della lezione saussuriana sulla struttura diacritica dei segni linguistici, che Merleau-Ponty coscientemente manipola per ottenere un'accezione di lingua come totalità di differenze di significazioni. La significazione linguistica pertiene dunque all'insieme dei segni linguistici, nei termini di una perennemente allusione ad una “signification toujours en soursis”⁹ che non permette di considerare i segni linguistici uno ad uno poiché li trascende (anche nella loro somma) e, contemporaneamente, non li contiene mai. Sulla scorta di tale impostazione iniziale, Merleau-Ponty procede alla definizione della *puissance parlante*, ovvero di un concetto che sarebbe in grado di introdurre nella comprensione del linguaggio un momento operativo, d'azione e d'iniziativa: proprio in virtù della sua struttura dinamica, attiva, la *puissance parlante* non si configura come l'insieme delle configurazioni morfologiche sintattiche o lessicali, poiché queste ultime, rivelandosi insufficienti ed inessenziali, non descrivono in alcun modo il funzionamento dell'atto linguistico. Esso infatti, osserva Merleau-Ponty, “ne suppose aucune comparaison entre ce que je veux exprimer et l'arrangement notionnel des moyens d'expression que j'emploie”¹⁰. In un ambiente teorico strutturato secondo l'impostazione linguistica saussuriana, Merleau-Ponty inserisce in una funzione di contrasto, un brillante riferimento alle teorie humboldtiane, attraverso cui diventa possibile convocare in maniera pertinente la nozione di immanenza e quella di attività (“je peux”):

les mots, le tournures nécessaires pour conduire à l'expression mon intention significative ne se recommandent à moi, quand je parle, que par ce que Humboldt appelait *innere Sprachform* (et que le moderne appellent *Wortbegriff*), c'est-à-dire par un

⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes*, ed. fr. cit., p. 142.

⁸ *Ibidem*, p. 143.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

certain style de parole dont ils relèvent et selon lequel ils s'organisent sans que j'aie besoin de me les représenter. Il y a une signification «langagière» du langage qui accomplit la médiation entre mon intention encore muette et les mots, de telle sorte que mes paroles me surprennent moi-même et m'enseignent ma pensée. Les signes organisés ont leur sens immanent, qui ne relève pas du "je pense", mais du "je peux"¹¹

Questo potere linguistico, che non rientra nell'ambito d'energia del pensiero ma che non si pone nemmeno come fondamento prelinguistico del linguaggio stesso, permette a Merleau-Ponty di descrivere il momento genetico dell'atto linguistico come azione: il linguaggio opererebbe infatti secondo una sorta di *azione a distanza*¹² che sarebbe in grado di raggiungere le significazioni senza toccarle. Come suggerisce Junod, nel suo testo del 1976 dedicato ad una rilettura di Fiedler come fondamento dell'arte moderna, "il est intéressant de noter que son interprétation tendancieuse de Saussure l'oriente non pas vers l'analyse du langage courant, mais vers une définition de la parole philosophique, qu'il conçoit en termes très proche du langage esthétique, offrant ainsi comme la contre-partie de la démarche fiedlerienne. On trouve d'ailleurs chez Merleau-Ponty une référence à Humboldt à propos de littérature et de la notion de langage productif"¹³. La citazione inserita nel corpo del saggio sulla fenomenologia del linguaggio è preceduto da un lavoro più corposo sui contributi della teoria di Humboldt svolto durante i primi anni Cinquanta: è infatti nell'inedito *Le problème de la parole*, corrispondente agli appunti del corso tenuto al Collège de France nel biennio, che, approfondendo quella interpretazione tendenziosa o quantomeno eterodossa della lezione saussuriana, che Merleau-Ponty si affida a Humboldt per correggere ed implementare la portata critica della linguistica strutturalista. La concertazione delle posizioni saussuriane e di quelle humboldtiane permettono infatti a Merleau-Ponty di comprendere la lingua non come dei segni o delle significazioni ma appunto come una *innere Sprachform*, prospettiva che permetterebbe alla filosofia di approdare all'idea di un linguaggio inteso come porzione globale di un mondo che va studiato nella sua globalità:

Réduction à opérer sur langue : faire comme si on ne savait pas d'abord ce qu'elle veut dire pour voir paraître la signification langagière et à travers elle la signification finale.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Rif. *Ibidem*, p. 144.

¹³ P. Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Editions l'Age de l'Homme, Lausanne 1976, p. 209.

Cf. Humboldt : le langage n'est "nicht bloss ein Austauschmittel zum gegenseitigen Verständnis, sondern ein wahrer Werth, welcher des Geist zwischen sich und die Gegenstände, durch die innere Arbeit seiner Kraft setzen muss" - Epaisseur du langage : la langage à comprendre non comme somme de signes et somme de significations, mais comme *innere Sprachform* (cf. la façon dont nous parlons à quelqu'un qui, sans choix et sans représentation est un mode de position de ce quelqu'un – de même tout langage est cette portion globale d'un monde et il faut l'étudier dans cette totalité)¹⁴

La lingua possiede secondo Humboldt una profondità tale che diventa impossibile ridurla ad una semplice creazione artificialistica operata dalla cultura; tale profondità corrisponde infatti ad una vera propria attività autonoma (*Selbsttätigkeit*), di ordine non produttivo ma piuttosto simile ad una emanazione involontaria dello spirito. Merleau-Ponty riconosce infatti nelle posizioni humboldtiana sul linguaggio una sensibilità quasi fenomenologica alla questione dell'accoppiamento di attività e passività: Humboldt sarebbe in grado di vedere, nell'assunzione di uno spirito puramente produttivo, la difficoltà collaterale di dover presupporre, compatibilmente con la produzione, una passività pura, una ricezione¹⁵. Altrettanto problematica risulterebbe l'alternativa complementare di supporre, sulla base di quella emanazione tutta nominale che la lingua costituirebbe per lo spirito, una corrispondenza delle attività autonome dello spirito e della lingua ("La *Selbsttätigkeit* de la langue est *Selbsttätigkeit* de l'esprit. Et dans l'esprit, la langue est donnée toute formée"¹⁶). Si porrebbe in questo caso l'ennesima difficoltà teoretica, osserva Merleau-Ponty, poiché l'ipotesi della corrispondenza delle autonomie e di una sorta di pre-formatismo della lingua imporrebbe di risolvere filosoficamente quel nodo strutturale che impedisce ad una lingua di essere insegnata. Humboldt circoscrive l'impasse, affermando che la lingua giunge in un certo qual modo alla soggettività poiché è già residente in lui e necessità di essere risvegliata: sottraendo dunque la nozione di lingua ad un'interpretazione cosale (che la assegnerebbe piuttosto all'esterno che all'interno) Humboldt la comprenderebbe come "forma interna della lingua", come "struttura linguistica" che riassume – e compone – il modo in cui una soggettività guarda il

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, Cours du jeudi, Collège de France 1953-1954, Bibliothèque Nationale de France, Volume XII, trascrizione di S. Kristensen, 40/28v.

¹⁵ Rif, *Ibidem*, p. 2/36.

¹⁶ *Ibidem*.

mondo, afferra il mondo e ne parla. Riprendendo la lettura delle fonti humboldtiane che Kurt Goldstein propone nel suo testo del 1948 dedicato all'afasia (*Language and Language Disturbances: Aphasic Symptom Complexes and their Significance for Medicine and Theory of Language*¹⁷), Merleau-Ponty cerca di confermare l'interpretazione della *innere Sprachform* in termini di *Weltansicht*:

Elle s'exprime par une organisation particulière des formes qui permettent une communication générale avec les autres par le langage (le mode d'emploi spécial des temps (*tenses*), des flexions, des articles, le mode d'expression des temps et de l'espace, les modes de combinaison des mots pour former de nouveaux mots, la préférence donnée à des mots de caractère général ou à des mots qui rendent l'expérience concrète, la différence dans le rythme, la formation des phrases, etc.)¹⁸

Rilevando come passibile di contestazione l'azzardo per cui sarebbe la forma interna a dare alla soggettività parlante uno spirito, Merleau-Ponty cerca di ridimensionare tale forzatura ipotetica, per riproporre la struttura linguistica come *mode d'emploi*¹⁹ della lingua stessa.

Oltre alle influenze humboldtiane - che nella produzione fiedleriana si attualizzano attraverso l'evocazione del *nisius formativus*, ovvero di uno stringente bisogno interiore che fornisce - Fiedler accoglie l'influenza dell'idea goethiana di *Triebe* che mette in campo un'idea di ascesa alla forma attuata per impulso. Sulla scorta delle referenze congiunte a Goethe e a Humboldt, Fiedler organizza una prospettiva estetica che prediliga la comprensione dell'arte - e parallelamente della lingua - non come prodotto (*ergon*) ma come produzione (*energéia*), ovvero come *Tätigkeit*, attività, dinamica espressiva dalla consistenza organica e vivente. Reimpostando la comprensione dell'arte sui binari dell'antimimetismo - che costituisce un ulteriore legame tra Humboldt e l'estetica psicologica - Fiedler precisa come l'attività artistica (consistente in una produzione di forme oscillante tra la *Bildung* e la *Gestaltung*). Non esiste infatti un mondo neutro di rango prelinguistico o preartistico che l'attività spirituale sia invitata a rendere in forma; esiste piuttosto un insieme di produzioni che provengono dalla potenzialità poetica dell'arte. In questo contesto teorico entra in

¹⁷ Consultato e citato (in traduzione propria) da Merleau-Ponty nell'edizione inglese K. Goldstein, *Language and Language Disturbances: Aphasic Symptom Complexes and their Significance for Medicine and Theory of Language*, New York, Grune & Stratton 1948.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., 3/85.

¹⁹ *Ibidem*.

gioco un nuovo ricorso all'espressione, alternativa reale alle rigidità teoriche della mimesis: l'espressione non è infatti in relazione con qualcosa di già formato che deve essere tradotto espressivamente in un linguaggio conseguente ma è una modalità di sviluppo dell'attività linguistica e di quella artistica. L'espressione dunque è un'integrazione indispensabile della forma, nonché la sua possibilità si sviluppo: la parola come l'arte è espressione. Interessa a Fiedler non tanto il risultato quanto il movimento, la genesi, il venire all'essere di tale espressione. Non diversamente che per la parola, è sempre il momento genetico dell'*Ursprung*, a interessare il momento il Fiedler teorico dell'arte, per il quale la conoscenza della realtà visiva non dipende dall'esistenza materiale delle opere d'arte, natura morta, ma dall'attività vivente dalla quale scaturisce l'opera. Ripercorrendo il processo produttivo a ritroso, ritroviamo il senso genetico di una nascita (la nascita di un senso)²⁰. In questa fitta rete di confronti storici, Fiedler incastra lo strumento operativo dell'eredità kantiana, articolata attraverso un costante riferimento critico all'antropologia ed ai contenuti estetologici della Terza Critica. Come ci suggerisce Banfi, "del kantismo Fiedler lascia cadere la teoria del mondo intelligibile, residuo del razionalismo leibniziano, e con essa la dottrina morale che direttamente le si connette. La filosofia è una teoria dell'esperienza, dell'esperienza che, fenomenisticamente concepita, rivela tuttavia dentro di sé in questa sua stessa fenomenicità, un principio costruttivo di obiettività, una legislazione trascendentale [...] La filosofia è un sapere di questa legislazione costruttiva, di questo formale costruirsi, consolidarsi e svilupparsi dell'esperienza"²¹. Banfi identifica in Fiedler una filosofia dal forte valore teoretico ma in grado di non perdersi in mitologie metafisiche che hanno giù sufficientemente appesantito il kantismo in maniera poco edificante: il tentativo fiedleriano risponde innanzitutto alla necessità di sciogliere la tensione che viene identificata nell'esperienza in quanto processualità e mobilismo: la tendenza filosofica che oppone, come due lontane polarità, oggetto e soggetto manca la concreta determinazione della realtà, poiché la affida ad un destino di incomprendibilità e di scissione. Affidandosi ad una prospettiva morfologica di matrice goethiana, Fiedler giunge ad ammorbidire tale situazione di cesura utilizzando la questione della forma come strumento per ricavare una posizione di equilibrio tra polarità soggettiva e polarità oggettiva. I caratteri

²⁰ A. Pinotti, *art. cit.*, p. 81.

²¹ A. Banfi, "Sugli Aforismi sull'arte di K. Fiedler" in *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 272.

essenziali dell'essere sono dunque per Fiedler la relatività e la spontaneità: l'energia formativa, nel suo formarsi, viene determinata dalla forma, che non è altro che la sua espressione; la figura del limite è dunque il medio di comunicazione e di rapporto tra soggetto ed oggetto: "la loro separazione ed opposizione non è altro che l'espressione del processo continuo che travaglia la loro unità"²². La filosofia, ed in particolar modo l'estetica in quanto filosofia della sensibilità, deve rendere conto di questo intimo *processo autocreativo dell'esperienza*²³ non secondo un'attitudine metafisica ma attraverso una formulazione teorica adesa alle evoluzioni della *Leben* in grado di seguirne sviluppi, direzioni e strutture.

Proprio in virtù di questo atteggiamento – che recupera istanze criticiste dal kantismo ed un'attitudine trascendentale filtrata dalla morfologia, nell'ambito di un "empirismo" al di là della tensione tra idealismo e realismo dogmatici – la filosofia fiedleriana si avvicina sensibilmente al metodo fenomenologico che associa all'analisi strutturale del sensibile la presunzione di un legame di coappartenenza tra soggettività e mondo senza che esso si presenti in un residuo coscienzialistico.

Anche il concetto di espressione, che come vedremo si rivelerà fondamentale nella formulazione delle teorie fiedleriane, non viene assunto nella sua accezione psicologica soggettiva: "esso coincide, in certo modo col concetto hegeliano di obbiettività spirituale, dove sia il momento oggettivo che il momento soggettivo dell'esperienza hanno la loro verità. Nell'espressione il mondo ha trovato da sé la sua verità [...]. Espressione è dunque un trascendersi, inverandosi, dei due momenti, oggettivo e soggettivo"²⁴. In questo complesso teorico, che assorbe contributi da numerose tradizioni cercando di raffinarle per comporre una posizione unitaria ed inedita, Fiedler utilizza il concetto di espressione come cardine di definizione di una precisa posizione ontologica – vicina alla tesi morfologica della connivenza ed alla tesi merleau-pontiana della complicazione carnale di soggettività e mondo – che a sua volta assume l'idea di forma come veicolo di risoluzione di alcune rigidità in seno al rapporto tra le due polarità gnoseologiche: la forma è dunque compresa come *incarnata* poiché non ha nessuna esistenza possibile se non nel sensibile.

A raccogliere il potenziale e la fecondità della prospettiva morfologica in maniera più significativa ed innovativa è senza dubbio l'estetica, che si imposta, in questa scia

²² *Ibidem*, p. 273.

²³ *Ibidem*, p. 274.

²⁴ *Ibidem*, p. 276.

goethiana, come un'“estetica sperimentale”, un'estetica scientifica, ovvero che si interroga con forza sul *fondamento scientifico* dell'estetica: l'interrogazione estetologica corrisponde dunque ad una preliminare e contigua interrogazione sulla fisiologia della percezione e una psicologia della percezione estetica. In controtendenza rispetto all'estetica speculativa moderna, che ancorava la sua ricerca alla normatività del bello finendo per idealizzare tale categoria e renderla sterile dal punto di vista filosofico, Fiedler si inserisce in un dibattito scientifico che rimbalza tra Fechner, Hemholtz, Lotze, Wundt e Zimmerman e che trova nella questione trasversale della forma un'occasione di sopravanzamento e comunicazione del dominio artistico e di quello scientifico rispetto alla natura delle nostre modalità gnoseologiche. Il ventisettesimo aforisma fiedleriano, segnalando le eventuali torsioni e falsificazioni messe in atto dall'estetica formalista, riassume le motivazioni della centralità della ripresa tematica della forma:

L'esthétique formaliste restreint arbitrairement le champ de la sensation esthétique et n'épuise nullement la teneur de beauté contenu dans l'art. [...] l'erreur est d'octroyer à la forme une valeur esthétique en guise de valeur artistique unique et donc essentielle. Si la valeur artistique est dans la forme, elle n'est, comme le contenu, qu'accessoirement esthétique. La valeur artistique essentielle de la forme consiste dans la connaissance qu'elle transmet et exprime. Le contenu artistique véritable de l'œuvre d'art réside donc dans la forme, tandis que la valeur esthétique de la forme, de même que la valeur esthétique, éthique, abstraite, etc., du contenu, ne sont que des valeurs accessoires de l'œuvre d'art. (Zimmermann)²⁵

L'arte dunque torna ad essere uno dei luoghi della conoscenza e non un semplice ambito particolare di fruizione estetica: la riattualizzazione dell'aspetto cognitivo dell'arte invade anche il dominio dell'estetica che, in virtù di un modello scientifico, diventa “l'orientazione estetica” del arte, piuttosto che una sua sustruzione posteriore²⁶. Accompagnando l'affermazione dell'autonomia completa dell'artistico

²⁵ K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 43.

²⁶ Rif. “L'estetica ha per secoli invaso il campo della teoria dell'arte, in quanto ha concepito l'arte come *attualità del bello*, sia che ne ritraesse le forme dalla natura, sia che imponesse alle forme naturali o alle immagini fantastiche le leggi del bello. Così la struttura dell'arte è stata intesa essenzialmente – a dispetto quasi dell'esperienza artistica stessa – come una *struttura estetica* e il suo significato è stato definito proprio in questa esteticità, o come attualità di un valore e, attraverso di esso, del regno dei puri valori ideali, o come immediato soddisfacimento soggettivo, cioè quale piacere. L'interpretazione estetica dell'arte s'è poi riflessa come norma all'arte stessa e ne è stato il vincolo ed il principio di deformazione più grave” (A. Banfi, *op. cit.*, p. 281, corsivo nostro).

con un allargamento della sfera dell'estetico Fiedler aggiorna l'interrogazione formalista del rapporto forma-contenuto con una concezione della forma in grado di sottrarsi all'immobilismo della tradizione (forma statica, *Gestalt*) del formalismo estetico. Il formalismo artistico fiedleriano non si attarda sull'identificazione di un primato tra artistico ed estetico, preferendo concentrare i propri sforzi teorici sulla comprensione della forma come *produzione di forme*, dunque *Bildung*, e sull'espressione come movimento espressivo.

La critica alla speculazione estetica si prolunga sul piano metodologico, rispetto alle decisioni moderne di utilizzare l'idealizzante categoria di bello come polo di comprensione e costituzione del mondo. Se dunque è vero che "l'erreur premier de l'esthétique et de la réflexion sur l'art est d'associer art et beauté comme si le besoin d'art de l'homme visait la constitution d'un monde du beau"²⁷, la via che l'estetica - nella prospettiva fiedleriana - deve intraprendere per affermare la sua base sperimentale e restare fedele al proprio fondamento scientifico, resta quella dell'affermare ed approfondire i propri contributi gnoseologici²⁸. L'estetica della forma che Fiedler cerca di edificare deve prendere in primo luogo distanza dalla tradizione dall'estetica formalista, che stabilisce un primato dell'estetico sull'artistico:

celui qui pose à l'œuvre d'art des exigences d'ordre esthétique et ramène sa valeur artistique à dimension esthétique, commet donc la même injustice que l'esthéticien formaliste, puisqu'il n'attache aucun poids au contenu de l'œuvre et n'en retient que la forme. Il méconnaît que le contenu a une valeur esthétique au même titre que la forme²⁹

La soluzione fiedleriana si pone nel mezzo di queste due estremizzazioni - quella di un'enfasi esagerata sul contenuto e quella di un'enfasi esagerata sulla forma - per cercare una mediazione e formulare una proposta di *formalismo artistico* o di *morfologia artistica* in grado di risolvere contestualmente la questione della forma e la conseguente problematica dell'espressione. Perseguendo il fine di una "réorientation des réflexions sur l'essence de l'art"³⁰ - ovvero assumendosi il compito

²⁷ K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 32.

²⁸ Rif. "on peut raisonnablement entendre par esthétique la théorie de la connaissance sensible. Mais dire que cette connaissance sensible vise le beau et le laid et faux. Car la connaissance n'a autre but qu'elle-même, c'est-à-dire la vérité devenue conscience. Le fait qu'à cette occasion soit reconnu ce qui, dans le monde des manifestations, suscite plaisir ou déplaisir, est accessoire" (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 34).

²⁹ *Ibidem*, p. 43.

³⁰ *Ibidem*, p. 46.

di “ramener l’essence de l’activité artistique à une formule bien plus simple qu’avant ; de mettre en évidence son sol simple et naturel au lieu du sol arbitraire qu’on lui a attribué jusqu’ici”³¹ - Fiedler mette a frutto la propria matrice morfologica e, precludendo le ricerche di Merleau-Ponty, propone precocemente, ed in anticipo su gran parte della tradizione antropologica, una lettura dell’espressione come movimento espressivo (*Ausdrucksbewegung*).

Come anticipavamo, il punto di partenza di Fiedler è un lavoro critico sulla *Critica del giudizio* di Kant e sui suoi portati estetologici, nonché allo statuto del sensibile nella filosofia dell’arte e nella storia delle arti:

Nous sommes dans la vie continuellement livrés à des excitations esthétiques, équitablement transmises par nos cinq sens – la vue, l’ouïe, le goût, l’odorat et le toucher. Toutes les impressions sensibles s’accompagnent d’une sensation esthétique située quelque part entre les deux extrémités de la gamme, le plaisir et le déplaisir.[...] étant donné que l’art opère par le médium de l’intuition sensible, il lui faut prêter une attention particulière à l’action esthétique des impressions sensibles³²

L’utilizzo della nozione di *forma* come strumento teorico e la decisione di considerarla, in maniera anti-platonica ed anti-idealista, secondo le sue modalità d’esistenza sensibili permette a Fiedler di associare allo scrupolo scientifico del fondamento estetico un’estrema attenzione all’opera d’arte come oggettualità non disincarnata, con l’obiettivo di dotare lo studio estetologici di una reale inerenza al lavoro intellettuale moderno piuttosto che farlo ricadere nell’inattualità filosofica, cercando di dare all’arte semplicemente un *valore d’esistenza oggettiva*³³. Sulla critica al kantismo – che costituisce il nucleo profondo della prospettiva fiedleriana – si innestano, da un alto, l’influsso della morfologia goethiana e, dall’altro, la filosofia dell’azione di Fichte; l’interazione di queste due componenti disomogenee permette di ottenere un approccio completo alla “forma in azione”, avvicinandosi in maniera eclatante alle posizioni sull’arte di Merleau-Ponty. Osserva Cohn, in relazione al dinamismo morfogenetico della produzione artistica, cercando di estrapolare la

³¹ *Ibidem*, p. 45.

³² *Ibidem*, p. 37.

³³ Rif. “il n’est pas question de redonner à l’art dans sa signification traditionnelle une valeur d’existence objective ; il s’agit bien plutôt de montrer qu’on à jusqu’au présent ignoré la valeur même qui fait de la valeur artistique une manifestation indispensable de la vie et non un simple complément agréable. Mettre l’art à l’égalité avec les recherches positives. Il faut assurer à l’art une signification dans le cadre du travail intellectuel moderne” (*Ibidem*, p. 48).

remota matrice goethiana dell'estetica psicologica di Fiedler: "forme originare, forme en cours de configuration, forme réalisée par le mouvement de son expression, la forme selon Goethe règne à la fois sur le possible et le réel, est un médiateur, il vaudrait mieux dire un opérateur entre l'entendement et le sensible, entre le sujet et l'objet, un opérateur à l'énergie dynamique"³⁴. In linea con questo precetto morfologico, Fiedler concentra la sua ricerca sull'identificazione di quella forza che ribolle nel processo di formazione (*Gestaltung*), descrivendola in termini di pulsione e forza, ovvero nel compromesso terminologico del *Triebe* goethiano e dell'"azione" fichtiana. È però l'aspetto cognitivo³⁵ a cui arte ed estetica si riconducono che riporta la riflessione fiedleriana al confronto serrato con il kantismo, cercando di rimettere in discussione una certa idea d'intersoggettività – sorta in seno al discorso moderno sui contenuti sentimentali dell'arte e fondata sulle basi del gusto-, ovvero una sorta di *sensus communis* "estetico" che comporrebbe, a livello della percezione del sensibile, una comunità³⁶. Una tale prospettiva infatti, sarebbe per Fiedler, decentrata rispetto alle reali dinamiche della percezione artistica: essa innanzitutto assumerebbe come decisivo il legame tra arte e bellezza – retrocedendo in una posizione modernista – e interpreterebbe, di conseguenza, il giudizio in gioco nell'ambito dell'orientamento estetico come una facoltà disposta a ricevere il criterio del bello. La forza del kantismo risiederebbe invece, per Fiedler, nell'essere stato in grado, almeno nel progetto iniziale della terza critica, di ricomprendere il gusto come una facoltà di giudizio estetico:

L'erreur de la philosophie spéculative est d'avoir pris la beauté elle-même, le beau, comme objet de recherche théorique, quand seuls le fait, le genre et la conformation du jugement esthétique présent dans la nature humaine pouvaient s'y prêter - ce que Kant a d'ailleurs bien vu³⁷

Sono in atto, in queste brevi osservazioni, due importanti decorsi filosofici, che mirano l'uno alla comprensione dell'estetica come dedicata alla percezione delle forme ed alle modalità gnoseologiche, e l'altro alla *Befreiung* dell'arte. Il kantismo

³⁴ D. Cohn, "Préface" à K. Fiedler, *Aphorismes*, Images Modernes, Paris 2004, p. 10.

³⁵ L'aspetto cognitivo descrive l'essenza dell'arte come quel "passage de l'état non développé et obscur da la conscience intuitive à la détermination et à la clarté" (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 63).

³⁶ Rif. D. Cohn, "Préface", cit., p. 13. Sulla nozione di comunità estetica ritorneremo nel secondo capitolo, cercando di fare luce sulla soluzione proposta da Merleau-Ponty nelle pagine inedite dedicate la pensiero di Gilbert Simondon.

³⁷ K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 41.

però, pur avendo agito sulla base di importanti basi filosofiche, paga dall'altro lo scacco di un'estetica analitica che non si dà i mezzi per comprendere l'arte e sembra contemplare in via esclusiva le arti del genio ovvero di quella conformazione particolare che si oppone allo scrupolo imitativo. Osserva Fiedler, che Kant si è, in battuta finale, affidato alla via dell'estetica, proclamandone un primato. E dunque da delle ottime premesse, indebitamente disattese, che Fiedler si propone di ripartire associando l'analisi della natura dell'attività artistica e l'attenzione all'azione estetica delle impressioni sensibili, importando dunque nella considerazione storico-critica dell'arte la problematica filosofica della sua percezione.

L'ambito in cui emerge la perfetta corrispondente d'estetica di tradizione morfologica e riflessione merleau-pontiana è la teoria del genio, che procede in via diretta da Goethe, e che incrocia in Fiedler la tematica della *voyance* nonché il motivo estetologico della *poièsis* del visibile che ritornerà con tutta forza ne *L'occhio e lo spirito*. Dal punto di vista ontologico la riflessione fiedleriana sull'arte ha come obiettivo una forte opposizione alla soluzione metafisica della separazione tra idealità e sensibile: contrariamente ad una comprensione del sensibile in qualità di mero ricettacolo dell'idea, Fiedler propone una teoria della *sensibilità attiva*³⁸, ovvero una teoria della sensorialità fondata sulla nozione di attività. Fiedler viene a questo proposito citato da Cassirer - altro *medium* per una possibile influenza sulla filosofia merleau-pontiana: Fiedler "a saisi le plus clairement la nécessité de bâtir le système de l'esthétique sur un fondement plus sûr en termes de théorie de la connaissance"³⁹, ovvero l'ancoraggio della filosofia dell'arte e della creazione artistica ad una più ampia prospettiva sulla conoscenza sensibile di matrice scientifica. Nella decisione del modello di conoscenza da assumere come euristico, la teoria dell'arte fiedleriana propende per una congiuntura di quella tradizionale cesura tra "un conception scientifique et une conception artistique du monde"⁴⁰. Col medesimo incedere, Fiedler procede alla critica dell'immaginazione - che passerà poi attraverso altre numerose controversie, non ultima quella che contrappone Heidegger a Cassirer - poiché non in grado di apportare novità teoriche alla questione estetologica del genio. A questo proposito Fiedler, per dare ragione dell'attività creatrice pertinente al genio, introduce la categoria di *voyance*. Come per Merleau-Ponty, non si tratta qui di attribuire al

³⁸ Rif. "sensibilité active" ("Préface" à *Aphorismes*, cit., p. 16).

³⁹ E. Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol. I, *Zur Metaphysik der Symbolischen Formen*, "Schlussabschnitt", ECN, p. 78-83.

⁴⁰ K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 52.

genio potenzialità visionarie ma di focalizzare l'attenzione sulla specificità del suo sguardo e della sua vista: “la specificità du génie est donc sa vue, son regard, sa force “visionnaire” est de libérer le sensible en le configurant dans une forme qui ne doit rien à la discursivité: ‘Aufklärung de l’intuition’ et *poiesis* du visible”⁴¹. L'affermazione di una certa autonomia del sensibile e della sua facoltà produttiva, spinge Fiedler ad ampliare tali criticità del suo pensiero estetico: è infatti illusorio credere di poter possedere la realtà sensibile come “un'integrazione sensibile di una generica configurazione coscienziale”⁴²: l'attività conoscitiva dell'uomo procede infatti da *configurazioni visibili e verificabili come tali* e non da proiezioni ideali di provenienza coscienzialistica. Diversamente dai suoi predecessori, che si stabilizzavano sulla così detta via estetica, Fiedler finisce per sostenere un vero e proprio primato dell'attività artistica accordata all'operazioni creatrici del genio; è questo genere di attività che permette lo strutturarsi di una *coscienza di realtà* non posizionata fuori da essa ma da essa derivata e da essa dipendente. È dunque in questo passaggio che emerge il cuore della *teoria della pura visibilità* di Fiedler ed il suo senso più profondo: ad un'antropologia del visibile si accosta una densa estesiologia che vede nell'analisi del movimento espressivo un'adeguata continuazione delle riflessioni riservate all'occhio. Il movimento e l'espressione da esso veicolata compie una *presentazione plastica* della visibilità che viene inaugurata dall'occhio e nella quale l'occhio è inserito⁴³. Il movimento espressivo si dichiara come il dispiegamento di ciò che comincia con la percezione: già in Fiedler dunque si intravede questo filone teorico che incastra la comprensione dell'espressione sulla sua provenienza e sulla sua istituzione percettiva. Specificherà meglio Fiedler nell'*Origine de la création artistique*, che ciò che ci separa dall'artista è esattamente la nostra incapacità di sviluppare in modo autonomo in processo di percezione visiva in una espressione visibile. Il sensibile autonomizzato verrà compreso da Fiedler – negli stessi termini in cui successivamente anche Merleau-Ponty caratterizzerà la *chair* – come un “universo onirico”⁴⁴, poiché proprio la sua consistenza ambigua e virtualizzante pone problema alla filosofia della *Sichtbarkeit*: con questi accorgimenti teorici, che vengono fatti derivare dall'interazione della nozione di visibilità ed espressione, Fiedler ottiene

⁴¹ D. Cohn, “Préface”, cit., p. 17.

⁴² Rif. K. Fiedler, *L'origine de l'activité artistique*, cit.

⁴³ “l'activité artistique peut s'expliquer ainsi: en elle l'activité des mains dépend exclusivement de l'œil et de l'intérêt de voir” (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 51).

⁴⁴ Rif. D. Cohn, “Préface”, cit., p. 18.

quello che potremmo definire proletticamente un resto fenomenologico, ovvero una dimensionalità concentrica al reale che non oppone resistenza e non viene ridotta alla comprensione concettuale e che rinvigorisce il sensibile con uno spessore che la proprio la fenomenologia cercherà di analizzare. Anticipando alcuni motivi merleau-pontiani, Fiedler affermerà l'impossibilità della conoscenza del mondo come possessione e la conseguente necessità di leggere l'attitudine naturale entro la quale si iscrive il rapporto con il mondo non secondo idee "rappresentative", ma secondo dinamiche ricettive che sfiorano la fungenza e non la passività o l'attività radicali. Cercando quindi di battere una terza via, nella comprensione del rapporto soggettività-mondo che sarà poi propria anche delle teorie merleau-pontiane della co-appartenenza e della co-naissance, Fiedler "insiste à la fois sur l'effort, la tension, l'activité de configuration pour déjouer tout les discours de l'immediateté d'une présence et de la réceptivité de la conscience"⁴⁵. Se pur all'apparenza Fiedler pone una cesura tra la visione quotidiana e la visione artistica, il vero obiettivo di questa discontinuità radicale è l'assunzione nella figura l'artista di una funzione d'enfatizzazione delle dinamiche percettive quotidiane: la *voyance* artistica non ha nulla in comune con il *vedere pratico* che caratterizza lo sguardo comune in gioco nel commercio con il mondo⁴⁶. Non si tratta dunque né di una distinzione quantitativa (dovuta alle lacune legate alla mancanza di una certa facoltà nell'uomo) né qualitativa (ovvero ad un diverso grado di potenzialità visive in seguito ad un'intensificazione del vedere): l'artista è in grado di trasferire direttamente la percezione visiva in espressione visiva, poiché il suo rapporto alla natura non è del registro dello sguardo ma del registro dell'espressione.

Quella di Fiedler appare dunque più che un progetto estetologico in senso tradizionale un tentativo di rifondazione globale della riflessione sulle arti che prendendo avvio da una indagine tecnica della genesi produttiva, riesce ad espandersi anche ad un registro meta-artistico. Immersa in un importante tentativo di riforma del kantismo nel progetto di costruzione di una nuova definizione dell'a priori estetico, la teoria dell'arte di Fiedler riesce a conservare la tonalità critica della lezione kantiana, sulla quale vengono innestate istanze teoriche di provenienza mista, sul limite tra ambito artistico ed ambito scientifico: il progetto teoretico di Fiedler cerca di registrare gli

⁴⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁶ "l'activité artistique peut s'expliquer ainsi : en elle l'activité des mains dépend exclusivement de l'œil et de l'intérêt de voir" (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 51).

avanzamenti della psicofisiologia della percezione con l'obiettivo di elaborare una vera e propria *antropologia della visione*⁴⁷: in questo primo tratto si ravvisa già una comune progettualità alla fenomenologia, ed in particolare alle soluzioni estetologiche merleau-pontiane. È infatti già individuabile in queste brevi premesse un'aria di famiglia – in particolar modo a livello metodologico - con le ricerche merleau-pontiane sul tenore ontologico dell'esperienza artistica, le quali posizionano il fondamento dell'analisi meta-artistica nella considerazione preliminare dei meccanismi percettivi. Risulta in questo senso importante segnalare la contemporaneità delle ricerche teoriche fiedleriane con le sperimentazioni pittoriche cézanniane, ovvero l'affiancamento del progetto filosofico ad un binario artistico parallelo: con Cézanne si assiste ad un complementare tentativo di fluidificazione delle calcificazioni filosofiche della modernità nel campo dell'estetica e della teoria dell'arte. Tale vicinanza con uno degli autori di riferimento di Merleau-Ponty, oltre all'influenza che Fiedler getterà sul pensiero pittorico di Klee e sull'ipotesi estetiche di Cassirer, non può essere giustificata come una semplice coincidenza; essa permette al contrario di identificare un'influenza verificabile, ed anche in questo caso indiretta, delle conclusioni fiedleriane sugli abbozzi estetologici di Merleau-Ponty.

È innanzitutto riconoscibile in Fiedler un contributo fondamentale alla fondazione di una teoria del *trascendentale impuro* che troverà poi completezza in Cassirer e che permetterà di mitigare il senso assoluto della trascendenza con il correttivo dell'immanenza. Il primo obiettivo polemico nel percorso della teoria dell'arte fiedleriana è una certa estetica filosofica che fa un uso prettamente strumentale della *Critica del Giudizio* di Kant e delle *Lezioni di Estetica* di Hegel, indirizzandole al semplice sostegno della categoria di bello come strumento euristico della comprensione del mondo estetico, riducendo quest'ultimo ad un mondo “costruito” normativamente dal bello. L'“errore primo” dell'estetica è dunque quello di relegare l'arte a questa modalità di costituzione del mondo, confermandone un assoggettamento piuttosto che facilitarne una liberazione; il modello alternativo di Fiedler si radica nella morfologia estetica di Goethe: l'arte non ha a che fare con il sentimento estetico ma con una dimensione cognitiva che si muove per pulsioni e obblighi psicologici (*Triebe* goethiano). Il *Bedürfnis* della produzione artistica corrisponde non alla ricerca di un piacere estetico ma all'istituzione di un'esigenza

⁴⁷ D. Cohn, “L'artiste, le réel et les formes. Konrad Fiedler et le projet d'une esthétique de la création” in K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, cit., p. 115.

gnoseologica necessaria, voluta, che sposta il dominio dell'arte maggiormente verso le modalità veritative proposte da una certa scienza psicologica. Fondamentali risultano nella considerazione della pratica artistica il rapporto con il sensibile e la difficoltà gnoseologica che esso pone: esso non dà accesso ad una verità immediata, ma necessità di un approccio scientifico per individuarla. Lo spostamento dei contenuti dell'estetica verso una pregnanza estetica implica il ripiegamento gnoseologico di ogni teoria legata all'arte: "L'arte è un'opera umana; il suo segreto, qualunque sia il suo modo di dispiegamento, risiede nel significato delle ragioni per le quali l'uomo la produce"⁴⁸. Esiste dunque un'analogia genetica tra arte e natura, nonostante si conservi tra loro una differenza strutturale: Fiedler è chiaro sul punto, arte e natura non sono la stessa cosa e nonostante l'opera d'arte non sia in alcun modo un prodotto della natura esistono delle analoghe dinamiche produttive: il metodo conoscitivo estetologico inoltre deve attenersi ad un rigore scientifico. A supporto di quest'intuizione, Fiedler introduce un nuovo parallelismo tra artista e scienziato⁴⁹ (saggio), nella misura in cui entrambi, nella loro attività, introducono una cesura con l'individuo normale rispetto alla percezione sensibile e nelle esigenze teoriche che il commercio con il mondo induce nella soggettività: l'analogia con la scienza non esaurisce però tutta la particolarità dell'oggetto d'arte, che resta comunque diverso dal prodotto della natura. A chiarificare questa differenza per continuità della percezione comune e della percezione artistica, Fiedler convocherà la teoria kantiana del genio, che gli permetterà di discutere e di chiosare il travagliato rapporto della morfologia con l'estetica del gusto ed i suoi criteri storici⁵⁰.

La prima operazione teorica fiedleriana è dunque corrisponde dunque ad uno sgombero del campo filosofico dalle soluzioni estetologiche della modernità, per soffermarsi sul kantismo come punto critico del quale conservare alcune componenti e riformarne altre. La dottrina fiedleriana della visibilità che emerge dalle diverse ipotesi di confronto con la tradizione filosofica rompe con il trattamento dell'immagine proposta dalla modernità, ovvero con la predominio dell'emozione e

⁴⁸ K. Fiedler, *Zur neueren Kunsttheorie in Schriften zur Kunst*, II, edizione di G. Boehm, Wilhem Fink Verlag, "Bild und Text", Munich 1991, p. 281. traduzione nostra.

⁴⁹ Rif. "un certain nombre de malentendus au sujet de l'essence de l'art viennent d'une conception très répandue qui veut que la forme extérieure des choses s'oppose à leur essence intérieure et en déduit que les aspirations artistiques sont inférieures aux recherches scientifiques. On dit que l'art s'occupe de la forme des choses et la science de leur essence sans penser que la forme des choses n'est pas moins essentielle que tout ce qu'on se plaît à nommer leur essence" (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 62)

⁵⁰ Sulla ricezione merleau-pontiana della teoria kantiana del genio e sulla mediazione goethiana che consegna quest'ultima alla fenomenologia torneremo nell'ultimo Capitolo.

dell'effetto di verità. Spostando lentamente il baricentro verso quella che potremmo gradatamente interpretare come una fenomenologia dell'immagine, Fiedler si dimostra cauto nei confronti di altri errori filosofici tradizionali, in particolare veicolati dal romanticismo, che propongono una "ontologizzazione" o una "teologizzazione"⁵¹ dell'arte. L'interesse ontologico della teoria artistica di Fiedler è direzionato ad un ordine di problematiche diametralmente opposte alla filosofia romantica e maggiormente allineate alle esigenze fenomenologiche merleau-pontiane; l'indagine dell'essere della produzione artistica si pone come esordio del compito filosofico solo se anche la nozione stessa d'essere risulta aggiornata:

le bon point de départ pour concevoir l'essence de l'art est le concept d'être. La philosophie de l'art a développé ses idées à partir d'un concept d'être aujourd'hui périmé. Le concept d'être a évolué et c'est à partir de là qu'il faut redéfinir l'essence de l'art. Les caractéristiques essentielles qu'il faut alors considérer sont la relativité générale et la spontanéité permanente de l'être⁵²

Mantenendosi nel regime del pluralismo artistico – che contempla non una sola Arte ma un sistema delle arti – Fiedler si concentra sulle arti visive, ovvero le arti nel dominio del visivo, che si compongono la consistenza della visibilità. Al contrario delle teorie romantiche, che sopprimevano la soglia sensoriale in favore di un'idealizzazione globale della produzione artistica (ricucendola a pure pertinenza dello spirito), Fiedler per una vera e propria *corporéification du visuel*⁵³ che permette alla sua teoria dell'arte di sottrarsi al misticismo dell'incarnazione, viceversa, al trascendentalismo della mediazione spirituale: in questo richiamo all'inerenza corporea dell'attività artistica e della produzione visuale, si inizia ad intravedere l'influenza di un certo immanentismo fiedleriano che sarà destinato a segnare in particolar modo la teoria dell'idealità e della verità artistica. Il corpo che Fiedler intende considerare nella comprensione del visivo si avvicina alle caratteristiche fenomenologiche del *Leib*, pur presentando episodicamente delle oscillazioni verso il *Körper* (Fiedler utilizza alternativamente i due termini). Questo primo ingresso nella

⁵¹ Rif. D. Cohn, "L'artiste, le réel et les formes", cit., p. 121.

⁵² K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 66.

⁵³ D. Cohn, "L'artiste, le réel et les formes", cit., p. 121. Per un'analisi della relazione tra Merleau-Ponty e Fiedler a proposito della nozione di corpo rimandiamo al saggio di N. Szabo, "La genèse de la visibilité et l'effort du corps. Konrad Fiedler, Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty" in *Phenomenology 2005. Selected essays from the Euro-mediterranean area*, Part 2, Zeta Books 2007.

prospettiva immanentista permette a Fiedler di sottrarsi alla prospettiva della *Geburt* per immettersi in quella dell'*Ursprung*: l'attività artistica non ha infatti una consistenza storica bensì genetica, che rimanda ad una *genesi trascendentale* della sua produzione. Risalendo alla riflessioni di Humboldt sul linguaggio ed istituendo un parallelismo argomentativi tra parola ed opera d'arte, Fiedler integra la sua psicologia della percezione artistica con un'antropologia generale che gli permetterà di procedere nella descrizione della origine genetica dell'attività artistica. Conformemente ai suggerimenti del metodo morfologico – che appare in Fiedler consustanziale all'ispirazione kantiana – la teoria dell'arte non ha come obiettivo quello di reificare l'oggetto d'arte in sé e di comprenderne l'essenza: l'attenzione è stornata sul momento della produzione, dell'attività e dunque del processo creativo (energeia). Il prodotto artistico non si comprende dunque nella sua completezza e nella sua finitezza ma vive di un continuo risalimento genetico verso ciò che ne alimenta la costituzione. Attraverso il filtro goethiano ritorna in Fiedler – e, come vedremo più avanti, anche in Merleau-Ponty – la figura kantiana del genio come modello di percezione ed attività non comune: il genio sarebbe infatti una specie di “neutre individué mais sans individualité personnelle”⁵⁴, ovvero un individuo non individuato, privo di consistenza biografica e dunque di storicità materiale che si atteggiava a produttore di una forza formatrice secondo le dinamiche di una pura attività. Attraverso il ruolo regolatore del genio, Fiedler avanza un'ennesima critica allo stato della teoria dell'arte, coinvolgendo nella polemica proprio quella cesura tra teoria e prassi che caratterizza la filosofia moderna. Una tale divaricazione non permetterebbe infatti di costruire una teoria dell'arte pertinente, poiché essa perderebbe costantemente di vista la temporalità dell'attività artistica e contemporaneamente annullerebbe la sua dimensione processuale. L'operazione di traduzione che il teorico fa nei confronti dell'attività artistica non deve in alcun modo ridurre l'energia della forza formatrice che anima quest'ultima: è necessario che anch'essa mantenga una sorta di *attitudine produttiva*⁵⁵ che le permette di trasferire nella teoria tutto il portato gnoseologico dell'attività artistica stessa. Come sottolinea Cohn, “l'artiste est une génie non pas par son mode de vie et l'intensité de ses affects mais par sa puissance cognitive. A son exemple, le théoricien déploie une activité qui vise légitimement la production de jugements déterminants sur l'activité artistique. Sa

⁵⁴ D. Cohn, “L'artiste, le réel et les formes”, cit. p. 122.

⁵⁵ Goethe, lettera a Schiller 19 Novembre 1796.

contribution n'interesse guère la culture mais bien plutot la connaissance"⁵⁶. Le soluzioni radicali di Fiedler ed il suo sguardo critico attuato nel cuore dell'estetica segna una nuova via interpretativa che influenzerà, in qualche modo anticipandole, le posizioni formaliste e neokantiane di Wölfflin e di Worringer, proponendo una via teorica che cerca di mediare ed integrare morfologia ed kantismo. Se da una parte infatti l'afflato formalista spinge Fiedler a rifiutare ogni sorta di trascendenza assoluta, prediligendo la considerazione dell'opera come una forma d'espressione realizzata, dall'altro tale descrizione critica predispose la necessità della nozione di produzione: il rifiuto della trascendenza per la considerazione della pura immanenza storna il sistema estetico verso la descrizione della struttura dell'opera d'arte, del suo funzionamento nonché dei suoi mezzi; l'opera è però, come abbiamo osservato, più dell'oggetto nella quale risiede, non si risolve in esso ma, al contrario, consiste in una continua "messa in forma" di tipo espressivo che contribuisce progressivamente, attraverso quello che Hildebrand definisce come "lavoro dell'occhio", all'istituzione della visibilità. Se dunque l'opera d'arte non è comprensibile attraverso i suoi contenuti sentimentali, essa entra nel rango di comprensibilità del visibile come espressione e, in particolare, come *proposition théorique sensible*⁵⁷. Tale soluzione interpretativa proposta da Cohn induce ad avvicinare ancora di un passo le teorie fiedleriane a quelle merleau-pontiane dell'idealità ed a pensare l'opera d'arte non in virtù dei suoi contenuti ideali ma come un'idea sensibile in sé. Il motivo del "rendere visibile" – che verrà recuperato da Klee ne *La confessione creatrice* e che passerà, proprio attraverso Klee anche nella teoria artistica merleau-pontiana – ha dunque le sue radici proprio nel complesso teorico fiedleriano come eco costitutiva della definitiva teoria della pura visibilità. La comprensione dell'attività artistica non può infatti fare a meno del principio di produzione autonoma della realtà poiché è proprio liberandoci dei pregiudizi mimetici e dei pregiudizi emotivi che l'arte diventa uno dei mezzi principali dell'uomo di composizione del reale. La forma sensibile è espressione non in un senso astratto, ma, al contrario, in quanto risposta al principio di non arbitrarietà del reale. Nonostante le posizioni fiedleriane ricalchino di passaggio alcuni motivi polemici goethiani (in particolare l'impegno della morfologia nell'attenuazione della cesura tra soggetto ed oggetto nella produzione artistica e la rivalutazione di tale produzione in relazione a quella naturale nonché la nozione di simbolo), l'intento

⁵⁶ D. Cohn, "L'artiste, le réel, les formes", cit. p. 125.

⁵⁷ *Ibidem*.

principale di Fiedler resta quello di non cadere in una correlativa ontologia dell'opera d'arte che produrrebbe una nozione di verità artistica (*künstliche Wahrheit*) comunque falsato. Sottraendosi senza rimorsi alla normatività del bello, l'estetica post-moderna procede infatti alla definizione della realtà senza trascinare con se le ingenuità costitutive della posizione realista: la relazione dell'uomo al reale deve essere ripensata e tale ripensamento deve trovare un suo inizio dal ripensamento preliminare del rapporto tra soggetto ed oggetto, esattamente come suggeriva Goethe. È in quest'accezione del progetto teorico fiedleriano che si infittiscono le vicinanze con le esigenze fenomenologiche merleauPontiane: la volontà di Fiedler di uscire dal realismo ingenuo – e cioè da quell'impostazione che crede in una realtà esistente fuori di noi alla quale la coscienza si rivolge come verso oggetti pieni e trasparenti - incrocia le ragioni profonde dell'impostazione della teoria dell'invisibile merleauPontiano e quella volontà fenomenologica di riportare l'ideale alla sua inerenza al sensibile. La nozione fiedleriana di *immanenza totale* va esattamente nella direzione di questa restaurazione di un unico piano di appartenenza di progetto e contenuto, forma e contenuto, materia ed intenzionalità creativa: la teoria dell'arte, provvista di questo vincolo dell'immanenza, giunge a risolvere una più ampia cristallizzazione della tradizione filosofica moderna. Osserva infatti Fiedler:

La conscience naïve divise le monde en une réalité sensiblement existante et un royaume invisible au-dessus d'elle. Les deux sont identiquement réels et identiquement existants. Des deux naissent dans l'esprit humain des notions plus ou moins exactes, justes et cohérentes ; celles qui viennent de la réalité sensible sont soumises au changement, celle qui viennent du suprasensible sont éternelles et immuables. Pour un esprit réfléchi, il s'agit de sortir de ce double dualisme et de parvenir peu à peu à un monisme conséquent dans lequel non seulement la différence entre sensible et suprasensible disparaît mais aussi celle entre un être parfait et une intuition et une connaissance imparfaites⁵⁸

Se è dunque identificabile in questi passaggi una certa attitudine fenomenologica che anticipa di molto le proposte merleauPontiane de *Il visibile e l'invisibile*, è necessario riconoscere che saranno le ricerche di psicologia sperimentale e di fisiologia della percezione che, debitamente travasate nel dominio estetologico, forniranno le basi necessarie al superamento fiedleriano delle ingenuità della modernità e di un kantismo troppo intransigente. Appoggiandosi alle ricerche sui fenomeni visivi di

⁵⁸ K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 66.

Wundt, Hemholtz, Herbart e Johannes Müller, Fiedler comprende che la validità delle sue posizioni radicali sulla fondazione “scientifica” della teoria dell’arte sono legate ad una necessaria descrizione psicologica della nostra vita mentale⁵⁹ in grado di rimettere in campo un vero e proprio primato del sensibile e dell’attività sensoriale. È infatti soltanto attraverso la riconduzione delle due polarità in gioco nella percezione – soggetto ad oggetto – ad un’unica dimensionalità vitale che ci permette di comprendere, fuori da ogni possibile dualismo, la costituzione reciproca di mondo e coscienza. È su questo punto che, attraverso due accezioni terminologiche complementari (co-appartenenza e co-nascita), Merleau-Ponty tornerà prima ne *La fenomenologia della percezione* e poi ne *Il visibile e l’invisibile*, cercando di far emergere quella inerenza reciproca e quella genesi contestuale di soggetto ed oggetto che anche la fenomenologia nella sua forma più classica non era riuscita ad afferrare. Mentre Fiedler, in *Sur l’origine de l’activité artistique*, segnala una certa discontinuità tra la fatticità produttiva e l’onorificità inerte, Merleau-Ponty, attraverso la nozione di *chair*, cercherà di riportare queste due dimensioni ad una sola *virtù poetica ed onirica* di competenza della carne stessa.

È però il richiamo alla nozione strategica d’espressione, nel suo stretto legame quella di movimento, che permette di tracciare un vero e solido parallelo tra l’esperienza teorica fiedleriana ed quella merleau-pontiana. Come integrazione alle premesse psicologiche sulla vita percettiva, Fiedler struttura una complessa teoria del movimento espressivo: sarebbe infatti l’*Ausdruckbewegung* ad essere in grado di consegnarci la visibilità. L’afflato antropologico di questa dichiarazione presenta una sorprendente affinità con quell’estetica antropologica dell’espressione che Merleau-Ponty inizia a sviluppare nell’inedito *Le monde sensible et le monde de l’expression* e che assume l’analisi gestaltista della forma e del movimento come fondamento primario. Nel progetto fiedleriano l’espressione artistica funge da discriminare tra una percezione comune – in cui è evidente la mancanza di precisione a livello della coscienza percettiva e la flebile consistenza di realtà – ed una percezione prettamente artistica che affina le condizioni abituali della percezione comune. L’imprecisione oscura del quotidiano diventa dunque chiarezza e precisione solo nella traduzione artistica, ovvero unicamente attraverso la “formazione della forma”⁶⁰ che propria dell’attività di creazione. La posizione d’estrema prossimità al sensibile che la

⁵⁹ Rif. D. Cohn, “L’artiste, le réel et les formes”, cit., p. 131.

⁶⁰ *Ibidem*.

fenomenologia describe con la formulazione della coscienza percettiva corrisponde a quella che per Fiedler si rivela come una vera e propria *consacrazione*⁶¹ dell'artista al sensibile in modo che esso possa accedere alla manifestazione nei termini di una *espressione della totalità dell'essere*. La nozione fiedleriana di sensibile ricava la sua specificità nell'incontro e nell'integrazione delle posizioni kantiane sulla sensibilità e delle suggestioni fornite dalla morfologia in modo da ottenere una risultante virata sull'attività e non sulla passività assoluta ovvero una nozione di sensibile energetico, dinamico, vitale ed impegnato nell'operazione di "rendere visibile". Il sensibile, nella sua qualità produttiva di forme, si lega a doppio filo con la genesi della visibilità poiché ne è il motore e contemporaneamente il destinatario. La nozione di forma resta però per Fiedler sufficientemente problematica; è infatti ad essa che vengono indirizzate un gran numero di interrogazioni che rivelano una dissonanza con la psicologia della *Gestalt* (adottata da Merleau-Ponty) e che avanzano un tentativo di dirimere la spinosa questione dell'afferenza della forma. Nell'aforisma 97 Fiedler riassume tale problematica filosofica in questi termini:

On accepte de concevoir toute réalité comme le produit de notre organisation sensible-intellectuelle, mais on ne tire pas la conséquence nécessaire que la réalité ne consiste qu'en produits sensibles-intellectuels de la nature humaine. On opère avec les choses comme si elles existaient en soi, et comme si elles n'étaient que reproduites dans nos représentations et décrites pas le concepts. [...] tout le matériau sensible et intellectuel qui constitue la forme d'expression – à défaut d'être représenté par elle – n'est lui-même composé que de configurations sensibles-intellectuelles humaines⁶²

Il neokantismo eterodosso di Fiedler, costruito su basi psicologiche sperimentali (in questi passaggi è d'attualità il confronto critico con la posizione ibrida di Lotze, segnata dall'ambiguità di un edificio spiritualista costruito sulla base dell'intuizione atomista-meccanicista), cerca di operare attraverso il concetto di forma una vera e propria evacuazione di ogni residuo di dualismo. La questione della forma diventa infatti Fiedler l'occasione per interrogarsi sulle modalità in cui il pensiero si rapporta all'essere. Smontando in stile fenomenologico quello che Merleau-Ponty identificherà come fantasia cosmoteoretica o presunzione del possesso, Fiedler, nell'aforisma 93,

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., p. 67.

mette in guardia la teoria dell'arte da un pregiudizio che il pensiero abbia il ruolo di prendere possesso dell'essere:

Le problème, ancien, de savoir comment la pensée maîtrise l'être vient de ce que l'on ne se défait pas de l'idée d'un être indépendant de la pensée et qu'en même temps on suppose que la pensée est capable de saisir l'être dans son entier ; concevoir l'être comme un contenu de conscience maintient un être qui fait face à la pensée. On ne résoudra pas le problème que par une relève de l'être dans les différentes formes de l'activité de la conscience et en reconnaissant dans la pensée une forme de l'être. La pensée n'a pas pour vocation de maîtriser l'être. Dans la pensée se développe une forme d'être, son pouvoir ne va pas plus loin⁶³

Dopo essersi premunito dunque nei confronti dei malintesi metafisici sulla completa trasparenza dell'essere per il pensiero, Fiedler ritorna sul ruolo fondamentale dell'attività artistica nell'ermeneutica dell'essere. Appoggiandosi sull'intuizione cézanniana che l'essere procede alla visibilità per mezzo delle sue realizzazioni (“le visible n'existe que par la visibilité que l'oeil et la main lui font acquérir”⁶⁴), Fiedler rievoca la fundamentalità dell'*Ausdrucksbewegung* in quanto veicolo di quell'emergenza espressiva che sottrae la percezione dall'abitudine del quotidiano e la dota di una *Bildlichkeit* (o *Bildhaftigkeit*). La particolarità qualitativa di tale immagine dipenderebbe infatti dalla funzionalità degli organi sensoriali, e deriverebbe da un posizione di medietà tra le compagini oggettive e le configurazioni percettivo-intellettuali. Ciò che l'artista mette in campo con la sua azione cardine non è una fabbricazione né tanto meno una gestazione - che implicherebbe una componente di storicità: la sua azione rientra piuttosto nell'ambito dell'istituzione, ed in particolare dell'istituzione di una *logica storica dell'occhio*. Il momento espressivo, legato alle dinamiche del processo che la compone, corrisponde alle modalità genetiche di formazione della visibilità, ne rappresenta la realizzazione; parallelamente alla modificazione globale dell'idea di sensibile, Fiedler assume il compito di una rifondazione della teoria dell'arte intesa immediatamente come teoria della conoscenza, il cui fondamento è un'ipotesi della forma intesa come istanza di reimpostazione della co-appartenenza di soggetto ed oggetto. Il rifiuto dell'estetica non è dunque esteso interamente al dominio estetologici nel suo complesso, così come

⁶³ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁴ D. Cohn, “L'artiste, le réel et les formes”, cit., p. 132.

lo concepiva Baumgarten, ma si limita ad un'accezione restrittiva di quest'ultimo, che lo vorrebbe relegato alle categorie del bello e del gusto. Stando al senso baumgarteniano attribuito alla natura dell'estetico, l'interesse estetologico primario risulta essere d'ordine gnoseologico e rivolto in particolar modo ai percorsi di formazione della forma. I nuovi binari scelti da Fiedler per la sua filosofia dell'arte non procedono dunque in una direzione contraria a quella dell'estetica baumgarteniana, ma anzi, sembra prendere in prestito proprio da essa le categorie di oscurità e chiarezza dell'intuizione e l'attenzione all'estetica stessa come teoria generale della conoscenza ed in particolar modo della percezione. Se movimento espressivo e visibilità sono convocati per descrivere l'afflato pienamente poetico dell'arte, attività e forma servono l'intento fiedleriano di combinare in modo inedito kantismo e morfologia. Mentre la componente neokantiana della riflessione metartistica di Fiedler assicura una continuità con la dimensione prettamente criticista della sua impresa teorica, il riferimento a Goethe si rivela centrale nella volontà di comprensione del vivente. La teoria delle forme permette infatti a Fiedler di dotarsi di un metodo per una "description compréhensive qui adhère à la mise en forme de la forme et en restitue la genèse"⁶⁵. Nella sua versione goethiana, la teoria morfologica prevedeva una teoria della forma (*Gestalt*), una teoria della formazione (*Bildung*) ed una teoria della trasformazione (*Umbildung*); al suo passaggio nel sistema teorico fiedleriano, la morfologia permette di coniugare queste componenti dinamiche ad una riforma dell'idealità, declinandola nella sua immanenza. Osserva Cohn in un passaggio particolarmente sintetico del saggio preso in esame:

La *Gestalt* est une figure existante de la forme ou de l'idée – l'idée étant ici entendue morphologiquement au sens d'un principe immanente à la réalité, capable de faire prendre forme à des créations individuelles. La pensée morphologique discrimine la structure, et accède à son autonomie dynamique. Elle montre aussi la particularité du lien qui produit le *Zusammenhang*, cette totalité souple, en mouvement, qui tire sa force de son pouvoir de réunion, a richesse de l'interdépendance des parties et sa qualité de la variété des connections et des articulations⁶⁶

Il gioco d'interazione tra la fondazione scientifica dell'estetica e questa contestuale fondazione morfologica della stessa permette a Fiedler di ricavarne una posizione

⁶⁵ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 137.

estetologica innovativa che concentra la sua attenzione sul *potere morfogenetico dell'arte*⁶⁷ e sulla conformazione congiunta di coscienza artistica e reale, legate assieme dal vincolo espressivo (realizzazione artistica come espressione di forma). Il dispositivo immanentista⁶⁸ strutturato da Fiedler assume come perno di rotazione il movimento espressivo che, in grado di smantellare la priorità ontologica moderna della soggettività, riesce a reintegrare l'oggetto nella genesi e a mostrare quel legame assoluto che sussiste tra la forma e l'espressione. La teoria fiedleriana della realtà come produzione sensoriale ed intellettuale, che coinvolge il corpo (*Leib*) come polo di tale attività, suggerisce un'interpretazione dell'espressione nella sua qualità principale di "movimento della visibilità della forma" senza che vi sia tra esse [forma ed espressione] alcuna mediazione discorsiva: l'arte, al pari del linguaggio (come sarà evidente nell'analogia impostata con quest'ultimo grazie ai risultati delle ricerche di Humboldt), produce *forme d'essere*⁶⁹ ed è una degli agenti più fecondi del primato del sensibile.

È proprio da tale primato – che si estende dal sensibile all'attività - che discende la particolarità della posizione estetologica fiedleriana, ovvero di una teoria dell'arte sviluppata come una *scienza dell'arte* con importanti strascichi antropologici. Il concetto fiedleriano di espressione, nei suo legami con il simbolismo, presenta un grande interesse per Cassirer⁷⁰, il quale ravviserà in Fiedler la prima volontà esplicita di costruire il sistema dell'estetica su un fondamento gnoseologico o, più in profondità, su una teoria circoscritta della conoscenza. Inglobando la percezione in un sistema teorico regolato dalle categorie dell'attività Fiedler riesce ad attenuare la passività della condizione percettologica attraverso la scoperta del suo potenziale poetico. Secondo Cassirer, questo accordo prospettico attuato in seno nella dimensionalità della visibilità rettifica alcuni errori filosofici della modernità e permettono alla gnoseologia di godere di una riconquistata autonomia del sensibile. Tale "riabilitazione ontologica del sensibile" - che resta confinata, in Fiedler, in un rifiuto di considerare l'esperienza estetica vissuta e nell'ancoraggio ad un oggettivismo del reale – troverà un'impensata fecondità nell'estetica fenomenologica, che la assumerà come motivo inaugurale. Il merito di Fiedler resta quello, secondo

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ Rif. *Ibidem*, p. 140.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 141.

⁷⁰ Per l'approfondimento di un progetto teorico cassireriano sull'arte rimandiamo al saggio introduttivo all'edizione francese di *Eidos et eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon*, J.M Krois, *L'art, un forme symbolique*, in *E. Cassirer.....pp. 7- 26.*

Cassirer, di aver aperto la strada nell'ambito della teoria estetica, ad un'idea di *soggettività inerente* al mondo, ovvero presa nella sua relatività ad un mondo emerso come sensibile e mondo della vita.

Cercheremo ora, in guisa di conclusione, di riordinare le idee sulla verificabile vicinanza tra le prospettive filosofiche di Fiedler ed i costrutti estetologici di Merleau-Ponty, considerando inoltre la mediazione della scuola psicologica della *Gestalt*. Il nucleo teorico della visibilità fiedleriana si sottrae infatti, secondo gli stilemi fenomenologici ad una caratterizzazione esclusiva in termini di apparenza; ciò che importa ad una teoria dell'arte declinata fenomenologicamente è infatti il movimento di inerenza costate tra la polarità soggettiva e quella oggettiva, che entra a far parte del complesso teorico merleau-pontiana attraverso la rielaborazione della nozione husserliana di intenzionalità. Nella medesima direzione va infatti il tentativo fiedleriano di comprendere il fenomeno nella sua destinazione allo sguardo. Ciò che potrebbe dunque apparire come un monismo ontologico – che in determinate accezioni anticipare le il monismo carnale merleau-pontiano – ha la sua fondazione sperimentale in un monismo psicologico⁷¹ che si oppone all'artificialismo di una separazione tra soggettività ed oggettività o tra atto e contenuto percettivo. Piuttosto che un ritorno ad un fenomenismo prekantiano, la posizione fiedleriana denuncia un prolungamento premonitore nei confronti della fenomenologia novecentesca, assumendo una forma autonoma ed anteriore al momento gnoseologico come luogo di consistenza del reale e dunque della visibilità: l'essere è già da subito di natura formale ed è legato a doppio filo a questo principio di realtà che ne sottolinea la relatività. Un'ipotetica soppressione delle forme corrisponderebbe infatti all'eliminazione contestuale della consistenza reale della visibilità e della possibilità gnoseologica di una sua comprensione. L'eliminazione della possibilità stessa che esista un informe per la coscienza indirizza la riflessione merleau-pontiana verso le impostazioni che daranno luogo ad un incrocio terminologico e tematico tra la fenomenologia merleau-pontiana e la *Gestalttheorie*: essendo entrambe coinvolte nell'impresa di sottrarre la percezione da una concezione cosale ovvero da un modello statico che relega l'atto percettivo al dominio della riflessione passiva, fenomenologia e psicologia della forma si scaglieranno contro quello che Köhler definiva *l'errore dell'esperienza*, ovvero contro quell'ipotesi che il mondo si sia alla coscienza

⁷¹ Rif. P. Junod, *Transparence et opacité*, cit., p. 151.

percettiva come un mosaico di sensazioni prime presenti ancora prima dell'intervento di un'istanza percettiva. L'obiettivo fiedleriano corrisponde dunque ad un vero aggiornamento del kantismo, del quale appare però necessario conservare i presupposti: se con Kant la forma giunge per la prima volta ad una integrazione con l'attività cognitiva del soggetto e si realizza come possibilità di co-appartenenza di soggettività ed oggettività, essa resta comunque immersa in un regime di staticità e di completa trasparenza. Rielaborando le kantiane forme a priori della sensibilità, Fiedler spinge la staticità del kantismo verso il mobilitamento della morfologia, ottenendo una posizione che contribuirà lateralmente – e talvolta inconsciamente – all'elaborazione dell'estetica fenomenologica. Come osserva infatti Junod:

Pour Fiedler, la forme est active et dynamique. Ce n'est pas un écran à travers lequel nous voyons les choses ni même un moment privilégié de l'expérience sensible, mais toute la réalité du monde, qui est d'abord le monde se faisant, non pas sous nos yeux mais *par* nos yeux. Percevoir c'est donner forme, comme on donne vie à quelque chose⁷²

Nonostante l'estremismo dell'accentuazione fiedleriana del monismo psicologico – ovvero sull'inesistente separazione tra natura e coscienza - incontra contrastivamente la critica merleau-pontiana alla filosofia riflessiva ed alla sua tendenza a trasformare il mondo in noema, la vicinanza delle di Fiedler al pensiero fenomenologico si rivela estremamente sorprendente. Se infatti la fenomenologia si caratterizza per una apertura nei confronti delle cose che stanno al termine del mio sguardo e cerca di esprimere un *contatto muto* con le cose nel momento in cui esse sono ancora impregnate nella loro genesi, l'obiettivo di Fiedler si allinea a tale direzione di ricerca e cerca di ristabilire attraverso una modalità sufficientemente brusca l'equilibrio tra soggetto ed oggetto impostando una nozione di esperienza percettiva che sia in grado di tematizzare il contatto tra queste due polarità. La critica merleau-pontiana alla filosofia riflessiva si risolve in una decisione di indulgenza nei confronti della stessa, ammettendo come sia necessario assimilarne le prospettive per riuscire definitivamente a superarli; la fenomenologia dovrebbe infatti comprendere come la filosofia riflessiva sia vera in ciò che nega ed assumere tali negazioni come punto di partenza per la costruzione di un modello teorico ad esse alternativo. Apprendendo l'impossibilità di dispensarsi dal confronto con la riflessività, sia Fiedler che Merleau-

⁷² *Ibidem*, p. 152.

Ponty identificano come necessità preliminare la messa in questione della *fede percettiva* e dei pregiudizi oggettivisti ad essa legati: sarà infatti ne *Il visibile e l'invisibile* che Merleau-Ponty in seno ad un ripensamento e ad una adeguazione della nozione di trascendenza, avvanzerà il proprio rifiuto di passare all'antitesi dell'immanenza e di considerare conseguentemente la percezione come centrifuga, aprendo con tale impostazione programmatica un vero e proprio filone fielderiano nel cuore della sua propria ontologia. Il riferimento critico di Fiedler alla psicologia coeva ed alla sua malsana intenzione di ridurre la forma percettiva ad una semplice sommatoria di elementi tra loro non coesi anticipa il rilancio merleaupontiano della psicologia della forma contro l'atomismo percettivo: da qui una vera e propria fenomenologia dell'immagine ricavata in più tappe che considera l'organizzazione percettiva interna alla forma come un tutto dove l'insieme determina il senso degli elementi ovvero dove la costituzione dell'immagine risiede in uno sguardo d'insieme che prende il tutto partendo dall'interazione delle parti. La considerazione, nella ricchezza del fenomeno, della sua dimensione d'orizzonte e della sua iscrizione in un insieme, impone una riscrittura del concetto di verità percettiva la quale si inserisce nel quadro di un campo sensoriale totale. In questa medesima direzione, Fiedler aveva insistito sulla necessità della *Vorstellung* dello spazio globale nella costruzione di uno spazio pittorico; tale attenzione rivolta alla struttura della visibilità testimonia una difesa fiedleriana della ricchezza del fenomeno e della centralità del suo percorso genetico, rispetto alla povertà delle ontologie realiste o ai fenomenismi statici e privativi⁷³. Anticipando dunque una preoccupazione schiettamente fenomenologica, Fiedler indirizza la sua riflessione filosofica verso la genesi dell'apparire della cose al mondo, corroborando la propria teoria estetologica con un'attenzione "scientifica" al problema della creazione artistica, declinato secondo un'analisi psicologica della forma reale e della visibilità. Marciando dunque a fianco dell'impresa fenomenologica, Fiedler sfiora un'ontologia della produzione artistica dirigendosi verso una filosofia della forma, secondo la quale l'intelligibile si mostra *assolutamente immanente*, ovvero come una totalità organizzata o come l'organizzazione fattuale della totalità. La posizione fiedleriana, che vede nella profondità visiva il risultato di un'organizzazione globale del campo visivi, annuncia

⁷³ Rif. *Ibidem*, p. 153.

da una parte la posizione gestaltisti e, dall'altro, il legami di Merleau-Ponty a tale corrente.

L'idealismo gnoseologico fiedleriano, pur mostrando dei punti di radicalità inattuali (in particolar modo il monismo assoluto che dirige la sua psicologia della percezione) ed attenuandosi solo grazie al realismo ontologico che lo accompagna, costituisce un precedente fondamentale per l'estetica fenomenologica, reindirizzandola sul suo potenziale gnoseologico e sottraendola dalla dipendenza dalla storia dell'arte. Avanzando un dubbio sullo statuto metodologico dell'estetica, Fiedler ne ricomponi i presupposti sulla base dell'immanenza del senso, posizione che si rivelerà centrale nella stesura della teoria gestaltisti dell'espressione ed in quella fenomenologica della forma genetica. L'opera d'arte, articolata nel suo momento oggettuale e nella sua consistenza processuale e produttiva, inizia ad essere considerata nella sua qualità di cosa percepita, ovvero, come suggerirà Merleau-Ponty, nella *Fenomenologia della percezione*, come un *en-soi-pour-nous*⁷⁴. L'interrogazione della forma si inserisce nel discorso percettologico come integrazione dell'approfondimento sulla cosa, ma anche come strumento critico nei confronti del formalismo teorico, che a forza di insistere sul concetto di forma, finisce per sottostimarla e reciderla dal senso: osserva infatti Merleau-Ponty ne *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, ripercorrendo inconsciamente alcune posizioni fiedleriane e aprendosi al confronto con la *Gestalt*, che privare la forma del suo legame con l'immanenza del senso corrisponde a stendere una pregiudiziale *letteratura del soggetto* e dunque separare il senso dell'opera dalla sua configurazione. Non è un caso che forma e configurazione formale, al centro del focus teorico gestaltista e vero e proprio nucleo del suo potenziale filosofico, costituiscano uno dei cardini sui quali ruota la teoria dell'arte fiedleriana. L'anticipazione delle argomentazioni anti-associacioniste che saranno di lì a poco adottate dalla psicologia della *Gestalt* testimoniano in Fiedler una volontà di riscatto dall'empirismo della prospettiva del giudizio estetico per immergersi nella complessa analisi del fenomeno percettivo e misurare così la reale praticabilità dell'ipotesi dell'oggettività visiva⁷⁵: pur aprendo la sua propria teoria dell'arte al

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, ed. fr. cit., p. 372.

⁷⁵ Rif. "On accepte de concevoir toute réalité comme le produit de notre organisation sensible-intellectuelle, mais on ne tire pas la conséquence nécessaire que la réalité ne consiste qu'en produits sensibles-intellectuels de la nature humaine. On opère avec les choses comme si elles existaient en soi, et comme si elles n'étaient que reproduites dans nos représentations et décrites pas le concepts. [...] tout le matériau sensible et intellectuel qui constitue la forme d'expression – à défaut d'être représenté par elle – n'est lui-même composé que de configurations sensibles-intellectuelles humaines. [...] Si les

contesto sperimentale coevo, Fiedler si accorge che “la psychologie n’était pas encore libérée du modèle traditionnel de la vision passive. L’interprétation des données sensorielles au niveau de l’expérience restait conçue comme un simple relais dans la chaîne du mécanisme perceptif, et ce n’est que vers la fin du siècle que la *Gestalttheorie* tentera de rendre compte des aberrations visuelles du type des illusions d’optique en postulant l’organisation active de l’image par le sujet”⁷⁶. La posizione filosofica di Fiedler riesce a tracciare con finezza delle piste che troveranno completezza nella teoria della *Gestalt*, sottraendosi allo scacco idealista registrato dalle ipotesi estetologiche di Hauck sul soggettivismo dell’apparenza: con estrema lungimiranza Fiedler, e con un piglio che lo assimila ad Hildebrand, Fiedler riesce ad avvicinarsi intuitivamente alle nozioni gestaltiste di *contesto visivo* o di *organizzazione di campo*. La nozione che Fiedler sviluppa a partire dalla presupposti della pura visibilità formalista si oppone alla “psychologie associationniste, la mosaïque rétinienne, le ‘signes locaux de Lozje, ou les petits sensations de Cézanne. C’est à la génération de Saussure et des gestaltistes qu’il sera réservé de comprendre que la perception de l’ensemble est antérieure à celle des éléments, et que la signification est d’abord un phénomène de relations”⁷⁷. Trattandosi pur sempre di un cammino parallelo, ma senza dubbio indipendente, a quello del linguista strutturalista Saussure e degli storici teorici della *Gestalt* (Wertheimer, Koffka, Köhler), quello di Fiedler resta lontano dalla tendenza realista del gestaltismo, il quale rischierà attraverso la teoria dell’isomorfismo e delle forme fisiche d’ipostatizzare la *Gestalt* in un determinismo. Per Fiedler le forma e la forza restano “fait exclusif de la conscience preceptive”⁷⁸, dando vita ad una particolare *gestaltismo idealista*; il canale di comunicazione con queste esperienze teoriche successivo resta però un comune tentativo di tematizzare l’immanenza del senso: teoria della *Gestalt*, fenomenologia, esistenzialismo e psicoanalisi vengono imbarcate nell’obiettivo morfologico di rettificare una pregiudiziale teoria della forma e dell’espressione, rifondandone i contenuti attraverso una considerazione della consustanzialità di significato e significante. Pare dunque istituirsi una linea interpretativa che, connettendo la teoria

choses sont les produits de l’organisation humaine-intellectuelle, on ne peut les chercher que dans les formes de la production humaine-intellectuelle. [...]étrange erreur que d’admettre que les choses sont les produits de notre organisation intellectuelle tout en les cherchant ailleurs que dans les formes de la production humaine-intellectuelles” (K. Fiedler, *Aphorismes*, cit., pp. 67-68.)

⁷⁶ P. Junod, *Transparence et opacité*, cit., p. 33.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 179.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 182.

dell'arte fiedleriana, la psicologia della percezione proposta dalla *Gestalt* e la fenomenologia estetica di Merleau-Ponty, intravede la possibilità della comunicazione artistica nell'immanenza del senso e nella considerazione di quella fungenza presente nel polo soggettivo della relazione percettiva.

CAPITOLO SECONDO

ESTETICA DELL'ESPRESSIONE ED ESTETICA DEL MOVIMENTO LA PRODUZIONE MERLEAUPONTIANA DAL 1952 AL 1957

2.1 Dalla forma all'espressione. La via "gestaltista" del debito morfologico merleaupontiano.

Tra il 1933 ed il 1941 Maurice Merleau-Ponty - impegnato per tutto il corso dei primi anni Trenta nella sua formazione dottorale, corredata dai primi articoli e dai primi progetti di ricerca, e diviso, nella seconda metà del decennio, tra l'attività di insegnamento superiore e discontinue borse di ricerca annuali - passa in rassegna nei suoi primi scritti un'impressionante quantità di esperienze teoriche di matrice eterogenea, che gli permettono di approfondire la sua personale *filosofia della forma* e di tracciarne la naturale evoluzione in *filosofia dell'espressione*; questa prospettiva filosofica mista, articolatasi grazie all'influenza di psicologia sperimentale (*Gestaltpsychologie* e behaviorismo), antropologia filosofica (Scheler, Buytendijk, Plessner) e fenomenologia (Goldstein, Husserl, Gurwitsch), si dimostra in grado di attraversare e di riformare la problematica del linguaggio, della coscienza percettiva e del corpo proprio fino a completarsi nello studio del movimento (forma dinamica e movimento espressivo). La pubblicazione de *La structure du comportement* nel 1942 e della *Phénoménologie de la Perception* nel 1945 costituiscono, in questa progressiva e reciproca tematizzazione di forma ed espressione, due punti fermi che dopo aver assodato dei risultati e delle conclusioni spingono Merleau-Ponty alla loro rilettura ed al loro stesso superamento. Tutte quelle graduali modifiche e torsioni che costituiscono la storia interna della filosofia merleaupontiana della forma, si strutturano attorno alla categoria di *Gestalt*, formulata in seno alla scuola psicologia di Berlino da cui Merleau-Ponty la prende in prestito, e poi riaggiornata sulla base della speciale connotazione e del ruolo che essa assume nell'ambito della sua ricezione francese tra gli anni Venti e gli anni Trenta. La teoria della forma, già dalla versione originale fornita dalla *Gestaltpsychologie*, è allo stesso tempo una *filosofia* ed una *psicologia* dal momento che introduce le nozioni di forma, struttura ed organizzazione

nell'interpretazione del mondo fisico, così come in quello biologico e psicologico, che risultano essere le sue applicazioni speciali.

Il *Project de travail sur la nature de la Perception* dell'8 aprile 1933 compone, insieme ad un secondo testo manoscritto dal titolo *La Nature de la Perception* datato 21 Aprile 1934, il dossier "Maurice Merleau-Ponty" conservato presso il Centre Nazionale de la Recherche Scientifique (CNRS): i due manoscritti corrispondono al materiale presentato da Merleau-Ponty per l'ottenimento, in due anni accademici differenti, di una sovvenzione presso la Caisse Nationale des Sciences¹ che gli permettesse di esonerarsi dall'attività di insegnamento liceale per dedicarsi alla ricerca ed all'aggiornamento bibliografico. Già nel progetto di lavoro del 1933 il metodo filosofico merleau-pontiano si dimostra sensibile ed aperto alle influenze di domini attigui quali la neurologia, la psicologia sperimentale ed in particolar modo della psicopatologia a lui contemporanee o della generazione appena precedente. Gli strumenti "scientifici", "antropologici" e "medici" permettono a Merleau-Ponty di giustificare l'esigenza filosofica e fenomenologica di riprendere il problema della percezione ed in particolare della percezione del corpo proprio in seno al campo teorico aperto dall'incrocio delle specializzazioni e delle diverse scienze umane. Le fonti consultate² da Merleau-Ponty nei due anni accademici successivi al termine del suo servizio militare - tra il 1931 ed il 1933, nei quali prende servizio come docente di filosofia al Liceo di Beauvais - lo spingono a considerare in maniera sempre più decisivi contributi che le nuove correnti psicologiche tedesche e americane (psicologia della forma, behaviorismo e psicanalisi) avrebbero potuto fornire allo sviluppo di un nuovo approccio filosofico alla *natura della percezione*, ovvero alla problematica che avrebbe costituito il nucleo della sua tesi di Dottorato alla quale Merleau-Ponty si iscrive ufficialmente sotto la direzione di André Lalande solo il 3 Febbraio del 1934.

¹ La Caisse Nationale des Sciences è un'istituzione storica francese per il finanziamento della ricerca scientifica. Essa venne istituita, parallelamente alla Caisse Nationale des Lettres, con una legge finanziaria il 16 aprile del 1930, in qualità di ente pubblico dotato di autonomia finanziaria e di personalità civile, in seno al Ministero dell'Istruzione Pubblica. La missione della Caisse era quella di erogare borse di studio per giovani ricercatori in ambito scientifico. A partire dal 1933, l'attribuzione delle borse diventa competenza del Conseil Supérieur de la Recherche Scientifique, istituito presso il ministero dell'Educazione Nazionale. Il 30 ottobre del 1935, la Caisse Nationale des Sciences viene unita alla Caisse des Recherches Scientifiques, istituendo un unico organismo chiamato Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Merleau-Ponty presenta dunque nel 1933 e nel 1934 la propria candidatura per l'ottenimento di una borsa di fronte al consiglio della Caisse Nationale des Sciences. Il manoscritto contenente le due candidature viene conservato dal CNRS.

² P. Guillaume, "La théorie de la forme", *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1925, (22), pp. 768-800; H. Prinzhorn, "Les courants principaux de la psychologie allemande contemporaine", *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1928, (25), pp. 828-848.

La ripresa della tematica filosofica della tematica della percezione presuppone, per Merleau-Ponty, una preliminare disattivazione della validità delle dottrine d'ispirazione criticista³, che trattano la percezione come un'*operazione intellettuale* per la quale le sensazioni, considerate come dei dati inestensivi, vengono messi in relazione e riuniti in una compagine oggettiva, presumibilmente dotata di una spiegazione universale. La percezione risulta essere, secondo questa prospettiva, una scienza incompleta o un'operazione mediata, che necessita di un fondamento "formale" oggettivo ed esterno alla propria costituzione sensibile per essere valida. Le ricerche condotte dalla scuola tedesca della *Gestalttheorie* sembrano affermare, al contrario, la natura non intellettuale e non operativa della percezione e sembrano soprattutto mostrare che è impossibile distinguere una "materia incoerente" da una "forma intellettuale"⁴, poiché la forma è presente nella conoscenza sensibile e che ha una consistenza ontologica e non ideale o cosale, tanto che le ipotesi avanzate dalla psicologia tradizionale sull'esistenza di sensazioni incoerenti, ovvero stornate esclusivamente sulla materia percettiva, possono essere considerate a buon titolo gratuite. Proprio lo sviluppo della neurologia funge da appoggio a quest'intuizione psicologica e filosofica, confermando che il sistema nervoso svolge un ruolo non di elaborazione di pensiero ma di "conduzione"⁵ dello stimolo nervoso. La neurologia si libera dell'incombenza di individuare localizzazioni regionali nella geografia del cervello o aree di competenza anatomica per ciascuna delle differenti funzioni mentali, mettendo fine al parallelismo anatomico per mettere in evidenza la questione del *movimento nascente*⁶ che accompagna ogni problematica percettiva. La percezione si trova così trasferita in un "quadro motore"⁷ di tipo funzionale, che attraverso il semplice funzionamento del sistema nervoso assicura tutte le correlazioni sinestesiche - tra i dati visivi e quelli tattili e il senso muscolare - che la psicologia di ispirazione criticista attribuiva all'attività intellettuale. È solo su queste nuove basi, suggerisce Merleau-Ponty agli esordi dell'interrogazione della problematica della forma, che la psicologia può permettersi di rinunciare all'universo delle sensazioni

³ La corrente criticista a cui Merleau-Ponty fa riferimento in questi passaggi è senza dubbio quella rappresentata da Lachelier, Lagneau e Alain, alla quale riserverà ulteriori critiche anche nel progetto dell'anno successivo.

⁴ M. Merleau-Ponty, "Project de travail sur la nature de la perception" [1933] in *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Verdier, Paris 1996, p. 12 (ed. fr.).

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. 12.

⁷ *Ibidem*.

inestensive e, contemporaneamente, a tutte le implicazioni negative prodotte dalla presunzione di un'attività intellettuale votata all'associazione dei singoli contenuti sensoriali e percettivi. L'aspetto ancora più specifico della *percezione del corpo proprio*, diffusamente discusso da una quasi coeva serie di letture psicologiche, psicopatologiche e filosofiche, rende evidente al giovane Merleau-Ponty l'impossibilità di distinguere una materia da una forma nell'ambito della conoscenza sensibile: con il coinvolgimento del corpo proprio nella problematica percettiva infatti, la componente dell'estensività mostra la sua profonda coerenza con la sensazione e rende impossibile una scorporazione della forma dal suo "supporto" materiale.

Quello della percezione si presenta sin da subito come un problema eminentemente filosofico, proprio perchè l'universo percettivo non è assimilabile all'analisi ristretta e meccanicista che ne fa l'universo della scienza: l'obiettivo dichiaratamente ambizioso della ricerca merleau-pontiana è dunque già dal 1933 quello di un allineamento con la *filosofia realista* inglese ed americana⁸ e dunque di un direzionamento di tutte le questioni filosofiche connesse alla percezione non più sul polo intellettualistico ma, al contrario, verso il *sensibile* ed il *concreto*, ovvero verso ciò che rimane irriducibile alle relazioni intellettuali. Il progetto sulla natura della percezione si conclude dunque con la speranza di riuscire a fondere, sulla base neurologiche e sperimentali, alcune nozioni filosofiche e nozioni psicologiche già in uso per produrre nuove categorie inedite ed più esatte ai fini della descrizione delle dinamiche percettive. Le tre scuole psicologiche su cui Merleau-Ponty sceglie di lavorare (*Gestalt*, comportamentismo e psicoanalisi) condurrebbero infatti la filosofia verso una nuova nozione di *coscienza* ed una nuova nozione di *significazione*, entrambe diversa da un atto intellettuale: se infatti il behaviourismo mostra infatti che l'aver coscienza non corrisponde ad una mossa conoscitiva, la psicologia della forma suggerisce che tutti i nostri atti sono strutturati ma che questa struttura non è sempre cosciente. All'incrocio di queste due correnti convergenti, Merleau-Ponty situa il contributo di Georges Politzer, come traspare dal richiamo al concreto associato alla riabilitazione del sensibile. Il riferimento alla prima sezione della *Critique des fondements de la psychologie*⁹ di

⁸ In questo riferimento leggiamo in filigrana l'influenza del testo di Jean Wahl *Vers le concret* (Vrin, Paris 1932), che contiene tre studi su William James, su Whitehead e sul *Journal métaphysique* di Gabriel Marcel. Si possono considerare James e Whitehead due dei filosofi realisti "inglesi ed americani" a partire dai quali Merleau-Ponty vuole fondare il suo ritorno al sensibile ed al concreto.

⁹ G. Politzer, *Critique des fondements de la psychologie*, Rieder, Paris 1929 (P.U.F., Paris 1967).

Politzer diventerà ancora più esplicita ne *La structure du comportement*, quando Merleau-Ponty riprenderà la critica all'inconscio freudiano nella seconda parte del Terzo Capitolo della pubblicazione del '42. Secondo Politzer infatti il torto della psicoanalisi freudiana è quello di credere che il contenuto latente dei sogni sussista in virtù di rappresentazioni incoscienti, quando invece il sognatore è in un regime di confusione, ambivalenza ed equivoco. L'inconscio, suggerisce Politzer, non deve essere compreso come una rimozione, ovvero un secondo grado di realtà, ma va valutato anch'esso come *vissuto*, evitando così di inserire nel soggetto arbitrarie conformazioni pre-determinate.

Theodore F. Geraets¹⁰, in una delle prime pubblicazioni francesi sugli anni della formazione merleau-pontiana, riscontra in queste pagine e in quelle di poco successive de *La struttura del comportamento* una ancor flebile presenza della filosofia di Husserl, coincidenza motivata probabilmente dal fatto che Merleau-Ponty non ha ancora frequentato a fondo la sterminata letteratura husserliana, dalla quale avrà conferma del suo proprio progetto fenomenologico solo dopo l'accesso agli Archivi Husserl di Lovanio sul finire degli Anni Trenta. Stimolato dalla lettura di un numero speciale della *Revue internationale de philosophie* dedicata ad Husserl¹¹, in una lettera dell'20 marzo del 1939 indirizzata R.P. van Breda, Merleau-Ponty chiede il permesso di potersi recare agli Archivi Husserl di Lovanio per consultare gli (allora) inediti conservati in quella sede, ottenendo risposta positiva e diventando il primo ricercatore estraneo alla ristretta cerchia di studiosi impiegati a Lovanio ad avere accesso a tale patrimonio. La lettura della parte inedita della *Krisis*, di una sezione di *Ideen II*, del volume *Urfahrung und Urteil* e del manoscritto "Umstruz der

¹⁰ T.F. Geraets, *Verse une nouvelle philosophie transcendente. La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, Martin Nijhoff, La Haye 1971.

¹¹ Solo dopo la stesura definitiva de *La structure du comportement* (coclusa nel 1938 e pubblicata solo nel 1942) Merleau-Ponty viene a conoscenza di un numero speciale delle *Revue internationale de philosophie* interamente dedicato a Husserl, morto proprio il 27 Aprile del 1938. In questo numero, oltre all'inedito husserliano "Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historische Problem", si trova una brillante introduzione di Fink che contestualizza la problematica generale dell'inedito all'interno delle ricerche della *Krisis*; un altro articolo di Fink dal titolo "Das Probleme der Phänomenologie Edmund Husserls"; un estratto dal testo *Einleitung in die Philosophie* di Mar Dessoir, apparso nella rivista col titolo redazionale "La phénoménologie de Husserl"; l'articolo "Husserls Phänomenologie and die Motive zu ihrer Umbildung" di Ludwig Ladgrebe; il contributo di Antonio Banfi "La Fenomenologia e il compito del pensiero contemporaneo"; un testo di Gaston Berger su Husserl e Hume; l'articolo "Husserl et l'idée de la philosophie" firmato dall'amico di Merleau-Ponty Paul-L. Landsberg e dal saggio di H.-J. Pos "Phénoménologie et linguistique" che Merleau-Ponty utilizzerà successivamente. Chiudono la pubblicazione "La phénoménologie de Husserl il y a trente ans. Souvenir set réflexions d'un étudiant de 1909" di Jean Hering e una bibliografia husserliana redatta da Jan Patočka.

Kopernikanischen Lehre...”, oltre alle frequenti conversazioni con Fink, fanno del 1939 un anno capitale nella produzione merleau-pontiana in cui si assiste ad una vera e propria conversione alla prospettiva fenomenologica inaugurata da Husserl delle problematiche “fenomenologiche” sorte in seno agli studi strutturalisti degli anni Trenta.

Nel periodo precedente a quella che potremmo definire una vera e propria “folgorazione husserliana” [1938-1939], Merleau-Ponty sembra infatti costruire autonomamente – ovvero con poche e misurate referenze a Husserl - e con l’appoggio di fonti extra-filosofiche un senso generico, ma operativo, di *fenomenologia*, che considera il lavoro descrittivo sulla struttura come perno attorno a cui far ruotare tutta una serie di problemi di matrice antropologica e filosofica. A partire dal 1934 – anno in cui Merleau-Ponty presenta una seconda candidatura alla Caisse Nationale e in cui il *focus* del suo progetto di ricerca dottorale slitta, nell’arco di soli cinque mesi, da *La nature de la perception* a *Le problème de la perception dans la phénoménologie et dans la “Gestaltpsychologie”* – fino al 1938 – anno in cui Merleau-Ponty completa la redazione della sua tesi – il *corpus* di letture psicologiche si fa sempre più importante: la preparazione merleau-pontiana si arricchisce di un grosso lavoro sul behaviorismo e la psicologia animale veicolato in gran parte dalla lettura de *La psychologie des animaux*¹² di F. J. J. Buytendijk e di una numerosa serie di articoli di cui si trova traccia soprattutto ne *La structure du comportement* nonché di un confronto, certamente ancora non sufficientemente approfondito, con i *Principles of Gestaltpsychology* di Koffka edito nel 1935 tra Londra e New York. L’evento che segna in maniera estremamente importante la produzione merleau-pontiana di quegli anni e che trascinerà la sua influenza fino agli scritti dei primi anni Cinquanta è la pubblicazione nel 1934 di *Der Aufbau des Organismus* di Kurt Goldstein, un testo cardine nella conoscenza merleau-pontiana delle fonti psicologiche e psicopatologiche ed un bacino inesauribile di esempi confermativi per le sue intuizioni filosofiche. Nel 1951 il testo viene pubblicato in Francia presso Gallimard sotto il titolo di *La structure de l’organisme* proprio nella collana “Bibliothèque de Philosophie” diretta da Merleau-Ponty e Sartre. Il testo viene salutato da Merleau-Ponty come un brillante esempio di *fenomenologia strutturalista applicata*, ipotesi del tutto confermata dalla scelta della traduzione del termine *Aufbau*

¹² F. Buytendijk, *Psychologie des Animaux*, Payot, Paris 1928.

con *structure* e dalla civetta che si trova sulla copertina dell'edizione francese: “On verra ici ce que peut être – appliquée en toute rigueur au savoir positif – une méthode ‘phénoménologique’ plus souvent célébrée que pratiquée”. Oltre a indirizzare Merleau-Ponty verso l'interpretazione cassireriana della attitudine categoriale, che influenzerà con chiara evidenza molti passaggi teorici de *La structure du comportement*, il contributo di Goldstein permette a Merleau-Ponty di avvicinare in maniera critica le teorie degli insiemi fisici di Köhler¹³ e di trovare in esse lo spunto necessario per un lavoro contrastivo che permettesse di identificare le debolezze intrinseche della teoria della forma, per potere agire su di esse e mettere a frutto ciò che di “esatto” veicolano. Tutto questo lavoro preparatorio e di documentazione bibliografica permette a Merleau-Ponty, in occasione della seconda richiesta di sovvenzione da parte della Caisse Nationale del 21 aprile 1934 per la quale presenta il progetto *La Nature de la Perception*, di ampliare lo spettro delle ricerche filosofiche da lui progettate e di tracciare un primo ponte tra la fenomenologia strutturalista di provenienza psicologica con la fenomenologia husserliana, nonché di riaffermare con rinnovata decisione la centralità della questione psicologica della forma ed il suo potenziale interesse per la filosofia. Un nuovo studio filosofico della percezione pare a Merleau-Ponty giustificato ed incentivato dallo sviluppo, a lui contemporaneo, delle ricerche sperimentali in psicologia. La *Gestalttheorie*, la nuova psicologia tedesca - come continuerà a definirla fino al 1948 nei suoi studi sul cinema e la percezione cinematografica - a partire dalla fine degli anni Venti mette in questione i risultati del criticismo psicologico e filosofico, parallelamente allo sviluppo della fisiologia del sistema nervoso, degli studi sulla patologia mentale e della psicologia infantile. Gli studi sulla fisiologia e sulla patologia della percezione permettono a Merleau-Ponty l'adozione di un nuovo punto di partenza nell'indagine sulla conoscenza sensibile. La psicologia della percezione infatti sarebbe gonfia di “presupposti filosofici”¹⁴ da esplicitare, in cui apparentemente semplici concetti vanno ad incrociare la più parte delle istanze della fenomenologia di Husserl. Presa in se stessa infatti la filosofia di Husserl – nella forma di fenomenologia trascendentale o

¹³ Tra le molte opere di Köhler citate sia nel *La nature de la perception* che ne *La structure du comportement*, due risultano per Merleau-Ponty fondamentali: W. Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand*, Erlangen 1920 e “La perception humaine”, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1930, pp.5-30, corrispondente ad una conferenza tenuta da Köhler il 19 Novembre 1929 presso il Collège de France.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, “La nature de la perception” [1934] in *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Verdier, Paris 1996, p. 20 (ed. fr.).

costitutiva - è una *filosofia nuova* nel momento in cui dà vita ad una teoria della conoscenza alternativa al criticismo. Le ricerche fenomenologiche di Husserl conducono sul suolo della *Gestalttheorie*, iniziando a chiamare fenomenologia in senso largo tutta la psicologia descrittiva. La maniera in cui la nuova psicologia tematizza la consistenza dell'oggetto implica una sorta di filosofia della sensazione (cfr. Pradines) che potrebbe essere considerata "come un'applicazione psicologica del tema dell' 'intenzionalità della coscienza' presentato da Husserl"¹⁵. La fenomenologia e la psicologia descrittiva aiutano dunque a revisionare le nozioni di coscienza e di sensazione per riuscire a concepire in modo nuovo il *clivage* della coscienza.

Gran parte del lavoro d'analisi delle teorie psicologiche sulla percezione si rivolge alla *Gestalttheorie*. Se infatti la visione psicologica tradizionale presupponeva da una parte le sensazioni, intese come eccitazioni locali degli apparati sensoriali, come dati primi della percezione, essa implicava anche, dall'altra, un intervento di memoria e giudizio per l'elaborazione di tali dati, ovvero un'ulteriore lavorazione della materia da parte della forma. La nuova scuola tedesca al contrario teorizza l'esistenza del fattore psicologico *Gestalt*, ovvero di "un'organizzazione spontanea del campo sensoriale che fa dipendere i pretesi 'elementi' da 'tutti' loro stessi articolati in totalità più estese"¹⁶. La forma intesa non termini di organizzazione dunque non è una metafisica informazione che discende su una materia inarticolata ed eterogenea, ma piuttosto un'articolazione più o meno stabile. Nella percezione quotidiana delle situazioni mondane non ci troviamo di fronte a mosaici di qualità, ma siamo piuttosto immersi in insiemi variabili di oggetti distinti: per la psicologia della *Gestalt* infatti un oggetto non si mette in rilievo per il suo significato autonomo presentato a memoria o a giudizio, ma poiché possiede nella nostra percezione una *struttura* speciale, ovvero quella di figura su uno sfondo¹⁷. Lo sguardo della psicologia gestaltista determina quindi le condizioni oggettive, necessarie e sufficienti per riuscire a identificare tale *struttura figurale* attraverso la percezione delle sue qualità sensibili (seuil différentiel). È in quest'occasione che Merleau-Ponty introduce un primo riferimento alle analisi cliniche di Gelb e Goldstein, le quali suggeriscono che alcune cecità fisiche, normalmente interpretate come incapacità di proiettare i giusti ricordi sulle sensazioni al fine di costruire un'immagine mentale dell'oggetto, corrispondano in

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ Rif. *Ibidem*, p. 26.

realtà all'incrinarsi di quelle capacità strutturali che abbiamo visto indicare dalla psicologia della *Gestalt*. La configurazione strutturale di figura e sfondo, ripete Merleau-Ponty, lungi dall'essere un mero residuo soggettivistico e quindi ancora una dinamica di proiezione, è “un caso particolare dell'organizzazione spontanea dei campi sensoriali”¹⁸. Quella che potrebbe essere definita *percezione primitiva* quindi appare come un'insieme di relazioni piuttosto che come un sovrapporsi di strati o di livelli.

Nella descrizione psicologica della percezione, la percezione dello spazio sembra essere da sempre stata, agli occhi di Merleau-Ponty, un luogo privilegiato di fraintendimenti e di complicazioni intellettualistiche: la soluzione “strutturalista” della *Gestalt* sembra invece riuscire a ricondurre anche questa problematica della percezione della profondità spaziale ad un “fenomeno di struttura”¹⁹ analogo a quello della percezione delle qualità sensoriali dell'oggetto. Lo studio diretto della nostra percezione dello spazio secondo le direttive dell'altezza e della larghezza mostra come le relazioni psicologiche interne al campo percettivo non abbiano carattere verticale od orizzontale in relazione al meridiano della nostra retina o all'asse del nostro corpo, ma come invece siano proprio i punti d'ancoraggio del nostro campo sensoriale a determinare un *livello spaziale* della percezione nel quale le linee del campo si vengono a costituire da subito come *indici* verso l'alto o verso il basso, senza un referente univoco (Wertheimer). Non si tratta quindi, insiste Merleau-Ponty, di operazioni intellettuali o di variabili sistemi di coordinate ma di sistemi di equilibrio strutturale. Emerge in questo contesto un altro esempio molto caro alle riflessioni merleau-pontiane che ritornerà anche nella tarda produzione, ovvero quello del *movimento stroboscopio*, ““movimento puro”, movimento senza mobile”²⁰: la nostra esperienza del movimento non è infatti di mera natura fisica, ovvero intesa come uno spostamento da un punto ad un altro, ma presenta anch'essa una forte componente gestaltica.

Il delicato ambito della psicologia infantile permette a Merleau-Ponty di chiarire come la *Gestalt* sia stata in grado di integrare l'idea della presenza nel bambino di una “percezione sincretica”, che vede l'articolazione in un solo blocco della totalità degli stimoli, a quella della presenza di una “percezione analitica”, in gradi di riservare

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

²⁰ *Ibidem*, p. 31.

attenzione ai dettagli. La percezione infantile infatti sarebbe, secondo questa linea interpretativa, legata al dettaglio, ma dotata anche una capacità organizzativa *sui generis*: lo sviluppo infatti non si produrrebbe per semplice addizione di capacità, ma piuttosto in virtù di una dinamica di riorganizzazione di livelli percettivi, proprio in virtù del fatto che la percezione stessa non è riducibile ad un mosaico di sensazioni ma si configura come un sistema di articolazione sensoriale più o meno stabile. Negli studi di Paul Guillaume²¹ dedicati alla psicologia della forma, Merleau-Ponty ritrova una interessante e condivisa critica alla teoria della *percezione egocentrica* del bambino (Piaget), che impedirebbe a quest'ultimo dei veri e propri criteri di "oggettività" nell'esplorazione del campo sensoriale: Guillaume sostiene, al pari della scuola della *Gestalt*, che il bambino possiede, in forma precoce, un *comportamento adattato allo spazio*²², che lo dirige verso le fonti di eccitazione ma che allo stesso tempo gli permette di proiettare un minimo di possibilità e di virtualità sul mediato. I precipitati filosofici di una teoria della percezione di tale importanza sembrano però a Merleau-Ponty ancora inespressi, in particolare in riferimento alla formulazione di una coscienza immanente, descritta in termini di strutturazione e di organizzazione, che possa sottrarsi al dogmi del kantismo e del criticismo psicologico. La teoria della forma, come continuerà a sostenere durante tutta *La structure du comportement*, ha primariamente, per Merleau-Ponty, un portato gnoseologico poiché permette di distinguere una coscienza percettiva, che spiega l'organizzazione e la strutturazione del campo fenomenico non risalendo a parametri causali o a relazioni oggettive, da una coscienza *tout court* che rinuncia alla sua immanenza e si pone come operazione intellettuale. Rispetto al progetto presentato nell'anno precedente, *La nature de la perception* fa rimarcare quel progressivo interessamento di Merleau-Ponty per la filosofia husserliana e permette di mettere in evidenza quella torsione interna che subiscono le categorie di origine psicologica nell'interazione con la fenomenologia. La tendenza ad inserire in un gioco sinergico fonti psicologiche, psicopatologiche, psicoanalitiche e fenomenologia – che si inizia a registrare in questi anni ma che troverà compiutezza nella *Fenomenologia della percezione* – sembra avere un ulteriore impulso nell'occasione accademica che mette in comunicazione Merleau-

²¹ Rif. P. Guillaume, "La théorie de la forme", *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1925, (22), pp. 768-800; P. Guillaume, *L'imitation chez l'enfant* [1926], PUF, Paris 1968 e P. Guillaume, *La formation des habitudes* [1936], PUF., Paris 1968; P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris 1937

²² Rif. *Ibidem*, p. 33. (ed.fr)

Ponty con Aron Gurwitsch²³, fenomenologo di origine lituana, formatosi negli anni Venti prima alla fenomenologia trascendentale sotto la guida di Husserl, Stumpf e Scheler e poi, tra Francoforte e Berlino, alla psicologia della *Gestalt* sotto la guida di Wertheimer e Köhler. Tra il 1933 ed il 1940, Gurwitsch svolge la sua attività didattica alla Sorbonne, ed è proprio in quegli anni che Merleau-Ponty, in virtù delle sue competenze in ambito gestaltista (ed in particolare, in qualità di conoscitore dell'opera di Wertheimer e Köhler), gli viene affiancato per assiderlo nella pubblicazione, avvenuta poi nel corso del 1936, di un lungo saggio in lingua francese intitolato *Quelques aspects et quelques développement de la psychologie de la forme*²⁴. L'incontro con Gurwitsch, nonostante non venga mai più evocato, né nella pruzione merleaupontiana, né nella letteratura critica, può essere a giusto titolo considerato, il momento di assestamento di questa *metodologia mista* che muovendo dalle maglie della psicologia strutturalista si completa con esigenze teoriche tipicamente fenomenologiche. Non escludiamo dunque che l'uso parsimonioso che Merleau-Ponty fa delle fonti husserliane negli scritti che precendono il 1939, sia indotto, nonché promosso da questa breve ma importante collaborazione²⁵.

Sarà *La structure du comportement*, redatto nel 1938, a dare un contributo sostanzioso allo studio merleaupontiano del comportamento e ad utilizzare la portata filosofica dei risultati della *Gestaltpsychologie* per la comprensione dei rapporti tra la coscienza e la natura - sia essa organica, psicologica o sociale - che abbandoni l'idea pregiudizievole

²³ Rif. A. Gurwitsch, *Esquisse de phénoménologie constitutive* [1937], Vrin, Paris 2002 et A. Gurwitsch, *Studies of phenomenology and psychology*, Northwestern University Press, 1966.

²⁴ A. Gurwitsch, "Quelques aspects et quelques développement de la psychologie de la forme", *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1936 (33), pp. 413-471.

²⁵ "One evening at the home of Gabriel Marcel in Paris, Maurice Merleau-Ponty and Aron Gurwitsch were introduced. Merleau-Ponty asked Gurwitsch if he were related to the author of the *Phänomenologie der Thematik und des reinen Ich*, and Gurwitsch acknowledged his work. Merleau-Ponty remarked that he had been quite influenced by it, and he began attending Gurwitsch's lectures and saw him frequently.(3) Gurwitsch was invited to Merleau-Ponty's home. Merleau-Ponty read some of Gurwitsch's articles prior to publication, including the published version of Gurwitsch's lectures on Gestalt psychology. Gurwitsch conveyed unpublished observations on Goldstein's famous patient Schneider to Merleau-Ponty. The translation of Husserl's phrase "das Wahrgenommene als solches" as "le perçu comme tel" passed through Merleau-Ponty to Sartre. Although Sartre did not meet Gurwitsch until after World War II, he knew about him through Merleau-Ponty. The first article on Sartre in English was published by Gurwitsch in Volume I of *Philosophy and Phenomenological Research*; I do not know whether Sartre was aware of an earlier-published "nonegological conception of consciousness. (3) Father Van Breda has told me that Merleau-Ponty, when he visited the Archives-Husserl in April, 1939, informed him at length about Gurwitsch's 1937 lectures in Paris on phenomenology. Alexandre Metraux informs me that some of Merleau-Ponty's notes on these lectures have survived" (L. Ebee, Biographical Sketch of Aron Gurwitsch, Internet). Ricordiamo a proposito della relazione teorica tra Merleau-Ponty e Gurwitsch: M.-L. Pintos, *Gurwitsch, Goldstein, Merleau-Ponty: Analyse d'une étroite relation*, Chiasmi International n.6.

che esista un'unità percettiva proiettata intenzionalmente dalla coscienza o che coscienza e natura siano due ordini di realtà differenti. La nozione di comportamento, filtrata dai contributi della *Gestalt*, viene purificata dalle devianti definizioni in quanto causa o realtà psichica, e trova la sua consistenza reale come *struttura*. La nozione di *Gestalt* che filtra nella produzione merleau-pontiana dei primi anni Quaranta oscilla dunque, dal punto di vista traduttivo, tra la nozione di forma e quella di struttura, producendo un'ambiguità programmata che permetterà a Merleau-Ponty di muoversi con agilità tra le problematiche che la vecchia idea di comportamento e di descrizione psicologica avevano sollevato. Nel secondo capitolo de *La struttura del comportamento*, dedicato ai "comportamenti superiori" ed in particolare ad un'analisi del comportamento percettivo sviluppata come complemento e prolungamento della teoria del riflesso – che impegna tutto il primo capitolo ed alla quale ci dedicheremo in seguito attraverso un serrato confronto con Viktor von Weizsäcker – Merleau-Ponty inizia il dialogo con le fonti canoniche della psicologia della forma ed in particolare con il testo *Principles of Gestalt Psychology* [1935] di Koffka. L'approccio al lavoro di Koffka viene tuttavia preparato da un complesso lavoro critico sulla teoria dei riflessi condizionati di Pavlov, alla quale viene mossa l'accusa di produrre una descrizione reale ma non fedele del comportamento poiché ispirata a dei postulati atomisti: la soluzione delle questioni teoriche interna alla psicologia del riflesso si ridurrebbe per Pavlov, secondo Merleau-Ponty, ad una banale decomposizione dei processi nervosi in parti reali che contravverrebbe all'obiettivo di questa psicologia di rendere conto come l'organismo possa entrare in relazione con il proprio ambiente. Le nozioni pavloviane di situazione e di sincretismo appaiono all'occhio merleau-pontiano insufficienti all'analisi della globalità dei processi psicologici poiché incapaci di inscrivere l'attività nervosa ad essi connessa in un *contesto biologico* che sia stato identificato grazie alla nozione direttrice (in psicologia ed in fisiologia) di struttura e non di atomo. In questo momento cruciale della teorizzazione del comportamento e di aggiornamento di tutta una tradizione psicologica della localizzazione funzionale, Merleau-Ponty convoca quelli che potremmo assumere come dei veri e propri "correttivi antropologici" – in particolar modo desunti dai contributi di Buytendijk, Plessner, Gelb e Goldstein – che gli permettono di trasferire la comprensione del comportamento da un modello del *fatto psicologico* ad un modello *contestualista* ed *organizzativo*. Alle teorie classiche del riflesso Merleau-Ponty contrappone una domanda fondamentale formulata da

Buytendijk nel 1933, che riporta il discorso non sulla scomposizione e la ricomposizione mosaicale di un evento psicologico, o sulla sua essenza, ma sulla sua struttura ed in particolar modo sulla significazione e sulla configurazione di quest'ultima: Buytendijk si chiede se nel fenomeno nervoso siamo in gioco *funzioni della struttura* o *strutture funzionali*. La ricerca teorica stimolata da questa interrogazione avrebbe portato infatti ad abbandonare, per esempio, le significazioni di luogo della sostanza nervosa, per recuperare invece il senso d'insieme del comportamento, dove le strutture operano come proprietà generali del fenomeno nervoso (compreso eminentemente come fenomeno biologico) e non come effetti legati a dispositivi anatomici regionali. Il cambiamento di prospettiva che Merleau-Ponty introduce grazie alla convocazione di Buytendijk e Plessner, incrocia le fila di una seconda influenza fondamentale per questi anni, che supporta Merleau-Ponty nel prolungamento e nella specializzazione di questa teoria biologica del contesto psicologico: nella tentativo di comprendere i disturbi di struttura che coinvolgono l'insieme del comportamento, Merleau-Ponty scopre un perfetto pendant teorico nel *Der Aufbau de Organismus* [1934] di Goldstein. La corrispondenza che Merleau-Ponty scopre nel testo di Goldstein gli permette di trasferire la spiegazione delle patologie nervose da un panorama causale legato alla sintomatologia locale ed ai *contenuti* del comportamento ad un nuovo scenario strutturale che indentifica nel sintomo una risposta globale dell'organismo ad un *milieu*. Le deficienze fisiologiche e neurologiche dunque – afasie e agnosie in particolare - non appaiono più come perdite fisiologiche o contenutistiche ma come *trasformazioni organizzative* dell'insieme comportamentale che implicano nuove significazioni del comportamento stesso. L'analisi che Merleau-Ponty riserva alla deficienza di quella che Gelb e Goldstein chiamano “attitudine categoriale” – e che corrisponde alla “espressione simbolica” di Head ed alla “funzione di mediazione” di Woerkom, nonché alla “funzione simbolica” di Cassirer – lega in presa diretta Goldstein alla psicologia delle *Gestalt*: in un contesto comportamentale alterato, l'incapacità di cogliere l'essenzialità di un processo viene fatta corrispondere all'incapacità percettiva di distinguere, in un insieme percepito (campo) cioè che è figura e ciò che è sfondo. La percezione simultanea ed alternata del meccanismo figura-sfondo viene sostituita da un piano di indifferenziazione che rende in senso del comportamento “patologico” meno

differenziato, meno organizzato, più globale e più amorfo²⁶. Risulta evidente come nell'eziologia del comportamento patologico non siano più da considerare come rivelatrici le variabili causali, ma le variabili formali e le variabili di strutturazione. Osserva Merleau-Ponty, in guisa di conclusione temporanea:

Il est clair qu'ici la malade ne concerne pas directement le contenu du comportement mais sa structure, et que par suite elle n'est pas quelque chose qui s'*observe*, mais plutôt quelque chose qui se *comprend*. La conduite du malade ne se déduit pas de la conduite du normal par simple soustraction de parties, elle représente une altération *qualitative* [...] Ici apparaît donc un nouveau genre d'analyse, qui ne consiste plus à isler des éléments, mais à comprendre l'allure d'un ensemble et sa loi immanente²⁷

Il carattere strutturale del comportamento e delle sue patologie l'avvicinano a quello che la *Gestalt* definiva campo percettivo, ovvero all'articolazione di un tutto che passa da un'impressione di insieme amorfo ad una strutturazione differenziata. La patologia agisce su questo insieme diminuendo qualitativamente la percezione dell'insieme e dunque alterando la funzione generale d'organizzazione del comportamento, ovvero interponendosi all'attività regolatrice di quella legge immanente che ne regola la configurazione. Le configurazioni comportamentali vengono dunque ricondotte, mantenendo la solita ambiguità terminologica, ad effetti di fenomeni di struttura o di "forma" che veicolano la formazione di un mondo circostante e di una coscienza percettiva, ancora opaca, che è in definitiva "un certo modo di trattare il mondo, di essere al mondo e di esistere"²⁸. La modalità coscienziale che deriva dalle analisi del comportamento non è quella tetica della fenomenologia husserliana ma nemmeno quello vuota del coscienzialismo hegeliano ("un trou dans l'être"). Essa è piuttosto una cavità, *creux*, che si mantiene sul limitare del negativismo e, dall'altra parte, del nucleare cogito cartesiano. Esiterebbe per Merleau-Ponty una sorta di resistenza alla fenomenizzazione da parte del comportamento²⁹, ovvero una opposizione che quest'ultimo invoca rispetto alla sua comprensione analitica o descrittiva e che lo qualifica pertanto come "sempre da pensare":

²⁶ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., pp. 69-70 et K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, ed. fr. cit., p. 20.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 70.

²⁸ Rif. *Ibidem*, p. 136.

²⁹ Rif. *Ibidem*, p. 137

la structure du comportement telle qu'elle s'offre à l'expérience perceptive, n'est ni chose ni conscience et c'est ce qui la rend opaque pour l'intelligence. [...] Le comportement est donc fait de relations, c'est à dire qu'il est pensée et non pas en soi, comme tout autre abjet d'ailleurs, voilà ce que nous aurait montré la réflexion. Mais par cette voie courte, nous aurions manqué l'essentiel du phénomène, le paradoxe qui en est constitutif: le comportement n'est pas une chose, mais il n'est pas d'avantage une idée, il n'est pas l'enveloppe d'une pure conscience et, comme témoin d'un comportement, je ne suis pas une pure conscience.³⁰

Il comportamento si comprende come struttura ed è primariamente una *forma*; l'utilizzo sincretico di queste due nozioni per la spiegazione delle dinamiche comportamentali senza ricorrere alle categorie stantie di coscienza pura o di idealità, permette a Merleau-Ponty di sottrarsi all'alternativa classica tra una soluzione filosofica che si fonda sull'associazionismo di elementi esteriori ed un'altra soluzione che rintraccia le proiezioni interne del pensiero in tutti i fenomeni.

L'ambiguità di una definizione aperta ed oscillante di forma – che tende vertiginosamente verso una sua polarizzazione in termini di struttura – scopre una nuova significazione filosofica, feconda, che si scopre in grado di tradurre nel linguaggio della fenomenologia la più parte delle categorie psicologiche presenti nelle descrizioni della *Gestalt*. Tale ambiguità presenta inoltre il vantaggio immediato di porre un'alternativa reale a quella concezione cosale o evenemenziale del comportamento che culmina con Pavlov. Seguendo le suggestioni del saggio *Die physiologische Erklärung des Verhaltens* di Buytendijk e Plessner³¹, che già avanzava in forma precoce alcune acute osservazioni sui limiti della metodologia psicologica di pavloviana, Merleau-Ponty conferma le sue intuizioni strutturaliste riguardo alla forma del comportamento, sostituendo al mero calcolo sommatorio dei movimenti fisici, attivi o reattivi, dell'organismo un programma d'intelligibilità morfologica del comportamento stesso: “les réactions ne sont donc pas une suite d'événement, elles portent en elles-mêmes une ‘intelligibilité immanente’”. Ainsi situation et réaction se relient intérieurement ar leur participation commune à une structure où s'exprime le

³⁰ *Ibidem*, p. 138.

³¹ F. J.J. Buytendijk e H. Plessner, “Die physiologische Erklärung des Verhaltens. Eine Kritik an der Theorie Pawlows” in «Acta Biotheoretica», serie A, vol. 1/3, Leiden 1935, pp. 151-172 (GS VIII, 7-32). Merleau-Ponty riprende in note due passaggi del saggio: “‘die jedem Verhalten als solchem innewohnende Verständlichkeit’ (p. 196); il faut laisser les comportements ‘in ihrem natürlichen Situationszusammenhang und damit in ihrer Ausdruckhaftigkeit und unmittelbarer Verständlichkeit’ (p. 170)” (Struttura del comportamento francese, p. 140).

mode d'activité propre de l'organisme"³². Ricalcando i passaggi del saggio di Buytendijk e Plessner riportati nella terza nota del Terzo Capitolo de *La struttura del comportamento*, Merleau-Ponty mette in dubbio l'effettiva operazionalità della struttura esplicativa causale, riassorbendo la causa e l'effetto in un processo d'attività circolare, che vanifica una loro possibile posizione in qualità di eventi; i due preziosi passaggi del *Die physilogische Erklärung des Verhaltens* contribuiscono infatti a rafforzare la prospettiva teorica secondo la quale il comportamento non deve essere concepito come un "intero" ottenuto per somma di "parti" atomicamente distinte, ma deve essere iscritto in quella comprensibilità immanente (*innewohnende Verständlichkeit*) che permette di vedere il comportamento in un *vincolo di coerenza* con il proprio mondo circostante, del quale è direttamente *espressivo* (*Ausdruckshaftigkeit*).

Ecco dunque che la problematica della forma, o meglio, la problematica del comportamento come forma, veicola nella discussione strutturalista la questione dell'espressione, che è in questi anni ancora in assestamento ma che esploderà nella produzione merleaupontiana dei primi anni Cinquanta, nell'alveo tracciato proprio dalle ricerche strutturaliste del 1938. L'apertura di questo nuovo scenario teorico, dischiuso proprio grazie all'utilizzo ermeneutico della nozione ambigua di forma, introduce nel complesso della riflessione un insieme di *garanzie teoriche* che permettono a Merleau-Ponty di estirpare malintesi sorti in seno alla definizione psicologica di comportamento, legati in particolare alla formazione coscienzialistica ed alla distinzione tra interiorità ed exteriorità; aggiunge infatti Merleau-Ponty, in coda ad una citazione di Buytendijk tratta dalla *Psychologie des animaux* ("La relation du monde intérieur au monde extérieur de l'animal ne peut pas être comprise comme celle d'une clé avec sa serrure"), un'osservazione sul regime osmotico e di continuo scambio in vigore tra l'organismo ed il suo ambiente:

On ne peut pas même, si le comportement est une "forme", assigner en lui ce qui dépend de chacune des conditions internes ou externes prises à part, puisque leurs variations s'y traduiront par un effet globale et indivisible³³

³² M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 140.

³³ *Ibidem*, p. 141.

Il comportamento dunque, nella sua caratterizzazione formale, non rientra di diritto nell'ordine del mondo fisico poiché la struttura "strategica", dettata dalla sua ambiguità, gli permette di non ascriversi né nel senso grossolano della causalità produttrice né nel senso di una variabile relazionale. La nozione di forma interviene infatti in un momento decisivo in cui Merleau-Ponty si confronta con l'imbarazzo di dover eventualmente introdurre nelle sue maglie filosofiche la nozione nominale di *campo mentale*, per dirimere proprio alcune difficoltà esplicative che non trovano soluzione nel campo fisico o in quello psicologico. In opposizione alle facili proposte dal behaviorismo, che tranciava la problematica del comportamento analizzandola solo sul piano della causalità fisica, l'intervento della nozione di forma permette di svincolarsi dalla necessità di appiattare la questione al solo livello fisiologico per incanalarsi in una nuova soluzione: essendo uno strumento trasversale, la forma è in grado di integrare l'ordine del fisico, l'ordine del mentale e quello dello psicologico come fossero tre differenti tipi di struttura, permettendo così di superare le antinomie tra vitalismo, materialismo e spiritualismo. Forma e struttura dunque si interscambiano per dare ragione di un progetto morfologico che non pensa più per ragionalismi ma che iscrive l'unità locale nella coesione globale e sistemica: ogni effetto locale infatti dipende primariamente dalla funzione che esso ricopre, macroscopicamente, nell'insieme ed il suo valore o il suo significato sussistono solo in relazione alla struttura che il sistema tende a realizzare. Nel progetto di realizzazione di una struttura - di una *Gestalt*, ovvero di un insieme significante - il mondo, dice Merleau-Ponty inaugurando una lunga serie di metafore musicali, è comparabile ad una *sinfonia*, o meglio allo stile della sua coesione, ovvero un tipo di *connessione intelligibile* che sta agli antipodi della connessione causale; seguendo il filo di quest'analogia, ci sarebbero infatti due modi per accedere la conoscenza della totalità strutturale:

on peut noter la correspondance des notes jouées à une même moment par les différents instruments et la consécution de celles que joue chacun d'eux. On obtiendrait ainsi une multitude de lois qui permettent la prévision. Mais cette somme de coïncidences n'est pas le modèle de toute connaissance. Si quelqu'un connaissait un fragment de la symphonie et la *loi de construction du tout* il pourrait en driver les mêmes prévisions et il trouverait de plus dans le tout *la raison d'être de chaque événement locale*³⁴

³⁴ *Ibidem*, p. 142, corsivo nostro.

La teoria della forma, cosciente dei pericoli che potrebbe implicare l'attenersi ad una semplice spiegazione strutturalista applicata al biologico ed allo psicologico, cerca costantemente di prolungarsi in una *filosofia della forma*, che fa dell'esperienza psicologica un campo da cui estrarre un modello di conoscenza morfologico alternativo alla filosofia delle sostanze. La prospettiva atomistica, e dunque sostanzialistica, degli elementi sommativi, fornisce senza dubbio un qualche apporto conoscitivo, ma che limitato a quello che potremmo definire un "incastro di coincidenze". La morfologia merleau-pontiana, veicolata dalla ripresa costante della scuola della *Gestalt* avanza al contrario una proposta conoscitiva più profonda, che cerca di eguagliare la legge di costruzione del tutto, suggerendo come ogni evento locale debba essere sempre riportato, in virtù della sua ragion d'essere, alla totalità.

La ripresa delle tematiche percettologiche della *Gestaltpsychologie* da parte di Merleau-Ponty e la loro inserzione nel corpo della trattazione del comportamento sembra essere, a questo proposito, motivata dal riconoscimento di alcune insufficienze di tale teoria ma, contemporaneamente, dalla volontà di farne fruttare alcuni punti di forza potenziali. La psicologia della forma non avrebbe, in primo luogo, sufficientemente sviluppato le sue valenze filosofiche: la densità della questione della forma infatti non può essere pienamente compresa se non viene valutata in tutte le sue implicazioni, cercando soprattutto di liberarla dai pregiudizi realisti su cui ancora si attarda la psicologia. Una prospettiva filosofica che voglia veramente liberarsi dall'impaccio delle sostanze deve concentrarsi su un unico universo, ovvero quello della forma, nella stessa misura in cui materia, vita e spirito partecipano egualmente alla sua natura, rappresentandone diversi gradi d'integrazione: la rivoluzione prospettica che viene innescata, in ambito psicologico, dalla *Gestalttheorie* e la cui proficuità filosofica viene adottata da Merleau-Ponty, implica una comprensione di fisico, del fisiologico e dello psichico in termini puramente *strutturali* che affermino, a dispetto di una teoria esplicativa di natura causale, che nessuna forma ha la sua ragion d'essere al di fuori di se stessa. Allo stesso modo, il comportamento – essendo esso stesso una forma – non può essere compreso come una semplice "provincia dell'universo psichico"³⁵: attraverso le osservazioni di struttura, la psicologia della forma non si pone l'obiettivo di superare la nozione reale di mondo

³⁵ Rif. *Ibidem*, p. 144.

fisico, poiché è esso stesso quell'*omnitudo realitas* nella quale le strutture si trovano. La *Gestalt* riesce ad incrinare, pur mantenendosi nel presupposto realista del mondo, la comprensione dei suoi legami interni di totalità, affermando che “les conditions topographiques locales n’agissent jamais chacune pour leur compte”³⁶. Mantenendo come teoria d’appoggio l’autonomia dei sistemi fisici, Merleau-Ponty si sposta alla considerazione dell’organismo nei suoi rapporti con l’ambiente circostante e alla considerazione del comportamento nella sua iscrizione nella globalità dell’infrastruttura psicologica: in entrambi i casi, quella che abbiamo fino ad ora definito significazione immanente di una configurazione elementare di senso (*Gestalt*) si rivela essere nient’altro che la traduzione simbolica – ma non linguisticamente codificata ma comunque legittima – dei processi strutturali del sistema nervoso, i quali sarebbero a loro volta la variabilità integrata della forma fisica. L’integrazione di materia, vita e spirito si otterrebbe dunque, in ambito gestaltista, attraverso la loro riduzione al comune denominatore della forma fisica e a quelle *strutture fisiche complesse* che sono meno “materiali” delle compagini atomiche presupposte dalla psicologia precedente³⁷. Questo materialità ridotta che Merleau-Ponty ravvisa nell’insieme dotati di senso della teoria della forma non corrisponde ad una opposizione al materialismo e al meccanicismo psicologico in favore di una teoria che predilige l’idea proiettiva degli “elementi di coscienza” (che non sarebbe, essa stessa, meno materialista del materialismo): cioè che importa nella considerazione della struttura delle costellazioni significanti della realtà psicologica non è, sostiene Merleau-Ponty appoggiandosi ad una citazione di *Über Gestalttheorie* di Wertheimer, il rinvenimento di una maggiore o minore presenza della coscienza nella sua costituzione ma, al contrario, il *tipo di totalità* ed il tipo di *significazione della totalità*³⁸ che esse presentano. La presenza innegabile di una forma di coscienza – che nella teoria della *Gestalt* rimane percettiva e non assoluta – impone che essa venga compresa, ma non come un polo attivo di *Sinngabung*, bensì come un “fatto” che sorge insieme agli altri fatti e che non è altro che, come lo definisce Merleau-Ponty mutuando ancora una volta un passaggio dei *Principles of Gestalt Psychology* di Koffka, il “côté conscient des processus”³⁹, ovvero quella capacità di alcuni eventi naturali di rivelarsi a se stessi. La coscienza esce dunque, per mano della

³⁶ *Ibidem*, p. 144.

³⁷ *Ibidem*, p. 146.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

Gestalttheorie, dalle fila delle spiegazioni causali del senso e della significazione degli insiemi percettivi; Merleau-Ponty coglierà quest'importante ripudio per argomentarlo nel corso degli anni sempre più diffusamente:

Si les structures de conscience sont inutiles dans l'explication, c'est qu'elles ont leur équivalent physique ou physiologique, et cet "isomorphisme" dans une philosophie de la forme est une *identité*. La prise de conscience n'ajute rien au structures physiques, elle est seulement l'*indice* des structures physiques particulièrement complexes. De ces structures et non de la conscience on doit dire qu'elle sont indispensables à la definition de l'homme⁴⁰

Oscillando tra tentativi di tematizzazione della "conoscenza" percettiva, da un lato, e della coscienza "concreta"⁴¹, dall'altro, Merleau-Ponty si avvicina in queste pagine a quello che teorizzerà compiutamente solo nel capitolo successivo con il nome di *coscienza percettiva* e che resterà d'attualità per tutta la *Fenomenologia della percezione*, non mancando di marcare soprattutto gli inediti tra il 1952 ed il 1953 in cui la riforma dei residui coscienzialisti della fenomenologia è un tema progressivamente sempre più importante. Il ridimensionamento del ruolo della coscienza nel processo percettivo permette alla filosofia merleau-pontiana, qui nella sua veste strutturalista, di procedere ad un'equa valutazione della coscienza stessa, ovvero di spogliarla da quella sovraestimazione che l'aveva investita di un ruolo principalmente costituente; la sua funzione prettamente *indicativa* restava sepolta sotto una coltre di funzionalità aggiunte che non facevano altro che deviare la filosofia da una definizione equilibrata del polo coscienziale: se la presa di coscienza infatti non aggiunge nulla di nuovo dal punto di vista gnoseologico alla percezione delle strutture fisiche essa è "identica" al tali compagini fisiche dotate di senso. L'isomorfismo ontologico tra coscienza e fattualità fisica, rinvenuta dalla *Gestalt*, afferma ancora una volta la coscienza come fatto o evento tra gli altri.

La nozione di *Gestalt*, pur avendo sollevato importanti questioni critiche ed aver instillato il dubbio in soluzioni ormai assodate della tradizione materialista e spiritualista, resta per Merleau-Ponty a metà strada nel suo compito più profondamente filosofico poiché non sembra essere stata in grado di seguire fino in fondo le importanti conseguenze che il suo pensiero psicologico ha prodotto nella più

⁴⁰ *Ibidem*, p. 147.

⁴¹ J. Wahl, *Vers le concret*, Vrin, Paris 1932.

ampia riflessione percettologica. Invece di chiedersi che tipo di Essere pertiene alla forma, e quindi stendere un ponte tra estetica e scienza⁴², la psicologia della *Gestalt* procederebbe ad un errore metodico ingenuo, ovvero considererebbe la forma ancora come un evento naturale o come una cosa reale al pari delle oggettualità fisiche, annullando la sua eccedenza rispetto ad esse e la sua operazionalità in quanto forma, richiando di ricadere ancora una volta nel paradigma esplicativo causale. L'obiettivo delle ricerche merleupontiane sulla *Gestalt* è dunque quello di superare questa impasse teorica prodotta dalla psicologia per finalmente accedere ad una nozione di forma nella pienezza del suo senso operativo e nel suo spessore esistenziale; si tratta infatti di comprendere come le forme possano essere definite "esistenti" nel mondo fisico e nel corpo vivente ovvero di "demander à la forme elle-même la solution de l'antinomie dont elle est l'occasion, la synthèse de la nature et de l'idée"⁴³.

L'accezione di forma che Merleau-Ponty estrae dagli insegnamenti della psicologia della *Gestalt* non si riferisce dunque, come abbiamo avuto modo di osservare ad un semplice mosaico di atomicità fisiche, ma corrisponde piuttosto ad un *sistema*, ovvero ad una "circolazione interna" tra le parti che rende ciascuna di esse totali. Un sistema è infatti:

un ensemble de forces en état d'équilibre ou de changement constant, tel qu'aucune loi ne soit formulable pour chaque partie prise à parte et que chaque vecteur soit déterminé en grandeur et en direction par toutes les autres. Chaque changement local se traduira donc dans une forme par une redistribution des forces qui assure la constance de leur rapport, c'est cette circulation intérieure qui est le système comme réalité physique et il n'est pas plus composé des parties qu'on peut y distinguer que la mélodie, toujours transposable, n'est faite des notes particuliers qui en sont l'expression momentanée⁴⁴

Nella sua composizione strutturale e sistemica, la forma è dunque fisicamente un individuo nella misura in cui resiste alle deformazioni imposte dall'esterno opponendo loro un'unità interiore iscritta in un segmento di spazio e garantita da una sorta di causalità circolare e non orizzontale, dove causa ed effetto si stemperano in un avvicinarsi evenemenziale non lineare. L'individualità del sistema non corrisponde però ad una staticità metafisica ma ad un equilibrio fatto di redistribuzioni e riorganizzazioni funzionali che esprimono la legge immanente di tale

⁴² Rif. M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 147.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 148.

sistema in un regime dinamico di perenne assestamento: in questa metastabilità costitutiva la forma s'inserisce come principio di discontinuità che incita uno sviluppo sistemico per crisi, permettendo così la configurazione di un orizzonte storico della forma. In altri termini, Merleau-Ponty caratterizza la forma come un *campo di forze* caratterizzate da una legge che non ha un senso né un'operatività al di fuori della struttura dinamica considerata. La nozione merleupontiana di forma, ispirata alle implicazioni castrate della psicologia della *Gestalt*, giunge a negare il principio di individualità "atomica" vigente nella fisica classica – ovvero un'individualità associata agli elementi ed alle loro proprietà assolute -, sostituendolo con un'idea d'individualità "di sistema" che, a differenza dei raggruppamenti corpuscolari teorizzati dalla fisica classica, nega la discernibilità assoluta di ogni elemento, ed afferma un'individualità formale di tipo totale nonché *molare* [*molaire*]⁴⁵.

La riflessione sul sistema fisico – o insieme fisico – giunge a Merleau-Ponty tramite il testo di Köhler *Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationären Zustand* edito in lingua tedesca nel 1920; Köhler afferma di trovare con difficoltà degli esempi di forma nella fisica classica e che essi si limitano alla differenza di potenziale o alla distribuzione delle cariche elettriche su un conduttore ovvero in quegli esempi in cui si assegna all'evento naturale una direzione storica: la forma corrisponderebbe dunque in questi senso ad una stato di distribuzione equilibrato e di entropia massima verso il quale tendono tutte le energie che si trovano ad essere all'opera all'interno di un sistema. Generalizzando le intuizioni sulla forma emerse all'interno del dominio della termodinamica, Köhler rintraccia un modello teorico applicabile ad ogni legge fisica, che fa di queste ultime l'espressione di una struttura solo all'interno della quale esse assumono un senso; Merleau-Ponty interpreta la presenza nella realtà fisica di questi *insiemi relativamente stabili* non come la traccia della costituzione atomica del mondo ma come la sua espressione in proprietà:

Nous sommes obligés de introduire, dans notre image du monde physique, des totalités partielles sans lesquelles il n'y aurait pas des lois et qui sont précisément ce que nous entendions plus haut par forme⁴⁶

⁴⁵ "la forme est un individu 'molaire'" (*Ibidem*, p. 148).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 149.

Il gioco combinato delle forme dà ragione anche della capacità predittiva della legge che si svincola anch'essa dallo stile esplicativo causale e lineare per affidarsi ad una storia di sviluppo data per discontinuità: saltano dunque, nel quadro teorico della forma, le spiegazioni per “serie causali” ed i paralleli modelli di linearità poiché non possono più in alcun modo essere assunti come principi costitutivi dell'universo fisico.

Facendo giocare le conclusioni köhleriane con il nucleo teorico de *L'Experience humaine et la causalité physique* [1922] di Brunschvicg, Merleau-Ponty osserva come la legge non sia mai un processo di verificaione causale che dona valore oggettivo all'insieme fisico, e, come allo stesso modo l'esperienza fisica non sia mai la rivelazione di una serie causale isolata. Il quadro esplicativo non consta mai di una legge isolata ma di un *sistema di leggi complementari* e, proprio in virtù di questa complementarità, non si tratta più di stabilire una corrispondenza puntuale tra la realtà fisica e le sue leggi esplicative poiché la “verità fisica” non viene reperita grazie a leggi autonome ma solo grazie alla loro combinazione. Ecco dunque Merleau-Ponty aggiungere, coerentemente con l'influsso goethiano importato nella sua filosofia dalla psicologia della *Gestalt*:

la loi ne pouvant pas être détachée de ses événements concrets où elle s'entrecroise avec d'autres pour recevoir avec elles valeur de vérité, on ne peut pas parler d'une action causale linéaire qui ferait sortir un effet de sa cause, puisqu'il est impossible de circonscrire dans la nature l'auteur et comme le responsable d'un effet donné⁴⁷

La sola variabile accettabile del principio di causalità resta la solidarietà dei fenomeni (proporzionale alla loro distanza interna) che permette ad un fenomeno singolo di essere influenzato da altri fenomeni a lui anteriori o simultanei: la relazione lineare imposta ai fenomeni dal principio di causalità applicato nella sua interezza non permetterebbe lo squadernarsi di questo scenario d'*eventi in interazione*⁴⁸, ovvero forme non astratte che appartengono ad un “fondo naturale” i cui processi non sono conoscibili isolatamente ma solo in virtù di una struttura. La teoria della forma fisica, modellata sui contributi gestaltisti, resta a questo proposito però molto ambigua e sembra sfiorare un equivoco: ipotizzando la presenza di una natura in sé – come

⁴⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 150.

campo omogeneo delle azioni reciproche tra i fenomeni o come apertura dell'orizzonte della storia– e presupponendo allo stesso tempo l'esistenza di forme in essa installate, la *Gestalttheorie* rischia infatti di incastrarsi in un residuo sostanzialista, proprio perché le ragioni del discredito verso la concezione positivista delle leggi sono le medesime che muovono il discredito della nozione di forma in sé. Entrambe queste prospettive sulle leggi e sulle forme, che Merleau-Ponty cerca di mettere fuori gioco, devono essere neutralizzate nella misura in cui offuscano il *sensu vivente*⁴⁹ della nozione di struttura e di legge; non essendo infatti opposte e non costituendo affatto delle antinomie, esse si rivelano piuttosto come complementari, poiché la struttura è inerente alla natura. Il rapporto tra struttura e legge è un rapporto di *enveloppement*⁵⁰ reciproco poiché “ce n'est pas seulement du dehors, et en la reliant à l'ensemble des phénomènes que les lois pénètrent la structure”⁵¹ ed allo stesso modo la forma, nella sua virtù di unità dinamica ed interiore che dà all'insieme il carattere di individualità non scomponibile, è presupposta dalla legge come condizione d'esistenza che per essenza resiste ad una sua traduzione espressiva. Struttura e legge sono dunque due diversi *momenti dialettici* e non due potenze d'essere e la forma ad essi riferita è, in particolare, un'eccedenza del sensibile: “la forme n'est pas un élément du monde, mais une limite vers la quelle tend la connaissance physique et qu'elle définit elle-même”⁵². La comprensione della forma in quanto limite, oltre a indicare un rinnovato impegno nella critica al positivismo delle essenze ed al finalismo, introduce ancora una volta nel corpus merleau-pontiano una teoria della conoscenza sensibile che (e fisica) che si svincola dal dogmatismo della legge per considerarla secondo i suoi effetti: la legge infatti non funge per dominio astratto di un campo, ma si sviluppa temporalmente e spazialmente in essa secondo quel *sincronismo* che, come abbiamo affermato poco sopra, la lega sistemicamente alle altre leggi. La legge ha dunque un aspetto strutturale o, per meglio dire, “architettonico”: in questo contesto l'idea non opera più per stilemi causali – ovvero non si costituisce più come una forza reale che orienta e che lega gli eventi particolari – ma diventa una significazione comune, un insieme di fatti molecolari che esprimono la totalità senza contenerla singolarmente. Con un forte

⁴⁹ Rif. *Ibidem*, p. 151.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 152.

⁵¹ *Ibidem*, p. 152.

⁵² *Ibidem*, p. 153.

appoggio alla teoria della percezione husserliana⁵³ – ovvero che il contenuto del dato percettivo non ha più il valore di cosa vera in sé ma che non è che il sostrato, il “portatore” di determinazioni percepite - Merleau-Ponty afferma che la forma, nella sua consistenza percettiva e nella sua iscrizione storica, resta indispensabile per la conoscenza fisica, proprio perché essa “est donc non pas une réalité physique, mais un objet de perception, sans le quel d’ailleurs la science physique n’aurait pas de sens, puisqu’elle est construite à propos de lui et pour le coordonner”⁵⁴.

L’interrogazione della forma, che torna in questi passaggi a far interagire la fenomenologia della percezione con le teorie gestaltiste di Köhler, rientra a pieno nella complessa questione della teoria della conoscenza fenomenologica: la forma non è mai definibile in termini di realtà fisica, secondo un’accezione cosale, ma è comprensibile esclusivamente come *insieme percettivo*; rinnovando il prestito teorico da *Die Physischen Gestalten*, Merleau-Ponty osserva:

l’ordre dans un forme “repose [...] sur ceci que chaque événement local, pourrait-on presque dire, “connaît dynamiquement” les autres⁵⁵

Köhler riscontra infatti, in sintonia coi suggerimenti fenomenologici di Husserl, l’opportunità di utilizzare il termine *conoscenza* per indicare un tipo di unità che implica la presenza di ogni momento a tutti gli altri: l’esistenza spaziale della forma e la sua caratterizzazione in termini di “essere di natura” la affidano ad una sorta di dislocazione ramificata in diversi luoghi o ad una sua distribuzione parziale in tutti gli eventi locali. Proprio in virtù di questa divisione nello spazio, la forma non esiste alla maniera di una cosa, poiché non ne ha la consistenza, ma esiste piuttosto come un’idea sensibile che riassume stilisticamente tutto ciò che succede nelle differenti località della sua articolazione. Questo tipo d’unità non cosale è dunque propria degli *oggetti percepiti* ed è proprio dall’universo della percezione e dai suoi oggetti che la *Gestalttheorie* dimostra di prendere in prestito la sua nozione di forma. La forma fisica non costituisce pertanto il fondamento reale della struttura percettiva del comportamento ma è essa stessa interrogabile in qualità di oggetto percepito: è

⁵³ Il riferimento che Merleau-Ponty indica nel testo è E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie un phänomenologische Philosophie*, I, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, I, Halle, M. Niemeyer, 1913, pp. 72-73

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 155.

⁵⁵ *Ibidem*

dunque lo studio della percezione che ha, nei confronti della scienza fisica un potenziale di ridirezionamento, ovvero che le permette di impostare le proprie teorie mutuando le immagini e moduli operativi dalle unità dinamiche, dai campi di forza e dalle strutture di cui la percezione fornisce prototipi. Sulla scia di Brunshvicg, Merleau-Ponty vede in questa torsione della fisica un abbandono dello spazio omogeneo della scienza astratta in favore del recupero della prospettiva aristotelica del *luogo naturale*: se è vero infatti che lo spazio percettivo non è uno spazio euclideo esso non può che caratterizzarsi come uno spazio di configurazione, che conserva un grado di astrazione nella misura in cui permette l'apparizione di proprietà percettive che non sono riducibili alle proprietà degli elementi che intervengono in questo spazio.

L'argomento dello spazio percettivo riassume dunque l'ambivalenza del tempo e dello spazio, ritematizzandoli a livello della coscienza percettiva: le forme non esistono già nell'universo fisico e non costituiscono dunque in nessun modo un fondamento ontologico per le strutture percettive poiché la percezione non è un evento della natura. Questo non significa che il sensibile sia amorfo ma, al contrario, che le reazioni percettive al sensibile stesso non possono essere spiegate attraverso dei modelli fisici isolati dal contesto d'azione naturale del comportamento o dall'interazione dialettica dell'organismo con il suo milieu. A questo proposito, i principi cardine della *Gestalttheorie* vengono ancora una volta evocati da Merleau-Ponty in sinergia con la legge di Wertheimer sulla formazione delle strutture percettive a partire dalle condizioni oggettive nelle quali si presentano gli stimoli. Come afferma qualche linea sopra, la psicologia, in coordinazione con la fisiologia, deve reperire una *struttura generale del comportamento* cercando di identificare delle costanti delle condotte, dal momento che risulta impossibile discernere cause ed effetti poiché ogni fenomeno particolare esprime già, parzialmente ma in una prospettiva totale, l'essenza dell'individualità sistemica dell'insieme. Ogni organismo infatti, in presenza del suo proprio mondo circostante, possiede delle condizioni ottimali di realizzazione della propria attività che sono determinabili non in base ad una semplice pluralità di vettori ma piuttosto riconoscendoli inscritti in una *attività generale* verso il mondo: la componente dinamica ed attiva del rapporto al mondo presentato dall'organismo induce una cesura tra organico ed inorganico, dal momento che quest'ultimo si lascia esprimere da una legge che ne inquadra in mutamento, mentre il primo necessita di una *norma* in grado di seguire senza rigidità la variabilità

dell'azioni transitive che esprimono la sua essenza. L'individuazione di costanti individuali ed "essenziali", ovvero di strutture comportamentali, è il nucleo relazionale del rapporto dialettico tra l'individuo organico e il suo ambiente; esse esprimono l'idealità del comportamento, o meglio ancora, la sua *significazione vitale*⁵⁶ che è diversa dalla significazione di ogni altro sistema fisico poiché la scienza della vita non può costruirsi che con delle nozioni fatte su misura e prese in prestito dall'esperienza del vivente. Il comportamento ha dunque un valore prettamente *biologico*⁵⁷ che non dipende affatto dalla relazione di alcune funzioni con precise porzioni corporee e che non si traduce nel linguaggio anatomico, ma che si lega al diverso tipo di *regolazione* che presenta l'organismo rispetto ad un generico sistema fisico. La nozione di regolazione, che verrà poi diffusamente ripresa da Merleau-Ponty nelle riflessioni sull'embriologia nelle sue lezioni della fine degli anni Cinquanta su *La Natura*, si addice alla definizione di un processo d'equilibrato fisica che possa garantire l'attività totale del sistema nervoso.

Per la comprensione della legge di Wertheimer sulla formazione delle strutture e sulla permanenza delle "buone forme" in un sistema fisico "organico" Merleau-Ponty decide ancora una volta di invocare i principi della *Gestaltpsychologie*, ed in particolare l'idea che "le tout, dans une forme, n'est pas la somme des parties"⁵⁸, facendo riferimento al volume che veicola nella sua riflessione, oltre alle fonti dirette, la conoscenza della scuola psicologica della *Gestalt*, ovvero *La psychologie de la forme*⁵⁹ di Paul Guillaume. Questo testo cardine per la discussione teorica contenuta ne *La struttura del comportamento* costituisce non solo un esempio di precoce ricezione della scuola psicologica della *Gestalt* in ambiente francese ma rappresenta, soprattutto per la filosofia merleau-pontiana, il più importante strumento critico per la comprensione generale della nozione di *Gestalt*, attraverso tutte le sue numerose difficoltà traduttive. La riflessione di Guillaume sulla psicologia della forma inizia già negli anni Venti con il saggio pubblicato nel 1925 sul *Journal de psychologie normale*

⁵⁶ Evocazione della distinzione tra *Eigenreflexe* e *Fremdreflexe* fatta nel primo Capitolo de *La struttura del comportamento*.

⁵⁷ Rif. M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 162

⁵⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁹ P. Guillaume, *Psychologie de la forme*, Gallimard 1937. A proposito di questa ricezione francese della nuova psicologia tedesca, Merleau-Ponty legge e cita gli articoli P. Guillaume, "La théorie de la forme", *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1925 (22) e H. Prinzhorn, "Le courants principaux de la psychologie allemande contemporaine", *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1928 (25).

et pathologique dal titolo “La Théorie de la forme”⁶⁰ che costituirà poi il nucleo per la redazione del volume, più ampio e più argomentato, del 1937. In queste pagine la teoria della forma viene interpretata come l’applicazione di una tesi filosofica generale al dominio della psicologia. Appoggiandosi già dai primi passaggi alle teorie di Wertheimer, Guillaume s’intrattiene sui fattori formali che intervengono in modo decisivo nella comprensione di un insieme di punti; vi sarebbe dunque, a livello percettivo, un’impressione di forma⁶¹ che non deriva e non dipende da un atto: l’insieme infatti non corrisponde a degli elementi semplici dati preliminarmente e poi raggruppati “attivamente”. “On ne passe pas ici de perceptions simplex a perceptions syntéthiques plus complexes. Le groupement des point est donné dans l’intuition au même titre que leur existence même”⁶². L’unica causa agente che si può dunque individuare non perviene ad un atto esterno ma è limitata alla prossimità dei punti, una prossimità che permette di percepire un *ritmo* nell’insieme. L’impressione di forma dunque, già connotata percettivamente come impressione (che sia visiva o sonora), non corrisponde ad una conformazione arbitraria né ad una configurazione cosale: “il y a toujours une structure naturelle des groupes”⁶³.

In una stessa costellazione oggettiva possono agire simultaneamente due fattori differenti, ovvero due *tipi di raggruppamento* differenti, così come i, loro effetti. In questa situazione di sovrapposizione di serie differenti (ovvero di modalità raggruppative diverse) possono presentarsi dei tipi più indecisi, o meno “preganti”; in base a questo discrimine sarebbe possibile distinguere *forme forti* (o buone) e *forme deboli* (o cattive). Ogni serie, che sia essa forte o debole, “est devenue une partie d’un tout, et sa situation dans l’ensamble réagit sur sa forme”. Guillaume precisa dunque che è necessario distinguere due poli nel momento percettivo che identifica la forma: la disposizione oggettiva delle serie, ovvero il suo ordine di presentazione, è diverso dall’ordine delle disposizioni soggettive dell’osservatore. Il polo soggettivo non ha però nessun potenziale di determinazione reale ma conserva un margine d’azione che è limitato al dominio delle strutture “qui, de par leurs conditions objectives, restent labile set èquivoques”⁶⁴. Quella di forma appare dunque in queste pagine come una nozione *distributiva*, ovvero una nozione che identifica quella direzione comune che

⁶⁰ P. Guillaume, “La théorie de la forme”, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1925, (22), pp. 768-800.

⁶¹ Rif. *Ibidem*, 769.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 700.

⁶⁴ *Ibidem*.

lega i differenti elementi dell'insieme. Tutte quelle figure che si fortificano, non si rendono equivoche e mantengono la loro *individualità* (di sistema) sono considerate come forme pregnanti o tendenti alla buona forma. Questa tendenza è compresainnanzitutto come una tendenza all'insieme a cui l'elemento appartiene: "il s'agit par là tantôt d'une façon conforme, tantôt d'une façon opposée à la lois de structure de la forme primitive"⁶⁵.

"notre perception est celle d'un champ homogène où les différences d'excitation, quand elles atteignent une certaine grandeur, établissent une hétérogénéité qui le fragmente, malgré la résistance qu'il oppose. Quand ces différences se présentent suivant certains rapports, elle font apparaître une dualité (de la forme et du fond, de la partie et du tout). La même chose se répète à l'intérieur de chaque partie: la perception est une hiérarchie des structures"⁶⁶. In questa gerarchia è dunque utile distinguere le parti (*Teile*) che sono a loro volta delle unità naturali, dai frammenti (*Stücke*) che possono essere ottenuti tagliando arbitrariamente l'insieme. Questo tipo d'organizzazione percettiva è indipendente dall'insieme delle condizioni soggettive che "ospitano" la percezione della forma, e, pur avendo un'influenza reale, essa non è essenziale. Conclude dunque Guillaume, riprendendo un importante ritornello teorico della *Gestalt*: "la perception n'est pas une somme d'éléments, elle est d'emblé un tout, plus o moins articulé"⁶⁷. I modi del campo percettivo sono dunque tutti legati al primo modo di differenziazione che corrisponde al dualismo figura sfondo. In questa prospettiva polarizzata, è dunque la figura che possiede una struttura. "Toute la géométrie du champ perceptif dépend des réactions mutuelles de ses parties et de leur organisation spontanée"⁶⁸. Interazione delle parti della figura in virtù delle loro proprietà ottico-geometriche, ed in particolare dei rapporti di direzione e di grandezza delle parti della figura (struttura generale dell'insieme). L'*équilibre generale* di ogni figura è dunque modificato in base all'addizione ed alla sottrazione di alcune parti; la nozione di struttura si applica infatti ai problemi di orientazione e di localizzazione. Un'importante sezione che influenzerà il lavoro di Merleau-Ponty fino all'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression*, è l'analisi dello studio del movimento di Wertheimer, che implica gli stessi strumenti teorici dello studio delle forme statiche. È infatti lo studio del movimento che suggerisce a Wertheimer le categorie

⁶⁵ *Ibidem*, p. 771.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 772.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 774.

fondamentali in gioco nella teoria della forma. Questa sezione, prolungata poi nella presa in considerazione dei contributi di Koffka, Kenkel, Benussi sul movimento percepito e sulla forma dinamica, verrà ripresa da noi nel paragrafo successivo a proposito dell'estetica dell'espressione e del movimento.

La percezione del movimento (fatti dinamici), al pari della percezione di forme statiche (fatti statici), offre la possibilità di comprensione della costituzione della forma. È infatti lo studio del movimento che Wertheimer produce nel 1912 a gettare le basi per le prime istanze della teoria della forma. Anche Guillaume introduce l'argomento della percezione del movimento attraverso la verifica ed il supporto dell'esperienza cinematografica, "les conditions de la perception optimale du mouvement cinématographique"⁶⁹: problematiche da affrontare sono la distanza tra due oggetti, l'intensità luminosa, l'intervallo temporale tra due presentazioni di un medesimo oggetto o meglio la loro durata. Dopo aver distinto un *double mouvement partiel* da un *mouvement singulier*, Guillaume elenca i diversi aspetti caratterizzanti un movimento. Insieme al caso del movimento apparente di un oggetto unico, identico, nel quale l'oggetto mobile sembra venir percepito insieme al movimento (l'oggetto viene seguito con l'occhio, viene visto passare nel campo percettivo nel quale esso trasporta le sue qualità come il colore) o al caso di un movimento ritmato nel quale, secondo le condizioni dell'esperienza, l'oggetto mobile può visto fermo in posizioni estreme o in movimento continuo, Guillaume annovera il caso del *reine Bewegung*: "ici il n'y a plus d'objet qui traverse le champ entre les positions extrêmes, mais quelque chose d'indéterminé qui n'a ni forme ni couleur, mais qui a cependant une vitesse et une direction [...] l'observation continue d'un tel phénomène permet d'obtenir des images consécutives négatives, soit par rapport aux objets immobiles du fond, soit même en l'absence de tout repère visuel"⁷⁰.

Guillaume fa interagire le teorie di Wertheimer sul movimento con le analisi di Benussi nel dominio della vista e del tatto. Tutti i fenomeni formali, siano essi statici o dinamici, dipendono da una sinergia di condizioni oggettive e di condizioni soggettive. Il fenomeno del movimento, nella sua dipendenza da tali condizioni, non ha nulla di arbitrario, anzi presenta, al contrario, un determinismo molto complesso⁷¹. "Déjà le fait qu'on peut percevoir dans certains cas un *mouvement*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 776.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 777.

⁷¹ *Ibidem*, p. 778.

montre qu'il est impossible d'en rendre compte par la considéraion des effets isolés des éléments de la figure. Un mouvement n'est pas une serie de positions. L'effet de *a* ne prend toute sa valeur lorsque *b* apparaît, et par sa relation dans l'espace et dans le temps avec lui. De même que dans les illusions d'optique l'addition de nouveaux éléments à la figure donne une autre figure dont les lignes ont d'autres effets que dans la première, de même l'addition des nouvelles lignes à la figure stroboscopique [...] c'est l'ensemble de la figure qui détermine le mouvement de ses parties"⁷².

La descrizione dei fenomeni stroboscopici, descritta nei termini oggettivi dell'*adaptation*⁷³ (ovvero dal risultato del ritmo sarebbe però inesatta se non si tenesse conto delle condizioni soggettive che intervengono in questa determinazione ritmica. Nell'intento di affinare il discorso e di ridurre gli equivoci, soprattutto a seguito dell'introduzione della componente del movimento nella considerazione della forma, Guillaume si sofferma sulle possibilità che suscitano delle *fasi della percezione della forma*⁷⁴: nel caso di eccitazioni molto brevi o nel caso di movimenti d'espansione molto bruschi la forma non appare istantaneamente. Partendo infatti dal presupposto che le configurazioni oggettive giocano un ruolo capitale, Guillaume riassume che "non seulement le mouvement est liée à la forme, mais il la détermine, il tend à la mieux définir ou à la corriger. Nous retrouvons ici la loi de prégnance ou de la bonne forme"⁷⁵. Il movimento quindi, in una prima fase, è l'*espressione* della costituzione di una forma, o meglio, della migliore forma possibile. Nella seconda fase invece esso si traduce in una dissoluzione, dal momento che le forme più preganti si frammentano più facilmente piuttosto che deformarsi⁷⁶; "il y a que les formes très simplex qui soient perçues très rapidement; pour les autres, un certain temps est nécessaire, occupé par un processus dynamique qui aboutit au phnomène stationnaire dont la perception de la forme est l'expression"⁷⁷. È dunque probabilmente già leggendo questo testo che Merleau-Ponty prospetta, nel suo stesso corpus teorico, un passaggio o un ponte dalla nozione di forma a quella di espressione, essendo esse naturalmente legate. L'effetto di un'eccitazione, come già anticipavamo, non può essere considerato isolatamente poiché la percezione delle strutture non è in nessun modo un effetto aggiunto: dopo aver passato in rassegna in maniera critica alcuni

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Rif. p. 778.

⁷⁴ Rif. *Ibidem*, p. 780.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 781.

⁷⁶ Rif. *Ibidem*, p. 782

⁷⁷ *Ibidem.*

complessi sperimentali di Köhler, Guillaume ne deduce che “il est impossible de considérer la qualité sensible comme un élément qu’on aurait le droit d’isoler. Il en résulte que du point de vue de la théorie de la Forme certaines questions classiques devront être reprises, ou certaines interprétations remises en question”⁷⁸. Una delle problematiche classiche che la psicologia sperimentale dovrebbe rimettere in questione e riprendere in modalità descrittive è quella della soglia della percezione, che, mettendo in luce la reciproca dipendenza di campo percepito e sfondo percettivo, introduce ancora una volta la marcata *relatività della percezione*: ogni percezione infatti, osserva Guillaume, non può essere separata dal suo livello di base: è qui infatti che la questione della soglia percettiva si lega indissolubilmente a quella del contrasto percettivo, come fossero due aspetti del medesimo problema generale. Koffka dona, in seno all’approfondimento di questa relazione, degli importanti esempi dell’influenza dei limiti del campo percettivo sul suo contenuto, ovvero “la qualité dépend à son tour de la structure géométrique du champ, de ses contours, de l’individualité de ses parties”⁷⁹. Le sperimentazioni di Koffka mostrano infatti che e eccitazioni simultanee o successive sono a livello della coscienza qualcosa di completamente diverso da una somma degli effetti elementari, poiché l’eccitazione meccanica di un punto locale implica il coinvolgimento nell’eccitazione di tutta la località circostante, nonché introduce una modificazione nell’insieme percettivo.

Sulla distinzione tra normale e patologico: “tout progrès de la psychologie normale doit trouver une confirmation ou une contre-épreuve dans l’analyse des faits pathologiques. La théorie de la Forme a été appliquée par Gelb, Goldstein, Fuchs à l’interprétation de troubles consécutifs à des blessures du cerveau”⁸⁰. A supporto di quest’intuizione, Guillaume si addentra nell’interpretazione “gestaltista” che Gelb e Goldstein avrebbero fornito della cecità fisica, ovvero di un disturbo che investe la percezione e la rappresentazione visiva delle forme. La descrizione di questa patologia - che Merleau-Ponty adotterà come *topos* della prima produzione - viene però arricchita dal confronto con il lavoro sperimentale di Fuchs ed in particolar modo con la sua nozione di *totalisierende Auffassung* che riesce ad attualizzare sinteticamente il ruolo delle cosiddette “condizioni di struttura”⁸¹. Ovvero: tous les

⁷⁸ *Ibidem*, p. 786.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 787-788.

⁸¹ *Rif. Ibidem*, p. 790.

phénomènes de ‘totalisation’ n’ont lieu que pour des figures simples dont la partie efficace ‘porte déjà en elle la lois du tout’⁸².

L’articolo di Guillaume si rivela decisivo per la produzione merleauPontiana anche da un punto di vista metodologico. L’affermazione che il problema della percezione è il dominio per eccellenza della teoria della forma – che costituirà l’esordio anche del testo del 1935 – permette infatti di centrare l’efficacia filosofica della teoria psicologiche della forma e di inscrivere in una nascente fenomenologia della percezione.

Metafora della melodia: “tout le monde sent qu’une mélodie est autre chose qu’une simple succession de sons et qu’elle est transposable dans d’autres tons”⁸³. Permette a Guillaume di spiegare in che modo il nuovo modello descrittivo fornito dalla psicologia della forma possa realmente essere in grado di proporsi come alternativa agli stili esplicativi della tradizione filosofica. La questione della forma infatti non può più essere abordata secondo la prospettiva che esista una nuova componente, formale, che vada a aggiungersi al materiale informe, conferendo dunque una sorta di *unità secondaria*⁸⁴ a degli elementi indipendenti che diventano improvvisamente solidali. Tale soluzione mantiene la descrizione della forma in un dualismo percettologico che prevede da una parte le sensazioni e dall’altra i giudizi di conoscenza. L’analisi della percezione sarebbe di conseguenza anch’essa falsata poiché si prescriverebbe come ricerca delle sensazioni elementari. La teoria della forma si pone criticamente di fronte a questa permanenza dualistica contestandone l’esattezza, la corrispondenza e soprattutto la fecondità. Il dualismo tra sensazione e percezione conoscitiva tradurrebbe infatti molto male lo statuto dei dati immediati della coscienza:

Il n’y a pas d’abord une perception des points, puis une distributions de ses points en groupe; on ne voit pas d’abord des lignes, puis des formes de ces lignes; des couleurs, puis des différences, degrés ou contrastes; des objets puis leur rapport des positions ou de grandeur, leurs mouvements ecc... Le rapport de la perception primitive à la perception analysée n’est pas celui d’une *somme* à ses éléments, c’est celui de deux types de structure différents. Il n’y a nulle part des éléments sans structure, mais les formes sont plus o moins solides, plus ou moins articulées. Il y a que des ensembles organisés (strukturiert) dans lesquelles les parties reçoivent leur caractère de leur place et de leur

⁸² *Ibidem*, p. 790.

⁸³ *Ibidem*, p. 792.

⁸⁴ *Rif. Ibidem*.

fonction. La constatation analytique de l'existence et de la place de ces parties est un remaniement réel du tout, un phénomène nouveau⁸⁵

In questo nuovo regime di principi dunque, le sensazioni elementari messe in campo dalla psicologia tradizionale appaiono come dei principi esplicativi di stampo esclusivamente ipotetico poichè corrispondono alla necessità di attenersi ad un *postulato della costanza*⁸⁶ nei fatti soggettivi che la teoria della forma rigetta. Posizionandosi agli antipodi di un paradigma di “degenerazione” kantiana che prevede l'intervento nella diversità del sensibile di un principio sintetico extra-sensibile, la teoria della forma vive anche di una critica interna che le permette di affinare le sue teorie. Se infatti la tesi dualista insiste sul transiti ed i trasferimenti posizionali in gioco nel processo psichico di identificazione di una forma, la teoria della forma non prevede un momento negativo – attitudine analitica - in cui si presenti assenza di forma, compensata a posteriori da un'attitudine sintetica dal carattere positivo. “L'organisation (*Gestaltung*)” osserva Guillaume “est toute aussi réelle dans l'analyse que dans la synthèse”⁸⁷.

Incrociando dunque psicologia e biologia, nell'intento di sottrarsi alle prospettive del vitalismo, Merleau-Ponty fa interagire Guillaume con Goldstein con l'obiettivo di impostare una conclusione che tematizzi ancora una volta la necessità di costruire una *fisica del vivente* che cerchi di disegnare i contorni di un comportamento naturale distinto dal comportamento di fatto. L'organismo vivente è infatti un'*espressione univoca* che elude la sua mera rappresentazione oggettiva – come segmento di materia, assemblaggio di parti giustapposte o come somma di azioni fisiche e chimiche – per slittare invece su “un altro grado di realtà”⁸⁸ in cui non sussiste la distinzione tra normale e patologico poiché viene sostituita con la loro considerazione in quanto diverse modalità regolative. La centralità del concetto di vita (*Leben*) nella comprensione dell'organismo biologico riporta d'attualità la lezione gestaltista sull'ottenimento della totalità, poiché proprio la vita, irriducibile alla somma di reazioni fisiche o chimiche e parimenti irriducibile al ruolo accessorio di *causa speciale*⁸⁹, impone che l'analisi biologica e la filosofia che questa analisi

⁸⁵ *Ibidem*, p. 793.

⁸⁶ Rif. *Ibidem*, p. 793.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 796.

⁸⁸ Rif. M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 164.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 165.

ulteriormente interroga adottino un regime “formale” ed “eidetico” alternativo a quello sostanzialistico o genericamente platonico. I fenomeni biologici non vengono infatti compresi in virtù di un’idealità distinta dal contesto reale, ma piuttosto da “une idée qui n’est pas contenue, mais exprimée en eux”⁹⁰. Il momento dell’articolazione sensibile di quell’unità ideale che è l’organismo biologico gioca un ruolo fondamentale nella comprensione del suo senso poiché, parafrasando Goldstein, il senso di un organismo è proprio il suo essere e la sua modalità d’essere è innanzitutto “espressiva” di questo senso. È dunque in biologia che deve trovare spazio un’analisi *strutturale*, poiché solo tale percorso prospettiva appare promettente per la comprensione dei fenomeni organici e della loro idealità; osserva Merleau-Ponty incapsulando un’intera citazione del *Der Aufbau des Organismus* di Goldstein:

Ce que nous cherchons dans l’idée de vie “ce n’est pas la pierre terminale d’un édifice, mais cet édifice même, où le phénomènes partiels d’abord insignifiants apparaissent comme liés en un ensemble unifié, ordonné, relativement constant, de structure déterminé (...) nous ne cherchons pas un fondement réel (Seins-grund) sur le quel repose de l’être, mais une idée, un fondement de connaissance (Erkenntnisgrund) où tout les faits particuliers trouvent leur vérité”⁹¹

Merleau-Ponty e Goldstein condividono la medesima convinzione che la *Gestalt* percettiva abbia una natura prettamente gnoseologica e che il suo significato ontologico si aggiunga solo come una sorta di contraccolpo: l’unità d’insieme emerge infatti come fenomeno percettivo, costituisca una configurazione di dati che, proprio perché si pone come fondamento di conoscenza, produce accesso alla verità. E così le azioni vitali impresse nel comportamento hanno un *sensu autoctono*⁹², sono fenomeni parziali, ma partecipano allo stesso modo ad una medesima struttura di condotta che corrisponde alla capacità dell’organismo di modificare il mondo fisico che lo circonda e di strutturare un milieu a sua immagine.

Anche l’idea di *significazione*, che abbiamo impiegato negli snodi teorici precedenti, permette secondo la filosofia merleaupontiana di conservare intatta ed operante la categoria di vita senza dover introdurre l’ipotesi opzionale di una forza vitale. Esisterebbe infatti una vera e propria resistenza “resistenza anonima” che il concreto

⁹⁰ *Ibidem*, p. 165.

⁹¹ *Ibidem*, p. 166.

⁹² Rif. *Ibidem*, p. 167.

oppone agli approcci gnoseologici delle scienze fisiche; si tratta di una sorta di *opacità fattuale* che secondo le modalità dello choc patico, riassume l'esperienza di una qualità inesprimibile. La conoscenza rimarrebbe dunque sempre incompleta perché nelle modalità percettive resta sempre un *residuo incoordinato*, un fondo non relazionale che urta contro le esigenze positive della biologia esplicativa. Se dunque i sistemi fisici possiedono un'*unità di correlazione* che prevede di ridurre l'inarticolato al relazionale, i sistemi organici, al contrario, possiedono un'*unità di significazione* che non dipende dalla conoscenza e dalla coordinazione reciproca delle leggi:

la coordination par les lois, telle que la pratique la pensée physique, laisse dans les phénomènes de la vie un résidu qui est accessible à un autre genre de coordination: la coordination par le *sens*⁹³

La totalità concreta dell'organismo percepito pur essendo portatore di tutte le correlazioni possibili non può in alcun modo essere scomposto e ricomposto in base a queste ultime. Per questo preciso motivo, la conoscenza biologica - e con essa quella psicologica - si deve affermare non come una comprensione delle leggi ma come un'apprensione di strutture :

C'est à la fois dans la psychologie et dans la biologie que l'appréhension des structures doit être reconnue comme un genre de savoir irréductible à la compréhension des lois. Disons seulement ici que la perception d'un corps vivant, ou comme nous dirons désormais, d'un "corps phénoménal", n'est pas un mosaïque des sensations visuelles et tactiles quelconques qui, associées à l'expérience intérieure des désirs, des émotions, des sentiments, ou comprises comme les signes de ces attitudes psychiques recevraient d'elles une signification vitale⁹⁴

Se dunque le strutture organiche e biologiche non hanno la medesima valenza dei segni e, dall'altra parte, non possono essere comprese come funzioni segnaletiche, è perché, piuttosto che fornire principi di somiglianza, posseggono *valori espressivi*⁹⁵ che non dipendono da nessun tipo contenuto. I gesti e le attitudini di un corpo fenomenale, codificato in una condotta costante e dunque in un comportamento,

⁹³ *Ibidem*, p. 169.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Rif. "l'enfant comprend le sens joueux du sourire longtemps avant d'avoir vu son propre sourire, celui de mimiques menaçantes ou mélancoliques qu'il n'a jamais exécutées et auxquelles son expérience propre ne peut donc fournir aucun contenu" (*Ibidem*).

producono una struttura immanente di stampo espressivo che considera la soggettività corporea come il centro osmotico d'irraggiamento di un ambiente di condotta. Siamo situati ancora una volta, in questi passaggi, nel luogo di affermazione della debolezza, o quantomeno dell'insufficienza della spiegazione causale nella descrizione del corpo fenomenico; rievocando la lezione di Buytendijk sull'"investigazione fenomenologica dei movimenti d'espressione"⁹⁶, Merleau-Ponty si interroga nuovamente sul senso del metodo fenomenologico per giungere ad una definizione strutturalista della fenomenologia stessa: nel caso dell'analisi biologica e naturale infatti, la fenomenologia deve essere presa nel suo senso più largo, ovvero nella sua generica accezione di *descrizione di strutture*⁹⁷. Attenendosi infatti ad una esplicazione causale, la filosofia manca la comprensione delle entità biologiche poiché, soffermandosi solo su una serie di coincidenze empiriche o di correlazioni meccaniche, non scopre il legame d'insieme che costituisce il senso dei fatti conosciuti. Scoprire la significazione di un insieme fisico organico è dunque scoprire il suo *ritmo caratteristico*⁹⁸ ovvero quell'attitudine generale verso cose e compagini oggettuali che supera il meccanicismo. La totalità organica non è un'apparenza ma un *fenomeno* – che richiede dunque di essere compreso in senso fenomenologico – che possiede un particolare tipo di idealità: essa, non essendo una somma di processi che restano "esterni" l'uno rispetto all'altro, è da comprendere come un "déploiement temporel et spatial de certaines unités idéales"⁹⁹. La metafora musicale di von Uexküll che, ripresa numerose volte in differenti occasioni del corpus merleau-pontiano, descrive analogicamente l'organismo come una melodia che si canta da sé, permette a Merleau-Ponty di proporre alla coscienza percettiva l'organismo non come una cosa che riposa in sé ma come un *insieme significante*. L'idealità corrisposta dal senso d'insieme dell'organismo non è nell'ordine delle leggi matematiche ma piuttosto in quello delle norme interiori: la circolarità del comportamento organico necessita di un nuovo genere di unità di stampo "statistico", ovvero dedotta da un'attività privilegiata e frequente. La considerazione delle varianti di un'invarianza, nella loro maggiore o minore occorrenza, permetti l'introduzione di un "*principe d'ordre actif*, un entéléchie, que lorsqu'on a voulu composer l'organisme par la sommation de

⁹⁶ *Ibidem*, p. 170, in Nota.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 171.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 172.

processus séparés”¹⁰⁰. Tale fattore d’ordine, che mantiene sempre visibili le costanti d’ordine, non si pone dunque come preliminare all’attività comportamentale (*legislativo*) ma corrisponde ad un’analisi prospettica della significazione immanente dell’organico (*normativo*). Se la causa poteva sembrare dunque una forza di propulsione, la significazione immanente individuata dalla norma non è che una forza d’attrazione. E, a sua volta, la “ ‘signification’ est à la cause finale ce qu’est, à la ‘cause productrice’, le rapport de fonction à la variable”¹⁰¹.

Merleau-Ponty conclude questa lunga dissertazione sulla forma contenuta nella prima parte del Capitolo terzo de *La structure du comportement* introducendo alcune brevi ma dense osservazioni sulla temporalità della forma biologica, che riescono a riassumere il senso dell’appena conclusa analisi strutturale e ad anticipare alcuni tratti della successiva analisi ontologica:

la structure idéale d’un comportement permea de rélier l’état présent d’un organisme à un état antérieur pris comme donné, de voir en lui la réalisation progressive d’une essence déjà lisible dans ce dernier, sans qu’on puisse jamais passer à la limite ni faire de l’idée un cause de l’existence¹⁰²

Inizia ad essere centrale e preoccupare sempre più maggiormente Merleau-Ponty la necessità di rimarcare l’inerenza dell’idealità alla vita e di affermare la sua inserzione ontologica nelle maglie del sensibile: l’essenza non è infatti trasparente e donata in un ipotetico inizio, come strumento ermeneuti e gnoseologico; essa vive piuttosto di un’emergenza progressiva, nella ripetizione delle occorrenze e nella costanza delle sue articolazioni sensibili, senza poter mai costituirsi come principio causale. Essere essenza è, goethianamente, essere *regolo* ed *esempio* dissimulato nei propri esemplari; ovvero essere norma immanente ai fenomeni che essa stessa regola e non legge alla quale tali fenomeni si devono adeguare in un momento diverso dall’“istituzione” di tale legge.

La riflessione sul contributo descrittivo offerto dalla scuola psicologica della *Gestalt* si prolunga ne *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, testo che riprende l’intervento presentato da Maurice Merleau-Ponty di fronte alla Société Française de Philosophie il 23 novembre del 1946 e che ritorna con spirito nuovo e

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 173, corsivo nostro.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

molti argomenti psicologici già passati al vaglio nei lavori degli anni Quaranta ma da incanalare in maniera più pertinente nella direzione dell'analisi percettiva.

Dopo le due prime pubblicazioni merleau-pontiane – *La structure du comportement* e *La Phénoménologie de la Perception* – e dopo un lungo lavoro di rimediazione di quello che veniva esposto come un semplice ma ambizioso progetto verso la metà degli anni Trenta, Merleau-Ponty presenta un programma di generalizzazione dei risultati ottenuti in seno alla tematica della percezione come “modalità originaria della coscienza”¹⁰³: lo studio approfondito ed a più entrate condotto sulla percezione avrebbe infatti rivelato che il mondo percepito, lungi dall'essere una semplice somma di oggettualità o un mero oggetto del pensiero o della manipolazione della scienza, presenti una unità della cosa percepita nemmeno lontanamente assimilabile a quella di un teorema e che il suo spessore esistenziale non sia in alcun modo sussumibile sotto un'esistenza ideale. Risulta dunque impossibile affidarsi nuovamente alla distinzione tradizionale tra forma e materia e quantomeno limitante ritornare sul prototipo coscienzialistico esclusivamente tetico, che assuma una coscienza come funzione ermeneutica, calcono di decifrazione o potenziale organizzativo in virtù di un suo presunto possesso della legge ideale. La materia è già da subito “pregnante della sua forma”¹⁰⁴, non necessita di un meccanismo di informazione esterna che la individualizzi rispetto ad un sottofondo informe: la percezione infatti avviene in compresenza ed in dipendenza di uno sfondo, trova luogo in un *orizzonte* e, infine in un mondo, che continua ad essere praticato e pregnante nella percezione figurale. Nel registro percettivo infatti, figura ed orizzonte non sono posti dalla coscienza e non sono nemmeno da essa posseduti o compresi lucidamente: essi piuttosto le condizioni di quella *relazione di tipo organico* che lega il polo soggettivo percipiente ed il mondo. La necessità di trovare una formulazione non di compromesso ma di equilibrio tra le due polarità i gioco nell'ordine percettivo, spinge a Merleau-Ponty a sostenere che in tale rapporto di carattere organico sia già operativa “una contraddizione tra l'immanenza e la trascendenza”¹⁰⁵.

L'auspicata generalizzazione dei risultati della ricerca fenomenologica sulle *descrizioni psicologiche* delle dinamiche percettive conduce Merleau-Ponty a tentare di superare il loro puro valore psicologico per cercare di metterne piuttosto a frutto, in

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946], Éditions Verdier, Paris 1996, p.41.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

direzione ontologica, il potenziale descrittivo: il risultato della lettura fenomenologica delle analisi psicologiche della percezione ed in particolare delle patologie percettive, induce infatti nel corpus merleau-pontiano una centralità fondamentale della nozione di *coscienza percettiva*, ovvero di quella modalità di superamento del predominio della razionalità tetica del polo coscienziale. La conclusione della presentazione merleau-pontiana è in questo senso eloquente e conferma lo sforzo di tutta la sua produzione degli anni Quaranta di uscire dall'alternativa tra empirismo e intellettualismo:

le monde perçu serait le fond toujours présupposé par toute rationalité, toute valeur et toute existence. Une conception de ce genre ne détruit ni la rationalité, ni l'absolu. Elle cherche à les faire descendre sur la terre¹⁰⁶

La nuova psicologia della forma e la densa problematica della *Gestalt* – che dalla precoce produzione degli anni Trenta fino alle tarde ricerche de *Il visibile e l'invisibile* rimarranno costantemente presenti e lentamente sempre più influenti, nel loro forte strascico goethiano – forniscono un correttivo alla teoria intellettualista della percezione che, travisando le intenzioni fenomenologiche, legge la coscienza come un'intenzionalizzazione puntuale di oggetti; le analisi percettologiche che Merleau-Ponty persegue intorno all'*entourage* del percepito insegnano a considerare meglio lo stesso oggetto della percezione: percepire è infatti non l'atto esclusivista di una coscienza tetica rivolto ad un oggetto assoluto, ma è un *percepire dimensionale* che fornisce identificazioni oggettuali non immediate ed avulse dal contesto percettivo, ma esclusivamente dipendenti da quest'ultimo. Non è un caso dunque che già in questo precoce contesto teorico, prendono corpo e consistenza delle figure filosofiche che erano già state messe alla prova ne *La fenomenologia della percezione* e che ritroveranno ruoli metaforici ed ontologici nella stesura de *Il visibile e l'invisibile*: la relazione percettiva figura-sfondo, la nozione di prospettiva e di deformazione coerente. Osserviamo dunque come la gestazione di queste importanti suggestioni filosofiche attorno alla percezione ed alla struttura di donazione del visibile sia accolta dalla rielaborazione fenomenologica della psicologia della *Gestalt*. Osserva infatti Merleau-Ponty in un passaggio che fa eco con numerosi snodi della *Fenomenologia della percezione*:

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 42.

Nous constatons à la fois qu'il est impossible, comme on l'a souvent dit, de décomposer une perception, d'en faire un assemblage de parties ou des sensations, puisqu'en elle le tout est antérieur aux parties – et que ce tout n'est pas un tout idéal. La signification que je découvre en fin de compte n'est pas de l'ordre du concept: si elle révélait du concept, la question se poserait de savoir comment je puis la reconnaître dans les données sensibles¹⁰⁷.

L'impossibilità della decomposizione della percezione suggerisce che essa non sia una semplice somma elementare e che non sia nemmeno un arbitrario accumulo di parti o una sintesi di forma e materia. Il significato percettivo, eventualmente veicolato da segni, decide che, come già abbiamo osservato, la materia sia già pregnante della sua forma, e che non sussista dunque una priorità metodologica della forma sulla materia o una priorità cronologica della materia rispetto alla forma. Lo stile d'unità della percezione o, per meglio dire, le sue modalità di sintesi, sono di ordine eminentemente percettivo e non derivano da un reflusso intellettuale dell'atto percettivo: quella dell'insieme dei percepiti è una husserliana *sintesi di transizione* dove anche cioè che si annuncia e giunge in presenza altrove collabora sinteticamente all'immagine percettiva d'insieme, essendo contemporaneamente presente ed imminente. Il *piano d'orizzonte* che la teoria percettiva merleau-pontiana invita a valutare permette di prendere in considerazione una via alternativa alla considerazione intellettualistica della percezione: se continuassimo a pensare l'atto percettivo come un'iniziativa intellettuale, il risultato che otterremmo sarebbe una infinita parcellizzazione del tessuto percettivo, il quale si ridurrebbe ad un risultato meramente sommatorio di infinite prese prospettiche sul mondo, ognuna considerata nella sua verticalità autonoma e focalizzata su un unico oggetto o possibile o necessario (dunque mai nella sua imminenza percettiva). La difficoltà definitiva imposta da questa percezione-mosaico sarebbe dunque quella di non riuscire mai a fornire un quadro d'insieme della situazione percettiva, poiché ogni visione parziale che si inserisce nell'insieme, ne partecipa ma non lo completa: nessuna delle prese prospettiche fornite dall'insieme avrebbe, in altre parole, la velleità di costituirsi come parte totale. In questa sede è dunque ancora d'attualità per Merleau-Ponty non solo la riconsiderazione della sintesi percettiva nel senso della sua istituzione, ma anche, e

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 46.

soprattutto, nel senso del soggetto percipiente che mette capo a questa istituzione. La necessaria assunzione di un punto di vista da parte del polo soggettivo non deve essere tradotta, a livello percettivo, come l'esclusione di determinate possibilità prospettiche, ma, al contrario, come il movimento di iscrizione corporea nella densità mondana; precisa infatti Merleau-Ponty che “ce sujet qui assume un point de vue, c'est mon corps en tant que *champ perceptif et pratique*”¹⁰⁸ e che ogni modalità di gesticolazione – fisica, percettiva o linguistica – circoscrive un dominio d'insieme ed aperto degli oggetti percepiti. In questo ambiente, dalla struttura aperta del campo, agisce riferendosi alla cosa percepita non come un'unità ideale di pertinenza intellettuale, ma come “une totalité ouverte à l'horizon d'un nombre indéfini de vues perspectives qui se recourent selon un certain style, style qui définit l'objet dont il s'agit”¹⁰⁹. La paradossalità che Merleau-Ponty ravvisa nella percezione e nella cosa è dunque una filiazione goethiana del paradosso dell'immanenza e della trascendenza, o meglio del paradosso della loro inestinguibile coinvoluzione: “immanente, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné”¹¹⁰.

Il paradosso dell'eccedenza che Merleau-Ponty denuncia come interno alla struttura percettiva non produce né una contraddizione, né un cortocircuito teorico, ma suggerisce una modalità non intellettualista né empirista della intuizione eidetica, molto vicina alla dissidenza filosofica del concetto goethiano di *Urphänomen*: il binomio eccedenza-mancanza che reca in sé il fenomeno originario, allo stesso tempo percepito ma ontologicamente privo della consistenza del dato percettivo, sembra stilisticamente affine a quell'oscillazione tra presenza ed assenza che implica, nella fenomenologia merleau-pontiana, la donazione percettiva della cosa. Il compito eidetico della coscienza percettiva comporta che il mondo non sia concepito al pari di un oggetto matematico, ovvero come una legge universalizzante che investe tutti i fenomeni parziali per richiamarli in una totalità tenuta insieme da una relazione che si verifica in tutti gli elementi; il mondo fenomenologico è piuttosto lo *stile delle possibilità percettive* e presenta una connotazione non più oggettuale ma *ambientale o situazionale*: è questa precisazione che spinge Merleau-Ponty a chiarire ancora una volta l'impossibilità della tesi intellettualistica della percezione, osservando come “la

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹¹⁰ *Ibidem*.

chose s'impose non pas comme vrai pour toute intelligence, mais comme réelle pour tout sujet qui partage ma situation"¹¹¹.

La percezione è dunque un luogo di *comunicazione primordiale* che si dona in un "campo" e secondo modalità confuse ed ambigue: il mondo percepito nel quadro del campo percettivo non necessita di spiegazioni concettuali poiché rientra nell'ambito dell'irriflesso, o meglio, condivide con l'irriflesso la medesima condizione di irriducibilità al concetto. Risalire all'irriflesso, avanza cautamente Merleau-Ponty rispondendo a possibili malintesi, non significa rinunciare alla riflessione, poiché l'irriflesso verso il quale si procede non è quello precedente alla filosofia o alla riflessione, ma è quello raggiunto insieme e parallelamente ad esse. Lungi dall'essere infatti un semplice raddoppiamento della vita stessa, la filosofia riflessiva deve inaugurarsi con questa considerazione vitale dell'irriflesso. Con questa preoccupazione Merleau-Ponty approda alla questione kantiana dell'alternativa teorica, rispetto alla comprensione del mondo della percezione, tra un pensiero logicamente coerente ed un pensiero dell'essere puro; già Kant, nella formulazione di questa alternativa, accoglie la necessità filosofica a lui precedente di comprendere l'inserzione dell'eidetico nel mondo sensibili: la soluzione kantiana, che suggerisce che la nostra esperienza del mondo sia interamente intessuta di concetti, conduce ad una serie di contraddizioni nella misura in cui questi concetti vengono pensati come trasferimenti possibili dell'essere puro. Nella prospettiva merleau-pontiana, Kant e la tradizione a lui successiva avrebbero tirato delle "cattive conseguenze" da questa constatazione ontologica e non avrebbero fatto l'uso più profondo di questo principio di incarnazione percettiva dei concetti, arrestandosi ad una parziale messa in opera del suo potenziale. L'effetto di contraddizione che Kant infatti contesta a tale idea, non andrebbe infatti segnalata come impasse teorica ma come andrebbe al contrario riconosciuta come la condizione della coscienza; il polo coscienziale, così come viene strutturato già in *Fenomenologia della percezione*, pur non rinunciando ancora ad una posizione tetica, non vive più di una completa linearità e trasparenza ma, al contrario, è immerso nella opacità di quella contraddizione "non vana"¹¹² che pertiene alla percezione. Si tratta di un modello contraddittorio non fondato sulla logica trascendentale o mutuato dal principio di non contraddizione della logica formale, bensì di una esigenza contraddittoria individuata nel cuore dei rapporti percettivi:

¹¹¹ *Ibidem*, p. 52.

¹¹² *Ibidem*, p. 55.

“l’objection dont nous nous occupons ne paraîtrait que recevable que si, en regard du monde perçu, nous pouvions mettre un système de vérités éternelles soustraites à ses contradictions”¹¹³.

La via dell’assunzione della contraddizione come principio euristico permetterebbe inoltre di glissare da una concezione della coscienza intellettuale ad una coscienza eminentemente percettiva.; l’evento percepito non può mai essere riassorbito nelle relazioni trasparenti che l’intelligenza costruisce nell’occasione dell’evento percettivo poiché la funzione intellettuale non tematizza soltanto l’evidenza delle relazioni, ma si fa carico anche della funzione di quel *termine oscuro*¹¹⁴ che costituisce il fondo impercettivo e non relazionale sulla quale tali relazioni si stagliano. Il passaggio dunque da una coscienza intellettuale di foggia cartesiana ad una coscienza percettiva – ovvero una coscienza calata nel luogo della percezione, in grado di adeguarsi alla situazione del campo percettivo e non di dominarlo secondo un atteggiamento metafisico - accompagna la volontà merleau-pontiana di rendere evidente quel legame per così dire *organico* tra la percezione e l’intellezione¹¹⁵: aver coscienza di un oggetto percettivo non è un’operazione razionale ma assomiglia piuttosto alla proiezione di una “lumière naturelle, notre ouverture à *quelque chose*”¹¹⁶.

Anche in questo testo del 1946, il costante e metodico riferimento alle soluzioni teoriche avanzate dalla psicologia della forma tedesca interviene a correggere le false prospettive e ad allentare le strette ipoteche che la filosofia cartesiana del *cogito* aveva gettato sulla metafisica occidentale per così dire “ortodossa”; in particolare, il compito precipuo che la filosofia merleau-pontiana degli anni Quaranta si impone è quello di smontare le evidenze di una metafisica della riflessione pura, ovvero dislocata al di fuori della percezione e nutrita da una soggettività che non è più corpo percipiente ma che si è svincolata dalla località geografica e temporale della sua iscrizione mondiale. Il soggetto pensante, così come viene delineato da una versione radicale della formazione cogitale, sarebbe infatti un’impossibile astrazione dalla corporeità e dalle attività percettive, quest’ultime intese come funzioni “organiche” che strutturano il rapporto di co-appartenenza di mondo e soggettività.

La decisione merleau-pontiana di assumere il vincolo mondiale come primariamente organico, impone alla fenomenologia della percezione uno sforzo di riqualificazione

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹¹⁵ Rif. *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

della figura del *cogito*, un'istanza filosofica che Merleau-Ponty affronta sia dagli esordi con sofferenza, mantenendosi sempre sul filo di una sua eventuale negazione. Gli anni che precedono e che seguono la pubblicazione della *Fenomenologia* nel 1945 – rappresentati dai testi del 1933 e del 1934 analizzati in questa stessa sede, nonché da *La struttura del comportamento* e da tutta la produzione inedita dei primi anni Cinquanta - testimoniano infatti il lavoro critico preparatorio e gli strascichi di rielaborazione di una filosofia che, nel tentativo di archiviare il razionalismo esclusivo del cartesianesimo, cerca in qualche modo di salvare il polo cogitale, delocalizzandolo dalla sua posizione cosmoteoretica per immergerlo nel logos sensibile. La contribuzione della *Gestalpsychologie* appare dunque decisiva in queste due fasi, in particolar modo per l'apporto fondamentale che essa fornisce alla rilettura del *cogito* cartesiano: la teoria psicologica della forma ispira e suggerisce una mutazione della struttura del rapporto percettivo tra soggettività e mondo, facendo leva sull'importante dispositivo teorico della figura sfondo e sulle categorie riformate di configurazione, totalità e campo percettivo. Secondo Merleau-Ponty ci sarebbero infatti due modi, classici ed erronei, di comprendere il *cogito*, uno che appartiene alla psicologia classica, ovvero un *cogito* istantaneo, che non dura ma che aderisce immediatamente al suo *cogitatum* e che si limita a constatare il pensiero (e dunque a cogliere se stesso) come fatto psicologico semplice. La seconda versione della soggettività cartesiana invece, proposta da Cartesio stesso nelle *Regulae*, riposa non solo sull'evidenza ideale dell'esistenza privata di un pensiero, ma anche sull'evidenza ideale delle cose che questo pensiero pensa: il *cogito* sarebbe dunque una vera e propria essenza assiomatica, completamente trasparente e contravverrebbe però, in questo caso, all'operatività del dubbio iperbolico che agisce sulle essenze stesse. È contemplabile però, per ovviare alle difficoltà imposte dalle prime due soluzioni, una terza via ermeneutica capace di incrociare, nell'ambito di riflessione della fenomenologia, le esigenze di *autocomprensione* del *cogito* con la sua struttura che è stata riscoperta come percettiva:

l'acte de douter par le quel je frappe d'incertitude tous les objets possibles de mon expérience, se saisit lui-même à l'oeuvre et ne peut alors se mettre en doute lui-même. Le fait même de douter obture le doute. La certitude que j'ai de moi-même est ici une véritable perception: je me saisis non pas comme un sujet constituant transparent pour lui-même, et qui déploie la totalité de ses objets de pensée et d'expérience possibles, mais

comme une *pensée particulière*, une *pensée engagée* dans certaines objets, une *pensée en acte*¹¹⁷

Sottraendosi a quello che Merleau-Ponty comprende come un vero e proprio *scetticismo* del dubbio iperbolico – incapace di rendere conto della verità – e, dall'altro lato, consapevole dei rischi implicati da una teoria essenzialista della soggettività, la versione fenomenologica del *cogito* descrive un pensiero ed un movimento di autocomprensione che passa solo attraverso la percezione: il *cogito* si percepisce in atto, ovvero all'opera, implicato in un compito di palpazione del mondo piuttosto che di visione rappresentativa ed il modello di pensiero che ne consegue considera come fondante non il proprio scarto trascendentale rispetto alle cose ma la sua immersione in esse in quanto coscienza percettiva. Merleau-Ponty giunge dunque ad una prima relativa conclusione anche per quanto concerne la scottante questione filosofica della correlazione tra la razionalità e la *praxis*, optando per una implicazione sempre possibile dell'affermazione assoluta nella pratica.

L'assunzione della psicologia della *Gestalt* come referente privilegiato non è però, nel Merleau-Ponty di questi anni, prima di piglio critico: le esperienze teoriche della nuova psicologia tedesca infatti si sarebbero limitate ad una, seppure perfetta, descrizione del mondo percettivo, senza essere però in grado da questa descrizione delle vere conseguenze filosofiche. Se sul piano descrittivo infatti la psicologia della forma riesce a individuare con precisione le *strutture* del fenomeno percettivo, sul piano filosofico invece presenta una fecondità incubata, non sviluppata, rischiando di ricadere nella tentazione classica di limitare la comprensione di determinati processi all'ordine causale del fisico o del fisiologico: si tratta dunque di valutare, osserva Merleau-Ponty, se il grande lavoro speculativo che la *Gestalttheorie* ha compiuto per ricanalizzare la psicologia verso i fenomeni ed il mondo percepito possa in qualche modo essere uno strumento valido per la formulazione di una teoria ontologica, ovvero se la filosofia della forma abbia delle potenzialità di sviluppo per essere una teoria dell'Essere. *Il primato della percezione*, datato 1946, pur ascrivendosi già in un momento di ripensamento delle teorie della fenomenologia merleau-pontiana, mostra una cautela nei confronti della scuola della *Gestalt* che verrà poi lentamente attutita negli scritti dei primi anni Cinquanta; la nuova prospettiva teorica dischiusa dalla psicologia della forma, ed in particolar modo dalla sua considerazione del

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 61, corsivo nostro.

comportamento come struttura espressiva, permette di superare l'alternativa classica tra psicologia oggettiva e psicologia di introspezione, ma è proprio a partire dalle derive possibili di questa impostazione che essa si rivela, agli occhi di Merleau-Ponty, deludente:

Quand en suite la théorie de la forme, en dépit de ses propres résultats, esaye de s'envelopper d'une ontologie scientiste ou positiviste, c'est au prix d'une contradiction interne où nous ne devons pas la suivre. En revenant au monde perçu comme nous l'avons fait tout à l'heure, en retrouvant les phénomènes et en mesurant sur eux notre conception de l'être, nous ne sacrifions nullement l'objectivité à la vie intérieure, comme on a rapproché à Bergson de le faire, puisque, comme la théorie de la forme l'a montré, la structure, la *Gestalt*, la signification, ne sont pas moins visibles dans les conduites objectivement considérées que dans l'expérience de nous-mêmes, pourvu seulement que l'objectif ne soit pas confondu avec le mesurable¹¹⁸

La psicologia non ha bisogno di crearsi “involucri” ontologici per apparire rigorosa come scienza poiché il suo ritorno al mondo percepito rappresenta già di per sé una sufficiente e rigorosa direzione scientifica; allo stesso modo, precisa Merleau-Ponty, non deve prodursi un doppio filosofico in grado di giustificare le proprie scoperte, poiché non esistono due verità distinte, una per la psicologia ed una per la scienza. Chiedere alla psicologia di considerare e di approfondire la *significazione filosofica* delle proprie scoperte corrisponde ad altra ambizione, ovvero a quel desiderio di completezza nei due gradi diversi di esplicitazione del medesimo sapere¹¹⁹, poiché “la psychologie et la philosophie se nourrissent des mêmes phénomènes, les problèmes sont seulement plus formalisés au niveau de la philosophie”¹²⁰.

Contro quella che Merleau-Ponty identifica come “una maniera romantica di amare la ragione”, ovvero un'epurazione dalla conoscenza filosofica di tutti i contributi forniti dalla psicologia, dalla sociologia, dall'etnografia e dalla psicopatologia, egli fa agire una vera e propria esposizione della filosofia alla storia che implica, senza sforzi, un primato effettivo della percezione alternativo alle tesi dell'empirismo. L'obiettivo della riconduzione merleupontiana alla percezione non corrisponde ad un banale sensazionismo trasformativo ma contribuisce a sostenere che l'esperienza della percezione contribuisce a riposizionarci nel momento d'istituzione delle cose e delle

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁹ Rif. *Ibidem*, p. 66.

¹²⁰ *Ibidem*.

loro verità ovvero contribuisce all'avvicinamento della razionalità non romantica al *logos* del mondo estetico al suo stato nascente. È in opera in questo riassetto della razionalità, un importante svincolamento dal dogmatismo ed una nuova comprensione delle condizioni vere dell'oggettività, la quale richiama contemporaneamente alla conoscenza ed all'azione; non si tratta dunque di ridurre, in forma ancora una volta dogmatica, la conoscenza umana al corpus delle sensazioni ma "d'assister à la naissance de ce savoir, de nous la rendre aussi sensible que le sensible, de reconquérir la conscience de la rationalité, que l'on perd en croyant qu'elle va de soi, que l'on retrouve au contraire en la faisant apparaître sur un fond de nature inhumaine"¹²¹. La considerazione della percezione è dunque necessariamente preliminare poiché fornisce il prototipo, o meglio l'*esempio*, metodico per il lavoro filosofico sulla conoscenza e sul linguaggio: ogni analisi dell'ordine umano deve appoggiarsi alla sua natura sensibile o, per dirla in termini che ritorneranno ne *La struttura del comportamento*, al "livello" primordiale del sensibile. Definire primordiale il sensibile non corrisponde a sostenere che tutto derivi in via trasformativa o evolutiva dal sensibile ma, al contrario, che il sensibile rivela in forma permanente i dati di un problema che la cultura cerca di risolvere in altro modo.

L'esposizione della conoscenza alla storia non è dunque solo l'atto di ricollocazione del determinismo nella culla del sensibile bensì tutto il sistema di legami e rapporti di scambio che si instaurano nel dominio della *praxis* e di cui l'idealità non fa altro che essere un alibi trasformato in figura. In questi passaggi Merleau-Ponty sembra anticipare nei contenuti il Capitolo Terzo de *La struttura del comportamento*, introducendo, a fini strumentali, un'abbozzata distinzione tra ordine fisico, ordine vitale ed ordine umano ed un'altrettanto abbozzata prospettiva d'adesione ed inerenza della vita al mondo percepito ed al mondo umano; l'affermazione del primato della percezione risulta il miglior rimedio allo scetticismo ed al pessimismo poiché permette di destrutturare l'idea di una sensibilità e di una gnoseologia chiuse su se stesse, ovvero monadicamente senza alcuna comunicazione con l'altro e con la verità. Il pregiudizio di una "raison sans chair"¹²² non agevolerebbe infatti la comprensione delle dinamiche di accesso fenomenologico alla verità e vincolerebbe la filosofia ad una forma di scetticismo pascaliano, che sostiene che non si percepisca mai nulla se non delle qualità o delle somme di sensazioni. Il primato della percezione

¹²¹ *Ibidem*, p. 66-67.

¹²² *Ibidem*, p. 70

corregge questa pretesa impossibile di discontinuità e di frammentazione, auspicando il ritrovamento di un'unità percettiva e sensibile, allo stesso modo trasponibile su livello dell'ordine umano e dell'ordine vitale. Osseva infatti Merleau-Ponty a proposito dell'errore scettico di Pascal: "l'absolu qu'il cherche au-délà de notre expérience est impliqué en elle. De même que je saisis le temps à travers mon présente et en étant présent, je perçois autrui à travers ma vie singulière, dan la tension d'une vie qui la dépasse"¹²³. Il richiamo della filosofia nel quadro del sensibile e l'affermazione della priorità ontologica della percezione non produce dunque una distruzione dell'assoluto o della razionalità *tout court* ma, al contrario, un annullamento delle loro posizioni di separatezza. Ne deriva la convinzione che non si dovrebbe porre la questione della percezione e dell'eidetico nei termini di un'alternativa semplice tra trascendenza ed immanenza, ma che si dovrebbe piuttosto mantenere, in filosofia, la stessa complessità che la religione cristiana ha scelto per la sua posizione teologica, privilegiando un assoluto tra gli uomini ad un assoluto separato. O viceversa, basterebbe realizzare che la vita implica già nelle sue maglie una *soluzione intemporale*¹²⁴.

La posizione merleau-pontiana contenuta nella *soutenance* del 1946 viene contestata, in sede di discussione, da Emile Bréhier, che confrontando puntualmente lo sforzo teoretico platonico con le esigenze fenomenologiche espresse da Merleau-Ponty, giunge alla conclusione che la fenomenologia merleau-pontiana non ha fatto altro che invertire il platonismo e rivoltarlo sui suoi piedi rispetto alla tematica della percezione vissuta:

La philosophie est née des difficultés concernant la perception vulgaire; c'est à partir de la perception vulgaire et en prenant ses distances vis-à-vis de cette perception qu'on a d'abord philosophé. Platon [...], loin de vouloir revenir à une perception immédiate, à une perception vécue il partait des insuffisances de cette perception vécue pour arriver à une conception du monde intelligible qui fût cohérente qui satisfît la raison, qui supposât une autre faculté de connaître que la perception elle-même. Vous prenez, vous, cet idéalisme platonicien et vous suivez le chemin précisément inverse: vous essayez de le réintégrer dans la perception, et je crois que c'est là que se présentent à proprement parler toutes les difficultés.¹²⁵

¹²³ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁴ Rif. *Ibidem*, p. 72.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 73-74.

Bréhier identifica nei presupposti merleau-pontiniani una mossa codarda di semplice spostamento di “privilegi” e di rimescolamento delle strutture gnoseologiche già decise dal platonismo, senza considerare lo sforzo relativo di formulazione di una *coscienza percettiva*, che impegna Merleau-Ponty nel filo degli anni da *La struttura del comportamento* fino agli inediti dei primi anni Cinquanta, passando per la *Fenomenologia della percezione*. La soluzione media della coscienza percettiva, lungi dall’essere un semplice compromesso teoretico per cercare di reintegrare, come suggerisce Bréhier, l’intelligibile nella percezione, è ciò che permette a Merleau-Ponty, facendo forza sulla nozione di forma e da essa estendone quella di espressione, di passare da un regime di problematiche puramente fenomenologiche ad un regime d’interrogazione profondamente ontologica. Attraverso la soluzione della coscienza percettiva Merleau-Ponty si inserisce dunque a pieno nella discussione filosofica sull’eidetico, fornendo un punto di vista nuovo e non un distillato ottenuto dal rimaneggiamento del corpus platonico. Risponde infatti Merleau-Ponty a Bréhier:

Vous disiez que Platon a cherché à quitter la perception pour les idées. On pourrait dire aussi qu’il a mis le mouvement et la vie dans les idées, comme ils sont dans le monde – et il l’a fait en brisant la logique de l’identité, en montrant que les idées se transforment en leur contraire.¹²⁶

È chiaro dunque che l’intenzione merleau-pontiana, dichiarata sommessamente nel continuo lavoro su Platone e ripresa con molto più vigore con la formulazione tardiva ma esplicita della teoria delle idee sensibili, è quella di mettere in atto un’*espressione dell’immediato*, dunque non un tradimento della ragione e nemmeno un suo livellamento per difetto, ma, al contrario, un suo allargamento al sensibile sotto specie di medium espressivo e coscienza percettiva: questi due perni, che testimoniano la sostanza sensibile della riflessione o, ad ogni modo del suo cominciamento, inducono alla conclusione che non esiste vita pura, o meglio, che non esiste un irriflesso se non attraverso la cesura imposta dall’esordio della riflessione nella misura in cui non esiste un’universalità data ma solo un’universalità presuntiva.

La suggestione che sta alla base del primato della percezione non propende per un “monopolio esclusivo della verità”¹²⁷ da parte della percezione stessa o per una

¹²⁶ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁷ Rif. *Ibidem*, p. 87.

diminuzione del contributo gnoseologico delle forme di conoscenza più complesse ma cerca di riaffermare con forza l'origine sensibile ed esperienziale di queste ultime, riattualizzando la consapevolezza che nella percezione si trova un modo di accesso all'oggetto che funge da prototipo a tutti i diversi modi di accesso che si replica nei livelli superiori. Quella percettiva non è dunque l'esperienza definitiva ma è *l'esperienza fondamentale* che necessita di un'esplicitazione espressiva che arriverà nei livelli superiori. Il lavoro della fenomenologia in questo caso non è dunque quello di fare tabula rasa dei pregiudizi della scienza sulla percezione, ma quello ben più interessante di valutare la portata e la significazione di quest'ultima, estendendo tale influenza anche al mondo ideale o mondo della cultura (problematica che tornerà a pesare sull'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression*). L'eidetico ed il culturale, dei quali riconosciamo la provenienza sensibile e percettiva, non vengono diminuiti nella loro originalità, ma semplicemente ricondotti "a terra":

la conscience humaine ne se possède jamais sans reste et ne se ressaisit au niveau de la culture qu'en récapitulant les opérations expressives, discontinues et contingentes, par lesquelles est devenue possible l'interrogation philosophique elle-même.¹²⁸

La percezione fornisce un esordio ed un'iscrizione ma necessita comunque di uno *sviluppo*, poiché non esaurisce completamente le modalità conoscitive¹²⁹. La chiusura della discussione vede Merleau-Ponty ritornare sulle categorie che ha preso in prestito alla psicologia della forma e che ha ampliato in direzione fenomenologica, in particolare quella di orizzonte e di campo percettivo.

Percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps, la chose ayant toujours sa place dans un horizon de monde, et le déchiffrement consistant à remplacer chaque détail dans les horizons perceptifs qui lui conviennent. Mais de telles formules sont autant d'énigmes, à moins qu'on ne les rapproche des développements concrets qu'elle résumant¹³⁰.

Resta ora da capire come la teoria della *Gestalt* possa costituire, nel panorama della prima produzione merleau-pontiana, un vero e proprio preludio alla teoria

¹²⁸ *Ibidem*, p. 100.

¹²⁹ Rif. "naturellement il y a un développement de la perception; naturellement elle n'est pas achevée d'emblée" (*Ibidem*, p. 103).

¹³⁰ *Ibidem*, p.104.

dell'espressione e soprattutto come essa possa essere in grado di riformare le classiche teorie dell'espressione introducendo un nuovo modo di avvicinare la questione. La psicologia classica tratta il problema speciale dell'espressione interpretando il fatto espressivo come un *segno* e quindi questa "signification, qui donne au fait des propriétés nouvelles"¹³¹ viene ridotta ad una semplice associazione per continuità, secondo la quale i fatti esterni sono l'occasione di accesso di fatti interni più o meno complessi o più o meno ricchi dal punto di vista del contenuto affettivo. Il valore espressivo corrisponde dunque ad una sorta di sustruzione che si aggiunge al carattere sensibile dei fatti esterni, al quale è dall'inizio completamente estraneo. Questa teoria del fatto espressivo, oltre ad essere fondata sulla contiguità, sembra avere delle basi nel postulato della somiglianza che configura il senso espressivo di un dato sensibile in virtù del grado di parallelismo in gioco nel transfert dall'interno all'interno. Il problema dell'espressione assume dunque le fattezze di un insieme di significazioni estrinseche attribuite a coordinate sensibili estranee alla riduzione del senso medesimo: il segno espressivo diventa in questo contesto puramente arbitrario e può essere indicativo di qualsiasi cosa, senza che dia appunto una garanzia del rapporto associativo stabilito dal gesto espressivo. Osserva Guillaume a questo proposito:

la critique que la théorie de la Forme a fait de l'associationnisme fait prévoir quelle sera dans ce problème sa position. Elle ne conteste pas, disons-le encore une fois l'existence des transferts et la possibilité que les caractères secondaires soient associés à des caractères primaires par des accidents. Mais elle se refuse à voir dans ce fait une explication universelle applicable *a priori* à tout caractère expressif¹³²

La considerazione della problematica dell'espressione all'interno della teoria della forma mira dunque alla critica dell'infondatezza dell'origine associativa di un carattere sensibile, riprendendo il motto goethiano "ciò che è dentro è anche fuori". Nella forma primitiva della percezione vi sono infatti già dei fatti espressivi che non corrispondono né alla proiezione né all'interiorizzazione: la percezione individua le proprietà formali del comportamento che hanno per essi stessi un senso (*Sinn*, ovvero senso intrinseco, significazione che non rimanda ad un segno) ed un valore. Le

¹³¹ Rif. P. Guillaume, *Psychologie de la forme*, cit., p. 184. Segnaliamo di passaggio l'estrema vicinanza con la definizione dell'espressione che compare in MSME e che analizzeremo nei prossimi paragrafi.

¹³² *Ibidem*, p. 185.

proprietà espressive di un comportamento s'integrano dunque alle proprietà formali degli elementi che la compongono; l'empatia espressiva è dunque motivata da "comunanza primitiva di struttura"¹³³. L'unità sistemica che si realizza nell'organico, e la comprensione di questa come fenomeno naturale, sono quelle dell'espressione: è infatti l'espressione che scompare o che si altera nelle alterazioni di sistema e nelle variazioni della fisionomia dell'insieme, nella sua qualità di *forma di tipo primitivo*.

¹³³ Rif. *Ibidem*, p. 187.

2.2 Percezione, linguaggio ed espressione nella produzione merleau-pontiana tra la *Phénoménologie de la perception* [1945] e *La prose du monde* [1953]

Cercheremo ora di analizzare come il *problema dell'espressione*, negli anni di passaggio da *La struttura del comportamento* alla *Fenomenologia della percezione*, subisca un vero e proprio trasferimento teorico che gli permette di emergere dalla totalità delle questioni legate alla forma e di acquisire una collocazione autonoma dalla forte valenza ermeneutica.

Le prime due opere di Merleau-Ponty potrebbero essere definite *archeologiche*, nella misura in cui cercano di far riemergere, ripulendolo da stratificate idealizzazioni, il mondo percepito in tutto il suo spessore ontologico, approfondendo la decisiva incarnazione del soggetto percipiente ed il radicamento dello spirito nel corpo. Affermando dunque il primato della percezione e segnalando simultaneamente la necessità filosofica di un lavoro altrettanto approfondito sul problema della conoscenza, attraverso una critica rivolta all'empirismo ed allo stesso tempo all'intellettualismo, Merleau-Ponty comprende il percepito non come semplice sfondo dell'emergenza della verità, ma piuttosto come il suo luogo genetico, la fonte della verità stessa. Il sensibile dunque – nella figura del percepito – non è semplicemente uno strato dell'esperienza da cui poi derivare l'ordine del vero ma, al contrario, è il mezzo che permette, attraverso un'analisi adeguata della percezione, di mettere in evidenza a tutti i livelli del comportamento “un mouvement de transcendance ou de signification, dont doit procéder également la vérité. Le corps n'est pas le sujet de la réceptivité sensible mais la ‘trace d'une existence’: point de passage d'une *dynamique expressive* plutôt que substrat de la conscience”¹. Il lavoro successivo alla pubblicazione della *Fenomenologia* sarà dunque per Merleau-Ponty un continuo tentativo di migliorare le debolezze della prospettiva dell'opera del 1945, in particolar modo di quelle sezioni dedicate al *fenomeno dell'espressione*: l'obiettivo dell'autocritica merleau-pontiana sarà, come vedremo più avanti, quello di esplicitare il momento espressivo integrandolo al fenomeno della verità, ovvero confermarlo nella sua specificità e pensarlo ancora una volta nel suo radicamento corporeo.

L'analisi consacrata al linguaggio - contenuta nel capitolo di *Fenomenologia della percezione* intitolato “Il corpo come espressione e parola” e posizionata come

¹ R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Millon, Grenoble 1990, p. 60.

chiusura di una lunga sezione sul corpo – ha l’obiettivo di confermare “au niveau du comportement rationel ce qui avait été dégagé au plan de la motricité et de la sexualité, à savoir l’irréductibilité du comportement à la possession intellectuelle d’un noème, et donc l’attestation au niveau du corps d’une puissance de signifier originale”². L’analisi del linguaggio ricopre per Merleau-Ponty una posizione strategica che rischia però ad ogni progresso di rivelarsi problematica; il dominio linguistico si pone al crocevia, o meglio, nel reciproco sopravanzamento della potenza significativa del corpo e del rango dell’idealità. Non a caso esso, soprattutto grazie alla variante della questione dell’espressione, si rivela a più riprese nella produzione merleau-pontiana come il terreno più ricco di fecondità filosofica rispetto al progetto generale di un’archeologia del percepito. Ecco dunque che risulta immediatamente chiaro in che termini l’operazione espressiva, come dichiara Merleau-Ponty in un passaggio chiave del paragrafo della *Fenomenologia* sopra citato, realizzi effettivamente la significazione, non limitandosi a produrre una mera traduzione. Si imposta dunque una nuova relazione, potremmo dire esteriore, tra il segno ed il senso: il privilegio viene accordato da Merleau-Ponty alla natura gestuale della parola, poiché essa, come ogni altro gesto, guadagna il suo senso donandosi già da subito come significante, ovvero come protesa verso il senso. La parola sembra designare in autonomia il proprio senso poiché essa possiede il ruolo specifico di esprimere il rapporto tra uomo e mondo sensibile e di esprimerlo in un *contesto culturale*; quest’ultimo consisterebbe infatti in un mondo comune costituito da *sedimentazioni* ovvero da atti espressivi anteriori, che doppiano ed accompagnano la parola nella sua forma pura e gestuale. Come osserva infatti Barbaras: “alors même qu’il s’agissait de fonder l’idéalité dans la transcendente ou l’expressivité corporelles, c’est-à-dire de faire apparaître la parole comme le lieu où l’opposition du fait et du sens est véritablement surmonté, Merleau-Ponty commence par conduire un parallèle entre le geste corporel et la parole, entre le monde perçu et le paysage culturel qu’elle dépose”³. In qualsiasi direzione essa stia andando, la riflessione di *Fenomenologia della percezione* sta già (o sta ancora, se consideriamo la teoria degli ordini risalente a *La struttura del comportamento*) procedendo nel quadro di una distinzione non oppositiva tra natura e cultura: l’idealità del mondo – incidentalmente del mondo percepito – è integrata ed articolata nel mondo stesso. I passaggi qui considerati non

² *Ibidem*, p. 61.

³ *Ibidem*, p. 62.

mostrano meramente la volontà di superare il corpo in direzione dell'espressione ma, al contrario, di mantenersi fedeli all'irriducibilità del corpo stesso all'ordine oggettivo: il corpo è dunque esso stesso interpretabile in termini di espressione nella misura in cui non vengano sopresse le sue *dimensioni naturali*⁴ e che si attui un positivo superamento del corpo oggetto (*Körper*) a vantaggio di un corpo vivo (*Leib*). Merleau-Ponty “ne pense pas véritablement ce corps *comme* expression, ce qui supposeraait de l'aborder *à partir* du phénomène de l'expression [...]: il appréhende l'expression à partir du corps, conçu comme sujet de comportements naturels”⁵. L'espressione in questo modo viene compresa a partire da quella *trascendenza corporea* che costituisce la capacità del corpo di dispiegare un *Umwelt*: l'analisi del gesto linguistico sembra dunque incanalarsi, ed in qualche modo incunearsi, in questa relazione ad un universo culturale in continuità con quello naturale. Introducendo l'ulteriore categoria di *convenzione*, che non fa altro che diluire i segni naturali in un ambito formato di emergenze artificiali, Merleau-Ponty trasferisce la consistenza spinosa del problema dell'espressione in un terreno in cui è stata rianimata la dualità tra natura e cultura, senza che essa sia veramente risolta od attenuata. L'infossamento merleau-pontiano in una prospettiva, in questa fase, ancora fondamentalmente dualista ammantata la questione dell'espressione di una certa *ambiguità*, che in qualche modo giunge a correggere, in stile morfologico e tipicamente goethiano, una prospettiva altrimenti incrinata: l'espressione finisce infatti per essere pensata non come potenza significativa del corpo oggettivo ma come *vita*. Il corpo significativo, espressivo, è un corpo che vive ed è vettore di una vita piuttosto che di un valore spirituale. Nell'inedito *Le problème de la parole*, steso tra il 1953 ed il 1954 e dunque nel pieno del ripensamento delle conclusioni fenomenologiche del 1945, si rintracciano alcuni tentativi di ripensamento della problematica del rapporto tra natura e cultura, attraverso il filtro con cui era stato approcciato nel contesto linguistico-semiotico di matrice saussuriana:

Problème de nature et culture. C'est en somme le rapport de nature et culture que Saussure nous oblige à réexaminer, c'est sûr [?], ce qu'il dit des rapports langage-nature⁶

⁴ Rif. *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, BNF, VOLUME XII, 1953-1954, 2/46.

Il programma di riesame che Merleau-Ponty si propone di attuare in questi anni – che coprono anche la stesura de *La prose du monde* – ha come fulcro critico l'intervento del pensiero semiotico di De Saussure ed in particolar modo il rilancio dell'istanza dell'arbitrarietà del linguaggio. La comprensione di tale arbitrarietà non si riferisce al rango di competenza della “*décisoire, délibéré*”⁷ quanto a quello del “*non-naturel*”⁸: nell'interpretazione di Merleau-Ponty infatti Saussure mostra l'originalità dell'ordine linguistico contrapponendolo a quelle prospettive che comprendono il segno secondo un'ipotesi *somiglianza oggettiva* o che presuppongono un'assegnazione “naturale” del senso del segno al senso. Tale tipologia di corrispondenza però non fornisce, agli occhi del Merleau-Ponty inedito, alcun apporto di senso, ma, al contrario, un vago accesso al culturale inteso come “*une claire raison des parties composantes du language et de la pensée et de leur connection*”⁹. Saussure ha il merito di dimostrare che i segni, esattamente come i pensieri, non sono altro che processi di *différentiations d'un milieu*¹⁰ e non conglomerati di parti:

ce qui existe c'est la parole comme créant unité son-sens, et non correspondance ponctuelle (cf. Proust disant que « un style », c'est l'homogénéité interne de la langue de l'auteur grâce à laquelle elle devient capable de tout refléter, elle disparaît comme entité séparée, elle ouvre sur vérité: maximum d'individualité et ici maximum d'objectivité. Balzac manque de ce style quand il donne des “renseignements” d'initié. Donc le fondement de la puissance significative est stylistique, non décisive ou arbitraire en ce sens.)¹¹

Il modello linguistico che la lezione saussuriana veicola nella riflessione merleau-pontiana si allinea, come emerge in questi passaggi, ad un ideale di totalità e d'unità perfettamente compatibile a quello che la psicologia della *Gestalt* aveva introdotto rispetto ai dati percettivi: la parola non è autonoma in virtù di una corrispondenza puntuale con l'oggetto che significa, poiché è solo scomparendo come entità separata che può aprirsi sull'unità veritativa del linguaggio. La potenza significativa del linguaggio è dunque come abbiamo sentito osservare in questi passaggi Merleau-Ponty, *stilistica* ovvero legata alla nozione di stile, che Merleau-Ponty recupererà in funzione ontologica più tardi e che qui viene alla luce in

⁷ *Ibidem*, 3/48.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

riferimento al letterario: stile è infatti, secondo il suggerimento proustiano, l'omogeneità interna alla lingua di un autore ovvero quel "dispositivo eidetico" che la rende capace di riflettere tutto come autoriale. È rispetto a questa introduzione che Merleau-Ponty è costretto dunque a tornare sul senso del *convenzionale* in ambito linguistico, precisando che arbitrario "veut dire contingent par rapport à nécessité physique ou naturelle"¹² ma che tale contingenza natura non implica automaticamente il convenzionale "comme résultat d'un constat, d'une décision"¹³. Non vi sarebbe dunque nulla simile ad un "in sé" che decida preliminarmente la destinazione di una parola a "rappresentare" un oggetto. L'arbitrarietà del linguaggio appare dunque, alla luce di queste osservazione, come un *deposito tradizionale* ovvero corrispondente alla "fondation d'une 'tradition'"¹⁴; continua Merleau-Ponty, citando un passaggio del *Corso di linguistica generale* di De Saussure. "C'est parce que le signe est arbitraire qu'il connaît d'autre loi que celle de la tradition, et c'est parce qu'il se fonde sur la tradition qu'il peut être arbitraire". [...] La tradition disait Husserl, c'est l'oubli des origines. Donc la culture se donne comme seconde nature"¹⁵. Lo statuto del segno linguistico non può fregiarsi di un'origine decisionale ma, al contrario, risiede in un decreto d'origine spontanea. Un esempio di tale spontaneità vigente nel linguistico è per Merleau-Ponty il sistema d'accentuazione (francese) che verrebbe percepito solo una volta che è stato fatto e che, in questo "secondo" momento, si presenta come retroattivo e dunque capace di gettare una luce naturale sul materiale linguistico nel momento che lo precede.

Ciò che di Saussure convince ed aiuta Merleau-Ponty nell'istinto al riesame delle sue proprie categorie, è proprio questa esigenza indotta di mettere alla prova il linguaggio, o meglio la *langue*, attraverso l'introduzione della *parole*, in grado di portare la verità nel suo spessore. Osserva Merleau-Ponty, cercando di dare una specificità a questo nuovo strumento saussuriano:

La parole n'est pas source de son et sens, i.e. actualisation d'une langue qui n'y ajoute rien, passage du sens dans le *hic et nunc* par support sonore dans l'espace et le temps.-

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem*, 4/48.

¹⁵ *Ibidem.*

Quand quelqu'un parle, il se passe autre chose: c'est alors que les sons se mettent à signifier et le sens à vivre en eux, que le langage se refait, qu'il y a phénomène de vérité: le signe, devenant sens, renvoie au-delà de la personne qui la profère pourtant et apparaît comme la voix même de ce dont on parle¹⁶

La concezione della totalità della “strumentazione” linguistica cambia attraverso l'inserzione della componente dinamica e diacronica della *parole*, poiché essa non è più un codice o una tecnica ma, avendo riacquistato il proprio spessore vitale, diventa, appunto, “une manière de vivre”¹⁷. Nella sua completa opacità, il linguaggio viene dunque affrontato non per essenza ma nella sua esistenza, nella prospettiva, più volte ricordata, che “les mots ne sont que diacritiques, i.e. situationnels et on n'a pas besoin d'un mot par idée”¹⁸

Come è evidente in questi degli inediti del 1953-1954 – che rappresentano sia un *pendant* teorico che una preparazione alla quasi coeva *La prose du monde* -, negli anni successivi alla pubblicazione, la rilettura della *Fenomenologia della percezione* si scontra contro l'insoddisfazione dello stesso autore di riconoscere materiale promettente invischiato in *impasse* ancora ingenua e passibili di una necessaria soluzione. Il caso del problema dell'espressione è forse uno dei più evidenti, poiché spinge Merleau-Ponty a dedicare al suo ripensamento un intero corso universitario, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, che noi leggiamo ancora in forma inedita. L'ipoteca maggiore che grava sull'ampio gruppo di questioni filosofiche che si riuniscono intorno alla nozione d'espressione è costituita proprio dalla soluzione continuistica scelta per la definizione di natura e cultura. Osserva Barbaras a questo proposito: “le refus de l'intellectualisme appelle une genèse de l'idéalité et par conséquent une philosophie du corps expressif, mais la dépendance de l'analyse de l'expression à l'égard d'une conception encore naturaliste du corps interdit de rendre compte de l'idéalité de manière satisfaisante”¹⁹. Se è vero infatti che l'impegno che Merleau-Ponty si assume nella redazione della *Fenomenologia* è di ordine prettamente archeologico, e dunque mira alla riemersione del percepito in modalità irriducibile, è altrettanto vero che tale impegno dovrebbe aprire in altre sedi di riflessione un cammino teoretico: la percezione risulta subordinata all'espressione ma

¹⁶ *Ibidem*, 5/49.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, 26.

¹⁹ R. Barbaras, *De l'être du phénomène*, cit., p. 65.

allo stesso modo dovrebbe essere in grado di descrivere l'iscrizione dell'idealità nell'ordine percettivo. Nelle premesse disattese del progetto della fenomenologia della percezione Merleau-Ponty indicava infatti la volontà di chiarire la complicazione di *inerenza vitale e intenzione razionale*. Il lavoro posteriore al 1945 riflette la volontà di porre rimedio a questa componente debole dell'impostazione fenomenologica, che avrebbe potuto presto portare al fraintendimento del percepito nei termini di una mera apparenza, correlato di un soggetto comportamentale. L'approfondimento del significato della percezione attraverso lo strumento dell'espressione ha come obiettivo la dimostrazione che non esiste sapere e dunque intenzione razionale che non abbia un'inerenza vitale (quindi espressiva) derivante dalla sua iscrizione sensibile. È solo introducendo queste modifiche redazionali che Merleau-Ponty aprirà la strada del pensiero dell'*idea sensibile*, ovvero ad una teoria ontologica che interpreta l'idealità come una possibilità stessa del percepito. È solo dunque in questa fase intermedia che la fenomenologia della percezione acquista uno spessore maggiore grazie alla sua integrazione con una filosofia dell'espressione. Nonostante i germi della futura ontologia siano già iscritti in questa fase transitoria del pensiero merleau-pontiano, essi avranno bisogno di un ulteriore vaglio critico che sarà rappresentato da *La prosa del mondo* ed in particolare dalla ripresa delle tematiche legate all'espressione in una chiave complementare, ovvero quella che considera come fondamentali il contributo dei comportamenti simbolici nella disputa gnoseologica. A livello della conoscenza sensibile infatti si rivelerebbe un nuovo rapporto tra spirito e verità: sarà infatti nel corso della stesura de *La prose du monde* e delle Note di corso compilate negli stessi anni che Merleau-Ponty avrà la conferma di un'insufficienza della *Fenomenologia della percezione* non solo nella costruzione delle questioni legate al linguaggio ma anche nelle sue implicazioni ontologiche. Se *La prosa del mondo* cerca in un certo qual modo di assicurare una continuità alle riflessioni fenomenologiche, torcendole in senso ontologico grazie all'aiuto del concetto d'espressione, *Il visibile e l'invisibile* opera una cesura con le conclusioni della prima produzione, mantenendo gli stessi riferimenti autoriali ma riformando completamente il metodo ed il panorama con il quale vengono confrontati. Nonostante sia ospitata da un contesto probabilmente poco maturo, la filosofia dell'espressione "conçue au départ comme prolongeant et accomplissant la

phénoménologie de la perception, libère en réalité l'espace d'une ontologie"²⁰ nella misura in cui riesce a dissipare la dualità tra natura e cultura di cui Merleau-Ponty rimaneva prigioniero ed a mettere in luce i limiti di una filosofia della coscienza. L'ontologia merleau-pontiana si forma dunque di pari passo alla fondazione del fenomeno espressivo ed in particolare di comprendere come essa agisce – o non agisce più, rendendosi autonoma – nella comprensione del linguaggio. Il periodo che segue la *Fenomenologia*, purché sia dominato dalla questione del linguaggio, evita in qualche modo di concepirlo come forma di espressività corporea e dunque come comportamento superiore di ordine espressivo, ma cerca di posizionare la sua analisi nel cuore dell'operazione espressiva senza cercare di comprenderlo sulla base di una previa radicazione nello spessore corporeo. È dunque in questo passaggio che la nozione di espressione inizia ad abbandonare la sua esclusiva destinazione linguistica e si amplia sensibilmente a delle valenze ontologiche, che emergeranno in forma definitiva nell'inedito che analizzeremo nel paragrafo successivo.

Dopo una generale apertura sulla posta in gioco nella produzione merleau-pontiana tra il 1945 ed il 1953, procederemo ora alla ricostruzione dello "stato di avanzamento" di quel progetto di ripensamento e di aggiornamento della fenomenologia così come si presenta agli inizi degli anni Cinquanta, cercando di identificare l'avvicendamento di posizioni che porterà ad un primo stadio di maturazione, nel ventaglio di questioni riassunte da *La prose du monde*, le posizioni ontologiche ancora quiescenti nella fase fenomenologica. Come abbiamo osservato in passato, la "fase intermedia" del pensiero merleau-pontiano rappresenta un passaggio di consegne della fenomenologia all'ontologia senza che tra le due "regioni" teoriche si presenti una cesura o un cambiamento radicale di nuclei teorici. La pubblicazione della *Fenomenologia della percezione* rappresenta infatti per Merleau-Ponty, l'acquisizione di una certa consapevolezza dei punti di forza e delle debolezze della propria costruzione filosofica i pieni e le lacune di un pensiero che nel 1945 è ancora in modulazione. Acquisite le conclusioni della sua prima opera fenomenologica, che non mancheranno a loro volta di essere sottoposte a revisione, Merleau-Ponty, come anticipa in alcuni passaggi de *La métaphysique dans l'homme*, prevede uno slittamento descrittivo dalla fede percettiva a quella verità esplicita che si incontra nella problematica del

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

linguaggio seguita, in particolar modo nel suo movimento d'ascensione dalla natura alla cultura, ovvero dalla pienezza dell'esperienza percettiva alla conoscenza quale sublimazione dell'esperienza percettiva e corporea. La questione dell'espressione emerge dunque in un contesto dove la teoria della verità si fa carico non solo della propria relazione temporale con il mondo ma soprattutto del confronto inevitabile con la dimensione linguistica. Se in *Fenomenologia della percezione*, come vedremo, la riflessione sul fenomeno dell'espressione viene continuamente ricondotta all'ambito energetico del linguaggio – fornendo di essa un quadro esplicativo di ordine esclusivamente linguistico – gli anni racchiusi tra il 1945 ed il 1953 (anno che ci conduce nella stesura ormai già avanzata del progetto testuale *La prose du monde*) forniscono una diversa collocazione, maggiormente autonoma, per le questione espressive, convertendo queste riflessioni “regionali” in una chiave²¹ per accedere in modo primario alle riflessioni merleau-pontiane che si proiettano e che maturano dalle due prime due opere del filosofo.

La prose du monde, le cui centosettanta pagine redatte da Merleau-Ponty incarnano tutto il travaglio di un ripensamento teorico lento, delicato e distribuito nell'arco di almeno in triennio, si incarica di uno strumento euristico, quello del “linguaggio letterario”²² poiché proprio in questo ambito “è più facile mostrare come il linguaggio non sia mai il semplice rivestimento di un pensiero che si possiede in totale chiarezza”²³. Se da una parte le ricerche dei primi anni Cinquanta – rafforzate da una massa ancora inedita di documenti coevi e dedicati ai medesimi argomenti²⁴ - rappresentano una naturale evoluzione delle impostazioni teoretiche dei primi anni della produzione precedente dall'altra forniscono i primi indizi di affermazione dell'ontologia diretta che fiorirà nella sua incompiutezza ne *Le visible et l'invisible*.

Coerentemente con questa linea analitica, Merleau-Ponty avvia la riflessione de *La prose du monde* con un attacco perentorio a quello che assumerà le caratteristiche del “fantasma” del linguaggio puro, ovvero dell’“ideale di un linguaggio fatto di segni del tutto trasparenti destinati a sovrapporsi e a designare senza sbavature né equivoci

²¹ Rif. P. Ricoeur, “Language (Philosophie)” in *Encyclopedia Universalis*, Vol. IX, Paris 1971, p. 777.

²² M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1969, traduzione italiana di M. Sanlorenzo, *La prose del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 10.

²³ *Ibidem*.

²⁴ In particolar modo “Recherches sur l’usage littéraire du langage”, *BNF VOLUME XI, 1952-1953*, che contiene un corso monografico interamente dedicato a Paul Valéry, altra fonte morfologica merleau-pontiana a cui abbiamo fatto accenno nell’introduzione.

significazioni già definite ed altrettanto pure”²⁵. Il pregiudizio della purezza radicale ridurrebbe però l’espressione ad una semplice sostituzione della percezione con un elemento linguistico di tipo *segnalatico* che la evoca o che la integra. Tale descrizione riduttiva del regime linguistico implica una descrizione altrettanto riduttiva del fenomeno espressivo, che viene annoverato senza alcun discrimine in una serie omogenea di corrispondenza sistemiche che legano il segno alla sua univoca significazione. Mentre a livello linguistico la degradazione dello statuto ontologico dei segni a pura “corrispondenza” conduce ad una presunzione mitologica di un linguaggio “pre-istorico”, nell’ambito delle scienze della natura esso assume la forma del progetto di composizione di una lingua universale, “al riparo da oscillazioni e slittamenti semantici”²⁶, in grado di attuare un’operatività simile a quella dell’*algoritmo*, forma adulta del linguaggio e dispositivo perfetto per la creazioni di corrispondenze linguistiche puntuali²⁷. La polemica contro la mitologia della forma pura del linguaggio che, in qualsiasi forma essa si presenti, veicola il miraggio di una corrispondenza tra pensiero e realtà e la presunzione di poter trattare il linguaggio come un mero contenitore di cose effettivamente già presenti. Tale tendenza della filosofia del linguaggio occidentale coincide con la considerazione esclusiva di una forma di linguaggio parlato, ovvero, nella formulazione merleau-pontiana, di un linguaggio fatto d’istanze già acquisite, che non partecipa della propria genesi e che si configura, in ultima analisi, come mero *portatore* di un senso che gli risulta comunque estraneo. L’esclusione preventiva di una forma di linguaggio che si svelerà più avanti come attivo ed espressivo induce la filosofia a ridurre lo strumento linguistico ad una neutralità sospetta al servizio di significazioni dalla consistenza cosale; l’esigenza espressa dalla fenomenologia merleau-pontiana è dunque quella di una riconsiderazione della dialettica percettiva dalla quale origina tutto l’apparato linguistico e che ospita il senso non più come un oggetto costruito. È solo questa riconduzione al percettivo che, abbozzata nella *Fenomenologia* e divenuta realmente operante ne *La prosa del mondo*, mette in moto un diverso indirizzamento della

²⁵ M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini Studio, Milano 1990, p. 76.

²⁶ *Ibidem*, p. 77.

²⁷ Rif. “che sia evocato nella forma qui considerata di mito d’una lingua universale oppure in quella più sopra accennata, di mito di un linguaggio delle cose, il fantasma di un linguaggio puro presuppone comunque la *corrispondenza puntuale* [...] tra il linguaggio e ciò che esso significa: in un caso i segni corrispondono alle significazioni, nell’altro le parole corrispondono alle cose, in entrambi il secondo termine appare dicibile senza residui” (*Ibidem*, p. 78)

questione linguistica, ora incentrata su un *language parlant*, ovvero quello che si forma nel momento dell'espressione", e che avrebbe permesso a Merleau-Ponty di "slittare dai segni al senso"²⁸. È dunque il linguaggio preso nel momento del suo formarsi in quanto *parlante* che riscopre l'espressione come grimaldello per la riconversione dell'analisi linguistica in un'analisi fenomenologica dal tenore ontologico: la fenomenologia infatti giunge alla questione dell'espressione battendo il percorso della semiotica (intesa, come osservavamo nel Capitolo Primo secondo la sua accezione morfologica²⁹).

L'influenza più evidente che si registra nelle pagine dedicate da Merleau-Ponty in questa fase di sedimentazione intermedia tra la *Fenomenologia* e *La prosa del mondo* è senza dubbio quella delle teorie linguistiche di De Saussure ed in particolar modo della prospettiva della *diacriticità del segno* linguistico. Le ipotesi sussurrane forniscono infatti a Merleau-Ponty l'occasione di incrinare la teoria della corrispondenza puntuale tra pensiero e sensibile, aprendo la strada all'alternativa fenomenologica che considera in linguaggio composto da entità *negative* (dunque non cosali), *oppositive* e *relative*, ovvero che mette a tema un linguaggio compreso come sistema di differenze relazionali. "Proprio in virtù di tale configurazione esso agisce continuamente come decentramento e ristrutturazione dei segni e dei significati già disponibili nel linguaggio parlato, rivelandosi così in gradi di esprimere il nuovo ed il differente, cioè quelle falde del reale che le concezioni dominate del fantasma del linguaggio puro trascurano o esorcizzano"³⁰. L'esclusione dunque di una corrispondenza puntuale tra segni e cose implica, nella prospettiva merleaupontiana, l'adozione di un diverso regime di significazione che predilige soluzioni di obliquità e percorsi indiretti. Si modifica dunque, attraverso un radicale cambiamento di prospettiva, la consistenza ontologia del segno linguistico, che cessa d'essere semplice veicolo strumentale alla significazione cosale e riconquista il suo percorso genetico. L'aver un senso significa per il linguaggio essere in qualche modo ripiegato sulla sua genesi, non in maniera autistica ma secondo una modalità autoreferenziale: l'autonomia "espressiva" del linguaggio e la sua liberazione dal modello di significazione puntuale rivela come per intuizione tutta l'opacità intrinseca del sistema linguistico e lo avvicina al corpo proprio, con il quale condivide lo stesso

²⁸ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit. p. 38).

²⁹ Rif J. Petitot, *Esthétique et morphologie*, cit., pp. 116-139.

³⁰ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., pp. 79-80.

stilema di trascendenza attiva od operante. Il corpo infatti è già da sempre capace di gestualità e di espressione, ovvero di linguaggio, prima ancora che si esegua di essa un'elaborazione simbolica. Affermava infatti Merleau-Ponty già in *Fenomenologia della percezione* che “noi non riduciamo il significato della parola e nemmeno il significato del percepito a una somma di ‘sensazioni corporee’, ma diciamo che il corpo, in quanto ha dei ‘comportamenti’ è quello strano oggetto che utilizza le sue proprie parti come simbolica generale del mondo e attraverso il quale, perciò noi possiamo frequentare questo mondo, ‘comprenderlo’ e trovargli un significato”³¹. Nella questione linguistica dunque non è in gioco la funzionalità di un dispositivo meccanico di tipo meramente culturale, ma è diversamente all’opera il medesimo Logos che innerva il mondo estetico e le medesime dinamiche percettive che nel linguaggio portano ad “espressione” non una trasparenza completa del mondo ma, al contrario, il nostro ancoraggio fungente ad esso. Ogni simbolica è dunque “incarnata” poiché procede dal corpo e dalla sua capacità linguistica attualizzata in gesticolazione; di conseguenza “il simbolismo del gesto linguistico non cessa di essere nutrito dalla trascendenza che anima il gesto corporeo”³². La vita percettiva, come abbiamo già osservato precedentemente, si mantiene nel corpo attiva e operante attraverso una sorta di *conservazione trasformativa* che conferisce alla funzionalità linguistica lo stesso carattere di originarietà della percezione dell’iniziativa motoria: l’elaborazione simbolica incarnata corrisponde insomma ad un rilancio della trascendenza già sperimentata nel dominio corporeo, permettendo un’interazione della rigidità del linguaggio parlato con il dinamismo genetico del linguaggio parlante; “la concezione merleau-pontiana del linguaggio tende insomma, in questa fase, ad intrecciare strettamente fra loro intenzionalità corporea ed autoreferenzialità del sistema espressivo, fra le quali non viene avvertita incompatibilità”³³.

Il pensiero merleau-pontiano che fa coda alla pubblicazione della *Fenomenologia* nel 1945 e che si estende fino ai primi anni Cinquanta prepara il terreno ad un ripensamento del complesso teorico fenomenologico: nell’ambito delle teorie del linguaggio, Merleau-Ponty infatti scivola da una sorta di vicendevole esclusione di *language parlant* e *parole institutée* ad una loro possibile interazione segnata da un ripensamento di tali nozioni alla luce delle descrizioni saussuriane di *parole* e *langue*.

³¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 316.

³² M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile*, cit., p. 81.

³³ *Ibidem*, p. 82.

Se resta vero che la linguistica saussuriana opera nel terreno fenomenologico merleau-pontiano introducendo numerosi “correttivi”, è senza dubbio sostenibile affermare anche che essa lo fa cercando di far fruttare la lezione husserliana e di indirizzarla, in un certo qual modo, sui giusti binari: nella nozione di *langue* infatti, oltre ad una matrice saussuriana, è possibile ravvisare una pertinenza husserliana che associa la lingua alle categorie di “sedimentazione” e di “tradizione”. Come conferma Merleau-Ponty nel testo del 1951 *Sur la phénoménologie du langage*: “la parola, i quanto distinta dalla lingua, è il momento in cui l’intenzione significativa *ancora muta e interamente in atto* si rivela capace di incorporarsi alla cultura”³⁴. Se dunque la parola, a livello percettivo e nella sua immersione mondana, è muta ed operante, essa non si squalifica in questa forma nel momento in cui si trasferisce a livello culturale, bensì si attesta come “incorporata”, dunque legata al corpo, anche nel contesto culturale. La novità dell’impostazione merleau-pontiana sta proprio nella previsione di questa oscillazione di livelli da parte dell’espressione e del segno linguistico, una traiettoria critica che il filosofo manterrà anche ne *Le monde sensible et le monde de l’expression*: nel commercio percettivo e nella codificazione culturale restano intatte le medesime dinamiche operazionali, vicendevolmente “trasformate” – “variate” – in virtù del livello ospitante. Lingua operante - modulata sulla stessa trascendenza del corpo - e parola istituita - di rango culturale ma che non pone cesura con il percettivo -, sono dunque coese e vicendevolmente comprese: “se ora infatti Merleau-Ponty ripetutamente richiama il punto di vista del soggetto parlante, ricorda che il linguaggio ‘ha un suo interno’ e nella sua analisi privilegia [...] il linguaggio parlante, tali accenti non sono intesi ad enfatizzare unilateralmente l’importanza di questo aspetto del fenomeno linguistico, ma dettati dalla volontà di integrare nella riflessione sul linguaggio un elemento che la linguistica a suo avviso tende a rimuovere, per ritrovare in tal modo la lingua nella sua *unità*”³⁵. La ricoperta del complesso linguistico, internamente completo e coerente, permette a Merleau-Ponty di superare, come spiega in modo convincente nel testo cruciale *La métaphysique dans l’homme*, l’alternativa fra la lingua come cosa e la lingua come produzione”³⁶, o meglio di abbandonare un’accezione cosale sia della percezione che del linguaggio per adottarne una che si qualifichi come “estetica” della produzione. Il richiamo

³⁴ M. Merleau-Ponty, “Sulla fenomenologia del linguaggio”, in *Segni*, cit., p. 126, corsivo nostro.

³⁵ M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile*, cit., p. 83, corsivo nostro.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, cit. p. 111.

all'estetico, che deborderà successivamente nell'analisi dell'ambito artistico, è preliminarmente un richiamo al vincolo sensibile che ogni formazione culturale conserva e incita alla realizzazione di un progetto filosofico in grado eliminare la divaricazione subentrata nella correlazione tra fatto ed essenza: nel contesto filosofico merleau-pontiano la "fenomenologia della parola" – nata come reazione all'adozione del referente saussuriano - ricambia l'azione correttiva nei confronti della semiotica cercando di superare la dualità costitutiva dell'impostazione saussuriana e ricondurre i termini in gioco di *langue* e *parole* ad un sistema unitario. È da notare che l'interpretazione e l'utilizzo che Merleau-Ponty riserva a De Saussure non sono privi di una grado di deformazione, o meglio, di una tendenza allo sbilanciamento, che affiderebbe un ruolo aumentato alla polarità della *parole*, come si osserva infatti in questo passaggio dei *Résumé de cours* del corso tutt'ora inedito *Le problème de la parole* del 1953-1954:

assumendo come tema la parola, in realtà Saussure trasferiva su un terreno nuovo lo studio del linguaggio, avviava una revisione delle nostre categorie. Egli metteva in causa la distinzione rigida tra il segno e la significazione che sembra imporsi se si considera soltanto la lingua istituita, ma che si smarrisce nella parola [...]. la famosa definizione del segno come 'diacritico, oppositivo e negativo' significa che la lingua è presente al soggetto parlante come un sistema di scati fra segni e fra significazioni, che la parola per sé solo con un gesto la differenziazione nei due ordini, e che infine non è possibile perare la distinzione fra la *res extensa* e la *res cogitans* a significazioni che non sono concluse e a segni che esistono solo nel loro rapporto³⁷

Nonostante la versione merleau-pontiana della linguistica saussuriana risulti essere un'evidentemente una forzatura teorica, essa si rivela strumentale al lavoro metodico sulle nozioni complementari di sincronico (identificato da Merleau-Ponty con il polo soggettivo) e di diacronico (identificato con il punto di vista oggettivo): la *parole* infatti riguarderebbe il piano sincronico, mentre la *langue* il piano diacronico. Sincronia e diacronia non si avvicendano in alternanza ma si implicano vicendevolmente: se infatti il linguaggio appare, secondo una prospettiva trasversale, sistemico, esso deve conservare tale sistematicità anche nella diacronia del suo sviluppo, ed allo stesso modo "se il linguaggio considerato secondo una sezione longitudinale, comporta circostanze fortuite, bisogna che anche il sistema della

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p.

sincronia comporti in ogni istante alcune fenditure in cui possa inserirsi l'evento grezzo"³⁸. Seguendo anche in queste osservazione la tendenza alla deformazione della teoria saussuriana originale, Merleau-Ponty appoggia la critica dell'impostazione teoretica corrente sul linguaggio sulla necessità che il regime linguistico non possa negare il ruolo delle circostanze fortuite ed il loro potenziale di riorganizzazione; è in questo tropismo alla riorganizzazione che si modula il fenomeno dell'espressione linguistica poiché in questi termini esso "non cessa di trascendersi e di riprendersi nello stretto intreccio di sincronia e diacronia, rivelando che quella del linguaggio è 'una logica incarnata' (*Segni*, p. 121), in virtù della quale tutti gli sforzi espressivi simultanei e successivi si ricongiungono e comunicano. Si viene delineando in tal modo 'una nuova concezione dell'essere del linguaggio' (*ibidem*)"³⁹. Alla luce di questa logica incarnata che rivela un nuovo profilo ontologico per il linguaggio, Merleau-Ponty cerca di ricomporre, seppur dialetticamente, un'unità non fusionale tra *langue* e *parole* che protende contemporaneamente verso la *parole*; il "primato storico ed ontologico"⁴⁰ che il linguaggio parlato conserva è legato alla sua potenzialità istituyente e comunicativa: è "la parola conquistatrice a rendere possibile la parola istituita, la lingua. Occorre che insegni essa stessa il suo significato, sia a chi parla sia a chi ascolta, non basta che indichi un significato già noto ad entrambi, occorre che lo faccia essere"⁴¹. Il ruolo istituyente della parola non è però direzionato alla formazione di un livello culturale scevro da implicazioni "naturali": come osservavamo poc'anzi, se in un certo qual modo Merleau-Ponty mantiene viva la dualità tra natura e cultura, è però proprio da esso che fa derivare la nozione di *esistenza*, ovvero quello strato ambiguo che supporta entrambe gli ordini (naturale e culturale) e verso il quale si direziona lo sforzo delle significazioni.

La stesura de *La prosa del mondo* s'inserirà nel panorama aperto dalla *Fenomenologia della percezione* come uno strumento di modica sensibile di determinate regioni teoriche ed approfondendo le prospettive ontologiche che fino a quel momento figuravano come semplici suggestioni. Se infatti intorno alla metà degli anni Quaranta la questione linguistica viveva ancora nel privilegio della parola operante – intesa come un caso d'espressività corporea e d'intenzionalità gestuale sul fondo di un patrimonio sedimentato di segni e significazioni -, a partire dagli anni

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 120,

³⁹ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 86

⁴⁰ Rif. *Ibidem*, p. 87.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 143.

Cinquanta (i saggi di *Segni*, *La prosa del mondo* e gli inediti di quegli stessi anni) l'interrogazione merleau-pontiana decide di mettere alla prova l'intenzionalità linguistica nel confronto con l'Essere, o meglio di considerare il linguaggio stesso come qualcosa di simile ad un essere. Il riesame di questioni già approfondite nella *Fenomenologia* ed in particolar modo delle dinamiche di percezione dell'altro e del dialogo, perseguono l'obiettivo di rinvenire quell'"universalità del sentire"⁴² che non è solo un'universalità per me ma che si scopre essere un'"universalità riconosciuta"⁴³: il panorama linguistico viene dunque aggiornato in virtù di un principio di partecipazione che afferma che lo strumento del linguaggio funziona in virtù di una *generalità carnale* che permette la comprensione altrui del nostro commercio individuale con il mondo e che assicura un orizzonte di comunicazione in cui i ruoli di soggetto ed oggetto s'invertono per poi annullarsi. L'universalità linguistica ha dunque il merito di sciogliere la priorità soggettiva dell'atto linguistico per inscrivere in un contesto che "realizza l'impossibile accordo delle due tonalità rivali, [...] perché abolisce i limiti del mio e del non-mio e fa cessare l'alternativa di ciò che per me ha senso e di ciò che per me è non-senso, di me come soggetto e dell'altro come oggetto"⁴⁴ è dunque questo tipo di universalità che Merleau-Ponty definisce *mondo culturale* nei termini di un addensamento di quelle significazioni che gravitano nel livello sensibile. L'ordine della cultura e del senso, così come vengono ripresi nelle pagine di *Segni*, sono la culla del *Logos latente del mondo estetico*⁴⁵: in un regime di complicità degli sforzi espressivi infatti la simbolizzazione primordiale in atto nella gesticolazione corporea procede, nella dinamica di manifestazione della verità, in un canale che dirige il linguaggio dell'espressione del Logos del mondo estetico verso il *Logos del mondo culturale*⁴⁶. Osservavamo già nel nostro percorso attraverso *La struttura del comportamento* che verità ed espressione della verità sono due termini, in gioco nella dimensione linguistica, che vivono di un legame inscindibile tra loro: nell'espressione della verità conserva, come sedimentata, l'origine percettiva della verità stessa. Se da un lato infatti il passaggio al culturale segue le dinamiche di una *sublimazione* dell'iscrizione sensibile della verità stessa, dell'altro si attesta come una perenne disponibilità a riattivare tale origine: è in queste maglie teoriche che

⁴² *Ibidem*, p. 140.

⁴³ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵ Rif. M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 89.

⁴⁶ Rif. M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 132.

nuovamente apparizione una matrice morfologica nella misura in cui l'apparizione della verità non si qualifica come evento ma come origine, che si estende in un tempo spiegato, nel quale essa appare come in perenne metamorfosi. “La verità si palesa così quale circolarità di archeologia e teleologia”⁴⁷, ovvero implica una trascendenza che non sovrasta l'uomo, ma che assume quest'ultimo come *veicolo espressivo*. Cambia dunque il verso nel quale è opportuno leggere il panorama ontologico fornito dal sistema linguistico: verità infatti non è più, come nel modello di sapere matematico rappresentato in questa pubblicazione dall'algoritmo, un'entità eidetica atemporale verso la quale si deve progredire, ma è piuttosto “un altro nome della sedimentazione”⁴⁸ del sensibile operante nel linguaggio. In qualità di operazione espressiva, la verità rimane legata al suo svolgimento temporale e, in virtù di questo, estranea ad un ideale di completa trasparenza e, come l'espressione, “non è mai totale”⁴⁹ poiché “nessun linguaggio si stacca completamente dalla precarietà delle forme mute d'espressione”⁵⁰. La precarietà costitutiva che il linguaggio trascina con sé anche nella sua forma culturale è, per Merleau-Ponty, sinonimo della garanzia che esso non potrà mai costituirsi come strumento di dominio nei confronti di una realtà sensibile che non riesce ad eguagliare. La precarietà e la contingenza di questo linguaggio non si rivelano per Merleau-Ponty come debolezze ma come aperture di *spazi operativi* entro i quali far lavorare il trascendentale nei vincoli a lui assegnati dalla temporalità. Bisognerà però attendere l'intenso lavoro svolto da Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile* perché la lettura del tempo giunga a maturazione e si svincoli da quella configurazione orizzontale nella quale veniva implicato in virtù della persistente categoria di coscienza. Solo nell'ultima opera “il tempo verrà infatti a definirsi in termini gestaltici, che riconoscono alla storia sia individuale sia collettiva un andamento *cumulativo* in cui continuità e discontinuità sono ricomprese in quanto rovescio l'una dell'altra”⁵¹.

In conclusione, l'intervento delle teorie saussuriane nel complesso filosofico merleau-pontiano confermano una affinità di base di queste ultime con lo strutturalismo ed attestano soprattutto una forte influenza nel perfezionamento dei loro contenuti fenomenologici. Tra fenomenologia e strutturalismo sarebbe infatti

⁴⁷ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 90.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 131.

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 123.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 123.

⁵¹ M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, cit., p. 112.

necessario istituire un reciproco completamento e non una reciproca esclusione: “se infatti l’essere del linguaggio è ‘equilibrio in movimento’, ‘struttura mobile’, per venire compreso esso richiede un approccio strutturale quanto uno fenomenologico dialettico, entrambi situatisi al di là dell’opposizione di soggetto ed oggetto tipica della coscienza rappresentativa, alla quale sfugge l’espressione linguistica nella sua peculiarità ed originarietà. Merleau-Ponty allora non si rivolge a Saussure ed allo strutturalismo soltanto per apprendervi una definizione del segno come scarto, ma soprattutto per scoprire nell’approccio strutturale del linguaggio ‘un nuovo modo di vedere l’essere’ a partire da un’idea ‘dialettica e non statica della struttura’⁵². La nuova idea di struttura infatti, oltre che agire sulla definizione ontologica del segno linguistico permette a Merleau-Ponty di avventurarsi nella teorizzazione di quella *comunità fattiva* che crea la convenzione linguistica e permette la comunicazione. L’espressione dunque viene interpretata come “militante”⁵³ non cede alla distinzione tra soggetto ed oggetto ma perdura nelle dinamiche di una coscienza spossessata che oltre a parlare è anche parlata”⁵⁴. È in questo contesto che prenderà forma, per poi maturare nella seconda parte del libro e ne *Il mondo sensibile ed il mondo dell’espressione* (“perception anonyme et institutionelle”), la nozione di istituzione: se da una parte Merleau-Ponty dà forma ad un concetto di storia dell’espressione nei termini di una teoria dell’avvento del senso (ripresa da Ricoeur) in grado di prolungarsi in una teoria del “senso autoctono dell’Essere, sulla scena dell’esistenza, ma fuori dalla giurisdizione del Cogito”⁵⁵, dall’altro si trova a cozzare con l’incompatibilità dei suggerimenti strutturalisti con la teoria della *costituzione* di matrice husserliana. È infatti il “concetto sostitutivo” di istituzione che riassume “il processo di metamorfosi ed autostrutturazione del senso immanente e trascendente l’esperienza”⁵⁶. Questo reflusso morfologico introduce nella filosofia merleau-pontiana l’idea di “un’autofondazione che si pone come dato ultimo, che non richiede e non sopporta di essere costituito dall’io trascendentale quale sua condizione di possibilità”⁵⁷. La formulazione dell’idea d’istituzione conferma dunque l’intuizione

⁵² S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell’espressione*, Franco Angeli, Milano 1987, p. 58.

⁵³ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁴ Rif. “quando parlo all’altro e lo ascolto, ciò che sento viene ad inserirsi negli intervalli di ciò che dico, la mia parola è confermata lateralmente da quella dell’altro, io mi sento in lui ed egli parla in me, quindi è la stessa cosa *to speak* e *to be spoken*” (M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 144).

⁵⁵ S. Mancini, *Sempre di nuovo*, cit., p. 63.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

che il percorso merleau-pontiano attraverso la portata simbolica dell'espressione non sia altro che una via d'accesso all'ontologia e che tale accesso non comporti una cesura bensì una traslazione o meglio, una loro ricanalizzazione di problematiche fenomenologiche in binari ontologici, dove possano essere rettificate e messe a frutto in maniera più proficua.

Contestualmente al lavoro critico sull'espressione - che prende corpo nella produzione merleau-pontiana tra la metà degli anni Quaranta e in primi anni Cinquanta come evoluzione delle teorie della forma espresse nel periodo precedente-, si osserva come, nelle stesse trame teoriche, divenga sempre più centrale la nozione di coscienza percettiva, una formulazione sorta in seno al lavoro sul comportamento, modellata nel lavoro sulla percezione e ripresa negli inediti tra il 1951 ed il 1953. Come osserva Merleau-Ponty nell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression*, la decisione di comprendere la percezione come espressione introduce l'obbligo di concepire anche la coscienza come eminentemente percettiva ovvero di riferirsi ad essa secondo le modalità di una *prossimità di distanza* che legge la trascendenza come scarto:

C'est au second sens que la perception est expression, expression du monde, et elle s'atteste comme humaine seulement en tant qu'elle enferme cette émergence d'une vérité du monde. Or ceci nous oblige à concevoir la conscience perceptive tout autrement que l'exige la notion de conscience, d'y mettre une proximité de l'objet et une distance à l'objet qui sont également [éloignés?] de la notion de conscience⁵⁸

La nozione di coscienza percettiva gravita nella produzione merleau-pontiana già a partire dalla prima pubblicazione del 1942 e si rafforza in *Fenomenologia della percezione*, per poi essere ripresa in termini ontologici nell'inedito del 1953 e dopo essere passata attraverso il filtro della categoria di espressione che si formalizza proprio in quegli anni, in particolare, come abbiamo visto ne *La prosa del mondo*. Cercheremo ora di seguire da vicino questo percorso di progressivo affinamento di concetti per giungere poi, attraverso i medesimi passaggi, alla conclusione merleau-pontiana di una "coscienza percettiva compresa attraverso il filtro

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, BNF, VOLUME XI 1952-1953, I 3 19.

dell'espressione”.

La nozione di coscienza percettiva fa un'emersione chiara e definitiva, preludiata da poche ma interessanti anticipazioni, trova spazio nell'ultima parte del Capitolo Quarto de *La struttura del comportamento*, in cui Merleau-Ponty inizia ad operare il trasferimento di tematiche di filosofia della natura su problematiche estetologiche. La questione dell'espressione, che nel corso degli anni subirà il medesimo processo di adattamento all'ambito estetologico, viene ricavata in queste pagine dall'approfondimento dei nodi problematici della conoscenza dinamica della forma (Köhler, ogni parte conosce dinamicamente le altre) e dell'"azione" reciproca del mondo sull'organismo – ovvero dell'idea di una risposta globale alla significazione vitale degli stimoli fisici e psicologici e di una "connessione intrinseca" (Bergson) di organismo e *milieu*. La categoria ibrida e nuova di coscienza percettiva fa sentire progressivamente l'esigenza di una sua formulazione nella misura in cui il lavoro di Merleau-Ponty sui portati gnoseologici della psicologia della *Gestalt* spinge sul piano della riflessione una nozione di coscienza alternativa alla metafisica della natura, e di evitare contestualmente la soluzione riduttiva di terminare di nuovo in una qualche forma di vitalismo o d'animismo. L'oggetto della filosofia della biologia, ontologia speciale interna alla filosofia, impedisce infatti di concepire le cose come *partes extra partes*, ovvero di pensare ad ogni modificazione del sistema nei termini di una inserzione successiva in una rete; l'irrinunciabile *unità di significazione* che la coscienza introduce nella compagine oggettuale del campo percettivo, corrisponde nell'ambito della conoscenza della vita, ad una coscienza della vita di rango non intellettualistico: mutuando Hegel attraverso la lettura di un saggio di Jean Hyppolite del 1938⁵⁹, Merleau-Ponty conclude che, se è vero che il concetto non è che l'interiore della coscienza, allora la coscienza percettiva non è lontana dall'espressione di quell'unità interna di significazione della natura alla quale si accede attraverso il medium del corpo proprio, sinergico con la natura. La natura vivente del corpo proprio è infatti ciò che permette di distinguere un gesto da una somma inarticolata di movimenti e di comprendere dunque la forma di intimità dell'organismo vivente con il

⁵⁹ J. Hyppolite, "Vie et prise de conscience de la vie dans la philosophie hégélienne d'Iena", *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier 1938, p. 47.

suo milieu come delle “dialectiques incarnées qui s’irradient sur un milieu qui leur est immanent”⁶⁰. L’ordine umano dunque, come produzione di nuove strutture:

Si la vie est l’apparition d’un “intérieur” dans l’“extérieur”, la conscience n’est d’abord que la projection dans le monde d’un nouveau “milieu”, irréductible aux précédents, il est vrai, et l’humanité qu’une nouvelle espèce animale⁶¹

La percezione dunque, e conseguentemente anche la coscienza percettiva, sono inserite in un ambiente strutturato da azioni e reazioni. Il risultato è dunque quello di legare la coscienza all’azione e non ad una statica posizione di sorvolo; l’azione a cui fa riferimento Merleau-Ponty si mantiene in un riferimento alla bergsoniana azione vitale di preservazione dell’esistenza. Gli atti umani però non posseggono autonomia di significato ma sono legate alle intenzioni ed alle inerenze vitali di questi ultimi: la coscienza infatti sempre attiva (*conscience agissante*) che trova la sua descrizione più adatta nella metafora psicologica – ancora una volta di matrice musicale – delle “melodie cinetiche”⁶², ovvero di quella serie di repertori motori che ripercorrono l’unità interiore e il senso di un gesto. La formulazione di un’ipotesi attiva per la coscienza risponde all’esigenza fenomenologica, interna alle istanze psicologiche che Merleau-Ponty analizza ricorsivamente a partire dagli anni Trenta, di trovare un vettore di comunicazione tra due tradizionali categorie metafisiche, tra loro incommensurabili, quali la coscienza e l’azione, ottenendo grazie a una reciproca interferenza, la mobilitazione di una prospettiva nuova, libera dal pregiudizio della coscienza attuale:

la psychologie et la philosophie tendent vers une notion de conscience actuelle dont elles ont besoin pour rendre compte de ce qu’il y a de spécifique dans la perception [...] mais la philosophie ne dispose pas d’une idée de la conscience et d’une idée de l’action qui rendrait possible entre elles une communication intérieure⁶³

Il trend teorico che Merleau-Ponty assume nel lavoro continuo sulla psicologia della *Gestalt* è proprio quello che veicola un rifiuto delle soluzioni costruttiviste in materia di percezione e di azione, facenti principalmente alle teorie del riflesso: gli atti

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 174.

⁶¹ *Ibidem*, p. 175.

⁶² *Ibidem*, p. 176.

⁶³ *Ibidem*, p. 178.

organici non sono infatti scomponibili in reazioni elementari inscritte in strutture d'insieme predisposte dall'organismo e nemmeno configurazioni imputabili ad una mitologica unità concreta della percezione primitiva o del sincretismo percettivo primitivo. Non esistono infatti mosaici di sensazioni trasformati da forze impersonali di provenienza opposta, esistono piuttosto, suggerisce Merleau-Ponty, “des ensembles significatifs vécus d'une manière indivise comme pôles d'action et noyaux de connaissance”⁶⁴. La conoscenza primitiva, effettuata a livello della percezione in termini di presa di contatto con mondo, è un momento della dialettica vivente di un soggetto concreto, partecipando della sua struttura totale⁶⁵.

Il trattamento arbitrario della percezione operato in maniera congiunta da tradizione filosofica e tradizione psicologica l'avrebbe privata di quell'unica prospettiva in grado di metterne in luce quei possibili approcci descrittivi che Merleau-Ponty cerca di recuperare attraverso l'appoggio teorico alla *Gestalt*. Solo la considerazione dei caratteri descrittivi della percezione attiverebbe infatti l'impegno di tematizzazione di una “struttura di coscienza” che cessa di essere pensata nei termini esclusivi di una semplice conoscenza di sé e che deborda espressivamente verso una *vita* della coscienza. Allineandosi con il motto politzeriano del *concreto*, Merleau-Ponty associa la percezione umana alla struttura dell'azione umana ovvero descrive la struttura dell'azione nelle sue primarie inerenze percettive: la conoscenza descrittiva della costituzione della coscienza, è la condizione di sviluppo di una *psicologia completa* “qui développe ce qui est enfoncé dans l'expérience d'autrui” e che “doit y trouver une référence à la Nature”⁶⁶. È già in questo contesto che il termine Natura acquista un significato ontologico importante e sempre più decisivo: esso non designa più un mero insieme di disponibilità manovrabili dalla scienza quanto piuttosto una “Nature primordiale, ce champ sensible pré-objectif dans le quel apparaît le comportement d'autrui, qui est antérieur selon son sens à la perception d'autrui comme à la Nature des Sciences, et que la réflexion transcendente découvrirà”⁶⁷. È in gioco in questi passaggi oltre che la relazione tra la struttura dell'oggetto ed i suoi contenuti psicologici, anche la questione trascendentale, ovvero la formulazione di un a priori che non corrisponda né all'innato né al primitivo poiché “si toute connaissance commence avec l'expérience, elle y manifeste des lois et une nécessité qui ne

⁶⁴ *Ibidem*, p. 179.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 180, in Nota.

⁶⁷ *Ibidem*.

viennent pas de l'expérience"⁶⁸.

La nozione di forma interviene anche a dirimere le difficoltà interne alla descrizione del *modo d'esistenza degli oggetti primitivi della percezione* ovvero a salvare le modalità di esistenza di un oggetto all'interno della percezione primitiva senza dimenticare il ruolo del linguaggio nella costituzione del mondo percepito. La forma infatti, presentandosi come una configurazione visiva e sonora, anche anteriore alla distinzione dei sensi, implica che il valore sensoriale di un elemento derivi dalla funzione che esso ricopre nell'insieme. Merleau-Ponty introduce qui la metafora pratica, ma in posizione ontologica, del calciatore e del campo da calcio. Per il calciatore in azione, il campo su cui lui agisce non è infatti un oggetto, bensì un percorso di linee di forza, articolato in settori, che chiamano l'azione e la impongono al gioco. Rispetto al giocatore, Merleau-Ponty osserva, come esso non "abiti" soltanto il campo ma come campo e giocatore siano nello stesso rapporto dialettico che si identifica nell'animale e il suo milieu di comportamento:

le terrain ne lui est pas donné, mais présent comme le terme immanent de ses intentions pratiques, le joueur fait corps avec lui et sent par exemple la direction du "but" aussi immédiatement que la verticale et l'horizontale de son propre corps⁶⁹

Una modificazione regionale e localizzata influisce dunque sull'aspetto globale del campo fenomenale, ovvero lo altera, così come la patologia corrisponde ad un diverso ed "alterato" assetto strutturale dell'organismo "normale". Merleau-Ponty cerca dunque di dimostrare, che un'analisi descrittiva della percezione primordiale esige una rifondazione della nozione di coscienza, in modo che quest'ultima esca dal pregiudizio classico di una materia plastica che riceve, dall'esterno le sue strutture privilegiate, in virtù di una casualità sociologica o psicologica. Allo stesso modo, la riformata categoria di coscienza dovrebbe essere in grado di uscire dall'altra alternativa possibile, ovvero quella di un innatismo delle strutture di condotta, che in effetti mal si accorda con i fatti, rendendosi soprattutto incompatibile con l'evidente e verificabile azione del mondo circostante sulla formazione del polo coscienziale. L'evidenza del ruolo fondamentale di questa componente esperienziale nella strutturazione della coscienza - che inizia in questo modo a dichiararsi esclusivamente

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 183.

percettiva – è senza dubbio la comprensione corporea della propria *realizzazione motrice*, che resta centrale nell'emersione sensoriale di una significazione non scomponibile e di un'unità di senso completamente percettiva. Risulta impossibile applicare a questa forma di coscienza commençante che assume lentamente le fattezze della coscienza percettiva, la distinzione kantiana di forma a priori e contenuto empirico: pur non essendo, nemmeno nella versione kantiana originaria, forma e contenuto, due fattori o due elementi reali di conoscenza, essi risultano inapplicabili poiché l'a priori deve essere pensato in un sol colpo e non atomicamente, parte per parte. Il kantismo infatti, nella sua versione pura, ammetterebbe infatti l'esistenza di strutture a priori che corrisponderebbero alla possibilità di coordinare una moltitudine di fenomeni dell'esperienza esterna.

Gli enigmi sollevati dalla coscienza linguistica e dall'acquisizione del linguaggio nonché dal ruolo quest'ultimo nella formazione coscienziale nell'infanzia, permetterebbero, in questo senso, di ricorrere necessariamente ad una coscienza più pura di matrice percettiva che opera organizzazione della “moltiplicità data” secondo strutture non scomponibili, ovvero secondo sensi *a priori*. Ciò che deriva da una tale definizione di coscienza sarebbe però un soggetto epistemologico che opera nel mondo per frammentazione e scinde gli atti di coscienza in base alle regioni discontinue a cui appartengono. Cioè che andrebbe considerato sarebbe invece, propone Merleau-Ponty, un tipo di coscienza implicita, “un *reseau d'intentions significatives, tantôt claire pour elles-mêmes, tantôt au contraire vécues plutôt que connues*”⁷⁰. Una tale concezione permetterebbe infatti di legare la polarità coscienziale ad una precisa *idea di azione* che incorpori il senso motorio della soggettività e del suo dispiegamento. Il tipo di azione che Merleau-Ponty ha in mente non è però riducibile alla semplice azione vitale, che rappresenterebbe il mezzo più ingegnoso di raggiungere i propri fini animali, poiché in questa prospettiva la relazione tra i fini ed il mezzo di realizzazione resta sempre di tipo esteriore. La concezione di azione umana invece permetterebbe di indicare una via dell'azione capace d'integrare la coscienza con un coefficiente di realtà al quale la psicologia aveva cercato di pervenire attraverso gli stratagemmi della “funzione del reale” o del “sentimento di realtà presente”. La questione del movimento, per esempio, che per la fenomenologia merleau-pontiana dell'azione umana risulta fondamentale, rimarrebbe

⁷⁰ *Ibidem*, p. 187.

in una prospettiva rappresentativa della coscienza qualcosa di simile ad un semplice accompagnamento motore del pensiero⁷¹ e quindi una semplice aggiunta di contenuti cinestesici alla rappresentazione del mondo reale nella quale la coscienza si percepisce come coinvolta.

L'azione e la percezione umana, nella loro inserzione in modalità istituzionali come l'arte⁷² e nella loro potenzialità di creare un "universo"⁷³ attraverso una torsione della percezione, si mostrano irriducibili alla primaria dialettica vitale dell'organismo e del suo mondo circostante e cercano di sottrarsi all'azione ipertrofica del pensiero causale. Merleau-Ponty direziona infatti questa soluzione mediana della coscienza percettiva verso una considerazione della percezione non come operazione cognitiva ma come qualcosa di più, come insegna il freudismo, ovvero come presa di contatto emozionale e non del tutto disinteressata col mondo, nella forma ristretta dell'*Umwelt*. Sul modello fornito dal freudismo, Merleau-Ponty decide di precisare i rapporti intercorrenti tra dialettica vitale e dialettica umana, grazie alla quale giunge ad introdurre, ricorrendo ancora una volta alla mediazione del testo di Goldstein, la nozione di strutturazione (*Gestaltung*):

Il faudrait considérer le développement, non pas comme la fixation d'une force donnée sur des objets donnés aussi hors d'elle, mais comme un structuration (*Gestaltung*, Neugestaltung) progressive et discontinue du comportement⁷⁴

Il ricorso, insieme goethiano e freudiano, alla "strutturazione" di un insieme di

⁷¹ *Ibidem*, p. 189.

⁷² In queste pagine, e dunque in un contesto filosofico di matrice antropologica, stornato sull'analisi della percezione, Merleau-Ponty introduce il primo riferimento all'arte nella figura di Cézanne: "Ce sont les peintres, - certains peintres, - qui nous ont appris, selon le mot de Cézanne, à regarder les visages comme des pierres. La signification humaine est donnée avant les prétendus signes sensibles. Un visage est un centre d'expression humaine, l'enveloppe transparente des attitudes et des désirs d'autrui, le lieu d'apparition, le pont d'appui à peine matériel d'une multitude d'intentions. De là vient qu'il nous paraît impossible de traire comme une chose un visage ou un corps même mort. Ce sont des entités sacrées, non pas des 'données de la vue'" (*Ibidem*, p. 181). In riferimento a questo sconfinamento o sopravanzamento dell'estetica sulla filosofia della natura e dell'antropologia filosofica, Merleau-Ponty si interroga sulla possibilità di individuare già al livello della percezione primordiale, la presenza di un *modo di percezione estetico* (Rif. *Ibidem*), ovvero una modalità di considerazione degli oggetti d'uso che occupano il campo percettivo nella completa ignoranza del loro *engagement* d'uso. Tale modalità percettiva li assegna ad uno stato d'oggettualità estetica in ragione della quale vengono investiti di un'eternità che fornisce l'accesso della percezione ad una sorta di *surrealtà* (*Ibidem*).

⁷³ Rif. "la perception qui nous est apparue jusqu'ici comme l'insertion de la conscience dans un berceau d'institutions et dans le cercle étroit des "milieux" humains, peut devenir, en particulier par l'art, perception d'un univers" (*Ibidem*, p. 190).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 192.

significazioni vitali ed umane, favorisce un innesto delle conclusioni sull'ordine psichico nelle problematiche più generali del vitale, prolungate poi in quelle dell'umano. L'ordine fisico, l'ordine vitale e l'ordine umano non devono essere trattati come delle sostanze o dei mondi nuovi, ma, al contrario, ogni ordine si rapporta al suo ordine superiore e contiguo come il parziale si rapporta al totale, sopprimendo l'autonomia assoluta di ogni ordine – che implicherebbe, per esempio, la considerazione di un “uomo normale” come un ammontare di dati fisici ed istintuali associati ad una “vita psicologica” – per sostituirla con un regime di coesione totale in cui “l'avènement de des ordres supérieurs, dans la mesure où il s'accomplit, supprime comme autonomes les ordres inférieurs et donne aux démarches qui les constituent une signification nouvelle”⁷⁵. L'apparizione di una *nuova significazione* che, sopprimendo gli impulsi regolativi dei *niveaux* precedenti per evitare una soluzione sommatoria dei contenuti fisici, vitali e umani, introduce una *strutturazione inedita* di questi ultimi, corrisponde allo svolgimento dei processi somatici, che non procedono isolatamente gli uni dagli altri ma vivono di un inserimento in un più ampio di *circolo d'azione*⁷⁶. Quello che vige tra ordini, o livelli, non è infatti un rapporto esteriore di mutua esclusione ma piuttosto di integrazione: vita psichica e fenomeno corporeo si co-appartengono momento per momento e, fin nei momenti di apparente o reale contrasto essi prendono vicendevolmente parte l'uno dell'altro. La biologia infatti, osserva Merleau-Ponty

Se réfère au corps phénoménal, c'est-à-dire à un centre d'actions vitales qui s'étendent sur un segment de temps, réponnent à certains ensembles concrets de stimuli et font collaborer tout l'organisme Ces modes de comportement ne subsistent même pas tels quels dans l'homme. Réorganisés à leur tour dans des ensembles nouveaux, les comportements vitaux disparaissent comme tels. [...] On ne peut donc pas parler du corps et de la vie en général, mais seulement du corps animale et de la vie animale, du corps humain et de la vie humaine⁷⁷

È dunque rispetto alle modalità di discriminazione tra umano ed animale che Merleau-Ponty trova necessario richiamare in questione la problematica *nozione di spirito* cercando di fugare però sin da subito ogni possibile deriva o fraintendimento

⁷⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 196.

spiritualista. In questo senso, le cautele di Merleau-Ponty si appoggiano a due autori – Goldstein e Cassirer – che gli permettono di impostare la riflessione non sui binari della tradizione metafisica ma di ridirezionarla su una divergente serie goethiana. Quella tra spirituale e fisico dunque non è altro che un’“opposizione funzionale” piuttosto che un’“opposizione sostanziale”⁷⁸, nella quale non può in alcun modo essere trasformata. Se dunque lo spirito non costituisce una differenza specifica tra il vitale e lo psichico, ovvero non può essere considerato come un fattore aggiunto che costituisce la diversità di grado tra uomo ed animale, allora l’uomo non è, come veniva tradizionalmente definito, un animale ragionevole, poiché l’apparizione della ragione non è priva di contraccolpi sulla sua animalità; lo spirito non lascia intatti intatta la sfera degli istintualità, ma ne produce una perturbazione. Proprio in questo senso, l’uomo non è mai un animale - nonostante la sua vita è più o meno integrata a quella di un animale - poiché nella traslazione dal fisico allo spirituale “il n’est pas une nouvelle sorte d’être, mais une *nouvelle forme d’unité*”⁷⁹. Per restare fedele dunque alle necessità descrittive del compito psicologico, Merleau-Ponty propone l’interpretazione delle emergenze spirituali come “strutture di condotta”, in grado di favorire la comprensione dello psichico dall’esterno e non attraverso l’introspezione; la coscienza dunque corrisponde sempre alla coscienza di una *funzione*, ovvero corrisponde ad una prospettiva possibile sulla struttura ed il senso immanente della condotta, che è la sola “realtà”⁸⁰ psichica verificabile.

Concludendo il capitolo terzo, ed introducendo attraverso un resoconto del percorso precedente l’ultimo capitolo del libro interamente dedicato alla questione della coscienza percettiva, Merleau-Ponty osserva:

La nature physique dans l’homme ne se subordonne pas à un principe vital, l’organisme ne con spire pas à réaliser une idée, le psychisme n’est pas ‘dans’ le corps un principe moteur, mais ce que nous appellons la nature est déjà conscience de la nature, ce que nous appellons vie est déjà conscience de la vie⁸¹

L’idealità della forma fisica, ovvero dell’organismo e dello psichico in quanto visibile, non si situa nella garanzia di una nuova sostanza ottenuta nel processo dei tre

⁷⁸ *Ibidem*, p. 196.

⁷⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁸⁰ Rif. *Ibidem*, p. 198.

⁸¹ *Ibidem*, p. 199.

ordini ma in termini di ripresa e nuova strutturazione dell'ordine precedente. Se dunque la coscienza veniva considerata, nella prospettiva non ancora raffinata degli esordi merleau-pontiani, come una regione dell'essere o come un tipo di comportamento, in seguito all'analisi della tripartizione in livelli o ordini (fisico, vitale ed umano) essa viene finalmente riconosciuta come presupposta ovunque come *luogo delle idee*⁸², legata al sensibile esistente e percettivo come fosse una sua integrazione.

Queste osservazioni preparatorie aprono la strada ai nuclei teorici del Quarto capitolo, che attraverso la considerazione delle relazioni tra l'anima ed il corpo mirano ad andare al fondo del problema della coscienza percettiva, gettando le basi per una questione che si ripresenterà come irrisolta e da rimettere nuovamente in questione negli scritti successivi al 1942. Sullo sfondo dell'ormai assodata questione husserliana delle *Abschattungen* – e dunque sulla deformazione percettiva concepita come proprietà essenziale delle cose o del coefficiente di soggettività impresso alla percezione - Merleau-Ponty mette in opera il tentativo di fondazione di una *conscience de réalité*⁸³ basata sugli aspetti percettivi delle cose percepite, tessuto del rapporto originale che intercorre tra la cosa ed il suo *Erscheinung*: tali aspetti non appartengono infatti alla cosa percepita stessa ma si organizzano tra loro in modo da essere rappresentativi gli uni degli altri. L'integrazione fornita dagli aspetti percettivi, la loro dipendenza evenemenziale dal milieu interposto tra percepito e percipiente e la loro "realtà carnale"⁸⁴ suggeriscono come subentri, in questo contesto, la difficoltà di parlare della cosa come di una trascendenza aperta alla conoscenza, poiché tale accezione oscura la realtà della coscienza, ed in particolare della coscienza *naïve*, che "vit dans le choses"⁸⁵. Si contrapporrebbe dunque, nella descrizione della coscienza, un realismo empirico di pertinenza della coscienza ingenua ed un realismo trascendentale legato all'idea di rappresentazione dei dati sensibili; la coscienza ingenua però, essendo la fase inaugurale di una polarità percettiva in maturazione, potrebbe essere compresa, in termini d'intenzione gestuale che realizza la percezione, alla luce di un *rapporto magico*⁸⁶ che lega cosa percepita e percezione stessa. L'introduzione della categoria di magico e dell'idea provvisoria di una coscienza

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem*, p. 202.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem*, p. 204.

anch'essa magica, permette a Merleau-Ponty di essere categorico sul fatto che questa forma di coscienza alternativa al sorvolo metafisico non può essere spiegata e compresa tramite il ricorso a categorie ulteriori – stadi di coscienza e rappresentazioni - estranee al suo funzionamento:

le sujet ne vit pas dans un monde d'états de conscience ou de représentations d'où il croirait pouvoir par une sorte de miracle agir sur des choses extérieures ou le connaître. Il vit dans un univers d'expérience, dans un *milieu neutre* à l'égard des distinctions substantielles entre l'organisme, la pensée et l'étendue, dans un *commerce directe* avec les êtres, les choses et son propre corps⁸⁷

In questo ambiente neutro, che non si organizza per distinzioni sostanziali e che non produce cesura tra *res cogitans* e *res extensa*, la soggettività, presa nelle maglie del commercio carnale con le cose e dunque con l'essere, non sussiste più come sguardo esterno e rappresentativo, ma si comprende come labile *centro di irraggiamento intenzionale*⁸⁸ indirizzato verso le cose e l'essere. Quest'ultimi mantengono una loro specificità settoriale – o meglio regionale - all'interno di un *campo unico*.

Il lavoro insistito sulla percezione, che accompagna Merleau-Ponty dai primi scritti fino agli ultimi riflette la volontà di destituire una ormai radicata *mitologia esplicativa*⁸⁹ che getta la basi nel cartesianesimo e che lo prolunga in un “realismo del sensibile”⁹⁰. Sulla scorta della lezione della *Gestalt* ed in controtendenza rispetto a quest'abitudine filosofica che raccoglie gran parte delle filiazioni cartesiane, Merleau-Ponty sostiene la necessità di prendere alla lettera le teorie di Descartes sulla percezione, ma solo per rivoltarle dal suo interno e utilizzare gli argomenti probatori di questa filosofia per giungere a conclusioni diverse. Nel Sesto discorso della *Dioptrique* Descartes afferma che “C'est l'âme qui voit et non pas l'oeil”⁹¹, introducendo così nell'ordine del discorso una sorta di “psicologia del percepito”⁹² ed obbligando a trovare un equivalente psicologico del percepito che funga da mediazione tra corpo e percezione; Merleau-Ponty ripiega tale conclusione cartesiana sulla sua ricaduta psicologica per sostenere che, se è l'anima che percepisce e non il

⁸⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁸⁸ Rif. *Ibidem*.

⁸⁹ Rif. *Ibidem*, p. 206.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Descartes, *Dioptrique*, “Discours Sixième” riportato in *Ibidem*, pag. 207.

⁹² Rif. *Ibidem*.

cervello - quindi non la porzione centrale del sistema nervoso -, allora è solo attraverso il mondo percepito e le sue strutture proprie che diventa possibile spiegare il valore spaziale di ogni punto del campo visivo, escludendo un'assegnazione distributiva di tali valori alle diverse periferie nervose. La psicologia della *Gestalt* sgombera il campo solo programmaticamente da ogni possibile spiegazione causale riferita agli assi coordinanti del campo fenomenico, alla verticalità o orizzontalità dei movimenti direzionati, ai quadri della nostra percezione spaziale e cromatica, salvo poi rettificare che resta possibile spiegare causalmente a condizione che venga reperito un principio fisico – e non semplicemente meccanico – dei processi di *strutturazione*. Tale descrizione viene attinta dall'esempio tipico di un processo di *forma*, dalla quale viene preso in prestito il concetto di campo fenomenico e per il quale vengono identificati delle leggi “d'equilibrio interiore”.

La concessione che la psicologia della forma fa alla spiegazione causale supportata dal principio fisico deviano l'attenzione dalle strutture percettive cadendo nel vecchio fraintendimento che produceva un impasse nella comprensione della struttura della coscienza percettiva: “les lois physiques ne fournissent pas [...] une explication *des* structures, elles représentent une explication *dans* les structures”⁹³. Così come nel dominio *a-causale*⁹⁴ della fisica moderna, anche in ambito percettivo il funzionamento dell'organismo in sinergia con il suo milieu, la strutturazione non procede come effetto sommatoria di interazioni parziali, ma è veicolata da un insieme di nuove dimensioni. La struttura della cosa percepita sembra fornire, per Merleau-Ponty, un nuovo punto di appoggio per tale conclusione: ovvero il rifiuto di convertire, come ha fatto il realismo con le soluzioni della causa-effetto o della somiglianza, il rapporto originario esistente tra cosa ed aspetto percettivo non più in una relazione fisica ma in un'azione causale. Merleau-Ponty avanza quindi il dubbio sulla proposta di “cosalizzare” la percezione, oggettivarla, eliminarne il profilo relazionale ed inserirla nella natura a tali condizioni:

dès que la présence ou la présentation d'une “chose” à la conscience, au lieu de rester, comme dans l'expérience naïve, une relation idéale, est interprétée comme une opération réelle de la chose sur le corps et sur le sujet percevant, il devient impossible de reconstituer à titre d'effet le contenu descriptif de la perception, le spectacle effectif du

⁹³ *Ibidem*, p. 208.

⁹⁴ Rif. *Ibidem*.

In queste pagine più intensamente dedicate al cuore percettivo del problema strutturalista, Merleau-Ponty inaugura il suo rapporto controverso con la filosofia di Descartes ed avanza un'ipotesi critica rispetto a questa prospettiva, che troverà consistenza nell'approccio merleau-pontiano sottoforma di dubbio sulla possibile esistenza di un "secondo Descartes", nascosto e nelle sue stesse pagine ed ignorato dai suoi interpreti. Tale Descartes, che emergerebbe proprio nel momento di più acuto contrasto con il cartesianesimo, rivelerebbe un nucleo moderato nelle soluzioni metafisiche con le quali il Descartes ufficiale risolverebbe problematiche come quelle della coscienza e della percezione, producendo un'oscillazione tra ciò che viene rigettato e ciò che potrebbe, con le dovute precauzioni, essere compatibile con la fenomenologia merleau-pontiana. L'indice fenomenologico prevede infatti la sostituzione di un corpo semplicemente esteso e gestito dal polo *cogitans* con un corpo fenomenico dal quale la coscienza non si distingue ma al quale rimane invece adesa: ne deriva immediatamente che "la perception ne peut plus être une prise de possession des choses qui les trouve en leur lieu propre; il faut qu'il soit un événement intérieur au corps et qui résulte de leur action sur lui"⁹⁶. Il ruolo del corpo si rivela determinante nel momento in cui la coscienza percepisce per suo mezzo una vera e propria "resistenza" che modifica il mondo fenomenico dal momento che il corpo funge da *schermo tra noi e le cose*⁹⁷: corpo e cose sono prese in una unità vivente fondamentale di tipo esperienziale che può essere rivelata alla comprensione filosofica tramite una descrizione pura, compito effettivo della psicologia. La teoria epicurea del simulacro così come quella delle specie intenzionali non fanno altro che trasporre in termini di spiegazione causale e di realtà operativa la "presenza ideale della cosa al soggetto percipiente"⁹⁸, e presupporre fuori dai meccanismi reali un raddoppiamento della percezione. Già Descartes rifiutava a questo proposito, nella *Dioptrique*, quella proprietà transitiva che vorrebbe le cose sensibili in grado di imprimere la propria immagine nel corpo dove l'anima la reperirebbe e che renderebbe necessario la presupposizione di una *somiglianza* tra fenomeno fisiologico ed percezione registrata dall'anima. Solo l'ottica ed una adeguata teoria ontologica

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 205.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 204.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 207.

della luce si svela in grado di escludere questa necessità di *ressemblance* tra cosa reale e percepito. Se con l'eliminazione della corrispondenza diretta tra reale e percepito si sbarazza della "mitologica esplicativa" residua in questa forma di *pseudo-cartesianesimo*⁹⁹, si introduce una nuova difficoltà teorica, che viene segnalata da Merleau-Ponty come ancora da affinare, ovvero come spiegare la costanza delle cose percepite nell'estrema variazione dei suoi aspetti percettivi. La tradizionale intuizione esplicativa della "proiezione", che sopravvive fino a Bergson, e che cerca di spiegare la costanza della cosa fenomenica attraverso l'intervento proiettivo di ricordi che andrebbero a completare nel processo psicologico la lacunosità dei dati sensibili o la loro errata collocazione, non farebbe altro che sopprimere la variazione prospettica in atto nei contenuti sensibili, "en la remplaçant par l'inertie d'un 'contenu de conscience' constant, d'une 'image mentale' immuable"¹⁰⁰. Tale soluzione corrisponde ad un appiattimento della complessità del fenomeno nel suo profilo esplicativo, ed in particolar modo nella sua struttura d'apparizione per *Abschattungen*, tanto più che la sua completezza viene assegnata ad un processo psicologico reale di rimemorazione. Merleau-Ponty conclude, rimproverando allo pseudo-cartesianesimo, di ridurre lo stato sensibile delle cose percepite ad una pura immagine mentale:

L'objet phénoménal n'est pas comme étalé sur un plan, il comporte deux couches: la couche des aspects perceptifs et celle de la chose qu'ils présentent. Cette référence idéale, ce mode d'organisation ambigu peuvent être décrits ou compris, mais non expliqués par exemple à l'aide d'une lois psycho-physiologique, comme si l'"image mentale" était une autre image rétinienne dont la grandeur pût être mesurée et rattachée à certaines variables¹⁰¹

In un percorso di lettura che passa in rassegna la *Dioptrique*, il *Traité de l'homme* e il *Traité des Passions*, Merleau-Ponty identifica un percorso filosofico all'interno della filosofia cartesiana – che abbozza la teoria dell'anima solo dopo il completamento della teoria del corpo - che dovrebbe riuscire a sottrarla a quei pregiudizi riduttivi legati alla cesura tra *res cogitans* e *res extensa*. L'anima non è dunque il primo compito che il cartesianesimo si propone proprio perché necessario risulta per lui in via preliminare sgomberare il campo dal livello dell'extramentale, introdotto dal

⁹⁹ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 209.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 210.

realismo filosofico, cercando di ritornare ad una descrizione della esperienza umana che non si fondasse su nulla di esterno. Pur all'interno di un regime ancora metafisicamente connotato, Merleau-Ponty identifica in Descartes un possibile avanzamento nella teoria della percezione: “en ce qui concerne la perception, l'originalité radicale du cartésianisme est de se placer à l'intérieur d'elle-même, de ne pas analyser la vision et le toucher comme de fonctions de notre corps, mais ‘la seule pensée de voir et de toucher’”¹⁰². Nonostante tale percezione appaia ancora come un effetto della natura (e proprio rispetto a questo punto si attiva la cautela merleau-pontiana), Descartes approccia la percezione cercandone la struttura interna¹⁰³, esplicitarne il senso, ovvero cercare di identificare i passi che portano la percezione ad assicurarsi un accesso alle cose. Benché il *cogito* cartesiano ipotichi la totalità delle conoscenze (ovvero: non vedo nulla e non tocco nulla che non sia nel mio pensiero) la prospettiva cartesiana, sostiene Merleau-Ponty, pur in una prospettiva realista che storna l'attenzione sul pensiero di vedere e di toccare, riesce a mettere primordialmente a nudo il senso interno della percezione e degli atti di conoscenza¹⁰⁴: il cartesianesimo apre dunque ad un *a campo di conoscenza* secondo un metodo generale, avvicinando di molto la “notion moderne de conscience entendue comme le foyer où tous les objets dont l'homme puisse parler et tous les actes mentaux qui le visent empruntent une clarté indubitable”¹⁰⁵.

Come accade in parecchi degli snodi teorici che marcano la produzione merleau-pontiana, anche il passaggio - lungo e caedenzato - dalla *Fenomenologia della percezione* a *Il visibile e l'invisibile* è segnato da una controversa ambiguità che oscilla tra la ripresa critica e la continuità tematica. L'ambito d'energia de *La fenomenologia della percezione* si estende agli anni che seguono la sua pubblicazione, che impegnano Merleau-Ponty in uno sforzo di ripensamento notevole. La “rettificazione” sistematica di alcune tematiche fenomenologiche si stempererà intorno al 1956 in un lento e graduale squadernarsi della prospettiva ontologica, nella quale le attualità del compito fenomenologico trovano una nuova collocazione ed una nuova fisionomia.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Rif. *Ibidem*.

¹⁰⁴ Rif. *Ibidem*, p. 211.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 210.

Il problema dell'espressione, "comme sol de l'idéalité"¹⁰⁶, è in qualche modo il punto cieco¹⁰⁷ della *Fenomenologia della percezione*, ovvero il terreno privilegiato sul quale si effettua il passaggio all'ontologia: è una sorta di luogo di intensificazione e di accelerazione della rotazione teoretica che interessa la seconda metà degli anni Cinquanta. Se infatti già dalle prime pagine redatte in vista della candidatura alla Caisse, Merleau-Ponty affrontava la questione percettiva con lo scopo dichiarato di introdurre una nuova tipologia di rapporto tra lo spirito e la verità, con l'acuirsi della dimensione ontologica della fenomenologia, l'obiettivo si fa più chiaro ed importante: neutralizzare la prospettiva della soggettività costituente ovvero rinunciare la prospettiva noematica, che persisteva in alcune forme nella demarcazione fenomenologica, di una coscienza che conosce il mondo. Percezione è una forma di conoscenza diretta ad oggettualità presenti in modo "globale et opaque"¹⁰⁸, ovvero una modalità d'esistenza indivisa che non prevede il possesso di un'essenza. Il pregiudizio della trasparenza viene infatti fugato dalle modalità di presentazione degli oggetti percettivi che coinvolgono nella loro apparizione un *impercepto d'horizzonte* che risulta implicato nella percezione in termini di sfondo ma che non accede alla tematizzazione intenzionale. La gnoseologia merleau-pontiana, nella quale rientrano a pieno titolo la perenne meditazione sul linguaggio e le sue derive teoriche riguardanti l'espressione, evidenzia nelle operazioni conoscitive l'operare dialettico di una generale "dépossession"¹⁰⁹ piuttosto che di un possesso: come infatti anticipavamo nell'analisi del testo di candidatura al Collège de France, redatto da Merleau-Ponty nel 1951, nel campo della conoscenza l'ordine del percepito non è del rango della semplice apparenza ed allo stesso modo non può apparire come una sorta di pensiero confuso. Riprendendo l'impostazione baumgarteniana in una declinazione fenomenologica – che rifiuta dunque ogni prolasso psicologista – l'impostazione merleau-pontiana riquadrifica la percezione come forma di conoscenza sensibile non degradata ad un livello inferiore rispetto all'idealità (che è in questa prospettiva essa stessa riassorbita nella consistenza sensibile); è infatti proprio il passaggio per l'esperienza psicologica della forma che aiutano Merleau-Ponty a ricollocare una serie di problematiche filosofiche tradizionali messe in scacco, a suo dire, dal

¹⁰⁶ R. Barbaras, "De la parole à l'Être: le problème de l'expression comme voie d'accès à l'ontologie" in *Maurice Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Groupe de Recherche sur la Philosophie et le Language, Grenoble 1993, p. 61.

¹⁰⁷ Rif. *Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

cartesianesimo e da uno sbagliato utilizzo del potenziale descrittivo dell'esperienza psicologica: le dinamiche percettive hanno infatti un senso trascendentale ed un valore definitivo nella definizione del rapporto conoscitivo alla realtà. È nel percorso di definizione dello statuto del trascendentale che "l'ordre du perçu délivre bien un sens nouveau de la vérité et l'analyse de la perception fournit un 'itinéraire et une méthode' pour l'étude du champ de la connaissance proprement dit"¹¹⁰. La discussione della problematica della trascendenza ed il confronto con fonti autorevoli come Kant ed Husserl forniscono a Merleau-Ponty una vera occasione di assestamento del terreno sul quale poi farà fiorire tutta la presentazione del fenomeno dell'espressione; già la chiusura de *La structure du comportement* esprimeva un'esigenza di riformulazione della filosofia trascendentale non solo nei termini di un confronto serrato con l'impresa kantiana (come vedremo in un paragrafo successivo, avvicinando l'approccio merleau-pontiano a quello goethiano proprio su questo punto) ma cercando di rintracciare i contorni della nozione di trascendentale¹¹¹. Se infatti il rapporto di Merleau-Ponty a Kant può apparire ambivalente e giocato su un parziale accoglimento delle istanze proposte, esso è in realtà indice di una richiesta, da parte di Merleau-Ponty al kantismo, di una radicalità ancora inaccessibile. Ciò che Merleau-Ponty sembra recriminare a Kant è proprio l'incompiutezza del suo programma, o meglio la decisione di non andare fino in fondo nelle analisi che si era riproposto: in particolar modo, la mancata radicalità a cui facevamo accenno poco avrebbe portato Kant a mancare la definizione della conoscenza attraverso la condizione fattuale del soggetto conoscente. Kant suggerirebbe in prima istanza, secondo Merleau-Ponty, l'impossibilità di comprendere la conoscenza al di fuori dell'intuizione sensibile, salvo poi ricollocarla nell'alveo dell'a priori. Le aspettative merleau-pontiane sono dunque disattese nella misura in cui nella filosofia kantiana viene ospitata un stanza aprioristica che agisce come *dover essere* in opposizione a ciò che esiste *di fatto* o in virtù di una *proiezione antropologica*. Il soggetto allora, in luogo di essere innestato nel sensibile, guadagna in qualche modo una posizione di fronteggiamento, si pone davanti al mondo, decidendo le condizioni della sua genesi. L'analisi merleau-pontiana è un questi passaggi guidata dalla previa mossa critica nei confronti di Kant proposta

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹¹ "tandis que dans la *Structure du comportement*, cette refonte du statut du transcendantal ne dépasse guère l'état d'une esquisse programmatique, la *Phénoménologie de la perception* la motive avant même de passer à l'analyse du champ phénoménal" (E. Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, éditions Kimé, Paris 2008, p. 37).

da Husserl: per quest'ultimo infatti la filosofia trascendentale kantiana sarebbe ricondotta ad una *interrogazione regressiva*¹¹². Già in Husserl si intravede il tentativo di demarcare un trascendentale fenomenologico diverso dall'apriorismo kantiano: “la *phénoménologie* trascendentale est donc la description de la conscience intentionnelle qui, bien plus qu'une simple condition apriorique, serait quelque chose de bien réel, dirige vers la vie et sa '*plenitude concrète*'”¹¹³. Sulle basi poste dalla filosofia husserliana in ambito di criticità, Merleau-Ponty cerca di interrogarsi in *Fenomenologia della percezione* sulla continuità sostenibile tra la prospettiva ordinaria di una filosofia trascendentale e il programma di una fenomenologia trascendentale, strutturata in senso contrario ad ogni ricaduta intellettualista e psicologista. Il dubbio gettato dalle conclusioni merleaupontiane su questo interrogativo ricompre una serie di questioni vitali per la ssestamento della sua filosofia; se infatti la descrizione della *Lebenswelt* è propedeutica alla riflessione trascendentale dalla quale verrebbe rimpiazzata, resta da chiedersi se sia effettivamente utile un radicamento della riflessione nel mondo vissuto, ovvero cosa potrebbe restare di effettivamente fenomenologico in un pensiero che si dichiara trascendentale. È attraverso la mediazione di Fink ed in particolare dell'articolo “Die phänomenologische Philosophie Husserls in der gegenwärtigen Kritik”¹¹⁴ – sulla quale torneremo più avanti – che Merleau-Ponty giunge a pensare il soggetto trascendentale come *intra-ontico*¹¹⁵, ovvero inserito tra gli enti e riassorbito dal sensibile e che giunge a concludere che se una riduzione fenomenologica è possibile essa non deve considerata come la possibilità di attingere ad un suolo ultimo e fondativo sovrapponibile al “mondo della vita” poiché “si le *Lebenswelt* est bien le sol de toute idéation, il ne saurait être résorbé dans l'idéalité”¹¹⁶. La riduzione fenomenologica resta dunque da comprendere come un esercizio perenne e senza risultato che piuttosto che afferrare in modo trasparente un *Boden*, preferisce lasciarlo trasparire, nella sua opacità e come fondo inafferrabile comune a tutti gli enti. Attraverso il confronto con Husserl – ed in maniera particolare con il frammento *Umstrurz der kopernikanischen Lehre*, verso il quale Merleau-Ponty viene indirizzato proprio da

¹¹² Rif. E. Alloa, *La résistance du sensible*, cit., p. 38

¹¹³ *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁴ Rif. E. Fink, “Die phänomenologische Philosophie Husserls in der gegenwärtigen Kritik” in *Kant-Studien* 1933.

¹¹⁵ Rif. E. Alloa, *La résistance du sensible*, cit., p. 41.

¹¹⁶ R. Barbaras, “De la parole à l'Être: le problème de l'expression comme voie d'accès à l'ontologie”, cit., p. 64.

Fink – Merleau-Ponty propone la sostituzione dell'idea kantiana di un suolo trascendentale con un nuova idea di *fondamento sensibile* valida sia per il pensiero che per la vita. Prima infatti che ci si possa pronunciare sulla possibilità di una filosofia trascendentale, pare opportuno stabilire il ruolo ineliminabile e necessario dell'esperienza empirica. Kant si sarebbe lui stesso pronunciato in modo profondo sul vincolo empirico ovvero sulla realtà fattuale che è possibile pensare il mondo solo perché ne abbiamo esperienza; nel complesso kantiano l'“errore” subentrerebbe, secondo Merleau-Ponty, nel momento in cui viene dichiarato parimenti necessario cercare un suolo più solido del sensibile sul quale ancorare la conoscenza. “repenser le transcendentale [...] revient par conséquent à prendre conscience que le monde serait en somme [...] la condition transcendentale du transcendentale lui-même”¹¹⁷. Le conclusioni di *Fenomenologia della percezione* spingono ad identificare il mondo naturale ed il mondo sociale dunque come il vero *trascendentale*, poiché non corrispondono alla somma delle operazioni attraverso le quali un mondo trasparente (ovvero senza nessuna opacità ontologica) si squaderna di fronte ad uno spettatore imparziale. Trascendentale è quella vita ambigua dove si produce l'*Ursprung* delle trascendenze che in qualità di fondo imposta la comunicazione con essa e rende possibile la conoscenza. Il trascendentale merleau-pontiano è dunque condizione di possibilità poiché si definisce per isomorfismo alla nozione di *campo* – ovvero ambito in cui si rende possibile una *variazione*: esso infatti si presenta come principio di indeterminazione nella misura in cui apre la possibilità di una *Einstellung* (di matrice husserliana) su un fondo mondano in estensione orizzontale, ovvero che assume l'orizzontalità modello di tutta la trascendenza. L'interesse della decisione merleau-pontiana di riformare il trascendentale non incrocia però le stesse necessità dell'idealismo trascendentale husserliano e soprattutto non veicola le stesse modalità fondative: ciò che emerge nelle “riforme” merleau-pontiane del kantismo non è dunque l'eliminazione del trascendentale in quanto condizione epistemologica della filosofia critica ma è piuttosto la sua identificazione con un “déplacement permanent vers ce qui n'est pas encore possédé à l'intérieur du monde”¹¹⁸. Come suggeriva infatti l'articolo di Fink del 1933, che demarca le linee guida della riflessione merleau-pontiana a questo proposito, la figura di un trascendente non conduce fuori o lontano dal mondo -distanza nella quale sarebbe possibile identificare un'origine;

¹¹⁷E. Alloa, *La résistance du sensible*, cit., p. 42.

¹¹⁸*Ibidem*, p. 43.

specifica Fink che “la trascendente *phénoménologique* du monde en tant qu’ouverture de la *subjectivité* transcendente est simultanément la *réention* (*Einbehaltung*) du monde dans l’univers, mis à jour, de l’être absolu”¹¹⁹. La presenza del mondo e la persistenza di questa presenza nelle sue modalità di “opacità” è correlativa all’emergenza del trascendentale che, nella terminologia merleau-pontiana di *Fenomenologia della percezione*, si configura come una *trascendenza attiva*, una postura estatica del soggetto che viene attirato verso ciò che egli stesso non è; la trascendenza fenomenologica è dunque un atto in cui il soggetto si apre e si trasporta lui stesso. Oltre ad una puntualizzazione critica del kantismo, il lavoro sull’apriorismo serve a Merleau-Ponty per delineare in modo più chiaro l’attività del polo soggettivo e a mettere il suo lavoro sulla via dell’espressione: se infatti esiste una sorta di trascendenza muta che accompagna la fenomenalità, essa, essendo oltremodo attiva, non può che descriversi in termini espressivi; l’ambito di riflessione del linguaggio e delle “voci del silenzio”, che accompagnano le conformazioni linguistiche, saranno per Merleau-Ponty – come osserveremo a proposito dell’inedito *Le monde sensible et le monde de l’expression* – un ambito in cui attivare delle istanze di anonimizzazione in grado di sottrarsi agli epigoni coscienzialisti ancora presenti nella filosofia husserliana, aprendo la strada ad una progressiva ontologia del sensibile.

Le ricerche merleau-pontiane che si estendono negli anni successivi alla pubblicazione della *Fenomenologia della percezione*, contemporaneamente alla stesura de *La prosa del mondo* seguono al contempo un *movimento regressivo*¹²⁰ – segnato da un approccio archeologico nei confronti di quelle teorie intellettualiste che cercano di dissolvere il percepito nell’eidetico ed alle quali Merleau-Ponty conta di opporre un suolo originario di rango percettivo – ed un *movimento progressivo* “vivant à montrer que le mode de donation de l’idéalité est du même ordre que celui du perçu, que *tout* est perception, y compris l’idée elle-même en tant que sa réalité objective n’épuise jamais sa réalité formelle”¹²¹. L’analisi interna alla problematiche percettive si accompagna ad un’analisi parallela dedicata alle criticità di queste ultime: Merleau-Ponty insiste nel dimostrare infatti che la conoscenza non costituisce una soppressione della vita percettiva quanto piuttosto una sua continuazione. Il livello gnoseologico

¹¹⁹ E. Fink, “Die phänomenologische Philosophie Husserls in der gegenwärtigen Kritik” in *Kant-Studien* 1933, traduzione francese di D. Franck, “La phénoménologie de Husserl face à la critique contemporaine” in *De la phénoménologie*, Minuit, Paris 1974, p.124.

¹²⁰ Rif. R. Barbaras, “De la parole à l’Être: le problème de l’expression comme voie d’accès à l’ontologie”, cit., p. 64.

¹²¹ *Ibidem*.

infatti conserva il vitale percettivo attraverso una riconversione o una trasformazione, ovvero sublimando l'incarnazione del polo soggettivo.

Il lavoro analitico sul linguaggio che Merleau-Ponty condurrà a partire da *Fenomenologia della percezione* – concepito già da subito nei termini di un riaggiornamento delle conclusioni della *Fenomenologia* e pensato per evitare fraintendimenti psicologisti di queste stesse conclusioni – oscillerà tra un'interpretazione del fenomeno espressivo in ambito linguistico (dell'espressione linguistica dunque) ed un'interpretazione dello stesso in termini maggiormente ontologici e legati alla matrice percettiva di quest'ultima.

2.3 Estetica dell'espressione ed estetica del "movimento espressivo" nell'inedito

Le monde sensible e le monde de l'expression

Il lungo lavoro sul linguaggio che impegna Merleau-Ponty circa una decina d'anni dopo la pubblicazione della *Fenomenologia della percezione*, si avvarrà in un momento cruciale della rilettura di quelle fonti psicologiche già prese in esame sul finire degli anni Trenta. Tale ritorno rappresenterà per Merleau-Ponty l'occasione di confronto con la filosofia husserliana, che agirà alternativamente in questi anni come filtro o come ipoteca. Sottraendosi ad una prospettiva esclusivamente strutturalista, ed allo stesso tempo indirizzando la fenomenologia su un terreno nel quale misurare i prestiti che la filosofia avrebbe potuto fare dagli avanzamenti teorici della psicologia, Merleau-Ponty inizia a mettere a fuoco con un approccio relativamente nuovo i rapporti mutui tra fenomenologia e scienze dell'uomo, avvicinando il problema non come un semplice scrupolo accademico ma come il nucleo critico delle ricerche del Ventesimo secolo, incrociando domini differenti ma convergenti. Merleau-Ponty assume dunque Husserl ed il suo sforzo teoretico non come un semplice sintomo della crisi filosofica ma come l'epigono di uno spirito generazionale ormai in perdita. Osserva dunque Merleau-Ponty, nel 1952 durante il corso alla Sorbonne tenuto nell'anno accademico successivo al corso "Les relations avec altrui chez l'enfant": "L'effort philosophique de Husserl est en effet destiné dans son esprit à résoudre simultanément une crise de la philosophie, une crise des sciences de l'homme, et une crise des sciences tout court, dont nous ne sommes pas encore sortis"¹. Attraverso gli sviluppi spontanei della psicologia, Husserl riesce ad individuare importanti ponti con le esigenze della fenomenologia, inserendo tali convergenze in una *storia intenzionale*², redatta non solo secondo le istanze filosofiche esplicitate in teoria ma secondo le loro intenzioni che compongono aritmicamente il senso di tale impresa filosofica. Psicologia, antropologia, scienze dell'uomo in generale e fenomenologia mostrano una comunanza sintonica di intenzioni nella misura in cui vengono "correttamente comprese" e che non vengono considerate, nella formulazione dei problemi affrontati, l'una in ragione dell'altra, come fossero reciprocamente dipendenti.

¹ M. Merleau-Ponty, "Les sciences de l'homme et la phénoménologie" [1951-1952] dans M. Merleau-Ponty, *Parcours deux. 1951-1961*, Editions Verdier, Paris 2000, p. 129.

² In relazione alla nozione husserliana di *histoire intentionnelle*, Merleau-Ponty accennerà ad un'*intenzione del cartesianesimo*, che, fuori da ogni possibile deriva testuale di tipo puntuale.

Quando Merleau-Ponty, nelle maglie dell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression* - corrispondente alla preparazione del corso che il filosofo tenne presso il Collège de France tra il 1952 ed il 1953 -, si riferisce con decisione e a più riprese, all'interno di un discorso sulla percezione e sull'espressione del movimento, ad un "espace culturel, anthropologique"³, sembra avere, già programmaticamente, un progetto teoretico ben chiaro: procedere ad uno studio dello schema corporeo e delle sue dipendenze intensionali che riesca a mostrare "réciprocité et *Einfühlung*, de notre corps et du mouvement physique, de notre corps et du corps d'autrui"⁴. È dunque sulla base di questa premessa che tenteremo di avanzare l'ipotesi che, proprio in queste pagine di appunti preparatori, si venga a strutturare per la prima volta nella produzione merleau-pontiana il tentativo di formulare una vera *estetica dell'espressione di matrice antropologica*, ovvero un'estetica che abbia come alveo della sua descrizione dell'*aisthesis* l'uomo nella sua natura corporea di vivente e nella sua inerenza percettiva al mondo: già ne *La struttura del comportamento* ed in *Fenomenologia della percezione* - testi che in questo inedito vengono dichiaratamente ripensati ed aggiornati - Merleau-Ponty sia appoggiava frequentemente (in modo esplicito ed in modo implicito) alla nuova antropologia filosofica degli anni Venti del Novecento ed alle sue filiazioni degli anni Quaranta e Cinquanta che, insieme ad una certa filosofa della biologia e ad una certa filosofa della medicina, si inserivano in un *paradigma olistico* che interpretava l'organismo biologico come qualcosa di più della somma delle sue parti, alla luce di un'idea di totalità operativa a vari livelli della sua definizione: la visione olistica inaugurata da Goldstein e da Head, nel superare la teorizzazione neurofisiologica della "localizzazione funzionale", introduce un'immagine complessiva dell'attività psichica e corporea, pensando quest'ultima come una vera e propria organizzazione totale che viene interamente scossa nella sua coesione funzionale dalle perturbazioni locali. La prospettiva del paradigma olistico influisce però anche sull'immagine antropologica dell'uomo il quale non è più descritto come una semplice somma algebrica di *soma*, *psyché* e spirito ma viene letto nella sua unità genetica, in cui percezione corporea, attività gnoseologica e vita patica procedono tutte da una medesima origine sensibile, secondo un sopravanzamento ascensionale di livelli, permettendo così alla scienza

³ M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Volume X, BNF Paris, 178. D'ora in avanti l'inedito verrà indicato con la sigla MSME seguita dal numero di foglio.

⁴ MSME, 178.

della vita ed alle scienze della natura di inglobare nel loro nel quadro epistemologico delle istanze che la tradizione attribuiva alle scienze dello spirito. Altra importante introduzione, che segna il percorso filosofico merleau-pontiano e che lascia traccia in esso attraverso la linea teorica Helmuth Plessner, Adolf Portmann, Jakob Von Uexküll e Friedrik J.J. Buytendijk è quella fondamentale nozione di *Umwelt*, che in ambito biologico ed in ambito antropologico sostituisce la tradizionale prospettiva del fronteggiamento tra soggetto e mondo con una più produttiva idea di sinergica relazione, che forma mutualmente soggettività biologica ed ambiente. Se Plessner insisterà sull'*Exzentrizität* della struttura-uomo e Portmann sulla sua conformazione morfologia e sull'importanza di inserire la spiegazione del fenomeno della spiritualità in un ordine di discorso bio-logico, saranno però in particolare von Uexküll e Buytendijk a fornire a Merleau-Ponty le suggestioni più interessanti sull'unità delle percezioni e delle operazione della soggettività in relazione al suo mondo-ambiente e a metterlo sulla via di una critica alla gnoseologia e della ormai superata teoria del riflesso. Proprio nel tentativo di svincolarsi da una prospettiva meccanicistica e causalistica del vivente – inteso come puramente reattivo rispetto a stimoli ambientali ed estraneo a dinamiche di influenza reciproca – Merleau-Ponty incontra, già ne *La struttura del comportamento* e in *Fenomenologia della percezione*, la riflessione di Viktor Von Weizsäcker, il quale cerca di associare ad una determinazione ontologica dell'*Umwelt* un nuovo significato non meccanicistico all'“autoregolazione” biologica nei termini di una correlazione di natura e spirito. Nell'arco di un quinquennio, con la pubblicazione di due opere fondamentali – il volume *Der Gestaltkreis*⁵ del 1940 e gli scritti autobiografici *Anonyma*⁶ del 1944 – Weizsäcker edifica una nuova scienza della natura vivente di matrice goethiana che, nei cardini dei concetti di *ciclomorfismo* e di *atto biologico*, cerca di ricomprendere l'immagine corporea e la sua collocazione biologica come “unità di percezione e movimento” e quindi di inserirla in una prospettiva non prima di assonanze con la descrizione husserliana del *Leib*. Non sembra dunque un caso che nelle Note preparatorie al corso del giovedì dei mesi tra il Gennaio e l'Aprile 1953, provvisoriamente intitolate “Mouvement et expression (aphasie et apraxie)”, Merleau-Ponty appunti un imperativo che testimonia come le riflessioni di questi anni siano “antropologicamente” connotate e come queste derive

⁵ V. Von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis* [1940], trad. it. a cura di P.A.Masullo, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell'unità di percezione e movimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

⁶ V. Von Weizsäcker, *Anonyma* [1944], trad. it. in V. Von Weizsäcker, *Filosofia della medicina*, Guerini, Milano 1990.

goethiane della biologia teoretica poco sopra evocate stiano veramente ad esergo di un'impegnativa riflessione sulla percezione motrice, in grado di riformare il troppo alto grado di coscienzialismo tetico che la fenomenologia, nella sua forma ortodossa, ancora conservava:

commencer le cours (I) par analyse de l'intentionnalité perceptive en tant qu'elle n'est pas conscience de ... mais être à ... Cf. Weizsäcker et les autres⁷

Se quella percettiva non è dunque un'intenzionalità d'atto in senso prettamente fenomenologico, essa è allora una "coscienza d'espressione", ovvero un caso particolare della *fungierende Intenzionalität*. È lo studio del movimento, non di quello oggettivo - inteso come mero spostamento di luogo o localizzazione puntuale in un'estensione -, ma del movimento compreso come momento figurale, a mettere le basi per la comprensione di quella nozione di *spazio antropologico*, che Merleau-Ponty usa tematicamente nel corso dell'inedito: "l'organisation de la figure vient interroger le système de mes relations avec mon entourage spatial, et la *Sinngebung* qui a lieu est réponse de ma spatialité à quelque chose dans l'organisation du spectacle qui la convie à l'*Einführung*"⁸. L'analisi del movimento servirebbe dunque alla determinazione dell'essenza stessa dell'espressione, come propedeutica allo studio di un "significato percettivo muto" in emersione dal fondo inarticolato, dalle "voci del silenzio". In forma estremamente schematica Merleau-Ponty sintetizza questo percorso poco più avanti: "L'indirect comme constitutif de l'expression (et d'ailleurs de la perception naturelle à son niveau) Comme constitutif de la conscience"⁹. La novità di questo spazio antropologico, che Merleau-Ponty cercherebbe di ricavare come apertura relazionale ed ambigua del corpo percipiente e movente, mostra dei sorprendenti punti di contatto con la novità di quelli che Weizsäcker definiva *a priori patici*, adeguando questa definizione allo spazio e al tempo, intesi non più nella loro versione trascendentalista, ma piuttosto come vere e proprie *condizioni materiali* ed *a priori empirici*: "a queste condizioni appartengono anche il movimento (*Bewegung*) da un lato e la percezione (*Wahrnehmung*) dall'altro, o per meglio dire, rispettivamente, l'automovimento (*Selbstbewegung*) e l'autopercezione (*Selbstwahrnehmung*), cioè l'originario 'coappartenersi' di soggetto

⁷ MSME, 180

⁸ MSME, 1/181.

⁹ MSME, 191.

ed oggetto, che si esprime in un orizzonte non trascendentale e nemmeno ontico, bensì, appunto, *patico*”¹⁰.

Con questo sottofondo teorico ben assodato ed in un vicendevole sconfinamento di campo estetico e filosofia della natura – in qualità di filosofia della biologia e di antropologia filosofica – nell’inedito del ’52-’53 Merleau-Ponty torna ad addentrarsi in specifici terreni di analisi che proprio fino al 1952 erano, nell’economia della produzione merleaupontiana, ancora polarizzate dalla ricerche della *Fenomenologia della percezione*. Vi è infatti nel palinsesto di questo corso al Collège de France l’intenzione di affinare la problematica dell’espressione e di permetterle di svincolarsi, anche con l’aiuto della lezione saussuriana, dall’ambito di energia del linguistico, facendola diventare il perno attorno alla quale far ruotare un più ampio raggio di questioni filosofiche. Merleau-Ponty sembra dunque mettere in cantiere un’estetica dell’espressione di filiazione fenomenologia ma con importanti sguardi a questioni fisiologiche ed antropologiche che supportano, con indagini percettologiche sul movimento e sull’immagine corporea, un’inedita *estetica del movimento espressivo*.

La ripresa della questione filosofica della motricità si espande in questo inedito in due direzioni intrecciate tra loro: un’indagine dedicata al movimento oggettivo nella sua natura genetica ed ontologica, ed una più profonda rivolta alla motricità corporea *nel* campo fenomenico. In *Fenomenologia della percezione* il corpo appariva come spazio espressivo, come “luogo” di proiezione della significazione ed allo stesso tempo come motricità spontanea. Nel registrare, nella filosofia merleaupontiana della metà degli anni ’40, un quadro teorico ancora esclusivamente fenomenologico, comprendiamo anche come, nella definizione della motricità di *Fenomenologia della percezione*, sia fortemente operativo la tradizionale priorità husserliana del momento noetico su quello noematico, che induce Merleau-Ponty a descrivere la corporeità in termini ancora coscienzialisti. Gli appunti del corso *Le sensible et le monde de l’expression* hanno proprio a questo riguardo uno stile evidentemente retrospettivo e ripropongono la revisione in chiave ontologicamente aggiornata delle teorie della percezione della prima produzione merleaupontiana. L’obiettivo generale non sembra però quello di uno stravolgimento dell’assetto teorico e del piano fenomenologico di quelle ricerche,

¹⁰ P. A. Masullo, “Viktor Von Weizsäcker e l’introduzione del soggetto nella biologia” in V. Von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa. Teoria dell’unità di percezione e movimento*, trad. it. cit., p. XXXVII.

quanto piuttosto un approfondimento delle analisi del mondo percepito al fine di mostrare come quest'ultimo supponga già delle "funzioni espressive" tacite e non linguistiche. Gli inediti del '52-'53 propongono una dichiarazione d'intenti che in qualche modo anticipa e che sicuramente prepara all'esigenza di mutazione ontologica che Merleau-Ponty sentirà come stringente proprio negli anni successivi: si palesa con ancor più forza che negli esordi, la volontà di riafferrare il senso d'essere del mondo a partire dalla sua stessa interrogazione.

Il canale teorico attraverso cui si muovono le ricerche de *Le monde sensible et le monde de l'expression* è innanzitutto quello della percezione, che necessita di essere sottratta ad una accezione cosale ed oggettuale, da una parte, e, dall'altra, dalla sua caratterizzazione in termini di semplice forma dei nostri rapporti con il mondo. Il secondo perno teorico importante e più volte ripreso nel corso dello svolgimento del corso è la problematica nozione di coscienza, alla quale è connessa la ricerca di una dinamica di configurazione del senso alternativa alla *Sinn-gebung*. Come abbiamo infatti anticipato, il correttivo introdotto dalla nuova accezione di espressione – che si sviluppa contestualmente anche ne *La prosa del mondo* – non permette più la sostenibilità delle prospettive tradizionali sulla donazione del senso: la possibilità che sussista un potenziale espressivo anche nel sensibile grezzo incrina anche l'eventualità che gli elementi individuali siano effettivamente individuati e che tali individuazioni possano formare una totalità semplice in termini di somma. L'idea di una *coscienza percettiva* richiama all'espressione come ad un fenomeno più originario della vita intenzionale: si pone dunque come necessità la ridefinizione della categoria di *senso*, ed in particolare della sua eccedenza rispetto ai dati sensibili ed al loro insieme. Ciò che in questi passaggi viene accennato sottoforma di un nuovo pensiero della *totalità*, troverà una continuazione nonché un importante ampliamento nella teoria dello *stile* della tarda ontologia merleaupontiana, attraverso la quale il senso assume la fisionomia di un processo, di una genesi ritmica che accompagna l'organizzarsi percettivo e fenomenico dei dati e che non viene posto a priori. L'ipotesi dunque di *un'autodonazione del senso* che rispecchi l'organizzazione relazionale e non gerarchica dei fenomeni, mossa da un sistema o da una struttura dinamica di rinvio. La ridefinizione della nozione d'espressione diventa dunque cruciale in questo passaggio di consegne all'ontologia, in cui le tematiche fenomenologiche subiscono una sorta di riconversione: l'espressività è quella proprietà di un fenomeno di farne conoscere un altro che non è mai stato dato o che non è dato in quel momento

attraverso una pura disposizione [*agencement*] interna. Quello dell'espressione è quindi un orizzonte d'ibridazione tra interno ed esterno, o, secondo una formula che ricorrerà sovente ne *Il visibile e l'invisibile*, un vero proprio "punto di rivoltamento": la teoria dell'espressione che si va configurando nei primi anni Cinquanta, come abbiamo anticipato, marcia in direzione contraria alla classica teoria della percezione, teoria che risulta però avere dei flebili epigoni anche nella merleaupontiana fenomenologia della percezione; lo stesso Merleau-Ponty muove una strenua autocritica a quell'"oggettivismo residuale" che, nel testo del 1945, spinge ancora ad identificare nell'atto percettivo un movimento di dominio e di possesso. Ritornando a riflettere con Goldstein sulle stesse questioni di *Fenomenologia della Percezione*, rivedendo così tutto un complesso teorico legato all'autocoscienza ed al movimento, Merleau-Ponty riesce a formulare una nozione d'espressione molto vicina alla *Bewandtnis* heideggeriana, che, attraverso il richiamo ad una strumentalità diversa dalla *Zuhandheit*, arriva a riformulare, parallelamente, anche l'idea di "coscienza percettiva". Il tentativo merleaupontiano è quello di mettere a tema il vero spessore ontologico della percezione, ma al di fuori della tradizionale accezione della coscienza come pensiero assoluto e posizione di sorvolo.

Come è evidente, uno dei nodi problematici più scottanti nell'attualità del pensiero merleaupontiano è quello del linguaggio nei termini di ciò che potremmo definire l'*interferenza* della parola nella definizione della coscienza percettiva: Merleau-Ponty contesta infatti alla tradizione filosofica a lui precedente un'attitudine insistita a ridurre la coscienza percettiva ad una semplice "coscienza parlante", problema che approfondirà poi in *La prose du monde*. È in controtendenza a questo senso filosofico della coscienza e della percezione dunque che la nozione merleaupontiana di *espressione* cercherebbe di portare a tema quello che in questo inedito egli stesso definisce "il senso tacito dell'esistente", un senso non sostanziale né tanto meno cosale, bensì differenziale, dato perennemente come uno scarto, come una maglia di relazioni, o meglio, come una *organizzazione di campo*. Ne *Le monde sensible et le monde de l'expression* Merleau-Ponty attesta ulteriormente la radicalità della sua riflessione sul sensibile, caratterizzando l'espressione creatrice e la produttività di senso attraverso un'identificazione del mondo dell'espressione con il mondo dello spirito. Apparirebbe dunque in questi appunti una teoria del culturale simile a quella che comparirà anche negli scritti sulla Natura degli anni successivi, ovvero un pensiero filosofico che, mantenendosi estraneo ad un a prospettiva logocentrica si

concentra sui termini e sulle dinamiche di passaggio dall'animalità alla cultura, considerando, piuttosto che le discontinuità, le modalità di "istituzione" di quello spazio virtuale e protoculturale che si ancora al sensibile e che da esso origina.

Sin dal suo esordio, l'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression* dichiara di avere un obiettivo generale articolato in direzioni diverse ma parallele. L'idea centrale del corso di quell'anno sarebbe stata quella di identificare un mondo dell'espressione che non fosse riconducibile, secondo una soluzione riduzionista, al semplice domino del linguaggio. Espressione corrisponde, per il Merleau-Ponty di questi primi anni Cinquanta, all'insieme delle cose culturali tanto quanto a quello degli oggetti d'uso, senza trascurare un caso particolare d'oggettualità culturale come il simbolo. La doppia indagine che scaturisce da questa premessa è così riassunta da Merleau-Ponty "approfondir l'analyse du monde perçu en montrant qu'il suppose déjà la fonction expressive – préparer l'analyse de cette fonction par la quelle le monde perçu est sublimé, faire une théorie concrète de l'esprit"¹¹. Vi è dunque, nell'analisi dell'esteticità della problematica dell'espressione, un motore che avvia la riflessione verso il tentativo di acquisire un nuovo modello d'*unità differenziale* che riesca a mettere in contatto il percepito con l'intelligibile senza che questi ultimi vengano riassorbiti l'uno nell'altro. L'affermazione di una correlazione per differenza funzionerebbe per Merleau-Ponty solo in seguito ad una preliminare ridefinizione della nozione di coscienza e di senso e della loro operatività in ambito ontologico, sottraendoli ad una sorta di mitologia metafisica che li annulla nella loro profondità. La via auspicabile per praticare tale riforma è per Merleau-Ponty la formulazione di quella che egli stesso definisce: "une unité d'autre sorte: tout est perception, le mode d'accès à l'être qui est présent dans la perception l'est partout. Mais la perception au sens restrictif (sensoriel) appelle sa propre expression"¹². Il ripensamento e la rimediazione del nucleo concettuale delle teorie fenomenologiche implicherebbe naturalmente la revisione di altri cardini teorici che reggono la tradizione filosofica. Il primo risultato sarebbe un riposizionamento del primato della percezione e la definizione del ruolo fondativo della vita percettiva: la percezione infatti non sarebbe compresa solo come forma canonica di rapporto col mondo nei termini di una percezione puntuale ed oggettuale ed allo stesso modo, in un nuovo regime di comprensione della dimensione percettiva, verrebbe a cadere il pregiudizio di una

¹¹ MSME, I 1 17.

¹² *Ibidem*.

percezione come *Sinngebung*, ovvero come operazione coscienzialistica di donazione di senso ai dati percettivi inerti. La correzione in senso fungente della dimensione percettiva – e l’aggregazione della nozione d’impercezione a quella di percezione – permetterebbe un ulteriore recupero dell’idea husserliana di sintesi passiva, in modo da attenuare in senso definitivo l’incedere tetico della coscienza costituente. Non è un caso che gli inediti merleaupontiani dei primi anni Cinquanta siano dichiaratamente concentrati sul rimaneggiamento del materiale fenomenologico a cui Merleau-Ponty aveva dato una prima forma perentoria in *Fenomenologia della percezione*: dalla pubblicazione dell’opera alla metà degli anni Quaranta Merleau-Ponty inaugura un periodo di fine autocritica che porta l’impostazione fenomenologica, di larga matrice husserliana, che aveva dominato la produzione di quegli anni a sottoporsi a chiarificazioni e verifiche. La fase intermedia della produzione merleaupontiana, esattamente quella che prelude la pubblicazione de *La prosa del mondo* e che resta tutt’ora per gran parte inedita, cerca di mediare alcune azzardate soluzioni fenomenologiche degli anni precedenti e di ricomprenderle sotto un unitario questionamento dell’Essere; a questo proposito Merleau-Ponty afferma: “Il pouvait croire que ce n’était là qu’une phénoménologie - introduction qui laissait intacte la question de l’être alors que je ne fais pas de différence entre ontologie et phénoménologie, que l’étude de l’être du sens qui restait nécessaire après cette phénoménologie en serait indépendante alors que, selon moi, dans notre manière de percevoir est impliqué tout ce que nous sommes”¹³. Siamo evidentemente in una fase in cui la ripresa dello studio della percezione apre un nuovo scenario che fa dell’approccio fenomenologico un approccio ontologico che ha riconquistato il fondo “pratico” dell’essere percettivo e che cercherà, come vedremo più avanti, di accedere a quel nodo che lega sensibile ed intelligibile senza che tra essi si ponga una cesura o una priorità fondativa. La medesima preoccupazione filosofica sarà infatti il nucleo del pensiero merleaupontiano dell’“idealità sensibile”.

Le monde sensible et le monde de l’expression fornisce, da questo punto di vista, una diversa modalità di accesso alla tematica della percezione attraverso i veicoli dell’espressione e del movimento – che avevano già avuto un primo abbozzo, sia tematico che legato alla scelta di alcuni autori scientifici, nel capitolo “La spazialità del corpo proprio e la motilità” di *Fenomenologia della percezione* – nel tentativo di

¹³ MSME, I 2 18.

trovare un'inedita nozione di coscienza percettiva legata alla dimensione euristica del corpo nello spazio. Se in senso generale infatti l'espressione è “la propriété qu'a un phénomène, par son agencement interne, d'en faire connaître un autre qui n'est pas ou même n'a jamais été donné”¹⁴, in un secondo senso, ontologicamente più pregnante, solo la percezione è “expression, expression du monde, et elle s'atteste comme humaine seulement en tant qu'elle enferme cette émergence d'une vérité du monde”¹⁵. È quindi questa nuova impostazione della definizione d'espressione che produce, nella continuazione dell'analisi della percezione, quella che Merleau-Ponty pensa come un'obbligazione a concepire la *coscienza percettiva* come svincolata dalle esigenze della coscienza costituente: la percezione e la “coscienza” che Merleau-Ponty ha in mente nella stesura di queste note preparatorie hanno come struttura quella di una “prossimità distante”¹⁶ all'oggetto, ovvero un rapporto gnoseologico col mondo non più di dominio ma di matrice espressiva. Le lezioni che Merleau-Ponty pensava per il Collège de France nel biennio '52-'53 avrebbero infatti cercato di chiarire l'idea di coscienza percettiva attraverso il confronto con il concetto di espressione: il rapporto che la coscienza percettiva inaugura con il mondo non ha a che fare con delle significazioni di foggia linguistica e proprio per questo motivo non si costituisce come una *coscienza parlante*, come invece la vorrebbe la sua versione tetica. Il percettivo non permette alla coscienza di recidere i legami che essa intrattiene con l'essere e di porsi come assoluta rispetto ad esso: l'essere “empiète sur elle, il l'entoure”¹⁷. Il mio essere prossimo alle cose in una “distanza di scarto” corrisponde all'instaurazione di un *rapporto espressivo* tra il sensibile ed il percipiente: solo questo reciproco investimento fatto nella lontananza palpabile di un “essere prossimi” è ciò che permette l'incontro gnoseologico e la tematizzazione del più importante vincolo ontologico che Merleau-Ponty teorizza, quello della *connaissance*, “car le perçu ne se relève ainsi que par sa vibration en moi, et est donc toujours au delà”¹⁸. L'idea dunque che il vettore a doppia percorrenza che congiunge il percepito ed il percipiente non sia un rapporto di senso basato sul modello della significazione è proprio la *metafora materiale della risonanza*, che allude ad

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ MSME, I 3 19.

¹⁶ Rif. “je suis près des choses, mais non pas d'une présence toute idéelle = je suis près de la chose parce qu'elle prend possession de mon corps pour se faire percevoir de lui [...] ou encore parce que mon corps en son absence est capable de lui donner une quasi présence” (MSME I 4 20).

¹⁷ MSME, I 4 20.

¹⁸ *Ibidem.*

un'articolazione sonora senza che questa sia necessariamente codificabile in significazione. Merleau-Ponty applica la potenza evocativa della figura della vibrazione alla descrizione di una configurazione di senso che non si determina come essenza:

Le sens ici n'est pas essence. Bien entendu, l'existant n'est pas une masse inarticulée, indicible. Il a sa logique interne, donc ses *quasi-catégories*. Mais, en tant que perçu, il offre un sens comme *tacite* qui se relève plutôt dans les exceptions où il manque que par sa position propre, qui est plutôt une *armature du langage* q'une essence¹⁹

Lo stile di senso che Merleau-Ponty sta cercando di descrivere in questo passaggio attraverso l'idea di *quasi-categoria* non risponde ad una logica del *proto-* o del *pre-*rispetto ad un'altra logica "completa" ed attualizzata. Il senso tacito – e dunque non linguistico - che questa nuova fenomenologia ontologica identifica nella coscienza percettiva è interno ad una logica dell'*entre* che rifiuta il sostanzialismo, l'essentialismo e che predilige un vocabolario filosofico sintonizzato sullo scarto e sulla struttura piuttosto che sull'essenza; "la conscience perceptive consiste souvent à noter l'écart par rapport à un niveau, et cet écart est le sens qui donc est configuration, structure"²⁰. Cercando di evitare una descrizione per la coscienza percettiva che assomigli ancora alla posizione di un enunciato, Merleau-Ponty pone quest'ultima come tacita, "muta", legata ad un'organizzazione aconcettuale e "magica", che non inquadra il mondo percepito cercando di sostanzializzarlo ma che ne valuta le configurazioni interne basate sulla dislocazione delle cose nel mondo e le reazioni intramondane di queste ultime ("propriétés qui tiennent non seulement à ce qu'il est mais encore à son lieu"²¹). L'importanza del riferimento "locale" e del geografico nella nuova idea di senso del mondo fa convergere ancora una volta questo tipo di riflessione con la nozione di espressione, liquido amniotico nel quale si muove tutto questo tentativo di riqualificazione delle categorie fenomenologiche di percezione, di corpo e, più avanti, di movimento. Sostiene infatti Merleau-Ponty che "l'adoption d'un niveau suppose entre le perçu et nous le rapport expressif, suppose notre installation en lui, c'est à dire la promotion de certains de ses éléments à la dignité de

¹⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

²⁰ *Ibidem*. Poco prima, nel medesimo passaggio, Merleau-Ponty aveva una definizione di livello, nozione che emerge anch'essa nelle maglie di questa tematizzazione dell'espressione: "C'est une activité type, c'est le cadre universel d'une action dans le monde".

²¹ MSME, I 5 21.

dimension”²²: attenendosi, come abbiamo appena notato, ad un vocabolario spaziale di tipo geografico, Merleau-Ponty sembra associare una rielaborazione della nozione goethiana di simbolo alla struttura dimensionale dell’idealità sensibile che espliciterà in maniera compiuta ne *Il visibile e l’invisibile*; l’eidetico non sarebbe altro che la dimensionalizzazione ideale di “certi elementi” sensibili che funzionano per il sensibile, simbolicamente, da *regolo*. Sullo sfondo di quest’iperbole filosofica, torna in gioco ancora una volta il necessario *rapporto espressivo* tra percepito e percipiente, che viene in quest’occasione riesplicitato attraverso un piegamento del funzionamento linguistico alle modalità espressive: “le sensible nous parle un certain langage que nous comprenons tous comme si entre notre *appareil perceptif* et lui était établi un *pacte linguistique*, comme si nous parlions son langage sans l’avoir appris = expression”²³. Cercando dunque di riprendere, in chiave più schiettamente ontologica ed in termini di espressione, alcuni risultati delle indagini di *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty propende per un abbandono progressivo degli stilemi della coscienza linguistica e parlante per adottare in via esclusiva le dinamiche esplicative della coscienza percettiva, agli antipodi di un puro dispiegamento di un In-sé di fronte ad un Per-sé. Quel “linguaggio che noi parliamo senza averlo appreso” che viene evocato nel passaggio poc’anzi citato è dunque un contributo alla destituzione di quell’ideale di trasparenza assoluta che vincolava la coscienza parlante e l’introduzione nella considerazione della consistenza ontologica della percezione quel doppiofondo “impercettivo” che spinge per la formulazione di una “*théorie de la conscience inversée*”²⁴. Ecco che in questa sede tornano dunque d’attualità per Merleau-Ponty i contributi della *Gestaltpsychologie* ed in particolare la sua attitudine descrittiva alla messa in evidenza di quell’inarticolazione che sottende sempre all’individuazione dell’articolato:

la formation la plus simple est une figure sur un fond. Ceci veut dire: la position même de la figure comme en soi, comme quelque chose de déterminé, suppose toujours présence simultanée d’un fond. Le fond fait partie de la définition de l’être (sans lui pas de figure, pas de contours).

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ MSME, I 5 bis.

Par suite, il y a tjrs quel quechose d'inarticulé et de sous-entendu dans ce dont il y a conscience²⁵

Appoggiandosi all'idea comune a Freud e a Marx della possibile esistenza di una *conscience louche*²⁶, Merleau-Ponty specifica che il fatto di avere una coscienza puntuale di un oggetto implica la compresenza di un non detto, di un non intenzionalizzato che resta presente come fondo e che è comunque operante sulla definizione della verità, dalla quale non è tranciato. Se il perno dell'attività eidetica resta comunque il corpo –senza la presunzione di un livello trascendente che si sbarazzi del sensibile –, saranno allora le dinamiche “normali” e “patologiche” del funzionamento di quest'ultimo a chiarire il modello merleau-pontiano di verità manifesta che si rende indipendente dal referente linguistico; osserva infatti Merleau-Ponty, rieditando il lavoro su Gelb e Goldstein, già approcciati in *Fenomenologia della percezione*:

Apraxiques nous montrent par défaut activité présente chez tous, quoique peu visible, qui construit “espace virtuel”, système de correspondences entre propriétés de mon champ actuel et ce qui seraient ces propriétés pour moi situé ailleurs ou pour un autre. *Montrer* c'est déjà supposer cet espace virtuel ou de culture. L'expression ici ne nous détache pas de la situation corporelle, puisqu'au contraire elle en assume tout le sens, elle apprend à ce point ma propre situation qu'elle y trouve le moyen de penser les autres²⁷

L'emergenza dello spazio virtuale della cultura non distacca la soggettività dalla sua situazione percettiva, non la rende assoluta ma la promuove, per così dire, in un sistema di traslazione verticale: l'attualità del campo percettivo si trasferisce espressivamente in questo livello eidetico dalla consistenza virtuale attraverso il lavoro continuo della prassi che estende la sua operatività non solo alla dimensione percettivo-dinamica ma anche a quella dei predicati culturali. In una Nota a margine del passaggio appena citato, Merleau-Ponty aggiunge maggiori dettagli a quella che lui stesso definisce “mimique du monde par le corps”²⁸, tracciando una corrispondenza tra l'attività meramente pratica (ma già di per sé espressiva) e lo spazio culturale, con tutti i suoi oggetti d'uso, che proprio dalla *praxis* si dimensionalizza. In particolare, la

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Rif. *Ibidem.*

²⁷ MSME, I 6 23.

²⁸ *Ibidem.*

percezione degli *oggetti simbolici*, tra i quali figurano eminentemente gli oggetti d'arte, sembra chiarificare l'ineliminabile consistenza sensoriale della percezione intellettuale: la fruizione dell'opera d'arte corrisponde dunque ad una percezione sempre più "intelligente" e sempre meno "sensoriale" senza che però la sensorialità venga mai esaurita; tra sensibile ed eidetico sembra instaurarsi un sistema di equilibrio basculante che stabilizza in percentuali diverse l'attività conoscitiva. Questa *teoria proletica della percezione*, che convoca cioè il virtuale eidetico già nella composizione della sensorialità, non è più comprensibile nei termini di un sapere e di un pensiero tetico stornato sul paradigma del dominio, ma obbliga al contrario ad un approfondimento della valenza della *praxis*, preliminarmente distinta dall'azione. L'ordine percettivo infatti, nella sovrapposizione diacritica del mondo sensibile e del mondo dell'espressione, è originario, non applicato riflessivamente dal giudizio conoscente, il quale è subordinato ad una auto-organizzazione degli elementi; il percepito non richiama però uno stato di passività della soggettività percipiente, ma ne stimola la collaborazione – la ricettività risonante a cui abbiamo accennato prima – e la disponibilità "cava"²⁹ all'accoglienza della vibrazione ed una reversibilità chiasmatica che lo istituisce a sua volta come percepito³⁰.

Tutto è infatti già percezione, non nel senso riduttivo del mero sensoriale, ma in quello più tecnicamente husserliano di un "logos de la perception, logique perceptive, implicite"³¹. Il tipo d'organizzazione che il *logos del mondo estetico* veicola è dunque quella di un rapporto dialettico tra pensiero e percepito inserito in un circolo ermeneutico che si è reso autonomo dalla mediazione linguistica e che pensa, in un sistema di corrispondenze tra strutture, che l'oggetto del pensiero rinvii già da sé alla cosa percepita poiché quest'ultima fa parte senza cesure del suo senso. In un doppio senso di percorrenza di questa dialettica infatti "le perçu est pour être pensé, la pensée est du perçu"³². È proprio l'idea di espressione e di rapporto espressivo così come viene esposta nelle prime pagine di questo inedito – ovvero quel *rapporto ontico* a doppio senso che abbiamo poc'anzi spiegato - che contribuisce all'allargamento del dominio della percezione anche alla dimensione eidetica, intesa come un virtuale che sopravanza sull'attuale. Riallacciandosi infatti al discorso della "prossimità distante"

²⁹ Rif. "creux".

³⁰ Rif. "la distance vient de ce que la chose, justement parce qu'elle me fait vibrer corporellement et m'atteint du dedans, m'obsède, est toujours au-delà de cette vibration qu'elle me communique" (MSME, II 3 27).

³¹ MSME, II 1 25.

³² *Ibidem*.

alla cosa - intesa non come presenza ideale, ovvero come un'intenzionalità d'atto che istituisce con la cosa un rapporto referenziale compreso solo grazie all'intervento dell'*eidōs*, ma come semplice scarto che permette al soggetto percipiente di essere sopravanzato da un essere che lo circonda – Merleau-Ponty chiama in causa, per chiarire l'avvicendamento di sensoriale ed intellettuale, una forma di rapporto di “*connivence* entre la qualité et mon champ sensoriel”³³, una sorta di sincronizzazione della soggettività percipiente sul ritmo effettivo e vitale del campo fenomenico. Il rapporto espressivo con il sensibile, proprio in virtù di questa sincronizzazione, permette al percipiente di evocare una *quasi-presenza* della cosa anche in sua assenza: anche la produzione di immagini, ed in particolar modo di oggetti simbolici, mantiene viva l'inserzione del culturale nel campo fenomenico. L'insorgenza del piano culturale dunque non presume l'identificazione di un'essenza nel percepito: l'idea non corrisponde ad una partecipazione a distanza ma alla “*modulation d'une certaine dimension*”³⁴, alla costituzione di un livello. Se non vi è posizione di un'essenza allora il senso, di natura prettamente percettiva, non può essere che uno *scarto* rispetto a tale livello che si tematizza: esso infatti non enuncia, resta tacito, producendo, piuttosto che delle significazioni, una vera e propria *sintassi del contesto*³⁵, del livello, di cui è senso: vi è infatti per Merleau-Ponty una forte pertinenza locale dell'eidetico rispetto al campo percettivo che organizza, poiché esso, invece che esserne il modello, ne è la *struttura*.

All'intero di quest'ordine di idee, e per esplicitare ancor più compiutamente la nozione di espressività fenomenica, Merleau-Ponty specializza la riflessione su corpo umano che era stata impostata, forse insufficientemente, in *Fenomenologia della percezione*: “le corps humain est expressif en ceci qu'il porte dans chacun de ses gestes *Umweltintentionalität*, il dessin et déploie un 'Umwelt' et {même} un 'monde'. L'identité de la chose est équivalence des gestes divers qui y conduisent”³⁶. Nell'orizzonte di un senso diacritico che non è essenza ma che assomiglia maggiormente ad uno scarto, il corpo umano dispiega il suo ruolo espressivo come esplorazione, da una parte, e, parallelamente, come organizzazione di un mondo circostante; avvolto nel *mutismo* della percezione – un mutismo che sottrae il senso percettivo al paradigma linguistico della coscienza parlante – il rapporto espressivo

³³ MSME, II 3 27.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ MSME, II 4 28.

³⁶ *Ibidem*.

connette il corpo ed il paesaggio, non come dispiegamento di un In-sé di fronte ad un Per-sé, ma nei termini di un reciproco “istituirsi fungente” che non prevede priorità nel costituirsi di questo patto. Anche in questa occasione il potenziale descrittivo della psicologia della *Gestalt* e delle sue soluzioni non sostanzialistiche, fornisce a Merleau-Ponty un appoggio importante nella descrizione del funzionamento di un senso che si mantiene esclusivamente percettivo:

Toute position d'un en soi (figure) suppose, latéralement, position d'un fond qui, lui, n'est pas ob-jet, en soi – le fond ou horizon fait partie de la définition de l'être. La conscience la plus simple (*Gestalttheorie*) est conscience d'une figure sur un fond: donc en tant qu'on a figure, on a aussi fond inarticulé, en tant qu'on a l'être (figure), on ne l'a pas et en tant qu'on ne l'a pas (fond), qu'on le laisse être sans y penser, c'est alors qu'on l'a.³⁷

Impostando il discorso ontologico secondo i vettori della “supposizione laterale” e dell’inarticolazione che doppia, fa da fondo all’articolato, Merleau-Ponty non cerca di impostare una teoria dell’incosciente in opposizione alla coscienza teoretica, quanto piuttosto di strutturare un polo *coscienzialistico prettamente percettivo* che non abbia cioè come sola modalità di relazione alle cose l’intenzionalità d’atto ma che lasci aperto il proprio regime al non tematizzato, senza cristallizzarsi come coscienza esclusiva di qualche cosa. L’intenzionalità della coscienza percettiva, che l’esempio psicologico della figura-sfondo spiega in modo esauriente, non tematizza dunque una figura assoluta, ma trascina nella tematizzazione l’alone di inarticolazione che a tale tematizzazione contribuisce, sostituendo alla trasparenza l’idea di una *figura ambigua*; Merleau-Ponty aggiunge infatti che gli sforzi teorici della sua trattazione fenomenologia della percezione sono direzionati ad una “*théorie de le conscience perceptive comme ambiguë ou d’expression*”³⁸.

È, ancora una volta, la riflessione sulla corporeità che secondo Merleau-Ponty può introdurci alla comprensione della possibilità per la soggettività di istituire la sua “vita” non secondo stilemi tetici e coscienzialistici, ma in una *percezione anonima e istituzionale*. È in fatti il corpo, veicolo primario della coscienza percettiva, che con la sua operatività suggerisce come percepire non sia avere un contatto esclusivo con un oggetto, ma corrisponda piuttosto alla “*modulation d’un fond sans lequel pas de*

³⁷ MSME, II 5 29.

³⁸ MSME, II 8 32.

figure”³⁹, all’articolazione di un *Boden selbstverständlich*, che non è posto e che resta, nelle dinamiche percettive, impercepito. La corporeità è, nell’anonimato e nel mutismo dell’*on*, una soggettività già epistemologica, emersa nel quadro di quell’espressività laterale a cui ci riferivamo prima, e in grado di attendere ad una doppia funzione: essendo un fenomeno “centrale”, il corpo è innanzitutto organizzazione di campi, attività sensoriale e risonanza agli aspetti motori del mondo, ma è anche corpo che si muove che “se retourne le monde pour le signifier, le désigner, *organe de mimique*”⁴⁰. Il gioco relazionale di questa doppia funzione del corpo permette a Merleau-Ponty di ottenere il livello gnoseologico senza cedere alla tentazione di fa intervenire un’ormai abusata categoria di spirito, ma di ricavare la *gnosis* stessa dal livello contiguo della *praxis*. Anche il più semplice gesto corporeo di mostrazione presupporrebbe infatti la costruzione di uno *spazio virtuale* proteso sull’attuale, vero nucleo del rapporto espressivo tra soggettività e mondo; questa “ouverture au virtuel et au possible sous sa forme primordiale”⁴¹ corrisponde infatti per Merleau-Ponty all’edificazione di un sistema di corrispondenze tra il campo attuale e quelle che sarebbero le proprietà spaziali disponibili per altre situazioni: l’espressione del gesto non costituisce infatti uno spostamento di situazione, ma un’accettazione del senso percettivo nella sua totalità. È appunto con questa operazione fungente di accoglienza del senso che, afferma di passaggio Merleau-Ponty, si può “imparare a *vedere* l’idea” senza che quest’ultima sia considerata un modello trascendente: solo una idealità configurata come sensibile, ovvero articolata nei suoi esemplari e compresa come apertura ed inaugurazione di una dimensionalità eidetica nel cuore del sensibile, può corrispondere al paradigma di espressione culturale che Merleau-Ponty ha in mente in questi passaggi; la *Darstellungsfunktion* corrisponde ad una sorta di *ascensione in luogo*⁴² che non prevede interventi da parte di una coscienza tetica ma che, al contrario, assume la *praxis* come costituente e il mondo culturale come il costituito.

L’obiettivo merleau-pontiano è dunque quello di dimostrare che, in virtù di un rapporto espressivo tra il corpo ed il mondo naturale, esista, già a livello percettivo, una importante *pregnanza espressiva*, cadenzata dalla implicazione reciproca di

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ MSME, III 5 37, corsivo nostro.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Rif. “Quoique sur place, il y a ascension: l’expression culturelle dépasse l’expression naturelle” (MSME, III 5 37).

spazio e tempo, che non implica tra essi una priorità cronologica o trascendentale. Spazio e movimento vanno insieme, si accompagnano ed è proprio questa sintesi corporea che è espressiva: le teorie motrici della percezione, come quella che Weizsäcker redige ne *Der Gestaltkreis* e che Merleau-Ponty presumibilmente riprende ricorsivamente nel corso di questi inediti, guardano alla strutturazione dello spazio come ad una strutturazione qualitativa guidata da una logica prettamente percettiva, votata all'organizzazione di senso del campo fenomenico. Nello specificare i dettagli di questa relazione vicendevole di soggettività motrice e mondo spaziale, Merleau-Ponty resta estremamente cauto nell'attribuzione dell'attività e della passività a ciascuno dei due poli e propende per una soluzione chiasmatica che non sbilancia il rapporto percettivo: l'“engrenage de mon corps et du spectacle”⁴³ comfigura infatti una situazione ontologica in cui la soggettività “fa sistema” con le coordinate spaziali e non si inserisce in esse come un semplice elemento aggiunto al totale delle componenti mondane ma come un particolare “essere in situazione”. Osserva infatti Merleau-Ponty:

Ce qui fait qu'il y a un haut et un bas, un ici et un lieu, c'est, non pas des poits objectifs, mais un certaine prise de mon corps sur le monde, une assurance et aisance de mon corps dans le monde, le fait que je l'habite; il y a un lieu parce qu'il y a un ici de moi qui ne suis pas corps objectif. Le lieu est relation de moi et du monde par mon corps, non relation entre parties du monde. Le lieu est d'abord situation.⁴⁴

È dunque il corpo del vivente, diverso per consistenza e dinamicità dal semplice corpo oggettivo, che, ottenendosi un punto d'ancoraggio al mondo struttura una *spazialità primordiale abitata* che è variata – proprio nell'accezione fenomenologia di variazione – dal movimento. Il discorso merleau-pontiano non esplicita però il semplice “fatto” dell'orientazione corporea nel mondo, ma chiarifica quella *presenza mutuale* di corpo e mondo che fa sì che essi non siano in una metafisica posizione di fronteggiamento: la presenza di un corpo nello spazio non corrisponde infatti alla semplice percezione dello spazio da parte del corpo – realizzata pure sempre dal cuore dello spazio, in una dinamica di investimento del soggetto da parte di quest'ultimo – ma dell'installazione di un corpo nello spazio, e della presenza *allo* spazio di un corpo

⁴³ MSME, III 10 43.

⁴⁴ *Ibidem*.

che ne modifica la presunta oggettività attraverso il movimento. Il movimento è senza ombra di dubbio per Merleau-Ponty un passaggio da un luogo ad un altro, l'occupazione di un nuovo luogo, il rinvio a delle coordinate per l'orientamento intramondano e l'ancoraggio del corpo al mondo ma è soprattutto “modalité de mon rapport avec le monde”⁴⁵.

Dopo una lunga ed approfondita analisi del movimento e delle sue “false” interpretazioni storico-filosofiche e dopo una mediazione con le istanze più filosoficamente pregnanti avanzate dalle scienze della vita (in particolare Michotte e Wertheimer), Merleau-Ponty ricongiunge la tematica del movimento a quella della percezione, facendole convergere sulle problematiche biologiche ed estetologiche del senso e dell'unità. Facendo propria la nozione gestaltista di “campo fenomenico”, Merleau-Ponty si mostra deciso nell'affermare, sulla scia della psicologia della forma, che la relativa nozione di “organizzazione di campo” non identifica un processo in sé ma implica un vero senso relazionale delle condizioni figurali del mondo. Percepire una configurazione del campo fenomenico evoca infatti una sorta di *miracolo percettivo*: la percezione “nous fait voir le sens du spectacle et non voir selon un sens arbitrairement posé. La constellation ‘objective’ reprise dans une *Situationserfassung* qui est motivée par elle et qui motive son aspect, s'incarne en elle”⁴⁶. I campi sensoriali sono dunque, esattamente come il linguaggio saussuriano, dei *sistemi diacritici*⁴⁷ che vengono forniti alla percezione secondo precisi valori d'uso e serie precise d'equivalenze: attraverso una vera e propria *articolazione ritmica* il sistema sensoriale fornisce un apporto di senso più costitutivo del senso manifesto veicolato dal linguistico e dall'intellettuale, un senso più originario poiché corrispondente alla logica percettiva. La diacriticità del segno linguistico saussuriano, che Merleau-Ponty adotta completamente nella quasi coeva *La prosa del mondo*, viene applicata qui alla natura dell'organizzazione percettiva. I segni sensoriali vengono interpretati come “réalisations diverses d'une seule puissance de variation, qui ont moins existence séparée qu'existence oppositive et diacritique”⁴⁸ e viene loro riconosciuta un'operatività che agisce per scarti, differenze tra significati piuttosto che per significati. Il segno sensoriale è dunque svincolato dal singolo elemento percettivo, non articola una singola parte del campo fenomenico ma descrive di passaggio una

⁴⁵ MSME, VI 1 58.

⁴⁶ MSME, VIII 4 76.

⁴⁷ Rif. MSME, VIII 7 79.

⁴⁸ MSME, IX 5 86.

significazione articolata nella totalità, immanente alla catena verbale – ed in questo caso fenomenica – come fosse la sua *struttura*:

En ce sens là perception est lecture, et comparable à lecture d'une phrase où il y a Deckung des intentions portées par le debut et par la fin, et éventuellement rectification rétroactive, le sens étant cause et effet de la lecture. [...] Les champs sensoriels sont cela: des systèmes diacritiques avec des valeurs d'emploi, des système d'équivalences et de substitution caractéristiques, qui ne reposent pas plus sur une logique explicite que l'usage de la langue sur une connaissance scientifique de la langue⁴⁹

Nella comprensione del campo fenomenico in termini di configurazione e di stile⁵⁰ Merleau-Ponty inserisce tempo e spazio come delle istanze di per sé configurative e non come dei semplici *a priori* ospitanti; conseguentemente, il movimento non è più semplice pertinenza del visibile, ma è un *evento totale* di consistenza ontologica e non un semplice *Sinnendings*: “le sujet percevant a unité événementielle du mouvement ... parce qu'il est en prise sur l'espace comme système des puissances de son corps”⁵¹. È a questo punto che Merleau-Ponty individua la necessità di passare da uno studio del movimento oggettivo ad un studio della motricità propria attraverso l'approfondimento della nozione, già tematizzata in *Fenomenologia della percezione*, di *schema corporeo*. Tale passaggio teorico permetterebbe infatti alla riflessione fenomenologica di favorire l'inserimento del corpo vivo all'interno della questione astratta e genetica del movimento, essendo il corpo nella sua caratteristica motrice l'incarnazione del *logos* percettivo come tale. Esisterebbe infatti un errore di “disimplicazione” ovvero una prospettiva che, distaccandosi dal punto di vista del soggetto percipiente - incarnato e situato - rischierebbe di scindere il movimento oggettivo dalla motricità corporea, occultando l'inerenza corporea al mondo. Il movimento non è semplicemente nell'ordine del visibile, come le cose: il movimento oggettivo è infatti una proiezione della nostra motricità soggettiva, una motricità esploratrice che ci mette in situazione nello spazio e che realizza “mon engrenage sur le monde ou mon ancrage en lui”⁵². L'espressione di tale motricità non però realizza una riduzione della percezione al *non-pensée*, ma, al contrario, radica un pensiero percettivo in un soggetto mobile: se si comprende infatti il pensiero come un ordine

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Rif. “style du mouvement” (MSME, IX 1 82).

⁵¹ MSME, VIII 8 80.

⁵² *Ibidem.*

superiore al biologico esso sarà sempre da comprendere a partire dallo strato percettivo. Merleau-Ponty ricorre a questo punto a quella particolare tipo di coscienza carnale del corpo che è lo schema corporeo – intesa come unità prelogica ed immagine dinamica – per specificare la sinonimia originaria di prassi e gnosi: lo schema corporeo si presenta nella sua realtà solo quando si chiarisce come movimento, rispetto al quale è sempre in potenza. Esistono dunque diversi tipi di azioni e di dinamiche corporee che corrispondono sempre a livelli diversi di prassi: azioni concrete, tipicamente pratiche ed azioni espressive, di rango gnoseologico ma di consistenza pratica. Senza operare cesure o riduzioni vicendevoli della teoria alla prassi o della prassi alla teoria, Merleau-Ponty comprende entrambi come differenti modalità di una medesima intenzionalità che prevede nel livello “ulteriore” della gnosi una sorta di “sédimentation ou histoire cumulative”⁵³.

Il corpo è dunque schema, nella prospettiva merleau-pontiana, proprio perché è “puissance motrice”⁵⁴ oltre che unità intermodale ed inserzione nello spazio e la sua particolare oggettualità lo consacra non più come mero oggetto di percezione ma come particolare *mezzo d'azione*: “il est le fond sur lequel se détachent nos projets moteurs” e, oltre a questo, esso si pone “comme norme, comme zéro d'écart, comme niveau ou attitude privilégiée”⁵⁵.

Il tentativo di recupero e di ricostituzione della coscienza percettiva attraverso la ritematizzazione della nozione di schema corporeo permette a Merleau-Ponty di affermare che se una coscienza sussiste, essa non può essere che di natura percettiva e deve essere descritta come un'ambivalente *architettura di segni diacritici* o come il precipitato di una *teoria del simbolismo laterale*⁵⁶, ovvero di un'espressione che non è parola ma che non è nemmeno un residuo del regime linguistico. La gesticolazione corporea fornisce un importante esempio di movimento espressivo senza finalismo né naturalismo che riforma la coscienza assoluta dell'intenzionalità d'atto husserliana; l'espressione come movimento o il movimento come espressivo – secondo la chiasmatica locuzione merleau-pontiana – assegna infatti alla coscienza un fondo impercettivo, che permette di identificare la figura percettiva solo grazie alla

⁵³ MSME, 194.

⁵⁴ MSME, X 8 99.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ MSME, 204.

comprensione del suo sfondo non figurale, e al corpo una sorta di *vigilanza* “qui fait qu’il est capable de susciter ou de ressusciter l’être total”⁵⁷.

⁵⁷ MSME, 211.

2.4 “Weizsäcker et les autres”: Merleau-Ponty lettore di Der Gestaltkreis.

Nella stesura del paragrafo precedente abbiamo ricorsivamente rimandato alle fonti antropologiche che Merleau-Ponty cita direttamente o sulle quali egli si appoggia senza fare esplicito riferimento. Ci è parso dunque fondamentale prendere la decisione di risalire al più importante ed al meno accreditato di questi “debiti occultati” che, nonostante compaia in un’istantanea evocazione di passaggio, ricopre un ruolo importante nell’inquadramento delle questioni dell’espressione e del movimento, rientrando dunque in maniera eclatante – seppur sotterranea - nella teoresi merleaupontiana di quegli anni. Non è dunque sorprendente ritrovare l’accenno a “Weizsäcker et les autres”, nell’inedito *Le monde sensible et le monde de l’expression*, all’interno di una lista provvisoria di argomenti che avrebbero dovuto costituire il proseguimento ideale del corso sull’espressione. La figura di Weizsäcker si sarebbe dovuta quindi inserire in una sezione in cui Merleau-Ponty avrebbe tentato di traslare la comprensione dell’*intenzionalità percettiva* da una sua lettura in termini di “coscienza di”, ad un’altra, più convincente, in termini di “essere a”. L’intervento dell’antropologia filosofica avrebbe dunque aggiornato la comprensione della soggettività organica in qualità d’“essere d’inerenza” – ovvero dispiegato in tutte le sue opacità all’interno della relazione percettivo-motoria con l’ambiente - ed avrebbe permesso a Merleau-Ponty di fornire alla sua nascente estetica del movimento espressivo una cornice solida, in grado di incrociare con estrema finezza motivi antropologici di matrice morfologica ed esigenze fenomenologiche. La riflessione di Weizsäcker si avvale infatti di una metodologia osmotica, che incamerando alcune influenze husserliane e facendole interagire con un ampio ventaglio di tematiche antropologiche in gran parte inaugurate nel corso degli anni Venti del medesimo secolo, giunge alla “fondazione di un’antropologia estetica, ovvero al riconoscimento di una *condizione estetica* del discorso antropologico”¹. L’intervento di Weizsäcker in quest’ambito di lavoro dalle importanti implicazioni filosofiche si colloca in un tentativo di coesistenza dello studio approfondito della fisiologia dei sensi con la proposta di un’estesiologia di origine plessneriana, ovvero di una “scienza della qualità fenomenica dell’oggetto estetico”². Se consideriamo l’attenzione estrema di

¹ S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell’espressione*, Mimesis, Milano 2008, p. 81.

² Rif. H. Plessner, *Studi di estesiologia. Studi di estesiologia. L’uomo, i sensi, il suono*, Clueb, Bologna 2007.

Merleau-Ponty per gli studi fisiologici e la volontà di fondare scientificamente l'estetica su una considerazione di questi ultimi e, contemporaneamente, la forte analogia degli obiettivi merleau-pontiani con quelli di Plessner – tanto da convincere taluni a parlare di una vera e propria “azione parallela”³ – risulta quantomeno plausibile tentare di sovrapporre il progetto weizsäckeriano del *Gestalkreis* con le analisi fenomenologiche merleau-pontiane sull'espressione, la percezione ed il movimento così come appaiono in *Fenomenologia della percezione* e ne *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*.

Appare altresì chiaro che “les autres” che affiancherebbero Weizsäcker in questa attività di supporto della rilettura merleau-pontiana delle sue stesse conclusioni fenomenologiche, potrebbero essere proprio Plessner e Buytendijk, dei quali Merleau-Ponty conosceva bene il saggio sul significato del comportamento mimetico del 1925, citato ed analizzato in *Fenomenologia della percezione* e le evoluzioni successive di questo pensiero antitetico alla teoria del riflesso. In un'attività che potremmo definire “sinergica” i tre autori infatti cercano di argomentare la relazione tra soggettività organica al di fuori dell'ipotesi del circolo funzionale compresa nella teoria dell'*Umwelt* di Uexküll: Weizsäcker si impegna nella descrizione del comportamento percettivo e motorio non come la somma di una serie differenziata di stimoli ai quali corrisponderebbero puntualmente altrettante reazioni ma come lo spostamento relativo di corpo ed ambiente circostante, ovvero come il modificarsi progressivo di quella relazione formale che lega l'accadere organico all'accadere ambientale. Allo stesso modo Plessner e Buytendijk aprono una problematica nuova all'interno delle dinamiche della relazione ambientale, ovvero quella “del rapporto tra ristrutturazione della relazione ambientale e ristrutturazione della *funzione* fisiologica”⁴. È però l'adozione di questi tre autori nel loro complesso e nelle loro relazioni reciproche che trasferisce nella produzione del Merleau-Ponty, dalla metà degli anni Quaranta agli inizi degli anni Cinquanta, la volontà di approfondire, su dei binari di pertinenza della fenomenologia, le medesime problematiche dischiuse dall'antropologia tedesca. La situazione teorica che Merleau-Ponty adotta è dunque quella di un sistema che, pur riconoscendo ancora una centralità assoluta della relazione ambientale, si arresta su determinati canali e che deve ancora affrontare un percorso che faccia sbocciare la critica dei sensi e della teoria del riflesso in una vera e propria estesiologia. Sarà

³ M. Russo, *Merleau-Ponty e Plessner. Un'azione parallela*, Giornale di Filosofia, 2010.

⁴ S. Tedesco, *Forme viventi*, cit., p. 82.

infatti questo il percorso che, negli stessi anni, indurrà Plessner ad affermare che “l’analisi della forma di vita e delle modalità di espressione proprie dell’uomo è resa possibile solo dall’intrecciarsi, nella costruzione della scienza dell’uomo, fra la teoria del vincolo ambientale e quella dell’apertura al mondo”⁵. Merleau-Ponty, esattamente come Plessner si mette sulla medesima via che aveva percorso Weizsäcker, ovvero risponde, attraverso innumerevoli prestiti dalla tradizione antropologica, all’esigenza epistemica ed estetica di fondare una teoria della forma – estendibile poi ad una teoria dell’espressione - ottenuta attraverso un’altrettanto goethiana verifica dei sensi, e dunque un passaggio critico attraverso percezione e movimento.

Tenteremo ora di confrontare i contenuti massimali di *Der Gestaltkreis* di Weizsäcker – uscito nel 1940 e tradotto in Francia da Foucault solo nel 1958, ma con tutta probabilità letto da Merleau-Ponty in lingua originale già nel primo quinquennio degli anni Quaranta – con le teorie merleau-pontiane sulla co-implicazione di percezione e movimento, cercando di mettere in risalto una forte analogia nella progressione delle rispettive argomentazioni ed una comunanza di intenti nelle conclusioni antivitaliste ed antimeccaniciste. Quello weizsäckeriano si configura sin dall’inizio come il tentativo di costruzione di una teoria dell’uomo, da un punto di vista antropologico filosofico, che cerca di individuarne l’essenza vivente, inserendo tali considerazioni nelle maglie di un *paradigma olistico* in cui l’organismo biologico è qualcosa di più che somma delle sue parti e va dunque sempre considerato dal punto di vista della sua totalità”⁶. Il richiamo alla necessità dell’analisi unitaria dell’uomo si conferma attraverso lo studio di una certa psicopatologia che si oppone alla teoria della localizzazione, la quale farebbe corrispondere ad ogni punto della lesione fisica, altrettante lesioni funzionali: sono infatti autori come Goldstein e Head, che si mostrano utili e diffusamente citati da Merleau-Ponty, che permettono di giungere alla conclusione che le lesioni cerebrali non comportano la modificazione in una funzione specifica collocata in quella regione corporea, ma, al contrario, induce una *disorganizzazione* del complesso delle attività psichiche indipendentemente dalla loro collocazione nella corteccia cerebrale. Come già anticipavamo a proposito della relazione tra Plessner e Weizsäcker, l’antropologia cessa di interrogare le sostanze e adotta una postura strutturalista che, oltre ad abbandonare l’analisi puntuale delle

⁵ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁶ P. A. Masullo, “Viktor Weizsäcker e l’introduzione del soggetto nella biologia” in V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, traduzione italiana di P. A. Masullo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. XIV.

singole pertinenze corporee per dedicarsi ad una prospettiva di *campo*, apre la strada alla componente relazionale dell'*Umwelt*, ovvero al rapporto di mutua *Gestaltung* di organismo ed ambiente. Gli autori principali che rientreranno nelle ricerche di Merleau-Ponty, e che non a caso costituivano la base teorica dell'impostazione del *Gestaltkreis*, sono von Uexküll e Buytendijk.

Il primo incontro “documentato” da citazioni dirette tra Merleau-Ponty e Weizsäcker risale a *La struttura del comportamento*, nella quale il fenomenologo francese si affida all'antropologo tedesco per supportare le proprie intuizioni in relazione alla critica della “teoria del riflesso”, ovvero per finalizzare in modo efficace il tentativo di estrarre il vivente da una sua descrizione puramente *reattiva*. La critica del riflesso infatti, stabilizzatasi nella riflessione filosofica degli anni Venti, propone una “nuova concezione dell'organismo inteso come ‘attività primaria’ in contrasto con la concezione dell'organismo come ‘reattività primaria’”⁷. Al concetto di risposta agli stimoli si viene sostituendo il concetto di *autoattività*, che si inserisce con decisione nella formulazione della relazione tra organismo ed ambiente fuori da suggerimenti meccanicistici, causalistici o finalistici. La nozione di ambiente – ovvero di *Umwelt*, nata dall'integrazione del *Welt* e dell'*Umgebung* – si inserisce con decisione nel rapporto tra soggettività organica e mondo delle cose circostanti, evitando che questa continui ad essere considerata come una circolarità meccanicista non autoregolata. La lezione della biologia teoretica di filiazione goethiana – impostata da von Uexküll e giunta a Merleau-Ponty attraverso *Der Aufbau des Organismus* di Goldstein oltre che attraverso *Der Gestaltkreis* di Weizsäcker –, considerando l'organismo come autoattività, riesce a descriverlo non come un semplice ricettore dell'influenza ambientale bensì come un termine attivo nella costruzione di un'influenza reciproca: ambiente ed organismo si formano a vicenda ed in continuazione, non essendo, nessuno dei due, formati una volta per tutti. Nel pieno di una posizione antidarwinista, la biologia teoretica, e con essa tutti i suoi strascichi antropologici e fenomenologici, assume come regolative l'idea di vita e di azione dell'organismo, nella misura in cui sono proprio quest'ultime a modellare ed influenzare gli stimoli provenienti dall'ambiente. Se da una parte la costruzione della soggettività organica corrisponde alla formazione di un “polo egologico” dall'altra implica l'apertura e la correlazione di tale polo con il mondo ambiente, poiché è grazie ad esso che assume la sua forma

⁷ *Ibidem*, p. XXI.

metastabile. L'ambito relazionale che scaturisce dal rapporto tra organismo ed ambiente ha la consistenza di processi di autoregolazione: se in prima istanza tali processi hanno un eminente significato *biologico*, in seconda istanza veicolano una riflessione antropologica non trascurabile, nella misura in cui riescono a sottrarre il vincolo di natura e spirito da una esplicazione meccanicista.

È in particolar modo il contributo di Weizsäcker, che analizziamo in questa sede, che ci permette riconsiderare il lavoro antropologico sull'unità dell'uomo come un'azione contestuale sui fondamenti meccanicisti della fisiologia tradizionale; essa avrà, in questo medesimo senso, un'influenza particolare su Merleau-Ponty. La ricerca antropologica di Merleau-Ponty sull'espressione segue questi stessi binari e si rivela come estetica proprio nel momento in cui considera come originari e non trascurabili i fondamenti estesiologici delle dinamiche percettive e motrici. La formulazione della nozione di *Gestaltkreis* – che appare come intuizione nel 1933, si compiutamente nel 1940 nell'opera dal titolo omonimo e si approfondisce negli *Anonyma scriptura* del 1944 – ha come obiettivo primario la descrizione dell'unità del vivente, sia nella sua autoattività sia nelle sue numerose implicazioni relazionali: tale concetto antropologico infatti ricerca un veicolo per l'espressione sintetica “della connessione continua tra gli aspetti della sfera corporea, della sfera psichica e della sfera sociale”⁸ avendo allo stesso tempo il *vantaggio filosofico*⁹ di considerare il vivente nella sua totalità dinamica (*Dynamik*) approssiata attraverso lo stretto rapporto tra la percezione ed il movimento. La ricerca dell'espressione dell'elemento dinamico corrisponde alla sostituzione, in biologia ed in antropologia, di un progetto di comprensione del vivente su basi essenzialistiche, con un progetto di comprensione del vivente su basi morfologico, veicolate dall'idea della forma e dell'*a priori* materiale. Sulla base di queste nozioni di stretta pertinenza biologica, un'ulteriore componente pare aver esercitato un'influenza sulla teoresi mereleupontiana: sulla base del dato biologico infatti, e sull'ipotesi dell'unità del funzionamento totale dell'organismo, Weizsäcker giunge a postulare l'esistenza di *livelli transbiologici*¹⁰ che procedendo dal biologico coprono l'ambito dei rapporti sociali, della comunicazione linguistica e del *mondo culturale*. Come osservavamo nei paragrafi precedenti, nel periodo “intermedio” della produzione di Merleau-Ponty, nel quale l'influenza weizsäckeriana sembra essersi

⁸ *Ibidem*, p. XXVII.

⁹ Rif. V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 3.

¹⁰ Rif. P. A. Masullo, “Viktor Weizsäcker e l'introduzione del soggetto nella biologia”, cit, p. XXVIII.

assestata su di un ruolo fondamentale, la riflessione sul vincolo sociale ed il rapporto linguistico con l'altro ed il mondo finiscono per tematizzare l'emergenza del mondo culturale in linea di continuità con il mondo percettivo. La proposta di Weizsäcker, che si rivela ad ogni passo sempre più incredibilmente analoga a quella di Merleau-Ponty, propende per l'esistenza di un vincolo strutturale tra naturale e culturale che l'andamento ciclomorfo della relazione tra percezione e movimento tende a sostenere. È infatti l'*Umwelt*, dispiegato in relazione all'attività della soggettività organica come contemporaneamente "unitario e relativo", ad accogliere non solo il biologico ma anche il transbiologico, facendolo rientrare nei limiti (*Beschränkung*) di un *mondo coerente*¹¹ con le azioni dell'organismo stesso. L'analisi biologica di movimento e percezione implica però una ricchezza teoretica che non si limita al mero livello biologico, nella misura in cui l'essere vivente non è riducibile alle sue semplici, seppur preganti, inerenze spazio-temporali: la relazione del movimento biologico con il movimento fisico deve permettere infatti una diversa fondazione teoretica per entrambe.

Il primo incontro tra Merleau-Ponty e Weizsäcker risale già al 1942, quando Merleau-Ponty nel primo capitolo de *La struttura del comportamento* utilizza la riflessione dell'antropologo per affossare la teoria del riflesso, facendola interagire con le esperienze teoriche di Ruyer, Goldstein, Buytendijk, Sherrington, Koffka e Köhler. Il riferimento al quale Merleau-Ponty si affida in quegli anni è l'articolo "Reflexgesetze" apparso nel *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie* nel 1927, nel quale Weizsäcker affronta tematiche affini a quelle che verranno poi riprese nel 1940 nel primo capitolo introduttivo del *Gestaltkreis*: risulta dunque probabile che già negli anni della prima produzione, Merleau-Ponty abbia già chiaro il quadro complessivo della produzione weizsäckeriana e che il lavoro sul testo del 1927 tenga già in considerazione le probabili evoluzioni future di un pensiero che cerca di chiudere i conti con la teoria del riflesso. Già dall'apertura del Capitolo "Il comportamento riflesso" de *La struttura del comportamento*, Merleau-Ponty segnala il grado di innovazione che comporta la decisione di affidarsi ad un supporto teorico come quello di Weizsäcker e Goldstein, sottolineando che, nonostante i fatti biologici

¹¹ La nozione di coerenza (*Kohärenz*) si rivela essenziale alla definizione dell'atto biologico e dell'atto percettivo. Essa viene definita a più riprese nel corso del testo come "assenza di forze che annullano la coerenza" (V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 31, p. 43, p. 174, p. 234) e riassunta nel glossario finale nei termini di "unità lacerabile, che un soggetto costituisce con il suo mondo-proprio, secondo un ordine. Per questo: anche la resistenza che oppone un ordine alla sua interruzione, nell'equilibrio in cui si trova" (*Ibidem*, p. 268).

che vengono ricordati nel capitolo siano già ampiamente dominati, “essi vengono ricondotti da alcuni autori tedeschi come Weizsäcker o Goldstein a categorie originali che rispondono ad una concezione nuova della ‘spiegazione’ in fisiologia”¹². È infatti il tropismo verso un modello prettamente anti-causalistico ed anti-meccanicistico che spinge Merleau-Ponty a riporre fiducia in tali esperienze teoriche, convinto che esse avrebbero contemporaneamente liberato il campo, attraverso la nozione di forma e di totalità dello stimolo, ogni residuo di psichismo. Confermando l’opposizione ad un modello fisico che associa al corpo un valore macchinino, Merleau-Ponty afferra, in un passaggio fitto di citazioni weizsäckeriane:

L’organismo [...] non può essere paragonato ad una tastiera sulla quale si eserciterebbero gli stimoli esterni e su cui essi definirebbero la loro propria forma, e ciò per la semplice ragione che l’organismo concorre a costituire questa forma [V. v. Weizsäcker, *Reflexgesetze*, p. 45]. Quando la mia mano, tenendo uno strumento di presa segue ogni sforzo dell’animale che si dibatte, è chiaro che ciascuno dei miei movimenti risponde a uno stimolo esterno, ma è anche chiaro che questi stimoli non potrebbero essere raccolti senza quei movimenti mediante i quali espongo i miei recettori alla loro influenza. “Le proprietà dell’oggetto e le intenzioni del soggetto non soltanto si mescolano, ma costituiscono addirittura *una nuova unità*” [*Ibidem*] [...]. Poiché tutti i movimenti dell’organismo sono sempre condizionati da influenze esterne, è sempre possibile, se si vuole, presentare il comportamento come un *effetto dell’ambiente*. Ma allo stesso modo, poiché tutte le sollecitazioni che l’organismo riceve sono state rese a loro volta possibili soltanto dai suoi movimenti precedenti, che hanno finito per esporre l’organo recettore alle influenze esterne, si potrebbe dire con altrettanto buoni motivi che il comportamento è la causa prima di tutte le sollecitazioni (stimoli)¹³

Già in queste passaggi citati da Merleau-Ponty Weizsäcker procede alla vanificazione della teoria del circolo funzionale di Uexküll e mette soprattutto in guardia dalla falsa interpretazione univoca dell’azione dell’ambiente sulla soggettività organica o della soggettività organica sull’ambiente. La relazione tra soggettività e l’*Umwelt* degli stimoli è regolata da un doppio senso di percorrenza o meglio da una relazione biunivoca: osserva infatti Merleau-Ponty, chiosando le conclusioni di Weizsäcker, che la forma dell’eccitante è creta dall’organismo stesso nella misura in cui esso ha già influenzato l’ambiente attraverso azioni precedenti e continua ad influenzare

¹² M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, ed. it. cit., p. 16.

¹³ *Ibidem*, p. 19, corsivo nostro.

l'ambiente ed il modo di donazione degli stimoli attraverso il suo modo particolare di offrirsi alle azioni esterne. Sarebbe dunque l'organismo, in quanto polo d'azione e soprattutto di auto-azione, non a porre nel mondo fisico ma a scegliere con cura gli stimoli a cui egli stesso sarà sensibile. L'*Umwelt* dunque, nella prospettiva weizsäckeriana condivisa da Merleau-Ponty, e ripresa da Goldstein ne *La struttura dell'organismo*, si costituisce nel mondo in virtù della vita attiva dell'organismo e secondo il ritmo delle sue adeguazioni. In virtù di questo nuovo nodo d'unità tra organismo ed ambiente e in virtù soprattutto della nuova caratterizzazione dello stimolo, tutto ciò che può essere affermato circa una reazione elementare si trasferisce in via congetturale anche ad un complesso di stimoli, opponendosi all'idea che un semplice anatomico debba corrispondere un semplice funzionale.

Il contenuto del testo weizsäckeriano del 1927 si completa in forma maggiormente teorica nei lavori degli anni Quaranta sulla percezione ed il movimento e trova una vera e propria summa nell'Introduzione a *Der Gestaltkreis* del 1940. Il testo si dichiara infatti programmaticamente consacrato alla considerazione del “movimento dell'essere vivente”¹⁴ e non semplicemente impegnato in un discorso sul movimento oggettivo considerato in un sistema spazio-temporale. La comprensione della “cosa viva” dunque passa attraverso il movimento e implica una parallela definizione del linguaggio in termini di *espressione*: l'iniziativa motoria dunque, l'automovimento, è espressione di “dell'esistenza di un soggetto attivo di per se stesso ed in relazione con se stesso”¹⁵. La decisione di discriminare tra automovimento e movimento permette a Weizsäcker di negare qualsiasi tipo di “azione esterna di forze meccaniche sul vivente”¹⁶ e di riattualizzare la complessità della relazione tra organismo e *Umwelt* con l'ausilio di nuove categorie: esisterebbe infatti una concorrenza stimolo (ovvero comunicazione di movimento) ed automovimento (ovvero produzione di movimento) senza però che i due momenti vengano contrapposti. L'automovimento infatti produrrebbe movimento “al di fuori di un organo od organismo a cui si oppone [...] Vi è un ambiente esterno (*Umwelt*), che spesso modifica l'automovimento e lo ‘perturba’”¹⁷. Il superamento di tale perturbazione non si qualifica mai come un caso isolato, ma emerge come l'*exemplum* di una riorganizzazione comportamentale da parte della totalità dell'uomo, il quale assume un nuovo atteggiamento motorio,

¹⁴ V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*.

producendo un inedito incontro tra le forze esterne e l'essere vivente in generale. L'automovimento acquista dunque un "carattere biologico" nella misura in cui la conservazione dell'equilibrio nella situazione corporea corrisponde alla "costanza della situazione ambientale"¹⁸. Se infatti la situazione motoria non venisse mai perturbata non si produrrebbe mai l'occasione per l'auto-attività (*Selbst-Tätigkeit*) di comprendere se stessa, ovvero il movimento e l'automovimento, da sempre in relazione profonda, non si iscriverebbero mai nella percezione e dunque nell'autopercezione. La soggettività organica si lega dunque all'ambiente in virtù di un atto biologico, vera e propria *forma coerente* del legame ambientale: è in questo contesto che emerge il ruolo del corpo fenomenologico come perno della collocazione mondana ed allo stesso tempo come *spazio operativo* nel quel il movimento viene percepito in relazione con l'ambiente esterno. L'atto viene pensato dunque come *operazione biologica* in cui opera senza tregua la "circolazione unitaria"¹⁹ che lega organismo e *Umwelt*. La descrizione di tale unitarietà perviene a Weizsäcker dal confronto con la forte accezione goethiana che conserva la nozione di forma nell'ambito della *Gestaltpsychologie*, poiché di questa nozione egli cerca di mantenere il "fattore non-sommativo di specie naturale"²⁰ che conduce al dispiegamento di una configurazione, cercando però di correggerla nel suo senso precisando che tale fattore non è non-sommativo, bensì "soprasommativo"²¹. Ecco infatti Weizsäcker aggiungere poco più avanti: "se ciò che i sensi ci dicono attraverso sensazioni e percezioni riguardo all'ambiente circostante (*Umwelt*) viene definito come illusione allora questa illusioni sono quantomeno costitutive della nostra immagine sensibile dell'ambiente circostante"²². Esisterebbe dunque nella percezione una certa componente costitutiva di fallacia, in virtù della quale alcune sensazioni verrebbero localizzate e prodotte attraverso una *formazione figurata*; tale fatto fondamentale della percezione, che consiste nella presentificazione di una percezione come coerenza e che richiama alla lontana la definizione merleau-pontiana dell'espressione, introdurrebbe in una fase finale il suggerimento di un'unità operativa dello sguardo.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 34.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 40.

È proprio a partire dalla critica della teoria del riflesso affrontata in altre sedi, che le analisi preliminari della percezione e del movimento impostate da Weizsäcker nel Primo capitolo del *Gestaltkreis* rientrano nel lavoro di ricomprensione delle categorie del biologico alla luce della nozione di *autoattività*, la quale non ha una spiegazione radicata solamente nell'attività nervosa, ma che assembla in essa una varietà di aspetti eterogenei. Rispetto all'origine del movimento, Weizsäcker specifica come sia l'automovimento (*Selbstbewegung*) a produrre movimento (*Bewegung*): la struttura del movimento si spiega dunque attraverso l'automotricità e quest'ultima trova a sua volta una pregnanza poiché la struttura del movimento implica che “nell'atto di muovermi consento che mi appaiano i movimenti. Per questo l'automovimento e il movimento che appare stanno in una relazione profonda e perchè si può indicare questa percezione anche come autopercezione”²³. Ecco dunque che la percezione si ricomprende anch'essa in qualità di autoattività, ovvero di autopercezione; “la percezione e il movimento, dunque, l'autopercezione e l'automovimento, sono, reciprocamente, pur nella loro variabilità, in rapporto di relativa interdipendenza, e ciò accade non soltanto tra di essi ma anche nei confronti del *Umwelt*, o mondo-ambiente circostante, il quale costituisce il fondamento di questo reciproco involuppo soggetto-oggetto”²⁴. La reciproca implicazione di soggettività ed oggettività – che nella produzione merleau-pontiana troverà il nome prima di *coappartenenza* e successivamente di *co-naissance* – viene descritta da Weizsäcker come un'intima “intricazione” (*Verschränkung*) di percezione e movimento poiché è la compresenza collaborativa di queste due dinamicità che permette del processo motorio con l'apparizione delle cose mondane. Movimento e percezione, preventivamente descritti come automovimento ed autopercezione, compongono, in una dialettica di dissimulazione reciproca, l'*atto biologico* che li lega ulteriormente in un parallelismo ed una relatività reciproca che permette che uno possa essere rimpiazzato dall'altro. In questo contesto torna ad essere rivisitata e specificata in maniera più profonda l'unità biologica della soggettività organica, nella misura in cui è solo in questo sistema di compensazione reciproca tra movimento e percezione che può avvenire il cambiamento funzionale (in forma di perturbamento o modificazione funzionale), che ha sempre un precipitato sull'unità strutturale dell'organismo. La frequente convocazione della categoria di struttura nei meccanismi esplicativi di Weizsäcker,

²³ *Ibidem*, p. 29.

²⁴ P. A. Masullo, “Viktor Weizsäcker e l'introduzione del soggetto nella biologia”, cit., p. XXX.

oltre a testimoniare una volontà di superamento della biologia e dell'antropologia tradizionale reindirizzandoli verso strutturalismo e fenomenologia, è sintomo della necessità di un "principio formativo che trascenda la struttura"²⁵ e che la supporti. Ecco dunque incarnarsi, con la comparsa nel sistema weizsäckeriano della nozione di *Erlebniss*, un debito fenomenologico - ed husserliano - che giunge ad integrare la morfologia: sulla scorta dell'introduzione dell'esperienza vissuta, Weizsäcker arriva dunque a concludere che la percezione è il senso vissuto dell'automovimento e che, viceversa il movimento è il senso vissuto dell'autopercezione. Le dinamiche di rinvio reciproco tra autopercezione ed automovimento definiscono l'atto biologico come un ambito di relatività reciproca nel quale percezione e movimento possono essere rispettivamente rimpiazzati: il biologico si assesta dunque su un carattere plastico che segue la complessità e l'estrema variabilità della sua struttura. Il *Gestaltkreis* suggerisce dunque una nuova modalità di comprensione della soggettività biologica che possa dar conto innanzitutto della sua instabilità e della sua necessaria e perenne ricostituzione attraverso un avvicinarsi di momenti di *crisi*: se dunque la soggettività, che si esprime come potenzialità dell'atto biologico, è una "conquista incessante"²⁶ il suo essere diveniente non può che essere inquadrato in una *antilogica del vivente* che opponendo *bios* e *logos* garantisce l'unità dell'atto biologico. Oltre a mettere in evidenza il suo carattere dinamico (che riflette l'idea goethiana della totalità trasformativa), il *Gestaltkreis* si espone anche e soprattutto come un *dispositivo tensivo* poiché la struttura ciclomorfa rimane aperta e si relaziona all'ambiente sulla base della sua costitutiva inadeguatezza e del suo conflitto interiore.

Le introduzioni weizsäckeriane al suo nuovo metodo in biologia finiscono tutte per fondarsi su di una condizione non formale che suggerisce come la ragione umana non possa essere altro che *patica*, dunque non solo affettiva ma anche antilogica e passiva: "per tali motivi le sue elementari condizioni *a priori* non sono pure condizioni 'formali', come lo spazio e il tempo, nel caso del trascendentalismo di Kant, bensì anche condizioni 'materiali', cioè contenutisticamente biologiche"²⁷. Il movimento e la percezione, con il relativi automovimento e autopercezione, fanno parte di questo archivio di *a priori* materiali e descrivono la coappartenenza originaria di soggetto ed

²⁵ *Ibidem*, p. XXXI.

²⁶ *Ibidem*, p. XXXII.

²⁷ *Ibidem*, p. XXXVII.

oggetto sullo sfondo di un orizzonte patico che non implica né superamenti trascendentalisti né conferme ontiche: sottraendo, come suggerirà anche Merleau-Ponty nello scritto sul comportamento e nella sua *Fenomenologia*, soggettività e oggettività alle implicazioni di un fronteggiamento metafisico ed affidandolo all'alveo del patico e della fungenza, si inaugura una dimensione conoscitiva completamente sorta all'interno di unno *spazio antropologico*. Suggestisce infatti Weizsäcker che oltre agli *a priori* kantiani, che regolano la conoscenza scientifica e che afferiscono alla ragion pura, risulta necessario risalire a degli *a priori* patici che veicolano un rapporto di conoscenza del modo diverso dalla trasparenza, che affonda le radici quel livello di fungenza che la fenomenologia metteva parallelamente in risalto e che Weizsäcker tentava di esprimere con mezzi diversi ma con una comunanza di intenti. Nella coappartenenza di soggetto ed oggetto e nell'apertura relazionale che i due dischiudono attraverso il loro rapporto, a fenomenologia, ed in particolar modo quella merleau-pontiana, posiziona il *medium* ambiguo del corpo che attraverso la sua incarnazione e l'istituzione di vincoli ontologici con il sensibile dischiude una prospettiva di coscienza diversa da quella kantiana. In alternativa ad un rapporto oppositivo che considera la posizione di un *Ich* contro un *Welt*, o un *Umwelt*, senza che tra essi vi sia alcuno scambio o una mutua influenza genetica, Merleau-Ponty afferma che la coscienza – sempre più maggiormente connotata come percettiva e non arroccata in posizione cosmoteoretica - è radicalmente volta verso il mondo, verso le cose; proprio per supportare questa versione dei “coscienza protesa” d'essere d'inerenza Merleau-Ponty decideva nel 1952 di ripercorrere l'iperbole teorica di Weizsäcker, avvicinandosi con strumenti diversi alla dimensionalità del *patico* che nel *Gestaltkreis* assume la veste definitiva di quell'“aspetto dell'esistenza biologica, nel quale, questa esistenza essenteci ma, come ‘voglio’, ‘posso’. ‘è lecito che io’, ‘devo (dovrei)’, ‘devo!’, è assegnata alla decisione. Il carattere patico toglie anche l'indeterminatezza della vita e radica nel terreno della relazione”²⁸. È nella congiunzione delle tematiche della *Erlebniss* e del corpo vissuto – a cavallo tra fenomenologia ed antropologia – che si struttura il terreno comune a Weizsäcker e a Merleau-Ponty: entrambi i progetti teorici mirano alla redazione di un concetto di *a priori* di ordine non trascendentale, prossimo per conformazione al simbolo o al

²⁸ V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 269.

fenomeno originario goethiani, che riesca a istituire un piano eidetico che non resti deducibile solo trascendentalmente ovvero che abbia una certa radicalità esperienziale. Risulta altresì sintomatico della vicinanza dei due autori la necessità riscontrabile in entrambi di rivolgersi alle categorie dello strutturalismo per impostare un sistema, almeno terminologico, in grado di esprimere quest'integrazione biologica di *a priori* kantiano ed *a priori* materiale husserliano: il risalimento al termine struttura serve infatti "a sfuggire tanto al codice trascendentalistico (in quanto *formale e teoretico*) quanto al codice essenzialistico (in quanto *finalistico e metafisico*)"²⁹. Emancipandosi dunque da un mero piano gnoseologico gli *a priori* weizsäckeriani si mostrano come delle condizioni dell'evento biologico (*Ereignis*) ed allo stesso tempo come possibilità di comprensione dello spessore antilogico del vivente: "si dà una sola ragione, ed essa è opaca. Essa è la ragione 'patica'. Il patico è l'impuro [...]. C'è tra la ragione e il mondo la stessa opacità che sussiste tra la percezione e il movimento"³⁰.

Passeremo ora in rassegna i due capitoli della *Fenomenologia della percezione* - quelli sullo spazio ed il corpo proprio - in cui l'influenza weizsäckeriana pare aver lasciato le tracce più evidenti, per procedere poi ad un confronto puntuale tra i due autori. La considerazione della tematica dello spazio ha i suoi esordi in *Fenomenologia della percezione* nella preliminare analisi della spazialità del corpo proprio ovvero della modalità di coesione delle sue parti; esse infatti "differiscono l'una dall'altra in modo originale: non sono dispiegate l'una accanto all'altra ma, ma implicate l'una nell'altra"³¹. Proprio questa implicazione impedisce di concepire la modificazione fisiologica come qualcosa che ha un effetto reale solo su una regione organica e suggerisce contemporaneamente che ogni stimolazione ricevuta dall'esterno ha sul corpo non un effetto su un valore spaziale autonomo poiché in realtà esso agisce sull'organismo totale. I differenti valori locali "formano quindi un sistema e lo spazio della mia mano non è un mosaico di valori spaziali"³². Alla logica costruttivista del mosaico viene opposta la logica relazionale del sistema nella misura in cui il corpo si afferma non come un *aggregato* organico ma come una particolare modalità di possesso: "io lo tengo in un possesso indiviso e conosco la posizione di ogni mio membro grazie ad uno *schema corporeo* nel quale sono comprese tutte le

²⁹ P. A. Masullo, "Viktor Weizsäcker e l'introduzione del soggetto nella biologia", cit., p. XLI.

³⁰ *Ibidem*, p. XLIII.

³¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 151.

³² *Ibidem*.

membra”³³. La nozione di schema corporeo torna ad essere centrale nell’inedito *Le monde sensible et le monde de l’expression* nel quale Merleau-Ponty cerca di mettere a frutto tutta l’ambiguità contenuta in questa nozione ed oltrepassando l’uso e la definizione prettamente associazionistica che di quest’ultimo fa la psicologia: la formulazione dello schema corporeo esprime la necessità “che in ogni momento queste associazioni siano regolate da una legge unica, che la spazialità del corpo discenda dal tutto alle parti, che la mano sinistra e la sua posizione sia implicata in un disegno globale di tutto il corpo e vi abbia la sua origine, cosicché in un sol tratto essa possa non solo sovrapporsi alla mano destra, o abbassarsi su questa, ma anche divenire la mano destra”³⁴. Il fenomeno fenomenologico espresso da questa reversibilità mette in campo l’idea di un’*unità spaziale e temporale*, oltre che *senso-motoria*, del corpo organico in grado di fornire una proiezione prolettica sui contenuti ad essa associabili: lo schema corporeo quindi non potrà mai essere il semplice risultato delle associazioni stabilite nell’attualità dell’esperienza, ma corrisponderà piuttosto ad una “presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale, una ‘forma’ nel senso della *Gestaltpsychologie*”³⁵. L’introduzione della categoria di forma, che come sappiamo trascina con se anche quella relativa e contingente di espressione, permette al corpo di svincolarsi dalla prospettiva semplicistica per cui l’organismo è un tutto anteriore alle parti: quello della forma è infatti un nuovo tipo di esistenza per il corpo, che non ha nulla a che fare con il privilegio strutturale della totalità rispetto alle parti. Partendo dal presupposto che lo schema corporeo è senza dubbio dinamico – acquisizione ormai assodata della psicologia – il corpo letto nella sua forma si configura come un *atteggiamento* inserito in una serie di compiti attuali ma anche possibili. Quella del corpo non è una spazialità di posizione, come potrebbe essere quella degli altri oggetti intramondani, ma è una *spazialità di situazione* poiché implica una coscienza profonda della propria collocazione spaziale e delle relazioni variabili con le altre presenze che tale collocazione istituisce. Rispetto al corpo-forma infatti “la parola ‘qui’ non indica una posizione determinata in rapporto ad altre posizioni o in rapporto a coordinate esterne, ma l’installazione delle prime coordinate, l’ancoraggio del corpo attivo in un oggetto,

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem*, p. 152.

³⁵ *Ibidem*, p. 153.

la situazione del corpo di fronte ai suoi compiti³⁶; il suo essere forma piuttosto che un dispiegamento spaziale delle parti che lo compongono implica infatti un avviluppamento di queste ultime ed allo stesso tempo una sorta di polarizzazione del corpo da parte dei suoi stessi compiti: lo schema corporeo è infatti una modalità del corpo di essere al mondo e di rapportarsi alla realizzazione del proprio scopo. Rispetto alla questione della spazialità afferma Merleau-Ponty che il corpo proprio è il terzo termine, sempre sottinteso, della struttura figura e sfondo, ed ogni figura si profila su *duplice orizzonte* dello spazio esterno e dello spazio corporeo³⁷. Lo spazio corporeo si comprende solo in virtù di un'accurata analisi d'orizzonte, come considerazione della sua *Stimmung* ovvero stagiato sul piano della sua situazione.

La dinamica corpo-orizzonte estende la sua operatività nel momento in cui si passa a considerare lo spazio oggettivo ed in particolare nel momento in cui lo si considera in qualità di *spazio orientato*: l'idea di un'orientazione ha in fatti immediatamente una forte "portata antropologica"³⁸ poiché l'istituzioni di coordinate spaziali coinvolge sempre il rapporto tra il corpo e li oggetti esterni e si di esso si attaglia. La necessità del referente corporeo nella dichiarazione dello spazio orientato induce Merleau-Ponty ad affermare che "anche se è ciò senza di cui non ci sarebbe per noi spazio corporeo, la forma universale dello spazio non è ciò grazie a cui ve ne è uno.[...] la forma non è, per quanto concerne lo spazio corporeo, il mezzo sufficiente di tale posizione, e in questa misura il contenuto corporeo rimane, in rapporto ad essa, qualcosa di opaco, accidentale e inintelligibile"³⁹. Fuori dalle difficoltà di comprensione del rapporto sussistente tra spazio intelligibile e spazio corporeo rappresentati da questa ultima conclusione sullo spazio orientato⁴⁰, Merleau-Ponty specifica che il mio corpo non è per e un semplice frammento di spazio poiché, esattamente al contrario, per me non esisterebbe spazio se io non avessi un corpo. Lo spazio corporeo e lo spazio esterno sono dunque innestati l'uno sull'altro in modo da

³⁶ *Ibidem*, p. 154.

³⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 155.

⁴⁰ "non appena voglio tematizzare lo spazio corporeo o svilupparne il senso, non trovo in esso se non spazio intelligibile. Ma in pari tempo questo spazio intelligibile non è svincolato dallo spazio orientato, non ne è appunto che l'esplicazione e, distaccato da questa radice, non ha assolutamente senso, cosicché lo spazio omogeneo può esprimere il senso dello spazio orientato solo perché l'ha ricevuto da questo. Se il contenuto può essere veramente sussunto sotto la forma e apparire come contenuto *di* questa forma è perché la forma è accessibile esclusivamente attraverso di esso. Lo spazio corporeo può divenire veramente un frammento dello spazio oggettivo solo se, nella sua singolarità di spazio corporeo, contiene il fermento dialettico che lo trasformerà in spazio universale. È quanto abbiamo tentato di esprimere dicendo che la struttura punto-orizzonte è il fondamento dello spazio" (*Ibidem*).

formare un *sistema pratico*⁴¹, contesto nel quale la spazialità corporea si esplica nell'azione (corpo attivo). Sarà infatti l'analisi del movimento, o meglio, del corpo in movimento, che permetterà a Merleau-Ponty di mettere in evidenza le modalità di abitazione dello spazio proprie di quest'ultimo, "perché il movimento non si accontenta di subire lo spazio e il tempo, ma li assume attivamente, li riprende nel loro significato originario"⁴². Attraverso un'analisi strumentale del decorso di una motilità morbosa che interferisce con l'attuazione di semplici movimenti di prensione, Merleau-Ponty cerca di arrivare al nocciolo dei rapporti tra corpo e spazio fino a formulare una profonda critica alla psicologia classica ed alla sua incapacità di formulare adeguatamente l'idea di una *coscienza di luogo*: sarebbero innanzitutto le lacune nella declinazione della categoria di luogo che impedirebbero a sua volta l'istituzione di una sua coscienza, poiché "la coscienza del luogo è sempre coscienza posizionale, rappresentazione, *Vor-stellung*, perché a questo titolo essa ci dà il luogo come determinazione del mondo oggettivo"⁴³. Risulta dunque uno scarto tra la mia comprensione dello spazio corporeo in quanto rappresentato ovvero come frammento dello spazio oggettivo e la mia comprensione dello spazio in quanto pratico, ovvero come terreno di realizzazione delle mie attività intenzionali; sulla scorta delle analisi di disturbi motori, Merleau-Ponty può dunque affermare che lo spazio corporeo può essermi dato in una intenzione di prensione senza essermi dato in una intenzione di coscienza"⁴⁴ ovvero "il malato ha coscienza dello spazio corporeo come ganga della sua azione abituale, ma non come contesto oggettivo, il suo corpo è a sua disposizione come mezzo per inserirsi in un mondo circostante che gli sembra familiare, ma non come mezzo d'espressione di un pensiero spaziale gratuito e libero"⁴⁵. Per ciò che concerne lo spazio corporeo esiste nell'uomo una modalità di *coesistenza* con esso che non termina col fornire del mondo una descrizione e nemmeno col riassumerlo in un gesto muto; le operazioni che vengono portate a compimento dal corpo in questa modalità relazionale – che non si struttura come oggettiva né come pratica – rimangono immerse nell'ordine del fenomenico. Come anticipavamo, sarà l'analisi del movimento che guiderà Merleau-Ponty verso la comprensione definitiva dello spazio come sistema: noi non muoviamo mai infatti un corpo oggettivo che ci

⁴¹ *Ibidem*, p. 156.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁵ *Ibidem*.

rappresentiamo ma poniamo in movimento sempre un corpo *fenomenico* che pone in essere la sua propria azione in un quadro di *poli d'azione*, ovvero di coordinate che impostano una situazione aperta che richiede modi di soluzioni ed un lavoro di rielaborazione. Osserva Merleau-Ponty: “il corpo non è un se non un elemento nel sistema del soggetto e del suo mondo, e il compito ottiene da esso i movimenti necessari mediante una specie di attrazione a distanza”⁴⁶. Esiste dunque una modalità di realizzazione e di comprensione dello spazio corporeo che non presuppone coscienza tetica né degli stimoli né delle reazioni a questi stimoli, ma che comprende semplicemente il corpo come “potenza di un certo mondo”⁴⁷. Risalendo in pochi passaggi alla ricerca de *La struttura del comportamento* ed in particolar modo all’inflesso goethiano che tale ricerca presenta – soprattutto in virtù del continuo riferimento alla figura di Goldstein – Merleau-Ponty torna sul ruolo fondamentale della malattia nella comprensione del funzionamento “normale” dell’organismo umano senza che uno “stato” sia legato all’altro secondo dinamiche di confronto compensativo, ovvero cercando di trasferire nella persona normale ciò che manca al malato. Esattamente come l’infanzia e come il regime di vita primitivo, “la malattia è una forma d’esistenza completa e i procedimenti che essa dotta per sostituire le funzioni normali distrutte sono anch’essi fenomeni patologici. Non si può dedurre il normale dal patologico, le deficienze da fenomeni di sostituzione, con un semplice mutamento di segno. È necessario comprendere i fenomeni di sostituzione come fenomeni di sostituzione, come allusioni a una funzione fondamentale che tentano di surrogare di cui non ci danno l’immagine diretta. L’autentico metodo induttivo non consiste in un ‘metodo di differenze’, ma nel leggere correttamente i fenomeni, nell’intendere il senso, cioè nel trattarli come *modalità e variazioni dell’essere totale del soggetto*”⁴⁸. È dunque in un continuo rimando vicendevole tra soggetto normale e soggetto patologico che vanno verificate condizioni della percezione e del movimento, ovvero di quei due termini che contribuiscono alla proiezione di uno spazio corporeo: se infatti il malato, una volta interrogato sul grado di organizzazione delle sue membra e sulla propria posizione, è costretto, per portarlo a comprensione, a rendere il proprio corpo oggetto di percezione attuale, l’individuo normale riesce a fare i conti con il *possibile*, nella misura in cui “ogni stimolazione corporea desta,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 160.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 162, corsivo nostro.

ancorché un movimento attuale, una specie di ‘movimento virtuale’, la parte del corpo interrogata esce dall’anonimato, si annuncia con una tensione particolare e come una certa *potenza d’azione* nell’ambito del dispositivo anatomico”⁴⁹. Il soggetto normale disporrebbe dunque del proprio corpo non solo come veicolo implicato nel commercio attuale con un ambiente concreto ma anche come “correlato di puri stimoli privi di significato pratico”⁵⁰, che hanno constato di una realizzazione possibile, virtuale o futuribile ma accedono in qualche modo anche all’attualità senza rinunciare al loro statuto di medietà. Ogni evento motorio sarebbe dunque in grado nella condizione normale dell’individuo di provocare una moltitudine di intenzioni ancora a venire che qualificano il corpo come “centro d’azione virtuale”⁵¹, mentre gli stessi stimoli, nel caso del malato, non fanno altro che infittire la sua iscrizione nell’attualità costringendola unicamente in un *contatto effettivo* col dato sensoriale.

Lo studio del movimento ed in particolar modo la registrazione della presenza o dell’assenza del movimento astratto (dunque del possibile) in un soggetto patologico, mostra agli occhi di Merleau-Ponty i tratti generici di quel prototipico “possesso dello spazio” che subisce variazioni nell’oscillazione tra normale e patologico, e che rivela infine “quella esistenza spaziale che è la condizione primordiale di ogni percezione vivente”⁵². Come osservavamo precedentemente nel caso di patologie che interferiscono con l’intenzione motoria, cioè che risulta essere assente o latente non è il movimento stesso (alle volte inarticolato) o l’intenzione motoria, ma è la sua corrispondenza ed il suo senso: nel caso dei movimenti virtuali, ovvero nel caso di una proiezione intenzionale nel futuro e legata al movimento, ciò che manca non è il significato intellettuale ma proprio quello motorio. Nel caso di una prescrizione di movimento, per esempio, “nella traccia di un movimento effettuato, il malato può anche ritrovare l’illustrazione della consegna data, ma non può mai dispiegare il pensiero di un movimento in movimento effettivo”⁵³. Ciò che manca al soggetto patologico non è dunque il movimento effettivo o la coscienza del movimento in quanto tale ma quella capacità proiettiva che iscrive la realizzazione dei movimenti in un *Bewegungsentwurf* ovvero in un progetto motorio che assicura il corpo stesso come potenza motrice. Se dunque l’individuo malato opera il movimento ma non lo

⁴⁹ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁵¹ *Ibidem*, p. 163.

⁵² *Ibidem*, p. 164.

⁵³ *Ibidem*, pp. 164-165.

intenzionalizza, l'individuo normale comprende il movimento come coesione indissolubile di "movimento e coscienza di movimento"⁵⁴. Allo stesso modo, se l'individuo malato considera che il movimento abbia un certo *sfondo*, l'individuo normale al contrario pensa il movimento ed il suo sfondo come momenti co-varianti di una totalità unica.

È dunque in queste sezioni della *Fenomenologia della percezione* che Merleau-Ponty getta le basi per la formulazione di quell'estetica antropologica dell'espressione a cui facevamo riferimento nel paragrafo precedente, poiché è in queste pagine che viene preparato il terreno all'intervento dell'espressione nella sua funzione ontologica. Espressione e movimento giungono in queste pagine ad integrare una riflessione sulla percezione, sul sensibile e su quello che abbiamo definito *spazio antropologico*, che sarebbe rimasta altrimenti incompleta, e sono finalmente specificate nella loro complicazione: nel caso della gesticolazione infatti, specifica Merleau-Ponty, "non c'è una percezione seguita da un movimento, la percezione e il movimento formano un sistema che si modifica come un tutto"⁵⁵. È da questa intricazione percettivo-dinamica che origina lo spazio antropologico nel quale l'espressione trova la sua collocazione ontologica, poiché è proprio questa capacità proiettiva dell'individuo normale - e dunque la sua tendenza ad integrare movimenti virtuali nell'attualità - a scavare "una zona di riflessione e di soggettività all'interno del mondo pieno nel quale si svolgeva il movimento concreto" ed a sovrapporre "allo spazio fisico uno spazio virtuale o umano"⁵⁶. La tendenza centrifuga⁵⁷ del movimento astratto e la sua protensione sul possibile ed il non essere - attraverso la quale dispiega il suo proprio sfondo e realizza una "funzione di proiezione"⁵⁸ - sono delle vere e proprie *determinazioni antropologiche*⁵⁹ che compongono il "paesaggio" della nostra azione corporea: lo spazio antropologico e virtuale che si sovrappone a quello concreto può essere qualificato, in ultima istanza, come una capacità "di tracciare, nel mondo dato, frontiere e direzioni, di stabilire linee di forza, di disporre prospettive, in breve di organizzare il mondo dato secondo i progetti del momento, di costruire *sull'ambiente*

⁵⁴ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁷ Rif. "il movimento concreto è dunque centripeto, mentre il movimento astratto è centrifugo: il primo ha luogo nell'essere o nell'attuale, il secondo nel possibile o nel non essere, il primo aderisce ad uno sfondo dato, il secondo dispiega esso stesso il suo sfondo" (*Ibidem*).

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

geografico un ambiente di comportamento, un sistema di significati che esprima all'esterno l'attività esterna del soggetto"⁶⁰. La funzione di "proiezione" o di "evocazione" si sovrappone dunque al fenomeno espressivo⁶¹ ed a quella che nella tarda fase ontologica verrà definita come *voyance*⁶², nella misura in cui essa si costituisce come quel *medium* che evoca e fa apparire un assente ovvero introduce la necessità di capovolgere "il rapporto naturale fra il corpo ed il mondo circostante" affinché "una produttività umana si faccia luce attraverso lo spessore dell'essere"⁶³.

Ritornando sul caso di Schneider Merleau-Ponty approfondisce la differenza sussistente tra soggettività patologica e soggettività normale considerando la loro diversa modalità di costruzione di un campo pratico. I tentativi di preparazione alla motilità in un individuo colpito da sindromi motorie corrisponderebbe per Merleau-Ponty al tentativo di costruzione di uno *sfondo cinestesico* di supporto al movimento ma dalla struttura labile che non offre le medesime grazie di quello *sfondo visivo*, presente nel soggetto normale ed in grado di garantire stabilità al movimento. Il campo pratico che manca al malato è infatti corrispondente al campo visivo, ovvero ciò che è in grado di mantenere l'andamento melodico dei movimenti astratti poiché li inquadra attraverso "il rilevamento del mobile in rapporto al suo punto di partenza e al suo punto d'arrivo per tutta la durata del moto"⁶⁴. È possibile osservare come in questi passaggi Merleau-Ponty cerchi di far interagire le conclusioni sulla motricità ricavate da Goldstein e dalla *Gestaltpsychologie* con le ipotesi sinestesiche della fenomenologia, suggerendo come tutti gli stimoli sensoriali provenienti da aree differenti contribuiscano alla medesima localizzazione: "'rappresentazioni visive', 'movimento astratto' e 'tatto virtuale' sono solo nomi differenti per un medesimo fenomeno centrale"⁶⁵. Come Merleau-Ponty riporta in Nota:

in Gelb e Goldstein i procedimenti della psicologia classica si mescolano curiosamente all'ispirazione concreta della *Gestaltpsychologie*. I due autori riconoscono che il soggetto percipiente reagisce come un tutto, ma la totalità è concepita come un miscuglio; dalla sua coesistenza con la vista il tatto non riceve che una 'sfumatura qualitativa', mentre,

⁶⁰ *Ibidem*, p. 167.

⁶¹ Ricordiamo che nell'inedito MSME, l'espressione o espressività viene definita come "propriété qu'a un phénomène d'en révéler, par un agencement interne, un autre qui n'est pas et même n'a jamais été actuellement donné" (MSME, II 4 28).

⁶² Buci-Glucksmann definisce la *voyance* come "che ci rende presente ciò che è assente" (C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris 1986, p. 71).

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 167.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 173, corsivo nostro.

secondo lo spirito della *Gestaltpsychologie*, due domini sensoriali possono comunicare solo integrandosi come momenti inseparabili a una organizzazione intersensoriale. Orbene, per costituire con i dati visivi una configurazione d'insieme, i dati tattili devono evidentemente realizzare essi stessi, sul proprio terreno, una organizzazione spaziale, altrimenti la connessione del tatto e della vista sarebbe un'associazione esteriore, e nella configurazione totale i dati tattili rimarrebbero ciò che essi sono quando vengono considerati isolatamente⁶⁶

Nella continuazione della medesima Nota Merleau-Ponty introduce contestualmente la necessità di riaggiornare le teorie esposte in questi passaggi poiché mettono esse stesse in rilievo la loro insufficienza: vista e tatto infatti sarebbero parimenti coinvolti nella relazione con lo spazio in virtù di un “*maneggiamento concreto dello spazio* alla quale tutti i sensi collaborano in una ‘unità indifferenziata’”⁶⁷. Il comportamento attraverso il quale ci relazioniamo allo spazio è primariamente una forma nella quale i contenuti visivi ed i contenuti tattili compaiono come episodi di questa correlazione ontologica tra percezione e motilità; rispetto a questa unità essenziale il pensiero casuale non nessun tipo di potere esplicativo perché il modulo eidetico che risulta necessario per comprendere il nostro accesso allo spazio è vicino all'oggetto, nel suo stato nascente e dunque nei pressi di quell'*essere totale* che si presenta in forma estremamente coesa nel soggetto normale e vagamente disperso nel soggetto malato. Il riferimento al movimento astratto introduce la formulazione della *coscienza dello scopo* come vera struttura di sostegno della realizzazione motoria in qualità di “movimento per sé”⁶⁸: il *pour soi* del movimento consiste nella sua indipendenza da qualsiasi oggetto esistente e in quella sua tendenza centrifuga capace di delineare nello spazio un'*intenzione gratuita*. Sulla base di queste prime acquisizioni, Merleau-Ponty avvia un'interpretazione del movimento evidentemente radicata in una tradizione morfologica o, più cautamente, esposta secondo uno stile argomentativo che prende in prestito conclusioni e dinamiche teoriche dalla morfologia. In particolare nei passaggi che riporteremo qui di seguito, risulta evidente come si sia già impostata nella fase quella riforma dell'idealità che richiederà di lì a qualche anno un approccio marcatamente morfologico:

⁶⁶ *Ibidem*, p. 206., Nota 49.

⁶⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 175.

Il movimento astratto è quindi abitato da una capacità di oggettivazione, da una “funzione simbolica” [Head], da una “funzione rappresentativa” [Bouman e Grünbaum], da una “capacità di proiezione” [Van Woerkom] che del resto è già all’opera nella costituzione delle “cose” e che consiste nel trattare i dati sensibili come rappresentativo l’uno dell’altro, e come rappresentativi tutti insieme di un “eidos”, nel dare ad essi un senso, nell’animarli internamente, nell’ordinarli in sistema, nel centrare una pluralità di esperienze su un medesimo *nucleo intelligibile*, nel far apparire in esse un’unità identificabile sotto le diverse prospettive, in breve nel disporre dietro il flusso delle impressioni una *invariante* che ne renda ragione e nello strutturare la materia dell’esperienza⁶⁹

Il progresso antimetafisico di queste affermazioni mostra come non sia più la coscienza ad avere un potere organizzativo nei confronti della materia ma come piuttosto sia la coscienza stessa ad essere implicata ed attratta nelle dinamiche di tale lavoro. La tendenza morfologica che le affermazioni sull’invarianza delle impressioni e sul nucleo intelligibile delle esperienze veicola si trova a doversi sposare con la tematica fenomenologica dell’intenzionalità e a dover misurare con essa la reale portata rivoluzionario di una coscienza non tetica: se rimane vero che la coscienza non possiede un potere di organizzazione ma è il potere d’organizzazione – esattamente come la soggettività non ha un corpo ma è adesa al corpo – resta altrettanto vero che non può esistere una coscienza che non sia intenzionale ovvero che non si diriga verso un oggetto intenzionale. Il tessuto di relazioni intenzionali che la soggettività mette in campo è infatti ciò che distingue le modalità d’apparizione e di irrealizzazione della coscienza dalle modalità d’esistenza della cosa, ovvero di “ciò che riposa nell’assoluta ignoranza di sé e del mondo, ciò che di conseguenza non è un autentico ‘sé’ ossia un ‘per sé’ e ha solo l’esistenza spazio-temporale”⁷⁰. Nonostante diventi chiaro che l’atteggiamento categoriale, esplicitato anche attraverso il comportamento intenzionale, sia un grande discrimine per la distinzione tra oggetto di coscienza e cosa e sia anche, oltre a questo, la formula reale dell’esistenza corporea al mondo (e dunque il regime dei suoi movimenti) tale funzione simbolica o di rappresentazione non è il termine ultimo dell’analisi dei rapporti tra movimento e coscienza del movimento, poiché a sua volta essa riposa su di un diverso grado di prossimità al modo rispetto a quello postulato dall’intellettualismo. La coscienza non è infatti una “presenza al mondo senza distanza”, così come non mette capo ad una

⁶⁹ *Ibidem*, p. 176, corsivo nostro.

⁷⁰ *Ibidem*.

traducibilità del mondo “senza opacità”⁷¹ poiché se tenessimo veramente fede ad una tale impostazione la patologia, ovvero un sistema di opacità e di latenze, non potrebbe mai rientrare nelle modalità esistenziali al pari della normalità, ma verrebbe al contrario espunta dalle dinamiche dell'*incarnazione*. Come suggerisce infatti Merleau-Ponty, l'intellettualismo – prigioniero ed offuscato da un'accezione eccessivamente tetica della coscienza – si astiene espressamente dall'introdurre dietro la parola, l'azione e la percezione e la percezione, una 'coscienza simbolica' che sarebbe la forma comune e numericamente una dei materiali linguistici, percettivi e motori”⁷². Recuperando la lezione cassireriana, Merleau-Ponty si oppone all'ipotesi di una simbolica generale che si appoggia sul sistema di spiegazione causale, poiché il sistema proiettivo simbolico resta legato alla propria competenza (linguistica, percettiva e motoria) senza la presunzione di realizzare una comunanza nell'essere ma limitandosi ad una *comunanza nel senso*. Proprio in questo momento, accogliendo un'oscillazione terminologica tipica della morfologia, Merleau-Ponty passa dalla considerazione del comportamento come forma alla necessità di rinvenire nell'azione umana una struttura:

Quando in tutti i casi si chiama in causa la funzione simbolica, si caratterizza sì la struttura comune ai diversi disturbi, ma questa struttura non deve essere distaccata dai materiali in cui si realizza ogni volta, se non elettivamente, per lo meno principalmente. Dopo tutto il disturbo di Schneider non è metafisico [...]. Finché non avremo trovato il modo di collegare l'origine e l'essenza o il senso della turba, finché non avremo definito un'*essenza concreta*, una *struttura* della malattia che esprima la sua generalità e al tempo stesso la sua particolarità, finché la fenomenologia non sarà divenuta *fenomenologia genetica*, i ritorni offensivi del pensiero causale e del naturalismo rimarranno giustificati⁷³

Il problema merleaupontiano va dunque esplicitandosi da una parte come una preoccupazione eidetica, ovvero come la necessità di riportare l'essenza al concreto, e dall'altra come definire in modo non causale e non naturalistico il rapporto tra il diversi ordini in gioco nella forma simbolica (il linguistico, il percettivo, il motorio) senza cadere però in una tradizionale riduzione della forma al contenuto o viceversa. La patologia, come nel caso di Scheider, pur avendo un'origine materiale colpisce

⁷¹ Rif. *Ibidem*, p. 179.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 180.

direttamente la funzione simbolica, attuando un sopravanzamento dei contenuti particolari dell'esperienza, siano essi visivi, tattili o motori. Il corpo offre dunque alla comprensione una misteriosa unità di origine sinestesica ed esprime una totalità che non sopprime le particolarità regionali in virtù della definizione di un'eccezione globale, strutturando, o meglio fornendo un'ossatura, sia alla percezione che all'ideazione. Dopo aver reintrodotta l'idea fenomenologica della *Fundierung* tra materia e forma - in modo da poter legare la funzione simbolica ad una dialettica di integrazione tra forma e contenuto - Merleau-Ponty descrive il contenuto come “una contingenza radicale, come il primo stabilimento o fondazione [*Stiftung*] della conoscenza e dell'azione, come la prima apprensione dell'essere e del valore, apprensione di cui la conoscenza e l'azione non avranno mai finito di esaurire la ricchezza concreta e di cui rinnovano ovunque il metodo spontaneo”⁷⁴. Il richiamo continuo al *concreto* ed alla *spontaneità* sensibile confermano l'intenzione merleau-pontiana di descrivere le occorrenze coscienziali ed eidetiche, riconducendole sempre all'ambito esistenziale poiché esso non fanno altro che riprendere la consistenza fattuale di quest'ultima, consapevoli che la ragione non esiste prima dei fatti o indipendentemente da essi. È dunque attraverso la ripresa tematica della *funzione simbolica* di Cassirer che Merleau-Ponty indirizza trasversalmente al kantismo - mostrando un “fine analogo” alla terza parte della *Filosofia delle forme simboliche* - una critica principalmente concentrata sulla “sublimazione intellettuale dell'esperienza” ovvero su quel tentativo di “esprimere, attraverso il concetto di pregnanza simbolica, la simultaneità assoluta di materia e forma”⁷⁵. L'accoglienza che Merleau-Ponty riserva al gruppo di teorie cassireriane dedicate alla forma simbolica non si presenta però, soprattutto in questa fase, conciliatoria: ciò che non risulta essere compatibile con le esigenze espresse in *Fenomenologia della percezione* è infatti lo scacco che le analisi fenomenologiche cassireriane soccombono alle complementari scivolate nell'intellettualismo. La funzione simbolica trova infatti la sua motivazione genetica non in una comprensione del pensiero come appercezione dei dati concreti come “esemplari di un *eidos* unico”⁷⁶ sussulti sotto una categoria; al contrario la funzione simbolica deve indirizzarsi verso un *pensiero vivente*⁷⁷ che non prevede la sussunzione sotto la categoria, della quale verrebbe fatto un uso prettamente *trascendentale* senza

⁷⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 208, Nota 64.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁷ Rif. *Ibidem*, p. 183.

comprenderne il preliminare *uso empirico*. Ecco dunque svelato il nucleo di incompatibilità di fenomenologia e criticismo: “la filosofia criticista sdoppia le operazioni empiriche del pensiero in un’attività trascendentale, cui si affida l’incarico di realizzare tutte le sintesi alle quali il pensiero empirico offre la materia”⁷⁸. Il reflusso intellettualista del criticismo si mostra, secondo Merleau-Ponty, nei termini di un suo ritrarsi dal presente vivente, effettuando una sintesi di quest’ultimo in sede separata, solo con le sue vuote premesse trascendentali. Le modalità in cui il pensiero temporale, immerso nella vita dell’azione, fa uso della propria dimensionalità trascendentale derivano dal fatto che “se il soggetto normale capisce immediatamente che il rapporto dell’occhio con la vista è identico a quello dell’orecchio con l’udito, è perché l’occhio e l’orecchio gli sono dati immediatamente come mezzi di accesso a uno stesso *mondo*, perché quest’ultimo ha *l’evidenza antepredicativa di un mondo unico*, cosicché l’equivalenza degli ‘organi di senso’ e la loro analogia si regge sulle cose e può essere vissuta prima di essere concepita”⁷⁹. Non è difficile ammettere che il soggetto, così come viene descritto nella prospettiva kantiana, possa “porre” un mondo in virtù delle sue condizioni trascendentali; agli occhi di Merleau-Ponty, ciò che risulta compromettente della versione criticista è che per potere affermare la verità di questo mondo, “il soggetto effettivo deve anzitutto *avere un mondo o essere al mondo*, cioè portare attorno a sé un sistema di significati le cui corrispondenze, relazioni, partecipazioni, non abbiano bisogno di essere esplicite per essere utilizzate”⁸⁰. È per ovviare a questa impasse che Merleau-Ponty convoca in questo momento cruciale la questione del *mondo culturale*, che aveva già evocato in relazione alle problematiche linguistiche e che ritorna periodicamente sotto nomi differenti, legandola in questa occasione al concetto di *abitudine*: la percezione infatti sarebbe situata in un sistema di coordinate virtuali di origine motoria che costituiscono un insieme di riferimenti dimensionali e mondi acquisiti “che danno alla mia esperienza il suo secondo senso, si ritagliano anch’essi in un mondo originario che ne fonda il senso primo”⁸¹. Questo senso secondo corrisponderebbe, come abbiamo già affermato, ad una vera e propria *sedimentazione* delle operazioni mentali paratiche ed in questo momento acquisite che formano un panorama mentale senza bisogno che esso sia ogni volta sintetizzato a partire dai dati sensibili. L’idea di una

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 184, corsivo nostro.

⁸⁰ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁸¹ *Ibidem*.

sedimentazione, ovvero di un “sapere contratto”⁸², non implica però, specifica Merleau-Ponty, una condizione d’inerzia coscienziale, poiché tali acquisizioni e tali abitudini accumulate non sono assolute ma mantengono un legame col presente del quale si nutrono, costruendo perennemente e sempre di nuovo un senso. La coscienza infatti, nella versione fenomenologica presunta da Merleau-Ponty, non si dà in un solo modo e non si presenta soprattutto come istanza fronteggiante i pensieri e le cose, e si chiama fuori anche dall’analisi classica della percezione che distingueva i dati sensibili dai significati che essi ricevono da un atto intellettuale.

Anche nella verifica di queste teorie percettive il contributo degli studi psicopatologici si rivela fondamentale nella misura in cui questi ultimi permettono di estraniarsi dalla classica alternativa di empirismo ed intellettualismo, per assestarsi su una soluzione di mezzo che considera la sinergica origine della patologia sia nell’organico che nello psichico: se infatti la malattia fosse una semplice “somma di fatti psichici, ogni disturbo finirebbe per essere considerato semplicemente come elettivo”⁸³. Oltre alla prospettiva che suggerisce l’impossibilità di riferire la malattia ad una deficienza psichica singolare in virtù del fatto che ogni deficienza implica una vulnerabilità ed una disintegrazione dell’intero apparato coscienziale, Merleau-Ponty assume la necessaria riconducibilità della patologia alla localizzazione organica secondo il vettore dell’abitudine: “la coscienza si proietta in un mondo fisico e ha un corpo così come si proietta in un mondo culturale e ha degli *habitus*: perché non può essere coscienza se non agendo sui significati dati nel passato assoluto della natura o nel suo passato personale, e perché ogni forma vissuta tende verso una certa generalità, sia poi quella dei nostri *habitus* oppure quella delle nostre ‘funzioni corporee’”⁸⁴. È su queste conclusioni, che ricollocano la coscienza in un processo transizionale dal naturale al culturale, che Merleau-Ponty è convinto di poter comprendere la *motilità come intenzionalità originale*⁸⁵, ovvero di introdurre la coscienza non più come un “io penso” ma come un “io posso”; visione e movimento cessano dunque di essere ricondotti a delle dinamiche di dominio del reale per riconquistare il loro statuto funzionale di modalità specifiche di riferimento agli oggetti: essi infatti non veicolerebbe ognuno un contenuto diverso a sarebbero da leggere come distinte espressioni di una medesima *funzione*, identificata da Merleau-

⁸² *Ibidem*, p. 185.

⁸³ *Ibidem*, p. 191.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 193.

⁸⁵ Rif. *Ibidem*.

Ponty con un “movimento d’esistenza”⁸⁶ in grado di fornire unità senza porre condizioni di diversità radicale tra i contenuti sensoriali di provenienza regionale. Merleau-Ponty approfitta ancora una volta per rimarcare la pertinenza attuale sia del movimento che del pensiero de movimento: lo spazio corporeo infatti non corrisponde ad uno spazio pensato o di rappresentazione ma è l’ambito in cui la soggettività si integra ai contenuti sensibili completano l’“unità intersensoriale di un ‘mondo’”⁸⁷. La nostra intenzionalità motoria infatti non si inserisce in uno spazio vuoto ed irrelazionale, ma al contrario, in uno scenario che domanda integrazione e che considera la cesura (non gestaltica) tra figura e sfondo come il precipitato artificiale di una teoria ancora troppo ingenua. Il *riferimento all’oggetto* che Merleau-Ponty evoca parlando di visione e movimento non ha le caratteristiche di una vuota proiezione intenzionale quanto piuttosto di una stretta prossimità della soggettività attiva – o motoria - all’oggettualità mondana. In una Nota riferita questi passaggi Merleau-Ponty rivela come non sia facile mettere a nudo l’intenzionalità pura poiché il grado di integrazione con il “mondo oggettivo che essa contribuisce a costruire”⁸⁸ è talmente alto che risulta facile che essa si possa celare dietro di quest’ultimo. Lo svolgimento della medesima nota – interamente costruita su un confronto puntuale con le teorie dell’aprassia di Liepmann – prende in esame infatti quelle impostazioni problematiche che la tradizione filosofica non si decide ad abbandonare e che costituiscono le principali condizioni di fallimento delle stesse; se infatti si ritorna in prima istanza all’alternativa tra corpo e coscienza, e le si pone come due ambiti di competenza distinti, la successiva introduzione della nozione di progetto motorio (*Bewegungsentwurf*) che dovrebbe assimilare il principio motorio con la capacità progettuale, perde ogni consistenza. Un ragionevole punto di partenza per queste teorie sarebbe dunque possibile solo se

la coscienza è definita non come posizione esplicita de suoi oggetti, ma più in generale come riferimento ad un oggetto sia pratico che teorico, come essere al mondo, se, dal canto suo il corpo è definito non come oggetto fra tutti gli altri oggetti, ma come il veicolo dell’essere al mondo. Finché si definisce la coscienza con la rappresentazione, per essa l’unica operazione possibile consiste nel formare delle rappresentazioni, la coscienza sarà motrice in quanto si dà una “rappresentazione di movimento”. Allora il

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 209 Nota 94.

corpo esegue il movimento copiandolo dalla rappresentazione che la coscienza si dà e secondo una formula di movimento che riceve da essa [...]. Rimane da comprendere l'*operazione magica* in virtù della quale la rappresentazione di un movimento suscita nel corpo questo movimento stesso. Il problema viene risolto solo se si cessa di distinguere il *corpo come meccanismo in sé* e la *coscienza come essere per sé*⁸⁹

Sulla scorta di queste affermazioni si apre l'ultima sequenza del capitolo dedicata alla motilità, che costituisce in maniera evidente il nucleo teorico successivamente elaborato nell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression*: alcuni passaggi della stretta finale del capitolo di *Fenomenologia* evocano già una eliminazione della rappresentazione nella comprensione del movimento proponendo di sostituire il valore cosmoteoretico della coscienza che esso implicherebbe con un'accezione più vicina al movimento stesso. La coscienza – che presto assumerà la connotazione di percettiva - si presenterebbe infatti non più come fronteggiamento rispetto alle cose ma come *inerenza* ad esse tramite il corpo; in questa struttura ontologica dunque, apprendere un movimento significherebbe assimilarlo al proprio mondo corporeo poiché è proprio lo spazio corporeo che si protende verso le cose esercitandosi su di esse ma senza tentare di rappresentarle. Il nostro corpo non deve dunque appartenere alla “regione dell' ‘in sé’”⁹⁰ poiché la sola condizione per cui ci possa essere movimento è che l'oggetto abbia un'esistenza a sé, non vincolata ad una soggettività percipiente e non vincolata, soprattutto alla rappresentazione del movimento virtuale come modello del movimento reale. La motilità cessa di essere “ancella della coscienza”⁹¹ e si inaugura come modalità corporea di *abitazione dello spazio e del tempo*: il fatto esistenziale di essere incarnato nel mio corpo fa sì che io non sia nello spazio e nel tempo come qualsiasi altro oggetto o che io pensi lo spazio ed il tempo da una dimensione privilegiata piuttosto “io *inerisco* allo spazio ed al tempo, il mio corpo si applica ad essi e li abbraccia”⁹². L'ampiezza di questa presa corporea sul mondo è proporzionale alla mia motilità e non è dunque pretenziosamente “totale”: la mia esperienza carnale dello spazio e del tempo daranno sempre clonati da un orizzonte di indeterminatezza che derivano dalla mia posizione di abitazione del mondo, così come la sintesi spazio-temporale necessaria alla frequentazione del mondo sono sempre da ricominciare di nuovo. Nonostante abbia delle implicazioni gnoseologiche

⁸⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 194.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, p. 195.

lateralmente, “l’esperienza motoria del nostro corpo non è un caso particolare di conoscenza, ma ci fornisce un modo di accedere al mondo ed all’oggetto, una ‘praktognosia’ [Lhermitte e Trelles] che deve essere riconosciuta come originale e forse come originaria”⁹³. Il corpo avrebbe infatti già un mondo ed un rapporto di comprensione con il mondo che esso ha che non si basa sul passaggio di tale mondo nella rappresentazione: il legame del sensibile con la funzione simbolica non è quello di una subordinazione ma piuttosto quello di una sublimazione non oggettivante. Nella coordinazione di questi legami entra in gioco, secondo Merleau-Ponty lo *schema corporeo* quella struttura – ulteriormente approfondita nell’inedito del 1952 – che permette ad un soggetto normale di avere il proprio corpo non solo in virtù delle coordinate spazio temporali dell’attualità, non solo come *sistema di posizioni attuali*⁹⁴ ma anche come “sistema aperto di un’infinità di posizioni equivalenti in altri orientamenti”⁹⁵. Lo schema corporeo si svela dunque come quello strumento capace di fornire delle equivalenze in modo che il differenti compiti motori siano in qualche modo ed istantaneamente trasponibili: è questa esperienza corporea nel mondo, e dunque il dispiegamento di un movimento secondo coordinate spaziali – siano esse attuali o virtuali – che permette la costituzione di un senso del movimento nella misura in cui la motilità considerata nella sua forma pura presenta una capacità di *Sinngebung* alternativa alla coscienza tetica. Fornendo materiale alla rielaborazione successiva (che tornerà in particolare modo sulla controversa morfologia del senso introdotta dalla *Sinngebung*) Merleau-Ponty conclude:

Anche se, successivamente, il pensiero e la percezione dello spazio si libereranno dalla motilità e dall’inerenza allo spazio, affinché noi possiamo rappresentarci lo spazio è anzitutto necessario che vi siamo stati introdotto dal nostro corpo e che esso ci abbia fornito il primo modello delle trasposizioni, delle equivalenze, delle identificazioni che fanno dello spazio un sistema oggettivo e permettono alla nostra esperienza di essere un’esperienza di oggetti, di sboccare in un ‘in sé’⁹⁶

Attraverso l’esempio della danza, Merleau-Ponty rimette in questione il ruolo dell’abitudine nell’apprensione di significati motori, o meglio considera l’acquisizione dell’abitudine – ovvero l’apprensione di un significato – come

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 197.

principalmente apprensione motoria di un significato motorio. L'abitudine esprime dunque un potere di dilatazione del nostro essere al mondo poiché implica la mutazione della nostra posizione esistenziale attraverso l'assimilazione di nuovi *strumenti* che derivano principalmente da una sedimentazioni di abitudini percettive e corporee. È infatti nel recesso di acquisizione dell'abitudine – in cui è il corpo a comprendere – che le acquisizioni immediate del sensoriale subiscono un trasposizione che li rende strumentali. Se da una parte l'abitudine conferma che il corpo getta per noi un ancoraggio ineliminabile al mondo – poiché è dalla sublimazione di quella coprensione d'inerenza alle cose che deriva la strumentalità – dall'altra “dimostra ancor meglio come l'abitudine non risiede né nel pensiero né nel corpo oggettivo, ma nel *corpo come mediatore di mondo*”⁹⁷. È in questo senso che la considerazione del corpo come spazio espressivo non può farci propendere per la comprensione di quest'ultimo come uno spazio espressivo qualunque ma ci dirige piuttosto verso una sua lettura come lo spazio espressivo dal quale originano tutti gli altri, “il movimento stesso d'espressione, ciò che proietta all'esterno i significati assegnando a essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi”⁹⁸. Se in prima istanza il corpo proprio proietta intorno a noi un *mondo biologico*, in seconda istanza, attraverso l'istituzione di strumentalità ed abitudini, che riversano nuovi nuclei di significato sul sensibile, esso è in grado anche di proiettare intorno a sé un *mondo culturale* che dal mondo biologico procede e che da esso non può recidersi. Lo studio delle istituzioni culturali a partire dalle loro inerenze nella vita percettiva e dunque nell'esperienza del corpo ci fanno riconoscere

un'imposizione di senso che non quella di una coscienza costituente universale, ci fa riconoscere un senso che aderisce a certi contenuti. Il mio corpo è un nucleo significativo che si comporta come una funzione generale e che nondimeno esiste ed è accessibile alla malattia. In esso impariamo a conoscere quel nodo dell'essenza e dell'esistenza che generalmente ritroveremo nella percezione e che dovremo allora descrivere più compiutamente⁹⁹

⁹⁷ *Ibidem*, p. 200.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 202.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 203.

La generalizzazione dei risultati dell'analisi del corpo proprio attraverso il binomio congiunto di percezione e movimento, conduce Merleau-Ponty a prendere in considerazione lo statuto ontologico della cosa nello spazio nonché della sua percezione, assumendo come assodato il presupposto che “la percezione dello spazio e la percezione della cosa, la spazialità della cosa e il suo essere di cosa non costituiscono due problemi distinti”¹⁰⁰. Il passaggio della generalizzazione permette inoltre a Merleau-Ponty nel capitolo “La sintesi del corpo proprio” di avanzare ulteriormente nella specificazione della nozione di schema corporeo: la percezione del nostro corpo nello spazio corrisponderebbe infatti alla risposta ad una *invarianza di costruzione*, dall'accezione tipicamente morfologica, che fa in modo che noi siamo in grado di conoscere con anticipo – dunque proletticamente – tutte le prospettive percettive di un individuo. Il corpo proprio infatti ci insegnerebbe un “modo d'unità che non è la sussunzione sotto una legge”¹⁰¹ in virtù del fatto che io sono nel mio corpo, ovvero sono il mio corpo e dunque né le variazioni né l'invariante di tale variazioni può essere concepita come posta precedentemente all'incarnazione delle varianti stesse. Riprendendo dunque Leibniz – autore che conferma analogicamente le intuizioni morfologiche – Merleau-Ponty assegna al corpo il ruolo di *legge efficace* dei suoi mutamenti¹⁰²; non sarebbe dunque in gioco l'assegnazione di un'interpretazione esterna quanto piuttosto un'autointerpretazione di matrice interamente corporea, che avviene su delle basi sinestesiche:

i “dati visivi” appaiono solo attraverso il loro senso tattile, i dati tattili solo attraverso il loro senso visivo, ogni movimento locale solo sullo sfondo di una posizione globale, ogni evento corporeo [...] solo su uno sfondo significativo in cui le ripercussioni più lontane sono per lo meno indicate e la possibilità di un'equivalenza intersensoriale immediatamente fornita¹⁰³

In questo senso il corpo si avvicina maggiormente alla consistenza ontologica dell'opera d'arte piuttosto che a quella di un oggetto fisico: in un'opera d'arte – sia essa composizione musicale o lavoro pittorico – il senso non può che comunicarsi per il dispiegarsi dei dati sensibili (suoni o colori); ne risulta così che la comprensione del senso non possa essere che legata alla percezione di tali dati sensibili, senza che vi sia

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 212.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 214.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

oltre a questo un intervento esterno di ordine interpretativo o analitico. Se infatti “l’analisi dell’opera di Cézanne mi lascia la scelta fra più Cézanne possibili [...] è la percezione dei quadri a d’armi l’unico Cézanne esistente, in essa le analisi assumono il senso pieno”¹⁰⁴. Il passaggio dell’intuizione artistica, ovvero dell’idea, nel sensibile stesso permette il configurarsi un *supplemento di senso* che si rivela attraverso elementi percettivi e che corrisponde in ultima istanza ad una *modulazione di esistenza*. Nella considerazione della consistenza esistenziale dell’opera d’arte Merleau-Ponty specifica come quest’ultima non sia in alcun modo l’esposizione di un’idea o l’intervento di un’entità trascendentali, ma come sia al contrario considerabile nell’ordine dell’evento. L’evenemenzialità delle opere artistiche permette di considerarle come individui, ovvero come “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”¹⁰⁵. È in questo passaggio che risiede il senso profondo dell’analogia impostata da Merleau-Ponty tra il corpo e l’opera d’arte, poiché entrambi, veicolando un medesimo modo d’unità ed una medesima individualità espressiva, si dichiarano come *nodi di significati viventi* e dunque svincolati da “leggi di un dato numero di termini covarianti”¹⁰⁶.

Se nel paragrafo precedente l’abitudine corporea veniva introdotta per spiegare le modalità di acquisizione conoscitiva della spazialità corporea, allo stesso modo, in questo paragrafo, l’abitudine in senso generico (applicabile dunque anche al corpus artistico) fornisce indizi per la comprensione del corpo proprio e della sua coesione. L’analisi della spazialità corporea così come si struttura nel caso specifico delle acquisizioni motorie è un’anticipazione – a livello descrittivo - dell’unità generale del corpo proprio: l’abitudine percettiva è infatti descrivibile sulla base di una estensione delle abitudini motorie. Percezione e movimento sono infatti, esattamente come sosteneva Weizsäcker, uniti e complementari; in stile weizsäckeriano osserva infatti Merleau-Ponty: “ogni abitudine è motoria e al tempo stesso percettiva perché [...] risiede fra la percezione esplicita e il movimento effettivo, in quella funzione fondamentale che delimita tanto il nostro campo di visione quanto il nostro campo

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 215.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 216.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

d'azione"¹⁰⁷. Ed è nel campo d'azione, così come Merleau-Ponty spiegherà nell'inedito analizzato nel paragrafo precedente, che verrà a formularsi l'idea di *strumentalità* in un'accezione che si allontana sempre di più dalla *Zuhandenheit* heideggeriana, per spostarsi verso un'accezione che richiama la *Bewandtniss*: nell'accezione merleau-pontiana gli strumenti sono oggetti associati alla percezione corporea, bensì sono una vera e propria "appendice del corpo, un'estensione della sintesi corporea"¹⁰⁸. Negli anni della stesura della *Fenomenologia della percezione*, il proliferare di queste formule di avvicinamento del livello eidetico al sensibile sono dei veri e propri sintomi di un impegno preso sul fronte della lotta all'intellettualismo: questa prospettiva metafisica riuscirebbe infatti a dar ragione dei dati sensibili solo interpretandoli come delle manifestazioni di un nucleo intelligibile posizionato altrove rispetto alla località temporale e geografica del sensibile stesso. Questa lettura della realtà sensibile non fa altro che deformare la struttura della donazione di senso separando appunto il contenuto sensibile ed il nucleo intelligibile di cui esse sarebbero espressione, oggettivandoli entrambi. Se da una parte, procedendo secondo questa linea di principio, si vanifica l'originaria "pregnanza di senso" del contenuto sensibile, dall'altra si "occulca il rapporto organico fra il soggetto ed il mondo, la trascendenza attiva della coscienza, il movimento con il quale quest'ultima si getta in una cosa e in un mondo per mezzo dei suoi organi e dei suoi strumenti. L'analisi dell'abitudine motoria come estensione dell'esistenza si prolunga quindi in un'analisi dell'abitudine percettiva come *acquisizione di un mondo*"¹⁰⁹. Il momento dell'abitudine non corrisponde dunque ad una coscienza *tout court* ma piuttosto ad una presa di coscienza che non ha nulla della sussunzione dei dati sotto una categoria così come la propone l'analisi intellettuale. L'acquisizione di abitudini percettive e la loro conversione in strumentalità corrispondono ad un affinamento della *sguardo* ed all'acquisizione di un certo *stile della visione* che arricchiscono e organizzano lo schema corporeo: "sistema di potenze motorie o di potenze percettive, il nostro corpo non è un oggetto per un 'io penso', ma un insieme di significati vissuti che va verso il proprio equilibrio"¹¹⁰

Le ricerche contenute in questi capitoli centrali della *Fenomenologia della percezione*, sono, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, il nucleo teorico

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 217.

¹⁰⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 218.

messo alla prova nell'inedito *Le monde sensible et le monde de l'expression* con l'obiettivo di estrarre da essi, attraverso il confronto con "Weizsäcker et les autres", un'estetica dell'espressione di matrice antropologica e, parallelamente, delle intuizioni sulla questione del movimento espressivo, che si palesa in Merleau-Ponty secondo una versione declinata fenomenologicamente. Se infatti Merleau-Ponty sembra accogliere in modo fruttuoso i risultati e le premesse goethiane della riflessione sulla forma vivente di Buytendijk ed, allo stesso tempo, sembra portare avanti una ricerca parallela a quella di Plessner in merito alla critica dei sensi, il suo addentrarsi nella questione del movimento espressivo risulterebbe guidato, anche se non dichiaratamente, proprio da Weizsäcker. L'approccio metodico inaugurato dall'antropologia weizsäckeriana riesce infatti ad approcciare il comportamento espressivo in un terreno in cui si intrecciano la critica dei sensi di matrice goethiana ed un lavoro sull'unità della percezione e del movimento non priva di affinità eclatanti con la fenomenologia (abbiamo già ricordato come la descrizione del *Gestaltkreis* ricalca la definizione del *Leib* husserliano). La risultante di quest'ibridazione filosofica sarebbe dunque l'interessante progetto di una "*scienza estetica della forma vivente*"¹¹¹ che trasferirebbe in Merleau-Ponty tutta la pregnanza di questa integrazione tra motivi morfologici ed esigenze fenomenologiche: l'indeterminismo metodologico di Weizsäcker favorisce infatti l'ingresso della problematica del corpo vivo nella considerazione del movimento espressivo e, non ultimo, il riconoscimento del ruolo dell'*Erlebniss* nella chiarificazione della struttura della forma vivente. Se dunque le pagine precedenti ci hanno portato all'analisi talvolta sincrona talvolta diacrona delle esperienze teoriche di Merleau-Ponty e Weizsäcker, sembra giunto ora il momento di riformulare, in guisa di conclusione, le ascendenze morfologiche ed in particolar modo goethiane che stazionano nei complessi teorici dell'antropologo tedesco e che filtrano attraverso di lui nel corpo della fenomenologia merleau-pontiana, conferendo ad essa un'allure estetica non trascurabile. La riflessione di Weizsäcker sulla temporalità della forma vivente – che esordisce nel 1942 come abbiamo visto nel testo *Der Gestaltkreis* e che si prolunga nel 1942 nel saggio *Gestalt und Zeit* – oltre ad avventurarsi nell'ambito di competenza della tradizione biologica, veicola le istanze di una certa filosofia della percezione sensibile che decide di non trascurare il profilo estetico della comprensione scientifica dell'uomo. L'orientamento

¹¹¹ S. Tedesco, *Le forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, cit., p. 9.

estetico incontrato nelle trame della filosofia della natura – nelle quali l’antropologia filosofica sembra ricomprendersi – risponde a precise esigenze di rifondazione metodologica e tematica, ovvero risponde a precise domande che vengo riattualizzate in un contesto preciso: “cosa apprendiamo sulla forma vivente come *fenomeno estetico* a partire dalla sua configurazione temporale? Che genere di esperienza della realtà ci offre la temporalità della percezione sensibile? E ancora, in che senso, con quali implicazioni per la scienza dell’uomo, si dà qualcosa come un *tempo proprio* dell’immagine e della nostra esperienza dell’immagine?”¹¹². Come abbiamo osservato, la preoccupazione della temporalità della forma rientra nel dominio fenomenologico merleau-pontiano attraverso il filtro dello schema corporeo, il quale condensa in un solo approccio la questione dell’organizzazione spaziale della presenza corporea al modo e, in particolar modo, l’esperienza dell’immagine corporea. L’impresa teorica weizsäckeriana si addice dunque perfettamente alle esigenze merleau-pontiane degli primi anni cinquanta nella misura in cui rappresenta per Merleau-Ponty un risuscito tentativo di elaborazione di una “scienza della forma d’ispirazione goethiana”¹¹³ della quale la fenomenologia della percezione nella sua versione aggiornata sembrava voler avere le fattezze. Non è un caso infatti che sia l’impostazione weizsäckeriana che quella merleau-pontiana scelgano di operare in un assetto teoretico preliminarmente conquistato, ovvero quello del’*Umwelt*, che forniva già da subito – senza bisogno di ritematizzarlo continuamente - un presupposto relazionale che lega in modo collaborativi e funzionale soggettività organica e ambiente, senza che nessuno dei due corra il rischio di essere oggettivizzato o sciolto in una soluzione fusionale. Il referente antropologico permette inoltre a Merleau-Ponty di addentrarsi in una serie di domande aperte che restavano problematiche per la fenomenologia ma alle quali la morfologia goethiana aveva già dato provvisoriamente una soluzione: si tratta innanzitutto del problematico rapporto con la tradizione kantiana ed del contingente nonché correlato problema del rapporto tra fenomeno e pensiero. Sarà infatti nel cammino di riappropriazione del kantismo e nel percorso di formulazione di un’eidetica fenomenologica incarnata che Merleau-Ponty incontrerà le proposte goethiane e le adotterà, forse in maniera in coscienza, come modello della sua produzione ontologica: il costante richiamo alla riconduzione dell’idea al dato, o la perenne esigenza di radicamento dell’eidetico nella attualità e

¹¹² *Ibidem*, p. 57.

¹¹³ *Ibidem*.

nell'esperienza, scoprono nel pensiero merleau-pontiano un fondamento goethiano che emerge in alternanza come le sue interpretazioni, ma che avvicina la fenomenologia alla soluzione goethiana che individuava nella percezione una forma di giudizio e che, a sua volta, reclamava la teorica come un fenomeno meglio osservato¹¹⁴. La scelta merleau-pontiana di affidarsi spesso ad una tradizione antropologica goethiana – e di richiamarsi raramente alle fonti dirette di Goethe – non attutisce l'impatto che la morfologia ha sulla fenomenologia ma, al contrario, permette di avvalersi di esperienze teoriche che, pur mantenendosi fedeli alla loro matrice, si sono riuscite ad integrarsi con domini affini come quello della scienza e della psicopatologia. È il caso di Weizsäcker, il quale mostra “come il modello goethiano possa in un certo qual modo dare luogo ad un paradigma del discorso scientifico profondamente alternativo a quello dominante nella scienza moderna; ne segue che il compito della scienza non sarebbe quello di fornire una *spiegazione dei fenomeni* [...] quanto piuttosto quello di costruire originariamente un'immagine della realtà, o anzi, in modo ancora più radicale, *produrre realtà* proprio nel medium della relazione ambientale che tiene insieme in un vincolo di *coerenza* l'organismo vivente e l'ambiente, l'uomo e la natura”¹¹⁵. Il contributo di Weizsäcker risulterebbe fondamentale dunque alla scienza della forma nella misura in cui, imponendo la relazione tra organismo ed ambiente, permette da una parte di uscire dalla prospettiva meccanicista ed atomista che interpreta il movimento come progressione seriale di istanti e che esclude da esso ogni inerenza percettiva e dall'altra vanifica la validità della teoria del riflesso per sostituirla con il concetto di automovimento: l'introduzione nella biologia della soggettività come principio autonomo formatosi in cooperazione con il suo ambiente e soprattutto in gradi di esprimersi attraverso un'autoattività implica una comprensione della forma non più come *Gestalt*, dunque come risultato, ma piuttosto come *Gestaltung*, ovvero come processo. Lo stesso impatto rivoluzionario che la teoria della forma weizsäckeriana ha in ambito biologico può essere registrato nel momento in cui essa filtra in ambito filosofico ed investe la definizione dello spazio e

¹¹⁴ “Potrebbe darsi che molto di più, l'uomo, insieme alla natura, faccia *apparire ciò che appare*. Poiché ogni osservazione è già un giudizio e ogni teoria è anche una sorta di osservazione. Il fenomeno non proverebbe, dunque, dal processo (non osservabile) ma esso sarebbe già un primo stadio della teoria e la teoria sarebbe un fenomeno meglio osservato. Il compito della scienza non sarebbe allora di spiegare fenomeni ma di produrre dalla realtà e, precisamente, attraverso un legame di uomo e natura. Questo legame non varrebbe soltanto per la conoscenza ma anche per la realtà” (V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 216).

¹¹⁵ S. Tedesco, *Forme viventi*, cit., p. 57.

del tempo: proprio questa posta in gioco, ovvero la rilettura del kantismo attraverso l'alternativa legalità eidetica proposta dalla forma, che costituirà l'azzardo degli inediti di Merleau-Ponty degli anni '52-'53, poiché, proprio sulla falsariga tracciata dalla antropologia weizsäckeriana, la fenomenologia si impegna a reimpostare una lunga serie di rapporti ontologici, primi fra tutti quelli tra uomo ed ambiente, ed una serie di presupposti teorici che devono tornare ad essere messi in questione. Come suggeriva la proposta merleau-pontiana dell'co-appartenenza – anch'essa probabilmente stimolata dalla lettura di Uexküll – fenomenologia merleau-pontiana ed antropologia weizsäckeriana si allineano nell'impegno di tornare a pensare organismo vivente e ambiente in una relazione che non li opponga o li separi: “non è dunque sufficiente parlare di *interazione* fra il movimento autonomo dell'organismo e le forze ambientali, ed occorrerà piuttosto dire che l'organismo stesso è profondamente coinvolto nel sorgere e nell'indirizzarsi di quelle stesse forze nell'unità di quello che Weizsäcker definisce atto biologico, proprio in quanto sorge dalla profonda coerenza fra attività percettiva e motoria, organismo ed ambiente”¹¹⁶. La preoccupazione che permette di legare Merleau-Ponty e Weizsäcker è dunque di tipo genetica, ovvero diretta alla comprensione del sorgere della forma, del suo autodeterminarsi nell'intricazione di percezione sensibile ed iniziativa motoria. La congiunzione di sfera percettiva e attività motoria in un'unica circolarità dinamica (*Gestaltkreis*), in cui automovimento si accoppia ad autopercezione, permette alla soggettività di affermare la propria unità estesiologica, che non la reclude in una condizione monadica ma che permette in realtà la sua stabilità in relazione al suo proprio ambiente. La morfologia insegna dunque alla fenomenologia uno stile definitorio alternativo, capace di conservare il polo dell'individualità comprendendolo come individuazione, e quello dell'oggettività comprendendolo come divenire: “metamorfosi continua del vivente, radicalmente inteso in quanto divenire piuttosto che essere, e al tempo stesso goethianamente continua produzione di forme, continua *Gestaltung*, non tanto indifferente alla cesura soggetto-oggetto, quanto piuttosto costantemente impegnata a ridefinirne i termini, le relazioni”¹¹⁷. Quella reciprocità tra movimento e percezione, dalla quale emerge la consistenza reale della spazialità corporea nonché della spazialità e della temporalità che competono alla relazione ambientale sono per Weizsäcker i termini di una relazione fenomenologica: se infatti

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹¹⁷ *Ibidem*.

nell'ambito dell'atto biologico la percezione si rivolge ad oggetti e compagini oggettuali, il movimento, nel medesimo ambito, intenzionalizza tali oggetti; percezione oggettuale e movimento intenzionale sono dunque i due termini di una nuova impostazione antropologica che ha delle influenze husserliane e che getterà a sua volta delle influenze nel solco husserliano della filosofia merleau-pontiana. Un chiaro esempio di questa duplice direzione "fenomenologica" del pensiero weizsäckeriano (la sua origine e la sua interpretazione) è infatti la resa teorica del ritmo della forma vivente e la sua conseguente struttura temporale prolettica. Il tempo del vivente infatti "è anzitutto ritmo, ovvero è la prestazione biologica implicare, a determinare una temporalità peculiare a quella prestazione nel momento in cui il singolo segmento della prestazione complessiva si relaziona strutturalmente all'esecuzione completa della figura, anticipandola già *proletticamente*"¹¹⁸. Osservavamo precedentemente a proposito della struttura prolettica dello schema corporeo - così come viene presentata da Merleau-Ponty -, che il fenomeno della reversibilità suggerisce l'idea di un'unità spaziale e temporale che ha effetti anche sull'unità senso-motoria; l'idea di forma vivente infatti, che trova un suo luogo anche nella teoria fenomenologia del corpo, ha la caratteristica di sottrarre l'idea di totalità biologica alla mera associazioni delle parti attualmente presenti, implicando nella sua somma anche la processi di interazioni organiche successiva. Esattamente come processi significa per Weizsäcker significa "anticipazione di un risultato ottenuto attraverso un suo movimento o un atto percettivo, il quale non contiene il risultato come possibile effetto ma lo ottiene realmente"¹¹⁹, così per Merleau-Ponty il corpo organico è in grado di fornire una proiezione prolettica sui contenuti ad essa associabili. Lo schema corporeo quindi non potrà mai essere il semplice risultato delle associazioni stabilite nell'attualità dell'esperienza, ma corrisponderà piuttosto ad una "presa di coscienza globale della mia postura nel mondo intersensoriale, una 'forma' nel senso della *Gestaltpsychologie*"¹²⁰. Il ritmo dunque, in qualità di ritorno della forma, è per entrambi un'anticipazione della forma stessa in ogni sua parte. Che essa sia direttamente plasmata sulla sua matrice goethiana o che sia declinata fenomenologicamente "la scienza della forma vivente si fa dunque portabandiera di un assetto metodico che profondamente rivoluziona tanto la concezione della natura

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 61.

¹¹⁹ V. von Weizsäcker, *La struttura ciclomorfa*, cit., p. 269.

¹²⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 153.

propria della fisica classica e la sua *immanenza* ad un tempo omogeneo [...]. La scienza della forma si rapporta *esticamente* al tempo e non altro significa sul piano metodico il fatto che [...] il processo della forma nella realtà del vivente fonda insieme necessità e determinabilità”¹²¹.

¹²¹ S. Tedesco, p. 62.

APPENDICE

Verso una filosofia della morfogenesi: produttività naturale e questioni estetologiche ne La Nature.

Gli scritti goethiani dedicati alla *Naturwissenschaft* stabiliscono, sia sul piano ontologico che sul quello prettamente scientifico, un rapporto stretto tra l'evoluzione eidetica e la generazione, tra la filogenesi e l'ontogenesi: come testimonia l'emersione della teoria della *Urpflanze*, Goethe assume come presupposto generale della sua analisi del sensibile organico che “i più perfetti esseri organizzati [...] sono tutti modellati su un tipo primitivo, le cui parti, sempre le medesime e varianti nei limiti determinati, si sviluppano o si trasformano ancora tutti i giorni per generazione”¹. In queste poche righe, Goethe espone in maniera convincente il suo *pensiero del tipo*, che getterà le fondamenta metodologiche per l'incremento dell'interrogazione ontogenetica e parallelamente di quella filogenetica: “l'ordre naturel, la tendente à la complexification des organismes comme figure de la pércéverance dans l'être, la continuité des formes fondé sur un prolongaton spontanée des modifications ontogénétiques au niveau de la phylogénèse”². A livello della filogenesi infatti si pone la questione del *milieu*, ovvero della relazione tra organo e funzione che verrà poi ripresa da autori tedeschi che rientrano sovente nelle pagine dei testi merlepontiani. È infatti in ambito goethiano che si sviluppa la problematica dell'ambiente come circostanza, o meglio come le circostanze che producono influenza sul vivente in rapporto all'insieme delle sue azioni. La filiazione diretta di tale idea è proprio la teoria di *Umwelt* delle forme animali proposta da von Uexküll. L'ambiente si formerebbe per azione e movimento dell'animale che induce il prendere luogo dell'ambiente, legandolo al contempo intimamente a sé. In questo senso tutti gli stimoli che l'ambiente dirige all'animale sono ellitticamente prodotto, o indotti dall'animale stesso. La categoria tradizionale di “esteriore” perde consistenza autonoma, e con essa anche l'idea di un rigido casualismo: l'azione dell'ambiente infatti sembra la risposta all'azione dell'animale e dunque un rilanciare ciclicamente la stessa istanza. Nell'identificazione di un senso dunque emerge in prima istanza l'*unità* di quest'ultimo in virtù della relazione movimento animale e risposta ambientale.

¹ J. W. Goethe, *Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie*, ausgehend von der Osteologie, A. V., XVII, p. 275.

² L. Van Eynde, *La libre raison du phénomène*, cit., p. 186.

Abbiamo visto come anche gli studi di patologia umana di Goldstein mettano in evidenza questo aspetto di unità del senso giocato sulla quella che Merleau-Ponty interpreterà come una co-appartenenza originaria di animale ed ambiente. Il riflesso è infatti un segno di apertura dell'uomo al mondo, un segno di solidarietà della sua soggettività e dell'orizzonte mondano. Sulla scia delle intuizioni goethiane si fa strada infatti un'interpretazione olistica del vivente che vede il rapporto di quest'ultimo con il suo ambiente nei termini di un *Ausendersetzung*, ovvero strutturato dialogicamente dove nessuna azione resta senza replica. La nozione di *Leben* vive qui di un motivo caro a Merleau-Ponty, ovvero quello di resistenza: in questi autori, che vengono alternativamente presi in considerazione dal fenomenologo. Nel nucleo di questa interpretazione ostica della vita organica, si fa strada l'idea di una *vita in flessione* (*Flexion*), che troverà compiutezza nelle intuizioni goethiane di Weizsäcker: il *Gestaltkreis* è la struttura che forma il rapporto dotato di senso tra l'organismo ed il suo ambiente, poiché i due elementi del rapporto sono lì dall'inizio e da sempre nel loro rapporto d'insieme. L'anticipazione intuitiva di Goethe è proprio quella che giudica impossibile dare ragione dell'organismo attraverso l'analisi dei suoi organi o delle sue funzioni: solo la presa in considerazione della totalità dell'organismo (diversa dalla somma delle sue parti o delle sue regioni funzionali, dotata di una coerenza d'insieme più evidente della partizione) può permettere di definirne il *sensu*. La totalità dell'essere vivente è la condizione di leggibilità del suo senso, ovvero la possibilità che si percepisca in esso come esso sia sensatamente conformato (al suo ambiente). È proprio l'effettualità corporea del vivente, la sua consistenza carnale che lo lega al mondo, che implica l'interpretazione della sua totalità come movimento di appartenenza all'*Umwelt* ovvero come proprietà dell'*Umwelt* nel senso fenomenologico di *Eigenheit*. Anche il rapporto vivente-ambiente è descrivibile in termini di totalizzazione: "du point de vue biologique, il faut comprendre qu'entre l'organisme et l'environnement, il y a le même rapport qu'entre les parties et le tout à l'intérieur de l'organisme lui même. L'individualité du vivant ne cesse pas à ses frontières ectodermiques, pas plus qu'elle ne commence à la cellule"³. Nella prospettiva della definizione del senso l'organo si s'inscrive nella totalità dell'organismo – esso stesso iscritto nella logica della totalità vivente – e, allo stesso tempo, in quella della organica. Questa appartenenza mutale della soggettività

³ G. Canguilhem, *Le vivant et son milieu*, in *La connaissance de la vie*, cit., p. 144.

organica e dell'ambiente circostante descrive la logica delle forme viventi, conducendo direttamente alla questione della funzione: è proprio la funzione che permette il vivente di essere posto in situazione ovvero di acquistare lo statuto di parte totale dell'*Umwelt*. Ci sarebbe infatti un'equivalenza tra la "funzione" delle parti e la "forma" delle parti, tanto che la funzione di un organo finisce per definirsi come la sua forma. "si riconoscerà che in una parte o nell'altra, l'organo, la cui l'esistenza si manifesta attraverso la forma, si traduce fedelmente nella sua funzione"⁴. Lo sviluppo dell'organo in costante osmosi con il suo ambiente circostante descrive una logica immanente che corrisponde in larga parte alla sua funzione. Fornendo un anticipo sulle tesi di Buytendijk, che Merleau-Ponty prenderà continuamente in esame ne *La struttura del comportamento*, Goethe pone al centro della questione del *milieu* la nozione di movimento, unica in grado di definire la funzionalità del vivente: è infatti il movimento, tradotto in termini di comportamento o attitudine motoria del corpo vivo, che si pone come *intimamente significante*. Torna ad operare dunque un'accezione della forma come dinamica e processuale: l'organo è infatti perennemente in movimento e come movimento si pone in confronto con le circostanze esteriori, sottraendo la comprensione del vivente alla prospettiva meccanicista. "La fonction implique nécessairement la forme dans le mouvement"⁵ ed è il luogo dell'apertura del vivente all'ambiente, nonché della sua iscrizione organica. "S'il existe des normes biologiques, - osserva a questo medesimo proposito Canguilhem - c'est parce que la vie, étant non pas seulement soumission au milieu, mais *institution* de son milieu propre, pose par là même des valeurs non seulement dans le milieu mais aussi dans l'organisme lui même. C'est ce que nous appelons la *normativité biologique*"⁶. La normatività biologica presenta dunque una forma prettamente dinamica: ancora una volta, la funzione è il luogo della realizzazione della norma del vivente, permettendo a quest'ultimo di dispiegare tutta la sua pregnanza morfologica; il momento della forma è il luogo dell'istituzione vitale – che manterrà un centralità anche in Merleau-Ponty: istituzione è lo stabilirsi della forma dell'ambiente e, allo stesso tempo, del divenire della forma dell'organismo. Goethe richiama la nozione aristotelica d'*entelechia*, "una forma la cui funzione non cessa

⁴ J. W. Goethe, *Principe de philosophie zoologique, I Abschitt*, H. A, XIII, p. 238, traduzione nostra.

⁵ L. Van Eynde, *La libre rasion du phénomène*, cit., p. 193.

⁶ G. Canguilhem, *Le normale et le pathologique*, Paris 1966, p. 155, corsivo nostro.

mai”⁷. È dunque l’attività dinamica della funzione che costituisce quasi interamente la forma dell’organismo, dunque la sua essenza immanente. Il richiamo alla nozione di entelechia nella definizione della normatività biologica permette da una parte di tematizzarne la bilateralità dinamica⁸ e dall’altra di introdurre una riflessione su tempo nell’ambito dello sviluppo dell’ordine naturale, e, più precisamente sulla temporalità della forma vivente: “ ce temps est le temps *du* vivant, un temps qu’il structure dans son adaptation compréhensive à la totalité de son milieu” (p. 194). Una forma non ancora articolata di ragione organica dunque è già là all’esordio dell’operatività della norma biologica ed è solo nell’apertura comprensiva della soggettività vivente nei confronti dell’*Umwelt* che l’organismo si forma nel regime dello scambio. La vitalità dell’organismo corrisponde in definitiva alla sua adattabilità, ovvero alla capacità di confrontarsi con la resistenza dell’*Umwelt*, mettendo in campo l’iscrizione all’uni-totalità della natura. In questo senso la considerazione della trasformazione morfologica del vivente corrisponde a “seguire abilmente il tipo in tutte le sue metamorfosi, et non lasciarsi mai scappare questo proteo sempre mutevole” (Goethe, *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie*, ausgehend von der Osteologie, H. A., XIII, p. 172). È proprio dunque lo studio morfologico dell’organico, della vita e della natura che importa nel pensiero di matrice goethiana del Novecento l’immagine della norma eidetica come tema, articolato dalle sue variazioni: esso diventa il paradigma esplicativo dell’ordine uni-totale dell’organico, della sua regolazione interna, senza che venga meno la dimensione dinamica della normatività eidetica. Se infatti è vero che la metamorfosi degli organismi è risultato del loro avvicinarsi entelechico all’*Umwelt*, quindi di relativo grado di integrazione e co-appartenenza dei due, allora questo rapporto non sarà espressione di una permanenza bensì di una fluida e incompleta “presa di forma”, di una funzione, ovvero di la forma in movimento sia dell’organo sia dell’organismo – condizione di realizzazione dell’armonia del vivente con il campo naturale. L’ideale dell’armonia entelechica è dunque quello di rinvenire nel divenire sensibile la genesi empirica del trascendentale, cercando di eguagliare il senso dell’“eidetica dinamica di Goethe”⁹. È solo in questo senso allora che la nozione di *Umwelt*, così come la conosciamo nella formulazione di von Uexküll,

⁷ J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 44, H.A., XII, p. 371.

⁸ J. W. Goethe, *La libre raion di phénomène*, cit., p. 194.

⁹ Rif. L. Van Eynde, *La libre raion du phénomène*, cit., 195.

risulta fortemente antidarwiniana: al centro della nozione di ambiente circostante infatti riposa il nucleo teorico della *resistenza* all'ambiente (che dalla tradizione goethiana si trasformerà nell'ostacolo epistemico della tradizione biraniana e bachelardiana) e non quello dell'*adattamento*.

Nel prolungamento di questo contesto teoretico, l'interesse crescente per il concetto di Natura segue in qualche modo il radicalizzarsi della tarda riflessione merleau-pontiana e si inserisce in quel percorso per cui gli spunti fenomenologici, per la gran parte di derivazione husserliana, cedono il passo ad un approccio più prettamente ontologico e tendono ad integrarsi in modo creativo con i nuovi problemi dischiusi dalla svolta prospettica. I corsi che Merleau-Ponty decide di tenere sulla possibilità della filosofia presso il Collège de France nei due anni accademici tra il 1958 ed il 1960 sono dichiaratamente la prosecuzione delle indagini sul concetto di Natura contenute nel ciclo di corsi tra il 1956 al 1960 ad esse dedicato, ed in particolare di quelle due sezioni particolarmente dense che vanno rispettivamente sotto il titolo di *L'animalità, il corpo umano, passaggio alla cultura* e *Natura e logos: il corpo umano*. Nell'economia del progetto merleau-pontiano, le riflessioni sulla natura sembrano infatti avere un carattere preparatorio alla comprensione di quella necessità di cambiamento che poteva essere percepita nei sintomi culturali coevi e rispetto alla quale Merleau-Ponty intendeva realizzare un aggiornamento filosofico: "l'ontologia della Natura come via verso l'ontologia, - via che qui preferiamo perché l'evoluzione del concetto di Natura è una propedeutica più convincente e mostra con maggiore chiarezza la necessità di una mutazione ontologica"¹⁰. La considerazione ontologica della natura si configura a sua volta come un compito non facile e non privo di difficoltà, legate soprattutto alle solite tendenze oscurantiste della tradizione metafisica occidentale: la filosofia deve cercare di recuperare la natura, al di là del suo trattamento scientifico e meramente gnoseologico, "nella sua oscurità, nel suo spessore, insieme con tutte le motivazioni che vi sono implicate, che 'funzionano' in essa (spesso pre-scientifiche)"¹¹. Il risalire alla consistenza pre-scientifica della natura corrisponde al sottrarsi all'operazionismo di un pensiero che "limita l'Essere a ciò che può manipolare, a degli oggetti di conoscenza scientifici"¹².

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *La Nature*, Édition du Seuil, Paris 1995, traduzione italiana di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996, pp. 297-298.

¹¹ *Ibidem*, p. 296.

¹² *Ibidem*.

Dietro le illusorie pretese conoscitive dello spirito scientifico si cela però una responsabilità più prettamente filosofica: Merleau-Ponty identifica infatti in una certa “filosofia umanistica ingenua”¹³ - che potrebbe essere fatta in qualche modo risalire alla definizione che Kant dà della natura nella *Critica del Giudizio*, nei termini di una presa di posizione restrittiva nei confronti del sensibile - la colpa del pregiudizio naturale. In questa occasione la natura viene infatti descritta come “Inbegriff der Gegenstände der Sinne”. La diffidenza di Merleau-Ponty nei confronti di una tale caratterizzazione è data anche dalla lettura dei concetti kantiani attraverso la formulazione husserliana dell’idea del sensibile come “forma universale dell’essere grezzo”. Kant interpreterebbe la natura come un Evento a cui abbiamo accesso grazie al contatto con la vita, fornitoci innanzitutto dal *medium* del corpo, parte privilegiata della natura stessa. Nonostante queste incompatibilità di fondo col sistema kantiano, Merleau-Ponty individua nelle trame della *Critica del Giudizio* anche un atteggiamento innovativo e senza dubbio promettente: la speranza merleaupontiana di trovare nei suoi predecessori tracce delle sue medesime esigenze teoriche nei confronti dell’ontologia verrà però anche questa volta frustrata. L’elemento che accende l’attenzione del filosofo francese nei confronti di Kant è proprio la considerazione delle totalità organiche della Natura nella quali “sembra si scopra [...] un tipo di legame che non è la connessione esteriore della causalità, un ‘interiore’ che non è l’interiore della coscienza, e di conseguenza che la Natura sia qualcosa di differente dall’oggetto”¹⁴: questa interpretazione rinvenuta delle pagine kantiane va infatti nella direzione della scoperta dell’“essere grezzo”¹⁵ della Natura, per essere poi, quasi immediatamente, vanificata da una troppo precoce rinuncia allo studio della Natura come “introduzione alla definizione dell’essere”¹⁶, come punto di partenza cioè per lo sviluppo di un’ontologia indiretta.

La consistente distanza che separa la filosofia naturale merleaupontiana dalle tradizionali prospettive filosofiche in quest’ambito deriverebbe, come abbiamo anticipato, dalla sovrapposizione del profilo filosofico kantiano a quello husserliano e sarebbe introdotta dal concetto di *intenzionalità fungente*, ciò che permette di intuire come già data (*Vorhabe*) l’unità antipredicativa e naturale del mondo: Merleau-Ponty si era infatti avventurato nella *Critica del Giudizio* con lo scopo preciso di trovarvi le

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 83.

¹⁵ *Ibidem*, 84.

¹⁶ *Ibidem*, p. 97.

tracce di una tale “modalità di relazione intenzionale”¹⁷. Secondo la lettura proposta da Merleau-Ponty, Kant sembrerebbe mostrare che vi sia un’unità di immaginazione e di intelletto e soprattutto che vi sia un’unità dei soggetti prima del confronto con l’oggetto che permetterebbe, per esempio, di esperire il bello secondo “un accordo del sensibile e del concetto, di me e dell’altro, accordo che è esso stesso senza concetto”¹⁸. È dunque in questi termini che Kant caratterizza il giudizio di gusto come una sorta di *sensus communis* di ordine *aestheticus* e non *logicus*, mettendo in gioco un’idea embrionale che verrà poi esplicitata e maturata dalla nozione husserliana di intenzionalità fungente e che passerà, infine, nel sistema merleau-pontiano sotto il nome di *logos del mondo estetico*. Kant, da parte sua, sta già parlando di una certa aconcettualità del bello riferendosi a quella dimensione rivelatrice radicata nel mondo del sensibile che in Husserl verrà descritta come “relazione intenzionale [...] operante nell’ambito dell’*áisthesis*”¹⁹, nell’essere grezzo della Natura: in diversi punti dell’opera kantiana è infatti possibile riscontrare lo sforzo di recuperare una provenienza co-originaria di sensibile, intellettuale e sovrasensibile.

Merleau-Ponty decide allora di mettere alla prova questa sua interpretazione della terza *Critica* servendosi del confronto diretto con l’esperienza artistica, ed in particolare con la sua componente mimetica, tentando di produrre una definizione di un suo proprio referente oggettuale. È proprio in questo ambito che emergono le gravi difficoltà di un panorama filosofico dominato dalla “crisi dell’essere naturale quale essere oggettivo”²⁰. La questione del referente artistico apre infatti il problema della possibilità di una comunicazione a cui è stato sottratto il sostegno di una Natura prestabilita e dominata dai sensi. Secondo Merleau-Ponty, Kant sarebbe in qualche modo spinto da questa crisi a formulare delle modalità di comprensione e comunicazione di tipo fungente, radicate nel mondo percepito e capaci di rendere conto di quella intimità che si realizza tra il mondo e la sua espressione, e di quella particolare “congiunzione tra individuale e universale”²¹. Come possiamo notare è però ancora in sospeso quella questione dell’accordo universale senza concetto, che riemerge a più riprese nei passaggi kantiani e che rimanda ad un “presentarsi

¹⁷ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p.97.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p.26.

¹⁹ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p.98.

²⁰ *Ibidem*, p. 99.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 103.

universale ma aconcettuale dell'Essere"²². La ricezione merleau-pontiana di questo tema kantiano, abbiamo visto, sarà particolarmente attiva e costituirà poi il terreno di costruzione della concezione dell'idea, trovandosi contemporaneamente in una posizione di centralità per diversi ambiti di riflessione. Ne *L'oeil et l'esprit*, per esempio, il tema dell'aconcettuale universalità dell'arte si svolge sul versante creativo quanto su quello fruitivo, in un clima di indistinzione e di reversibilità: l'obiettivo di Merleau-Ponty è quello di specificare che la nostra relazione chiasmatica con il mondo sensibile si innesta proprio nell'aconcettuale *logos* del mondo estetico, offrendo così l'impulso per la riabilitazione ontologica dell'*áisthesis*. Come era accaduto però anche per la delusione hegeliana, dove le promettenti premesse ontologiche erano finite per confluire in un rigido dogmatismo coscienzialistico, anche la lettura kantiana mette Merleau-Ponty di fronte ad un deludente cambio di prospettiva, che risolve la questione dell'aconcettualità delle cose attraverso una risposta antropomorfa: le considerazioni di totalità rinvenute nella natura non sarebbero altro che delle proiezioni delle nostre facoltà e non sarebbero quindi in grado di designare nulla di costitutivo per l'essere naturale.

La delusione nei confronti degli esiti della filosofia kantiana della natura spinge Merleau-Ponty a reimpostare radicalmente le modalità d'approccio a questa nozione ed a pretendere una preliminare depurazione dell'ambito ontologico dall'influenza di quelle teorie scientifiche che, supportate da una filosofia umanistica ingenuamente riduzionista, fraintendono e deformano la dimensionalità universale dell'essere naturale. Prendendo spunto dalle osservazioni critiche che Cassirer, in *Determinismus und Indeterminismus in der modernen Physik*, riserva al metodo descrittivo delle scienze moderne, Merleau-Ponty osserva come la definizione che la scienza dà dell'Essere non è nient'altro che un lacunoso "*constructum ideale*"²³ che deriva da una banale manipolazione tecnica delle dell'esperienza. Se la scienza fosse realmente "operativa", mantenendosi sempre in un rapporto profondo con l'Essere globale, non sarebbe così cieca rispetto al "*pre-operativo*, ciò che fonda e rende possibile la correlazione soggetto-oggetto"²⁴, ma lo evocherebbe e si sintonizzerebbe costantemente su di esso. L'intenzione della mutazione ontologica merleau-pontiana è dunque svelare le inadempienze di quel pensiero prossimale che sostiene approcci

²² M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, cit., p.100.

²³ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 296.

²⁴ *Ibidem*, corsivo nostro.

scientifici e filosofici oggettivistici e riconsiderare il senso che la natura può avere per noi nell'interrogazione continua del mondo. L'estrema riflessione di Merleau-Ponty assume così la Natura come “foglio o strato dell'Essere totale”²⁵ il cui concetto, coagulazione di tutte le esigenze filosofiche di rinnovamento, è espressione privilegiata di una “nuova ontologia”; esso è, in senso leibniziano, la “figura totale”²⁶ di un intero complesso ontologico. Come negli anni precedenti ai corsi presso il Collège de France, il “ricorso all'esperienza della Natura fisica e vivente”²⁷ costituisce un risoluto tentativo di sottrazione dall'ontologia husserliana delle *blossen Sachen* e degli *ob-jecta* cartesiani, rivolgendosi dunque ad un Essere di latenza, grezzo e selvaggio, un “sotto-essere”²⁸. Al contrario dell'essere euclideo, completamente positivo ed orizzontalmente esteso, quello merleau-pontiano è invece un *essere topologico*, verticale, “in opposizione all'essere individuato nella serie temporale e nello spazio di mutua esteriorità, è l'Essere statistico, collettivo”²⁹; la Natura, secondo queste direttive, torna ad essere quella produttività originaria che sopravvive anche sotto l'artificialismo della scienza.

È proprio in questa direzione, sulle orme di “quest'essere pre-empirico, architettonico, perni, cardini, strutture degli organismi e delle specie”³⁰, che Merleau-Ponty imposta il percorso analitico su alcuni approcci che, in seno scienze naturali, presentano un forte profilo filosofico. L'obiettivo merleau-pontiano è quello di ripercorrere la *storia filosofica dell'idea di Natura* e di mostrare come in essa sia latente un nuovo rapporto tra uomo e l'Essere, un rapporto che l'ideale del fronteggiamento - tipico dell'approccio coscienzialistico - non aveva saputo formulare e che ancora attendeva un'esplicitazione onto-logica compiuta: la sostituzione della prospettiva oggettivistica sull'essere naturale avrebbe trascinato con sé, agli occhi di Merleau-Ponty, anche la fantasia cosmoteoretica del soggetto e avrebbe ricollocato la soggettività nella sua complicità con il reale. Il pensiero ontologico merleau-pontiano si rivolge dunque agli esiti delle ricerche naturali con lo scopo di trovare in essi tracce di quella mutazione di rapporti che egli stesso auspicava e che sarebbe poi stata traghettata nel più specifico ambito di energia della filosofia: la scienza infatti “non fornisce un'ontologia, neppure sotto forma negativa. Essa ha solo il potere di destituire delle

²⁵ *Ibidem*, p. 297.

²⁶ *Ibidem*, p. 298.

²⁷ *Ibidem*, p. 300.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 301, in Nota.

³⁰ *Ibidem*, p. 302.

pseudo-evidenze dal loro preteso carattere di evidenza”³¹. L’interrogazione filosofica si appoggia e si serve dunque del potenziale di svelamento della falsificazione che la scienza mette in atto, al fine di comprendere adeguatamente l’evoluzione dell’essere naturale.

Sono in particolare le opere biologiche di Jakob von Uexküll³² a presentare quel potere di destituzione dell’evidenza a cui Merleau-Ponty faceva riferimento e a gettare profondi dubbi su quelle concezioni *artificialistiche*³³ della Natura, che ne hanno ridotto l’opacità e la densità. La ricerca ontologica sulla Natura dovrebbe invece essere in grado di ridurre la divaricazione tra l’Essere e gli esseri naturali, tentando di “riafferrare una vita comune tra l’essenza e l’esistenza”³⁴: è in questo senso che le ricerche biologiche di Uexküll contribuiscono alla descrizione del rapporto reciproco e mutuale tra un organismo ed il suo ambiente concreto, riaffermando le suggestioni goethiane della via morfologica ed impostando il discorso sulle metamorfosi naturali in senso decisamente antidarwinistico.

Il cardine su cui ruota la biologia di Uexküll è senza dubbio la nozione di *Umwelt*, che presenta, nell’atmosfera scientifica tedesca, un certo grado di innovazione rispetto alle impostazioni kantiane e schellinghiane. Nella ricezione merleaupontiana di queste novità sembra, al contrario, realizzarsi un’integrazione tra la ridefinita idea di ambiente e la prospettiva introdotta dalla *Naturphilosophie* schellinghiana. Il punto d’incontro delle filosofie di Merleau-Ponty e Schelling è il continuo richiamo, nell’interrogazione del concetto di Natura, ad una stessa *concezione della luce*. A questo proposito, Moiso osserva come Merleau-Ponty adotti la medesima operatività schellinghiana della luce e mutui il nuovo concetto di luminosità che essa metteva in campo, assimilandola cioè ad una “ragione diffusa”³⁵ nella Natura, che, proprio in virtù di questa sua diffusione, può *pre-tendere* al “dire-raccogliere” del *logos*³⁶. In questo senso, dunque, la luminosità perde quelle valenze soggettivistiche cartesiane legate all’*intuitus mentis* e viene assunta come “struttura dell’essere” che ha nella Natura il primario ambito di manifestazione, proprio secondo quell’idea architettonica

³¹ *Ibidem*, p. 156.

³² Cfr. J. von Uexküll, *Umwelt und Innerwelt der Tiere*, Springer, Berlin 1909 e Id., *Streifzüge durch die Umwelten von Tiere und Menschen – Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin, 1934.

³³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 91.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 198.

³⁵ F. Moiso, *Una ragione all’altezza della natura. La convergenza fra Schelling e Merleau-Ponty*, “Chiasmi”, n. 1, 1998, pp. 83-84.

³⁶ *Ibidem*, p. 83.

del dominio ontologico. Rifiutare questo senso verticale dell'Essere “significa far scomparire ogni rapporto carnale con la Natura”³⁷ e ricadere in quel commercio tecnico e di semplice manipolazione su cui la scienza impostava la sua propria idea di natura. La diffusione della luce fa in realtà parte dell'Essere universale insieme alla sua controparte umbratile ed annuncia la nostra iscrizione originaria a questa dimensionalità: “solo in quanto già *da sempre dispersa nella carne* di cui noi stessi siamo intessuti, in altre parole, attraverso di noi quella luminosità potrà *concentrarsi* nel fuoco di un senso senza che per questo si debba invocare l'intervento esterno di un principio metafisico o soggettivistico (che del primo sarebbe comunque una variante)”³⁸. Avvicinando la nozione di luce che l'eredità schellinghiana gli suggerisce ad un principio simile al *logos*, in una pagina dei corsi sulla Natura, Merleau-Ponty sembra spingere proprio la *Naturphilosophie* di Schelling ad un'integrazione con quello che sarà il tematismo animale di Uexküll e l'idealità sensibile proustiana: “la luce può dunque essere considerata come materia, ma essa è anche qualcos'altro, è sottile, penetra ovunque, esplora il campo selezionato dal nostro sguardo e lo prepara per essere letto. La luce è una sorta di concetto che s'aggira tra le apparenze, non ha un'esistenza soggettiva, se non quando diviene per noi. La luce non sa il mondo, ma io vedo il mondo grazie ad essa”³⁹.

Sulla scorta di queste anticipazioni, torniamo ora alla riflessione biologica di Uexküll, cercando di metterne in evidenza le sfumature più innovative e quel potenziale filosofico che Merleau-Ponty ravvisava in essa e che sentiva così vicino alla sua “nuova ontologia”. Come abbiamo già sottolineato, la nozione di ambiente animale avanzata da Uexküll, e spigata da Merleau-Ponty come “l'ambiente che l'animale si forma”⁴⁰, tenta di sfuggire al casualismo e al finalismo darwiniano, e, allo stesso tempo, mimando l'antiplatonismo proustiano, tenta di ricomporre una teoria dell'idealità capace di mantenersi nei vincoli del sensibile. Come precisa Merleau-Ponty, lavorando su un doppio livello di comprensione – quello prettamente biologico e quello filosofico - “la *Umwelt* segna la differenza tra il mondo quale esiste in sé e il mondo in quanto mondo di tale o talaltro essere vivente. È una realtà intermedia tra il mondo quale esiste per un osservatore assoluto e un campo puramente soggettivo. È

³⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit. p. 61.

³⁸ M. Carbone, *La luce della carne. Istanze antiplatonistiche e tracce neoplatoniche nel pensiero dell'ultimo Merleau-Ponty*, “Annuario Filosofico”, n. 20, 2004 (ed. 2005), p. 142 ora in M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 61.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 253.

l'aspetto del mondo in sé a cui si rivolge l'animale, che esiste per il comportamento di un animale, ma non necessariamente per la sua coscienza"⁴¹. L'*Umwelt* è, in definitiva, un *ambiente di comportamento* che non ha nulla a che fare con la posizione di un polo coscienziale e che non deriva assolutamente da un rapporto con esso: l'attività comportamentale dell'animale è infatti qualcosa di primordiale, precedente alla formazione coscienziale. L'organismo animale non si rapporta al suo ambiente solo in virtù della sua presenza fisica in esso ma nella misura in cui egli, da esso, riceve degli stimoli che egli interpreta come segnali. Attraverso una lettura in termini di complicità del rapporto tra la soggettività animale ed il suo ambiente, Uexküll denuncia "la dicotomia cartesiana che unisce un modo di pensare estremamente meccanicistico ad un modo di pensare estremamente soggettivo"⁴². Al di là delle radicalizzazioni cartesiane, esiste infatti nella natura un *Naturfaktor*, istanza imbevuta di kantismo, che noi non conosciamo ma che costituisce il mistero della produttività naturale. Sembra riecheggiare, in questa idea del "fattore naturale", la suggestione di una *Bildung* ritmica alla quale sarebbe riconducibile il movimento morfologico naturale: "la costruzione delle forme negli animali tanto più ci consente di cogliere il *Naturfaktor*, quanto meno la struttura anatomica è precisa. 'La struttura cela la costruzione della struttura'"⁴³. Da qui l'opposizione ad una prospettiva evolutiva nella quale canalizzare il prodursi delle forme, supportata dall'"idea antidarwiniana di una tolleranza delle forme animali e dal rifiuto di classificare gli animali come se il loro comportamento e il loro organismo rappresentassero delle soluzioni sempre più perfette a uno stesso problema. In un certo senso tutte le specie sono ugualmente adattate. Per Darwin, la vita è continuamente minacciata dalla morte; per Uexküll, c'è una solidità delle sovrastrutture, una persistenza della vita"⁴⁴. Comprendiamo allora che bisogna intendere la vita come l'*apertura di uno spazio di azioni*: "l'animale è prodotto dalla produzione di un ambiente, ossia dall'apparizione, nel modo fisico, di un campo radicalmente diverso dal mondo fisico, con la sua temporalità e la sua spazialità specifiche"⁴⁵.

L'interpretazione filosofica della nozione di *Umwelt* permette a Merleau-Ponty di collegare ciò che viene abitualmente concepito come separato - l'attività che crea gli

⁴¹ *Ibidem*, p. 245.

⁴² *Ibidem*, p. 246.

⁴³ *Ibidem*, p. 249.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 250-251.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 254.

organismi e l'attività di comportamento - e di sintonizzare questo pensiero biologico sulle sue esigenze ontologiche in corso in assestamento. In virtù del *Naturfaktor* vi è un dispiegamento della *Umwelt* come “una melodia, una melodia che si canta da sé”⁴⁶. Mutuando la metafora dall'embriologo ottocentesco Karl Ernst von Baer, Uexküll ricorre allora a quell'*immagine della melodia* che si incarna nella gola del cantante alla quale ci eravamo già affidati per spiegare il senso delle idee sensibili proustiane: Merleau-Ponty sembra allora intravedere in Uexküll quella medesima profondità di indagine che aveva individuato in Proust e che aveva permesso al narratore francese di leggere, nella variazione sensibile, l'emergere di un'idealità nuova e diversa da quella suggerita dall'intelligenza. La melodia, nella parabola del suo dispiegarsi, rigetta la nozione lineare del tempo, per cui il passato scerne il presente davanti a sé. Scrive Merleau-Ponty: “nel momento in cui comincia la melodia, l'ultima nota, è a suo modo presente. In una melodia avviene un'influenza reciproca tra la prima e l'ultima nota, e noi dobbiamo dire che la prima nota è possibile solo attraverso l'ultima e viceversa. È così che avvengono le cose nella costruzione di un essere vivente. Non c'è affatto priorità dell'effetto sulla causa. Come non si può dire che l'ultima nota sia il fine della melodia e che la prima ne sia l'effetto, non si può neppure distinguere il senso separato dal senso in cui essa si esprime. [...] la melodia è un'idea platonica che non si può vedere separatamente. È impossibile distinguere in essa il mezzo e il fine, l'essenza e l'esistenza”⁴⁷.

Sulla base di questa convergenza che Merleau-Ponty riconosce tra Proust e Uexküll rispetto alla definizione dell'idealità, la metafora della melodia induce ad interpretare le diverse manifestazioni del comportamento zoologico come le variazioni di un *tema animale*, che trova espressione proprio come un'idea sensibile. Il ricorso alla nozione di tema in ambito filosofico è, senza dubbio, il precipitato della congiunzione tra la sua accezione musicale, che lo lega alle sue variazioni senza che esso sia dato in anticipo, e la sua accezione più prettamente biologica, che lo configura come “ciò che dirige uno sviluppo organico, senza predeterminarlo interamente, ma ammettendo molteplici modi di realizzazioni possibili, a seconda delle circostanze”⁴⁸.

Il riferimento a quel sincretismo interno della melodia, per il quale la prima nota richiama l'ultima in una coesione d'insieme, mette in moto nella filosofia

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 255.

⁴⁸ A. Lalande (a cura di), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., Paris 1975, trad. it. AA. VV., *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI – Mondadori, Milano, 1980, p. 913.

merleau-pontiana della natura una riflessione sui rapporti tra la parte ed il tutto: il tematismo variabile dell'animale incita a domandarsi "come capire dunque questa relazione tra la totalità e le parti, quale statuto occorre dare alla totalità [?]. È questa la questione filosofica, [...] questione che è al centro di questo corso sull'idea di Natura e forse di ogni filosofia"⁴⁹. Nello spazio d'azione inaugurato dall'*Umwelt*, la nozione di stimolo è infatti profondamente legata all'idea di una reazione vicendevole di animale ed ambiente: "non c'è nessuno stimolo esterno che non sia stato provocato dal movimento proprio dell'animale. Ogni azione dell'ambiente è condizionata dall'azione dell'animale, la condotta dell'animale suscita delle risposte da parte dell'ambiente. C'è una *retroazione* di ciò che l'animale ha fatto, la quale rilancia il comportamento animale"⁵⁰. Vi è dunque nell'*Umwelt* una circolarità tale che impedisce di concepire impulso e reazione in termini di causalità: "non si capisce il comportamento se lo si intende istante per istante"⁵¹. La considerazione puntuale dell'*Umwelt* non conduce alla comprensione globale delle relazioni tra animale e ambiente, proprio in virtù del fatto che, assumendo un tale sguardo, si manca costantemente il "rapporto di senso. Ogni parte della situazione agisce solo in quanto parte di una *situazione d'insieme*"⁵².

È a questo proposito che Uexküll, tendendo ad una chiarificazione dei rapporti tra il tutto e la parte, introduce il concetto di *specie*, domandandosi se sia possibile identificarne un'essenza, che non faccia però ricorso ad un'eventuale coscienza animale o ad un piano creatore trascendente che vuole governare la serie degli animali dall'esterno. Riprendendo i caratteri di quella melodia che, dispiegandosi, si incarna nella gola del cantante, Uexküll mette in campo un'essenza animale che non può sussistere fuori dal piano tracciato dall'*Umwelt*: "bisogna ammettere nel tessuto stesso degli elementi fisici un *elemento trans-temporale e trans-spaziale*, di cui non si può render conto presupponendo un'essenza al di fuori del tempo"⁵³. La produzione di quella correlazione tra ambiente ed animale, che risponde all'essenza dell'*Umwelt*, avviene dunque nelle stesse modalità in cui il ragno produce una ragnatela che sorregge la sua esistenza. Questo dispiegamento di relazioni corrisponde all'istituzione di un *piano vivente* in cui l'essenza non si astraе dalla sua articolazione:

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 214.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 256, corsivo nostro.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, corsivo nostro.

⁵³ *Ibidem*, p. 257.

“si deve separare l’idea di *Umwelt* dall’idea di sostanza o di forza. Esistono dei piani naturali che sono viventi”⁵⁴.

Nella presentazione sensibile dell’animale nel suo *Umwelt* è inoltre ravvisabile un inizio di cultura, inaugurato da un *simbolismo primordiale*: “l’architettura dei simboli che l’animale arreca da parte sua, definisce quindi in seno alla Natura, una specie di pre-cultura. La *Umwelt* è sempre meno orientata verso uno scopo ed è sempre più un’interpretazione di simboli”⁵⁵. È proprio questo simbolismo che trasforma il particolare in universale dimensionalizzato da esso inseparabile. La formulazione da parte di Uexküll di un’idea di Natura architettonica è segnata da un tematismo animale, che si esplica nell’insieme delle sue realizzazioni particolari senza per questo essere la *mimesis* di un modello. La prospettiva del tematismo non fa altro che confermare, a questo proposito, una crisi generale della biologia novecentesca che “rendeva problematico il significato di termini come ‘variazione’, bloccandolo nell’alternativa tra casualismo e finalismo”⁵⁶. La biologia che Uexküll progetta scavalca, già dal suo esordio, questa dicotomia e si rivolge primariamente a quei fenomeni che sono dominati da un tema e che, proprio per questo, sfuggono alla necessità di una finalità: le variazioni cessano di essere “un progetto casuale e passivo, determinato da fattori esterni o il risultato di una tenenza interna all’organismo”⁵⁷ e assumono la loro reale valenza articolatoria nel dispiegamento sensibile del tema animale. L’idea, polo magnetico, origine di quel tropismo dinamico della serie delle variazioni, è allora espressione, se non di un finalismo, di una *nuova teleologia* che “si scrive e si pensa tra virgolette – giuntura e membratura dell’Essere”⁵⁸ e che propone una comprensione radicalmente diversa dell’orientamento naturale: la Natura è una produttività direzionata ma allo stesso tempo cieca, non conforme ad un concetto. Rispetto a questo orientamento richiamato più volte nella descrizione dell’essere naturale, Merleau-Ponty osserva: “non è un ritorno alla teleologia; la teleologia propriamente detta, come conformità dell’evento a un concetto, condivide il destino del meccanicismo: sono due idee *artificialistiche*”⁵⁹.

⁵⁴ *Ibidem*, 258.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 30, in Nota.

⁵⁷ F. Mondella, *Introduzione a J. von Uexküll, Ambiente e comportamento*, trad. it. di P. Manfredi, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 14.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 235.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 261.

La direzionalità che si trova impressa nella natura sarebbe allora, anche agli occhi di Uexküll, molto più vicina alla coerenza onirica che alla razionalità del *Begriff*, una sorta di attrazione magnetica verso un polo, che si dà a vedere attraverso le modalità di relazione delle singole parti nel movimento attrattivo e che costituisce il principio di coesione della totalità⁶⁰.

Nella situazione ontologica che Uexküll prospetta, subisce una mutazione anche l'idea di *soggettività animale*, ormai inseparabile dal suo campo d'azione e di apparizione e in nessun modo determinata positivamente. Sullo sfondo di quella produttività naturale "oniricamente" coesa, "la visione del mondo non si riduce ad una somma di eventi esterni, o a un rapporto con un interno che non è preso in questo mondo"⁶¹. Una tale visione del ambiente animale riporterebbe infatti la considerazione dell'essere naturale ad una sorta di *cartesianesimo biologico*, ancora modellato sulla convinzione che il soggetto possa realizzare una presa completa del mondo senza esserne coinvolto; allo stesso modo il mondo non sarebbe nient'altro che il contenitore dell'iniziativa di un tale soggetto, a sua volta costretto in un rapporto di perenne estraneità ad esso. La nozione di modo-ambiente che Uexküll introduce ricuce invece questa cesura e la risolve, immergendola nella dimensionalità del piano vivente: "con il vivente, appare un ambito d'evento che apre un campo spaziale e temporale"⁶². Proprio l'apertura di questo campo, che corrisponde al dispiegarsi della *Umwelt*, implica che esso non venga immediatamente richiuso attraverso la supposizione di una soggettività animale o umana di foggia coscienziale. Anche la soggettività si dà dunque in maniera non puntuale, ma attraverso una "libertà strutturale"⁶³ che ne determina il proliferare morfologico. Affidiamoci, per chiarire questo nodo, alle parole di Merleau-Ponty: "è il tema della melodia, molto più che l'idea di una natura-soggetto o di una cosa sovrasensibile, che meglio esprime l'intuizione dell'animale secondo Uexküll. Il soggetto animale è la sua realizzazione

⁶⁰ Anche G. Deleuze, nel suo *Le plie. Leibniz et le Baroque*, Les Édition de Minuit, Paris 1988, si richiama alle teorie di Uexküll sulle tonalità viventi, sulle melodie di sviluppo e sulla formazione motivica, per spiegare il suo concetto di "unità collettiva in estensione" (trad. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino, 2004, p. 211) che presenta non poche vicinanze con l'idea merleau-pontiana di una teleologia naturale *sui generis*: "l'universo naturale accede a un'unità in estensione, orizzontale e collettiva, in cui le melodie di sviluppo rientrano anch'esse in rapporti di contrappunto, oltrepassando ciascuna il proprio quadro e diventando ciascuna il motivo di un'altra – di modo che la Natura stessa, la Natura intera diventa infine *un'immensa melodia dei corpo e dei loro flussi*" (*Ibidem*, p. 223-224, corsivo nostro).

⁶¹ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit, pp. 259-260.

⁶² *Ibidem*, p. 260.

⁶³ *Ibidem*.

trans-spaziale e trans-temporale. Il tema della melodia animale non è la di fuori della sua realizzazione manifesta; si tratta di un *tematismo variabile* che l'animale non cerca di realizzare attraverso la copia di un modello, ma che abita le sue realizzazioni particolari, senza che tali temi siano lo scopo di questo organismo”⁶⁴.

La nozione di *Umwelt* inaugura dunque la vera novità della riflessione biologica di Uexküll: il rapporto tra l'animale ed il suo ambiente non è più concepibile in termini di causa-effetto o di interno-esterno, proprio in virtù del fatto che l'ambiente non è dispiegato davanti all'animale come se fosse il suo scopo. Esso non è presente come “un'idea ma come un tema che abita la coscienza”⁶⁵. Il tematismo animale presenta un particolare orientamento: esso è estraneo, come abbiamo osservato poco fa, al finalismo e alla teleologia intesa in senso classico, e si richiama piuttosto ad un vicendevole implicarsi dell'inizio con la fine di questa melodia. A Merleau-Ponty sembrerà infatti di poter avvicinare questo tipo di direzionalità “all'orientamento della nostra coscienza onirica verso certi poli che di per sé non sono mai visti, ma che sono tuttavia direttamente causa di tutti gli elementi del sogno”⁶⁶. L'idea, a sua volta presentata nella suggestione del tema, è una sorta di *magnete* che orienta, per attrazioni, tutta la serie delle sue presentazioni sensibili; è indissolubilmente legata ad esse ma non rientra mai in quella schiera di variazioni, pur essendo il principio stesso del tematismo.

È a questo punto della questione che la riflessione sulla soggettività animale si sovrappone e si lega ancora più fondamentalmente a quella sul mondo-ambiente, togliendo la base alla dicotomizzazione di questi due poli ed al *pregiudizio dell'identità individuale autonoma*: “l'organismo non si definisce attraverso la sua esistenza puntuale; ciò che esiste al di là, è un *tema*, uno *stile*, dove tutte queste espressioni cercano di esprimere non una partecipazione a una esistenza trascendente, ma a una *struttura d'insieme*”⁶⁷. Il tema è dunque questa struttura la cui operazionalità nel sensibile non consiste in un'attività di informazione dell'inerte informe, ma in un'organizzazione dinamica della morfologia naturale. Ritorna dunque il ruolo mediativo del corpo fenomenico merleaupontiano, nella sua totale appartenenza alle dinamiche del comportamento, il quale è esso stesso reversibilmente “affondato nella

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 260-261, corsivo nostro.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 261.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 268, corsivo nostro.

corporeità”⁶⁸. La soggettività naturale, così come le cose, non gode dunque di proprietà assolute che ne determinino la spazialità: essa è piuttosto una “fluttuazione intorno a norme, le quali non sono altro che eventi inquadrati da una struttura che non verrebbe realizzata in un altro ordine, ma che ha dei rapporti con questi eventi”⁶⁹. La struttura non è altro che questo *tema trans-spaziale* che mette fuori gioco i fraintendimenti metafisici e che riesce a dare un orientamento teleologico alla produttività della natura, senza dover ricorrere ad una “preformazione”⁷⁰ che ne regoli e ne informi l’Essere. Come osserva Merleau-Ponty, “l’essere vivente non è forma, si forma direttamente senza che il tema debba diventare prima immagine”⁷¹.

L’avvento della forma nel piano vivente teorizzato da Uexküll non segue dunque la dinamica platonica della conformità ad un modello per la rappresentazione ma è piuttosto il prodursi di una *Gestaltung* che non blocca il flusso vivente in un’idea-immagine, ma che lo asseconda nella sua generazione, dandogli la coerenza di una totalità metamorfica. Osservava a questo proposito Ruyer, in una atmosfera decisamente goethiana, che “la morfogenesi non è né lavoro di copista né pura forza che si muove. Correlativamente il suo Logos [...] è un ideale non formulato ma efficace, una *guida d’attività* inscindibile dall’attività”⁷². La forma, in qualità di Logos sensibile che accoglie la produttività naturale, non può avere lo statuto trascendente e statico di una *Bild* ma deve conformarsi alla mutazione continua della morfologia naturale e diventare *Bildung*, formazione - forma in azione.

È questa “mobilitazione” della forma che permette di sfuggire all’alternativa parmenidea tra essere e non-essere, facendo, di questi due strati ontologici, l’uno il negativo dell’altro, e svincolandosi, allo stesso tempo, da una loro dialettizzazione in stile hegeliano. La presenza paradossale del tema nelle variazioni che lo presentano fa dire a Merleau-Ponty, sulla scorta di questa negatività feconda riscontrata anche in ambito biologico, “che gli eventi sono raggruppati attorno ad una certa assenza: così, nella percezione, verticale e orizzontale sono dati dovunque e non sono presenti in nessun luogo. Allo stesso modo, la totalità è dovunque e in nessun luogo”⁷³. L’idealità non ha quindi nei confronti dei fenomeni vitali la funzione di un modello, in vista di

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² R. Ruyer, *Genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris 1958, traduzione italiana di V. Abrate e G. D. Neri, *La genesi delle forme viventi*, Bompiani, Milano 1966, p. 273, corsivo nostro.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., pp. 268-269.

una *mimesis*, ma piuttosto quella di un appoggio, di una *nervatura di sostegno* che gode di una dimensionalità plurale: “i fenomeni della vita girano intorno a certi cardini. I temi sono ancora dimensioni, l’instaurazione di un certo *campo di gravità*. Non ci sono che eventi, ma questi eventi hanno una portata più o meno grande”⁷⁴. Quella della natura è dunque un’immensa *Bildung* incardinata su un tema, un’idea che non è altro che la dimensionalizzazione del particolare, dell’evento. La dimensione che l’idea inaugura è contestualmente l’instaurazione di una forza gravitazionale che attira a sé ogni singola parte della totalità. Ecco specificarsi allora il senso del rifiuto merleau-pontiano di concepire l’insieme come semplice somma di parti individuali ed assolute: la specie animale, governata dal suo proprio tematismo, è l’“esemplare” della nuova concezione di totalità.

Il lavoro svolto sulle intuizioni biologiche di Uexküll porta Merleau-Ponty verso il riconoscimento del *valore ontologico del concetto di specie*, e del suo ruolo fondamentale nella comprensione della serie animale, della sua totalità e della nozione di generalità ad essa riferita: “non si dovrebbero vedere, nelle numerosissime individualità che la vita costituisce, altrettanti assoluti separati, la cui riguardo ogni generalità costituirebbe solo degli esseri di ragione”⁷⁵. Il dubbio gettato sulla convinzione che ogni produzione naturale abbia un’esistenza individuale teleologicamente direzionata viene infatti confermato dallo studio sull’apparenza animale, ed in generale sul comportamento zoologico, condotto da Portmann. Già Harduoin⁷⁶ aveva indicato una centralità del concetto di comportamento, individuando nelle manifestazioni animali *fenomeni di mimetismo*, mirati al raggiungimento di una somiglianza con l’*Umwelt* o con gli esemplari di altre specie naturali presenti in esso. L’attitudine mimetica degli animali, interpretabile come una sorta di mutazione del tematismo altrui, sembra testimoniare la possibilità “che la vita non sia sottoposta semplicemente al principio di utilità ma che ci sia una *morfogenesi con intento espressivo*”⁷⁷.

Adottando anch’egli una prospettiva antidarwinista, Harduoin avanza dei dubbi sul potenziale esplicativo dell’idea evolutiva, ravvisando in essa un’insufficienza di comprensione nei confronti della profusione delle forme realizzate dalla vita: “l’adattamento non è il canone della vita, ma una realizzazione particolare nel flusso

⁷⁴ *Ibidem*, p. 269, corsivo nostro.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 278.

⁷⁶ R. Harduoin, *Le mimétisme animal*, PUF, Paris 1946.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 269, corsivo nostro.

della produzione naturale”⁷⁸. Se l’adattamento non è dunque il criterio universale della vita, esiste, nell’enorme varietà del comportamento zoologico, una certa componente di atteggiamenti spettacolari che, introducendo l’idea di una pratica mimetica tra gli animali, tendono ad allargare il campo d’indagine dell’approccio darwiniano al vivente. Lo spunto critico nei confronti di Darwin non cerca di affossarne l’afflato evoluzionistico, ma mira semplicemente ad integrarlo al concetto di vita, la cui morfologia risulta in qualche modo sacrificata dalla nozione esclusiva di adattamento. “La vita non è solo un’organizzazione per sopravvivere; nella vita c’è una prodigiosa fioritura di forme, la cui utilità è attestata solo raramente, e che anzi, talvolta, costituiscono un pericolo per l’animale”⁷⁹. Anche in Harduoin c’è, agli occhi di Merleau-Ponty, la volontà di tematizzare, attraverso la questione del mimetismo e dell’apparenza animale, una certa indivisione tra l’animale ed il suo *entourage* ambientale: è proprio in questo senso che quella *magia naturale* presente nella prolissità delle forme viene ricondotta al reciproco condizionamento dell’essere vivente e del suo “evento-ambiente”; “da un lato c’è la libertà sfrenata della vita, dall’altro c’è economia della vita”⁸⁰.

Sarà però Portmann che, nell’opera *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung*⁸¹, porterà a compimento l’indagine sull’apparenza animale, riproponendo il metodo morfologico in biologia. Come egli sostiene, gli esseri viventi “possiedono molti caratteri che non si intendono se non rapportandoli ad un fatto visivo: agli organi della vista corrispondono gli organi dell’‘essere visti’, i caratteri ottici o visuali della forma animale”⁸². Secondo Merleau-Ponty, Portmann parte dal presupposto che, nello studio dell’organismo, sia pregiudiziale limitarsi alla considerazione dell’*interno* e che esso, benché più reale e più profondo dell’*esterno*, abbia tuttavia in esso una sua estensione. Sulla falsariga portmanniana, Merleau-Ponty è altrettanto convinto che “la considerazione dell’apparenza, della forma (*Gestalt*) animale non è affatto una cosa senza interesse [...]: l’interno dà l’impressione di una macchina, l’esterno dà piuttosto l’impressione di un prodotto dell’arte. L’esterno è simmetrico, l’interno è asimmetrico. La differenziazione

⁷⁸ *Ibidem*, p. 270.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 272.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 273.

⁸¹ A. Portmann, *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung*, Reinhardt, Basel 1960.

⁸² A. Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive nella biologia*, trad. it. di B. Porena, Adelphi, Milano 1989, p. 60.

dell'animale si esprime in modo più chiaro nella sua superficie esterna che nella sua organizzazione interna”⁸³. La ritmicità della produzione naturale è alimentata dunque da una *volontà espressiva* che assume come mezzo primario il corpo: bisogna imparare ad intravedere nella *Bildung* animale qualcosa di differente dall'attività organica di semplice riproduzione e conservazione e, considerando l'individualità animale come parte totale di un insieme, leggere, nelle sue apparenze sobrie o lussureggianti, l'insorgere di un linguaggio.

I fenomeni di mimetismo animale sono da comprendere, *in primis*, come “la manifestazione di un lusso, di un dispendio, di una prodigalità di forme e di disegni della natura, in ogni caso di un fenomeno dal valore e dalla portata immaginari”⁸⁴, evitando di attribuire loro quella legge della vita conservativa che, in essi, non agisce in modo così esclusivo. Il profilo “linguistico” ed espressivo delle manifestazioni zoologiche conserva il mistero della vita animale, ed in particolare il segreto della sua sfrenatezza o della sua economia; l'esempio più eclatante della complessità della morfologia animale è sicuramente la sessualità che, “se mirasse solo all'utile, potrebbe manifestarsi attraverso vie più economiche”⁸⁵. Il rapporto sessuale viene in realtà trasformato proprio nella sua componente utilitaristica ed assume “un valore espressivo, un ‘valore di forma’”⁸⁶ che stimola nella vita, oltre alle funzioni di utilità, anche altre dimensioni, ricreative o di semplice presentazione comunicativa. “È da criticare l'assimilazione della nozione di vita alla nozione di ricerca di un utile o di un proposito intenzionale. La forma dell'animale non è la manifestazione di una finalità, quanto piuttosto di un *valore essenziale di manifestazione*”⁸⁷.

Le riflessioni sulla *Tiergestalt* introdotte da Portmann ci spingono anch'esse verso la considerazione di una teleologia che non sia, come abbiamo già osservato altrove, quella classica del finalismo ma che si avvicini piuttosto al principio di coesione della nostra vita onirica: il fenomeno del mimetismo porta infatti alla luce l'idea per cui qualsiasi ogni manifestazione animale possa essere interpretata, oltre che per la sua utilità intrinseca, anche, e soprattutto, per il suo potenziale di manifestazione della presenza nel *milieu*. In base a questa relazione, che lega profondamente la soggettività animale al suo *Umwelt* d'azione, si istituisce, tra la morfologia zoologica e

⁸³ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 276.

⁸⁴ V. Flak, “*Dal modello all'archetipo!*”. *Natura e morfologia fra Klee e Merleau-Ponty*, cit., p. 261.

⁸⁵ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, cit., p. 276.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

l'ambiente, una sorta di somiglianza che si realizza in ultima istanza attraverso il comportamento: d'altra parte, "ciò che il mimetismo sembra stabilire è che il comportamento può essere definito solo attraverso una relazione percettiva e che l'Essere non può essere definito al di fuori dell'essere percepito"⁸⁸. Lo studio dell'opera di Portmann sembra confermare profondamente questa prospettiva merleau-pontiana rispetto all'individualità ed alla generalità: "questo rapporto percettivo ridà un valore ontologico alla nozione di specie, ciò che esiste non sono degli animali separati, ma un'*inter-animalità*. La specie è quello che l'animale deve essere, non nel senso di una potenza di essere, ma nel senso di una pendenza su cui sono posti tutti gli animali di una stessa specie"⁸⁹. L'osservazione della forma, come fatto biologico essenziale, suggerisce dunque dei valori nuovi alla morfologia zoologica, che vanno oltre le semplici funzioni conservative e che spingono per una soluzione del problema della vita attraverso la *nozione di specie vivente* e attraverso la particolare idea di totalità che esse implicano.

La parte totale di una specie, nella sua componente di generalità, è un'idea sensibile tanto quanto lo è la specie stessa: quest'ultima infatti, in quanto ambito d'azione di un tematismo, non è da intendere come origine atemporale degli esemplari ma proprio come quel tema che abita le sue variazioni; "essa va intesa quale generalità che, come 'elemento trans-temporale e trans-spaziale', traluce *attraverso* ('*trans*') i propri esemplari. Sono loro, infatti, a fornircene *iniziazione*"⁹⁰. Come sosteneva Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*, l'idea non è altro che l'apertura di una dimensione che non verrà mai richiusa e nella quale siamo portati in maniera iniziatica proprio dal sensibile, simultaneamente al primo incontro con gli esemplari di quell'idea. Il tema proprio dell'idea si dà esclusivamente insieme alle sue variazioni, nella forma di quella negazione tutta particolare che le variazioni compiono realizzando il proprio tema: "l'impostazione di Uexküll sembra così caratterizzare il tema come l'*assente* che solo le sue variazioni indirettamente presentano, che ne è dunque *inseparabile e simultaneo*, giacché sono proprio loro a costituirlo, pur senza esaurirlo, a costituirlo quale loro *eccedente*"⁹¹.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 278.

⁸⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁹⁰ M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit., p. 40.

⁹¹ *Ibidem*, p. 41.

CAPITOLO TERZO

GESTALT E GENESI RITMICA DEL SENSO LA PRODUZIONE MERLEAUPONTIANA DAL 1959 AL 1961

3.1 La philosophie aujourd'hui et Le visible et l'invisible: forma ed espressione nell'ontologia della chair.

Nel momento in cui pronuncia presso il Collège de France il corso dal titolo *La philosophie aujourd'hui* nel corso dell'anno accademico 1958-1959, Maurice Merleau-Ponty ha già dedicato, nei due bienni precedenti e nella medesima sede, due importanti corsi al concetto di Natura. L'obiettivo del nuovo ciclo di conferenze è quello di riprendere, sempre nell'ambito di un'analisi filosofica della Natura, lo "studio del corpo umano come simbolismo"¹ ovvero di rilanciare in una chiave trasversale quella convergenza tra *physis* e *logos* che aveva caratterizzato l'intero percorso dei lavori precedentemente dedicati alla Natura. L'ontologia che Merleau-Ponty conta di inaugurare, restando nei cardini di tali impostazioni, dovrebbe essere in grado di inibire l'operatività delle categorie metafisiche della modernità (in particolar modo di materia, spirito, e ragione) per aprire la strada ad una "considerazione del tutto e delle sue articolazioni al di là delle categorie di sostanza, di soggetto-oggetto, di causa, cioè di metafisica in senso classico"². Risulta evidente come il percorso pregresso che Merleau-Ponty svolge all'interno della tradizione morfologica e soprattutto il confronto serrato con le sue figure eponime nell'ambito psicologico – le diverse espressioni della *Gestaltpsychologie* – abbia portato ad una modulazione delle esigenze ontologiche sulle impostazioni metodologiche già adottate dalla psicologia della forma. Merleau-Ponty sembra trasferire in quest'ultima fase del suo pensiero la necessità di una serie d'adottare alcuni accorgimenti teorici che permetterebbero alla filosofia, così come alla psicologia, di svelare un nuovo tipo d'essere estraneo ad un regime sommatorio del tutto - del quale si considerano ora le

¹ M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Gallimard, Paris 1996, edizione italiana a cura di M. Carbone, *É possibile poggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Cortina, Milano 2003, p. 5.

² *Ibidem*.

relazioni dinamiche in opera nelle sue articolazioni-, e rinunciando a soluzioni esplicative ancora annoverabili tra fila de casualismo o delle prospettive teleologiche. Già nel corso *L'institution, la passivité*, tenuto da Merleau-Ponty sempre al Collège de France nel biennio 1954-1955, il filosofo riassumeva questo insieme d'interrogazioni fondamentali in una domanda sull'attualità della comprensione *dell'ontologia fenomenologica*, identificando come unica possibilità di riscatto dai fraintendimenti metafisici la volontà di smarcarsi da quell'ontologia oggettivista che comprende il percepito come un residuo³. La soluzione proposta in quell'occasione comprendeva un'indagine attorno alla nozione di passività, per la quale Merleau-Ponty auspicava a sua volta un aggiornamento categoriale: nel contesto di un'ontologia sorta in seno ad istanze fenomenologiche, la passività non avrebbe in alcun caso potuto comprendersi secondo un'accezione frontale, ma avrebbe, al contrario, dovuto contemplare la condizione media della fungenza, ovvero avrebbe dovuto ricondursi alla sua "peculiarità di campo", al suo essere "forma d'articolazione".

Lo squadernamento di una prospettiva eminentemente ontologica, sulla base delle conclusioni fenomenologiche maturate in più di dieci anni di produzione filosofica, segna finalmente quel movimento di transizione che permette a Merleau-Ponty di applicare a problematiche estetologiche tutta quella serie di strumenti teorici che avevano incontrato un perfezionamento negli studi di matrice scientifica: la nozione di forma, insieme al suo correlato di concetti complementari, giunge dunque all'estetica dopo essere stata passata al vaglio della fenomenologia del comportamento e della filosofia della natura. La ricerca ontologica della fine degli anni Cinquanta, insieme ai suoi numerosi precipitati estetologici, si qualifica dunque come *un'ontologia interrogativa* in grado di prendere le mosse da quel "vuoto filosofico"⁴ che caratterizzerebbe il momento storico in cui Merleau-Ponty tiene i suoi corsi al Collège de France, da quel "tempo di non filosofia" che impone un ricorso alle arti per colmare le sue lacune e per rilanciare la necessità di un ripensamento categoriale. La presa di coscienza da parte della filosofia stessa di una decadenza della sua "versione esplicita" suggerisce infatti come antidoto possibile il ricorso al

³ Rif. M. Merleau-Ponty, *L'Institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France 1954-1955*, préface de C. Léfors, Belin, Paris 2003, p. 178.

⁴ M. Merleau-Ponty, *É possible poggi la filosofia?*, cit., p. 6.

“carattere filosofico della letteratura, dell’arte”⁵, ovvero a quel germe filosofico *implicito* che l’espressione artistica porta in sé e in virtù del quale essa presenta un vero e proprio anticipo rispetto all’espressione filosofica: “la filosofia troverà aiuto in poesia, arte ecc., in un rapporto molto più stretto con esse, rinascerà e reinterpreterà così il proprio passato di metafisica – che non è passato”⁶. La crisi della filosofia è dunque l’occasione primaria per l’estetica: essa trova infatti il suo spazio genetico in quel *rapporto di prossimità estrema* che la filosofia dovrebbe stringere con l’arte per riuscire ad uscire, grazie ad essa, da quel balbettante “stato di non filosofia”⁷ che contraddistingue la sua versione esplicita. L’emersione di una *dimensione estetica* corrisponderebbe dunque per Merleau-Ponty al tentativo di sciogliere un “complesso del pensiero contemporaneo”⁸ corrispondente a quella tendenza a costruire un’idea di verità basata su presupposti artificialisti: il pensiero contemporaneo avrebbe infatti deciso di abdicare all’artificio, recidendo i rapporti naturali finendo per formare il pensiero su una preliminare, e quantomeno estrema, “rimozione della Natura”⁹. Se il pregiudizio in opera nella comprensione *naturwissenschaftlich* della Natura consisteva in una scorretta lettura di quest’ultima in termini di “fattualità in sé”, la scienza coeva a Merleau-Ponty “non può aspirare a un tale fondamento, essa è manifestamente umana, e allora il circolo uomo-natura è evidente”¹⁰. Il senso di quest’evidenza convoca dunque anche l’estetica nel movimento di riscatto della filosofia dalla “situazione di crisi per il nostro pensiero”¹¹: se da una parte la crisi filosofica che investe tutta una serie di categorie produce una cristallizzazione concettuale deleteria, in un altro senso essa permette di procedere allo svelamento della *contingenza*, ovvero facilita “la presa di coscienza di un *Boden*, di una sedimentazione” che “potrebbe essere riscoperta della Natura [...] riscoperta di una Natura-per-noi come *suolo* di tutta la nostra cultura”¹². Mentre sentiamo risuonare in queste righe le conclusioni merleaupontiane dei primi anni Quaranta sulla cultura come livello di sublimazione del naturale – nella cui operatività resta sempre invischiato -, riscontriamo un’ulteriore qualificazione della Natura come vera

⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

¹² *Ibidem*.

condizione genetica dell'estetica. Se infatti ci si mantiene nella prospettiva di comprensione della natura come *oggetto enigmatico*, ovvero come un oggetto che disattende la sua propria oggettualità nella misura in cui “non è completamente dinnanzi a noi” ma è piuttosto “il nostro suolo, non ciò che è dinnanzi ma ciò che ci sostiene”¹³, si può ricavare la dimensione estetica nel cuore della fondamento naturale stesso: osserva infatti Merleau-Ponty che l'attività creatrice umana – sia essa il caso limite della creazione artistica –, non essendo una semplice produzione oggettuale, è radicata nel *Boden* naturale e non è dunque in alcun modo incondizionata; la creazione, e con essa l'estetica, deve “mantenere [la] cultura a contatto dell'essere grezzo, e deve confrontala con esso”¹⁴. Tramite un accavallamento di ragioni morfologiche (derivate in particolar modo da Goethe) e suggestioni husserliane (la teoria del *Lebenswelt*), Merleau-Ponty ritornerà nel coevo saggio *Le philosophe et son ombre* su questa convergenza di Natura ed Arte e sulla questione dell'essere grezzo, ovvero sull'ipotesi di uno spirito “non addomesticato da nessuna cultura, al quale si chiede di creare di nuovo la cultura”¹⁵. Ciò che è in gioco nella considerazione dei nostri rapporti con la Natura è dunque la problematica trasversale e verticale dei “nostri rapporti con la verità, l'in-sé”¹⁶. L'affacciarsi in modo esplicito di una dimensione estetologica nelle riflessioni sulla verità sensibile e il completamento del transito di tematiche dalla filosofia della natura all'estetica segue costantemente l'esigenza merleau-pontiana di opporsi ad uno “spirito non situato, pura *theoria* senza luogo”¹⁷ e di ricondurre tutta la ricerca filosofica (sia essa diretta alla natura o di rango propriamente estetologico) alla consistenza del *Lebenswelt* ed alle dinamiche del suo svelamento fenomenologico: il mondo della vita dunque, “che sussiste sotto le idealizzazioni, le nutre e nutre la nostra storia, e appartiene a un tipo d'essere senza il quale la ‘costruzione’ nel suo diritto relativo non è fondata”¹⁸. Gli sviluppi “tecnici” in seno al silenzioso mondo della natura producono dunque, in virtù di una parallela assegnazione al medesimo fondo, dei conseguenti contraccolpi in ambito estetologico: in forma meno vistosa e meno estesa, “poesia, musica, pittura e psicoanalisi”¹⁹ si presentano come vere e proprie “casse di risonanza” di quella situazione di crisi che è

¹³ M. Merleau-Ponty, *La Natura*, cit., p. 4.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *É possible poggi la filosofia?*, cit., p. 12, traduzione modificata.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit p. 235.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *É possible poggi la filosofia?*, cit., p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

“nel contempo pericolo e possibilità di rinascita della filosofia”²⁰. La filosofia accoglie dunque quest’occasione di ricostituzione convogliandola nell’estetica, ovvero risolvendola in termini di solidarietà e di vicinanza alla sintomatologia culturale²¹, e la mette a frutto nella riconquista della sua fundamentalità contingente e della sua consistenza fenomenica: “[il] suolo è riconosciuto come contingente, non solo possibile, e si risponde a questa contingenza o con irrazionalismo o con artificialismo, sintomi opposti dello stesso male”²². Le espressioni artistiche permetterebbero, nella loro qualità di sintomi, di chiarificare il fenomeno del mondo senza dover fare ricorso né ad ipotesi irrazionaliste né ad ipotesi artificialiste; se dunque una certa letteratura “capace di liberare il linguaggio dal controllo delle ‘evidenze’ e di affidarsi a esso per inventare e conquistare nuovi rapporti di senso”²³ – in particolare Mallarmé, Rimbaud, il surrealismo di Breton, la *Recherche* prustiana ed i romanzi di comportamento degli americani – riesce a risalire alla *significazione laterale ed immanente del linguaggio*²⁴, ovvero a quel regime di “risonanza selvaggia”²⁵ che sottrae il linguaggio dal parallelismo tra significante e significato per sostituirlo con un loro reciproco *empiétement* (fenomeno di sopravanzamento e reversibilità) allo stesso modo una certa comprensione dell’attività pittorica riesce a scuotere il suo suolo. Letteratura e pittura veicolano dunque una modalità non tetica di comprensione di quel “scivoloso rapporto di trascendenza”²⁶ che lega l’io e il mondo, l’io e l’io, e l’io e l’altro; oltre la versione tetica di queste descrizioni esiste infatti un suggerimento di implicazione e di rapporto laterale tra i poli in gioco, o meglio un “avvolgimento di questi opposti”²⁷: la ricerca di tale legame, così come si offre all’esperienza artistica, corrisponderebbe per Merleau-Ponty allo svelamento di una *solidità ontologica fondamentale* che permetterebbe la rivalutazione del funzionamento del segno pittorico fuori da ogni regime linguistico. Si intravede dunque in questo contesto il motivo filosofico della relazione tra la pittura e la scienza e della loro medesima iscrizione in una dimensionalità sensibile, essendo entrambe legate ad esso da “relazioni necessarie naturali”²⁸:

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Rif. *Ibidem*, p. 14.

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 304.

²⁴ Rif. M. Merleau-Ponty, *É possibile poggi la filosofia?*, cit., p. 15

²⁵ Rif. *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

Modello dell'arte di dipingere: la prospettiva – Segni naturali del rilievo o della profondità – Suolo della Natura concepito in modo realistico > causale > finalistico (Descartes: istituzione della Natura) – Arte [è] tecnica, [è] scienza – ontologia dell'identità dei compossibili . il vero [è] ideale, [è] teoria – il mondo ucciso, superato²⁹

Quello della pittura, esattamente come quello della scienza, si dà come suolo naturale relativizzato, ovvero sottoposto ad un passaggio di sedimentazione e dunque sublimato nel livello culturale. Tale sublimazione non però corrisponde ad una diminuzione della relazione naturale ma ricava da essa “il mondo percepito, amorfo, non per difetto ma per eccesso”³⁰. La pittura dunque non è né rappresentazione né copia del mondo e, allo stesso modo, la sua modalità di relazione a quest'ultimo non attinge alle dinamiche del rinvio linguistico, ma si scopre piuttosto come la creazione di una dimensionalità nel quale l'oggetto non è frutto di un rinvio ma è realmente presente. La pittura dunque non si qualifica come assenza pura, quanto piuttosto come *scarto*³¹ - fondato su un sistema di segni oppositivi, diacritici e relativi che significano relativamente l'uno all'altro , sono significativi per se stessi” e contestualmente “esigono invenzione”³² – ed in virtù di questa sua natura differenziale stabilisce il proprio rapporto con il mondo; il quadro dunque funziona come quadro solo nel momento in cui invece di darmi una copia dell'oggetto reale e l'oggetto reale stesso nella sua consistenza mondana, mi dà di esso la sua essenza. Superato il vincolo della somiglianza apparente e scoperta tutta la densità operativa di quella che Malraux definiva “deformazione coerente”, l'arte si può permettere di cogliere “certe matrici simboliche, certe cerniere di mondo, che sono all'opera in diversi oggetti empirici – unità di spazio, tempo, regni, distinzioni, natura-storia, al di là della distinzione veglia e sonno (poca realtà), reale-possibile, unità originaria, d'indistinzione”³³. In una perfetta coesistenza di terminologia fenomenologica, che riporta la definizione dell'arte alle nozioni legati al simbolico (*matrici simboliche*), e di terminologia ontologica, che anticipa le conclusioni de *Il visibile e l'invisibile* (cerniera di mondo), Merleau-Ponty condensa nel “luogo dell'arte” una serie di problematiche trasversali che riportano immediatamente la problematica della definizione strutturale dell'opera

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem*, p. 20.

³¹ *Ibidem* p. 22.

³² *Ibidem*, p. 20.

³³ *Ibidem*, p. 23.

d'arte alle sue pertinenze filosofico-naturali. Il richiamo alle precedenti riflessioni sul simbolo – che catalizzavano influenze goethiana e cassireriane - introducono Merleau-Ponty alla tematizzazione del concetto di *prototipo* ovvero

il mondo *selbstverständlich*, ricollocato in un alone di possibilità di cui non è che un esempio. Si deforma proprio per cogliere la forma nella sua nascita³⁴

Vediamo dunque Merleau-Ponty ricollocare la problematica del fondo naturale nell'ambito critico della forma e legarlo dunque alle variazioni della deformazione. La nozione di prototipo si sovrappone, soprattutto in virtù del suo carattere di esemplarità, a quella di *simbolo*, che la tradizione morfologica prima e l'interpretazione cassireriana dopo, cercano di mettere a tema. Nella citazione di Merleau-Ponty qui sopra evocata, i riferimenti all'ambito di riflessione morfologico sono numerosi e puntualmente attribuibili. L'evocazione della nozione d'*esempio* ricalca l'analisi di Klee dell'attività pittorica, concentrata in un passaggio de *La confessione creatrice* che Merleau-Ponty legge in citazione nel testo Grohmann dedicato a Klee: “in rapporto alla creazione l'arte è parabola. In ogni caso essa è un esempio, così come le cose terrestri sono un esempio cosmico”³⁵. Rispetto alla creazione naturale dunque l'arte è, dal punto di vista del suo statuto, un esempio poiché permette di ricavare un acceso a quelle cose supreme con cui “gioca”³⁶ ma che finisce tuttavia per raggiungere. Nella figura del prototipo, l'arte rivela la propria operatività secondo un doppio registro, un portato gnoseologico nella sua attività ed una consistenza ontologica nei suoi risultati: quella ricollocazione nell'alone dei possibili che il prototipo opera nei confronti della creazione, descrive l'arte come un'istanza di deformazione funzionale allo svelamento della forma al suo stato nascente. Come infatti suggeriva anche Grohmann, la deformazione artistica non è un'operazione autonoma fine a se stessa ma ricompre una necessità operativa per giungere al nucleo genetico della forma “nell'opera si tratta della necessità di deformare. Tale necessità s'impone allorché si penetra nella dimensioni specifiche

³⁴ *Ibidem*, p. 26

³⁵ P. Klee, *La confessione creatrice*, cit., p. 25, ripreso in W. Grohmann, *Paul Klee*, Kohlhammer, Stuttgart 1954, traduzione francese di J. Descoullayes e J. Philipon, *Paul Klee*, Klincksieck, Paris 1954, p. 161.

³⁶ Rif. “l'arte gioca in modo innocente con le cose supreme, ma finisce tuttavia col raggiungerle” (P. Klee, *La confessione creatrice*, cit. p. 25).

della forma. Poiché la nuova nascita della natura giunge fino a questo punto”³⁷. Il potenziale filosofico dell’arte si dispiega proprio in questo “coglimento della genesi”³⁸: la pittura è una sorta di *filosofia tutta in atto* nella misura in cui interpreta le sue operazioni astrattive come l’espressione di un’assolutezza radicale, ovvero di quella capacità di ritrovare “una posizione dell’essere incomprensibile per [la] scienza e [il] quotidiano, cioè essere già qui presupposto in ogni ‘spiegazione’”³⁹. Le apparenze artistiche sono dunque esemplari della parabola della parabola dell’essere, ne sono un prototipo, poiché i *simboli delle apparenze*⁴⁰ – ovvero la loro generalizzazione in direzione di “un possibile più vasto”⁴¹ – propongono un “filosofia non espressa”, o meglio una filosofia che si struttura “senza volerlo espressamente”⁴². È in questo contesto, ovvero in una comprensione complementare della nozione di prototipo e di simbolo, che Merleau-Ponty inserisce una citazione diretta a Goethe, anch’essa rinvenuta nel testo di Grohmann; il simbolo non è né della natura del segno linguistico (strutturato sulla funzione di rinvio) né della natura del cosa stessa, poiché se così fosse si neutralizzerebbe la funzione simbolica, che finirebbe assorbita in una semplice corrispondenza di simbolo ed essenza: come osserva Goethe dunque il simbolo si attarda in una dimensione di ambiguità poiché è “un’immagine concentrata nello specchio dello spirito, ma peraltro identica all’oggetto”⁴³. Il suggerimento di tale struttura del simbolo giunge a complicare il panorama essenziale dell’arte, poiché conferma, sotto un altro profilo, come nella pittura (assunta in questi passaggi come regolo dell’attività artistica in generale) non sia in atto una rappresentazione pura ed elementare ma sia operante un fondo di torbidezza che immerge tutto nelle avventure deformanti della forma. L’insistenza merleau-pontiana su Klee e sulle implicazioni morfologiche che tale insistenza trascina con sé un progetto di riscatto di quel logos del mondo estetico che è stato “ridotto in linea di principio a [lla] logica”⁴⁴: per facilitare tale riscatto la ricerca della pittura contemporanea dovrebbe ricollocare il suo *modus operandi* in una comunicazione generale con un *essere preoggettivo*⁴⁵. La registrazione di una decadenza della filosofia trova dunque nella produzione artistica,

³⁷ W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 182.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *É possibile poggia la filosofia?*, cit., p. 28.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Rif. M. Merleau-Ponty, *É possibile poggia la filosofia?*, cit p. 28.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 208.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *É possibile poggia la filosofia?*, cit., p. 31.

⁴⁵ *Ibidem.*

ed in particolare in quel pensiero implicito che essa veicola, un esemplare di *pensiero fondamentale* con il quale è necessario prendere contatto con l'obiettivo di "formulare filosoficamente la nostra ontologia che rimane implicita, nell'aria, e [di] farlo per contrasto con l'ontologia cartesiana"⁴⁶. In ambito estetologico questa presa di distanza dal cartesianesimo si misura nella nuova idea di profondità e di considerazione dello spazio:

abbandono della nozione di dimensione come rapporto o punto di vista da cui si effettua la misura. "Punto di vista" evoca proiezione. Ma appunto, non c'è proiezione, ma libera frequentazione dello spazio. Le dimensioni sono derivate da una dimensionalità, da una località globale, da una voluminosità in cui sono reversibili, esprimibili l'una con l'altra. [La] ricerca della profondità o anche della *forma* [è] ricerca di un'unità *per trascendenza* e non nell'in sé⁴⁷

La nuova analisi ontologica dello spazio – nelle sue coordinate e nella sua caratteristica di forma - permetterebbe infatti alla pittura di accedere ad una modulazione di dimensione che non pone lo spazio da un lato ed il suo contenuto dall'altro ma che realizza una vera e propria "*spazializzazione* a cui i contenuti contribuiscono"⁴⁸; la pittura dunque non corrisponde ad una artificiale costruzione dell'essere per analogia ma è piuttosto "segregazione dell'Essere in cui siamo innanzitutto"⁴⁹.

La questione della forma dunque non ricompre un ambito d'interesse modesto nella produzione merleau-pontiana ma appare, tutt'altro, come un vero filo rosso che fornisce una continuità all'avvicinarsi delle cicliche fasi di pensiero che porteranno all'ontologia: Merleau-Ponty tenta costantemente di pensare la forma cercando di articolare l'eredità prospettica della psicologia della forma, mettendola sistematicamente alla prova non solo nei suoi contenuti descrittivi, ma soprattutto nei suoi inespressi portati filosofici. Sin dalle descrizioni strutturaliste del movimento o dalle analisi fenomenologiche del mondo percepito, la teoresi merleau-pontiana è guidata dalla problematica della forma così com'è dischiusa dalla *Gestaltpsychologie* ed è proprio la discussione del termine *Gestalt* e di tutta la pregnanza morfologica che essa contiene che traina la riflessione sulla forma fino agli eponimi ontologici degli

⁴⁶ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

anni a cavallo tra il 1958 ed il 1961: potremmo dunque riassumere dicendo che la filosofia della forma si struttura in parallelo come una presa di posizione critica nei confronti della *Gestaltpsychologie* ed uno sviluppo autonomo del filone gestaltista in chiave filosofica. È infatti già a partire da *La struttura del comportamento* che Merleau-Ponty dichiara l'intenzione di un prolungare filosoficamente la psicologia della *Gestalt* in modo da correggerne in qualche modo le ingenuità descrittive e sormontare delle impasse che impediscono una reale comprensione del suo potenziale. Il concetto di forma, che è ricavato da Merleau-Ponty attraverso una descrizione fedele dei fenomeni comportamentali, “*déjoue les catégories spontanées de l'attitude naturelle, voire de la tradition philosophique, et c'est pourquoi la question de la signification et du status ontologique de la forme est au centre de sa pensée*”⁵⁰. Su suggerimento di Barbaras, potremmo distinguere due momenti di pertinenza gestaltista, che segnano rispettivamente due diverse attitudini rispetto alla questione della forma: se ne *La struttura del comportamento* il riferimento alla scuola della Gestalt è perenne ed onnipresente, *Fenomenologia della percezione* mostra un certo distacco ed una certa parsimonia nell'utilizzo di quelle stesse fonti. Gli anni che raccolgono la scrittura di *Fenomenologia della percezione* e l'influenza che questa getta sulla produzione immediatamente successiva registrano una sopravvenienza della linguistica saussuriana e l'affacciarsi contestuale di alcune problematiche estetologiche ed di una sempre più stringente riflessione sull'arte. Come abbiamo già avuto modo di rimarcare nel corso del secondo capitolo, quell'interludio complesso che costituisce il nucleo ancora inedito della produzione merleaupontiana tra il 1952 ed il 1954, permette invece alla psicologia della *Gestalt* di riguadagnare territorio sulla scena fenomenologica merleaupontiana e di ipotecare in modo produttivo gran parte della riflessione sul movimento e sull'espressione. Nella produzione degli anni Quaranta dunque la *Gestalt* si dimostra un veicolo importante per accostarsi alla questione dell'idealità (preoccupazione fenomenologica che invocava la cosa stessa husserliana e la sua ipotesi di *Wesenschau*), salvo poi trasferirsi nel corso degli anni Cinquanta in un ambito di competenza più prettamente ontologico, che cerca di risolvere alcune formulazioni di *Fenomenologia della percezione* secondo il loro portato estetologico. La nozione di *Gestalt* torna infine operante nelle Note di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* a partire dal 1959, quando il termine tedesco diventa il

⁵⁰ R. Barbaras, “Merleau-Ponty et la psychologie de la forme”, *Les études philosophiques*, n. 2/2001, p. 151.

nucleo di una serie di questioni nuove legate alla percezione ed all'emergente questione del "mondo invisibile". Nell'approccio fenomenologico la *Gestalt* veniva assunta come lo strumento più promettente ai fini di una critica verso le due versioni del pensiero oggettivo (intellettualismo ed empirismo); al suo passaggio nell'alveo più schiettamente ontologico della filosofia merleau-pontiana, essa assume una sorta di autonomia che la dirige verso il problema dello spirito: se in una prima fase la filosofia della forma forniva l'appoggio per la costruzione di una teoria della coscienza (interamente stornata su fattori percettivi), in un secondo momento, corrispondente all'affiorare di esigenze ontologiche, essa diventa il grimaldello di cui Merleau-Ponty si serve per squalificare la prospettiva coscienzialista. La nozione di forma subisce in questa fase una torsione critica, che, da uno schieramento contro l'interpretazione naturalista della coscienza messa in atto dalla psicologia (e dunque in difesa del coscienzialismo), la ridirige contro le categorie della filosofia della coscienza stessa. Questa ambiguità e questa instabilità oscillante che caratterizza la presenza episodica ma ricorsiva della *Gestalt* nella produzione merleau-pontiana ha necessariamente un duplice conseguenza. Osserva Barbaras in proposito: "si la *gestaltpsychologie* fournit d'abord à Merleau-Ponty un concept de cogito qui représente une alternative par rapport à Husserl, la notion de orme, pensée pour elle-même, lui permet d'élaborer une idée de l'être et de la différence ontologique qui représentent peut-être une alternative vis-à-vis de Heidegger"⁵¹.

La scelta metodologica alla base de *La struttura del comportamento* – ovvero il privilegio accordato alla nozione neutra di comportamento nel procedere ad una analisi strutturale dell'uomo – decide un ruolo preciso della nozione di forma all'interno di questo approccio: se infatti un'analisi riflessiva del comportamento avrebbe condotto ad ipotizzare una coscienza completamente trasparente, il ricorso alla forma introduce il diversivo della *coscienza percettiva*, ovvero introduce un'istanza in grado di svincolarsi dall'omologia con l'ego trascendentale kantiano sia da quello husserliano. Il ruolo della forma nella produzione merleau-pontiana sembra dunque quello di garantire periodicamente l'attualità del fondamento percettivo delle teorie coscienzialistiche e, conseguentemente, di ricollocare la filosofia nel campo percettivo, a sua volta compreso come ambito delle forme organiche. È in questo senso, come abbiamo osservato più volte, che l'intervento della tradizione

⁵¹ *Ibidem*, p. 152.

morfologica goethiana si rivela decisivo: il continuo ricorso che Merleau-Ponty fa a *La struttura dell'organismo* di Kurt Goldstein aiuta la fenomenologia a confermare da un lato l'inerenza percettiva del fenomeno della forma e dall'altro a rimarcare un'idea non metafisica di totalità e coesione fenomenica incentrato sulla nozione di struttura; l'idea che le lesioni locali non producano effetti esclusivamente locali (ovvero legati alle aree di competenza anatomica), ma che presentino un'*incidenza strutturale* sul complesso fisiologico (ovvero affettino l'attitudine simbolica e dunque il comportamento piuttosto che i contenuti), permette a Merleau-Ponty di uscire, nella considerazione della forma organica, dal meccanicismo e dal vitalismo. Il comportamento risulta dunque descrivibile tramite il concetto di forma nella misura in cui esso corrisponde ad un processo totale indiscernibili, nel momento stesso in cui le sue parti differiscono. Ci sarebbe dunque una sorta di isomorfismo tra l'organizzazione fenomenale attiva nel comportamento e quella attiva in una struttura fisica; suggerisce a questo proposito Barbaras che "tout l'effort de Merleau-Ponty va consister à montrer qu'il y a une contradiction entre la *signification* même de la forme et les tentatives de l'inscrire dans une ontologie de type naturaliste"⁵². Se infatti la forma fosse considerata alla stregua di un essere naturale, ovvero esistete in uno spazio, essa finirebbe per trovarsi *dispersa*, distribuita in eventi locali e dunque finirebbe per contravvenire al suo principio di coesione. La forma infatti, sostiene Merleau-Ponty in un passaggio dei corsi al Collège de France tra il 1949 ed il 1952, non soffre di questo vizio della dispersione poiché non esiste nello spazio secondo le modalità della cosa: essa condivide piuttosto lo statuto ibrido di un'idea sensibile, ovvero di un'istanza dalla consistenza eidetica ma dalla localizzazione sensibile. Tale consistenza non è lontana da quella che Merleau-Ponty attribuirebbe *all'oggetto percepito*; risulta parimenti importante sottolineare, come "un Tout qui ne se confond pas avec la somme de ses parties n'a d'existence que *phénoménale* et penser la réalité du comportement ou de l'organisme comme forme, c'est poser l'identité de sa réalité et de sa phénoménalité. En cela, c'est bien la psychologie de la forme elle-même qui est contrainte de suspendre l'ontologie naïve dont elle était partie et qui est conduite ainsi d'elle-même à l'attitude phénoménologique"⁵³. La conferma di Goldstein, ormai vero e proprio strumento di tutela della matrice morfologica merleau-pontiana, è invocata da Merleau-Ponty nel momento in cui anch'egli si ripropone di rifiutare il

⁵² *Ibidem*, p. 153.

⁵³ *Ibidem*, p. 154.

meccanicismo ma di sfuggire allo stesso tempo da una complementare ipotesi vitalista: nel momento in cui Goldstein applica la nozione di forma ai fenomeni vitali egli non fa altro che confermare che, se è vero che il tutto si distingue dalla somma delle sue parti, esso non è altro che le parti stesse. La sua totalità dunque dipende esclusivamente dall'interazione delle parti, senza che si renda necessario un richiamo ad un'ipotetica *forza vitale*: la totalità si distingue dalle parti poiché essa è, per una coscienza, la *significazione* delle parti stesse e non è una sostanza che si accoppia alla sostanza materiale. La significazione delle totalità vitali si gioca esclusivamente sul piano fenomenale: la totalità dell'organismo vitale è infatti concreta e di natura percettiva. Nel confermare a sua volta queste intuizioni goldsteiniane, Merleau-Ponty sembra incanalarsi in un filone ontologico che troverà espressione solo tardivamente nel suo pensiero degli anni Cinquanta: dopo aver tratto le conseguenze delle diverse implicazioni della teoria della forma, si tratterebbe di pensare l'identità dell'essere e della fenomenalità in un modo talmente raffinato da evitare di compromettere la loro differenza. L'interrogazione merleau-pontiana sullo statuto della forma ed in particolar modo sul suo senso d'essere⁵⁴ mira a liberare le conclusioni della psicologia della forma da una prospettiva pregiudiziale che ricondurrebbe la forma all'ambito di energia dell'essere determinato. Se da un lato infatti la psicologia della forma permetteva di "suspendre l'ontologie naïve au profit d'êtres qui renvoient par essence à une conscience"⁵⁵, dall'altro, i suoi precipitati positivi mettono l'accento sulla resistenza della forma ad essere ridotta ad un essere di natura. Nella riflessione fenomenologica egli anni Quaranta la nozione di *Gestalt* giunge a confermare l'ipotesi secondo cui l'organismo, non essendo un prodotto reso intelligibile grazie all'intervento di una natura esterna, è un alternativo nucleo unitario di significazione, è un fenomeno in senso kantiano, che rivela un'*attitudine trascendentale* riferita all'operato della coscienza. Cioè che Merleau-Ponty trova infatti interessante nel corpo significativo della *Gestalt* non è però la semplice idea di significazione, quanto piuttosto l'idea di significazione in relazione all'idea di *struttura*, ovvero alla

junction d'une idée et d'une existence indiscernable, l'arrangement contingent par le quel les matériaux se mettent devant nous à avoir un sens, l'intelligibilité à l'état naissant⁵⁶

⁵⁴ Rif. *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, ed. fr. cit., p. 223.

Il problema della percezione, a cui la forma rinvia immediatamente, è dunque la culla della questione filosofica dell'idealità: la definizione di struttura che Merleau-Ponty mette in campo nel suo percorso dallo strutturalismo alla fenomenologia anticipa in qualche modo quelle esigenze di ricongiunzione di fatto ed essenza nella comprensione dell'*eidōs*, nonostante vi sia ancora una preponderanza del ruolo della coscienza nella descrizione di tali dinamiche. Tale "tematizzazione prolettica" dell'idea sensibile conferma come il confronto con la scuola di Berlino abbia indotto in Merleau-Ponty un'inesauribile necessità di confronto con il problema "d'une phénoménalité indiscernable d'une existence brute, d'un sens retenu dans l'épaisseur d'une matière et, partant, d'une conscience qui est capable de passivité"⁵⁷. Sarà dunque la caratterizzazione ontologica della coscienza a subire le conseguenze più considerabili della riferimento merleau-pontiano alla *Gestalt* poiché essa, sia da un punto di vista prettamente percettivo che dal punto di vista delle dinamiche dell'incarnazione, viene ridirezionata verso la passività; lo svelamento della componente passiva della polarità coscienziale non corrisponde però ad un cambio di segno definitivi (dal radicalismo del completamente attivo al radicalismo del completamente passivo) quanto piuttosto all'accoppiamento di attività e passività, alla *fungenza*. Nel periodo che vede lo strutturarsi delle analisi de *La struttura del comportamento*, la congiunzione di essenza ed esistenza che emerge sullo sfondo delle analisi morfologiche è articolata in modo dialettico, nella misura in cui i due termini, pur apparendo l'uno come la negazione dell'altro, realizzano una identità ultimativa; riformula Barbaras:

l'existence est la signification encore hors de soi et la signification l'existence devenue ce qu'elle est, c'est-à-dire pour soi. Corrélativement, du côté du sujet, passivité et activité, incarnation et conscience ne sont que les moments abstraits d'un procès par lequel la conscience accède à elle-même : le corps, c'est la conscience saisie du point de vue de sa genèse et la conscience le corps saisi du point de vue de sa vérité⁵⁸

Osservando con estrema cautela questa formulazione provvisoria dei rapporti eidetici, è facile prevedere come la filosofia merleau-pontiniana si sarebbe di lì a poco scoperta insoddisfatta di una tale impostazione, soprattutto in virtù del fatto che la linearità di tali rapporti non corrisponde affatto alla complessità fenomenologica implicata nella

⁵⁷ R. Barbaras, "Merleau-Ponty et la psychologie de la forme", cit., p. 156.

⁵⁸ *Ibidem*.

questione percettiva della forma. Ciò che leggiamo dunque nei passaggi de *La structure du comportement* non è che un vero *indice tematico* di quelle questioni morfologiche che saranno declinate fenomenologicamente ed ontologicamente nella produzione successiva: il problema dello statuto della forma e del funzionamento della percezione passeranno al vaglio di una serie di confronti serrati con la tradizione psicologica e filosofica per poi trovare nuovamente, ne *Le visible e l'invisible*, il supporto critico della psicologia della *Gestalt*.

Gli anni che segnano il passaggio dall'influenza strutturalista alla stabilizzazione del progetto fenomenologico, rappresentano per Merleau-Ponty l'occasione di ritornare sulle soluzioni provvisorie donate in seno alla spinosa questione della forma, essenzialmente in rapporto alle modalità con le quali essa descrive l'emergenza eidetica nell'ambito esperienziale: il problema che emerge dalle analisi strutturaliste del comportamento – e che subirà dunque un aggiornamento nelle maglie della fenomenologia della percezione – mette coinvolge primariamente il modo in cui la vita intenzionale costituisce un progetto di rappresentazione ovvero come quella la comprensione attiva a livello corporeo sia già un accesso all'idea. Nel contesto di un'analisi fenomenologica dell'esperienza percettiva, Merleau-Ponty mobilita la *Gestalt* in qualità di strumento critico, capace di attenuare contestualmente empirismo e intellettualismo e di rettificare le debolezze intellettualiste o coscienzialiste della prospettiva husserliana: la psicologia della forma serve a Merleau-Ponty d'appoggio per muovere una critica alla fenomenologia della ragione impostata da Husserl e per affermare di conseguenza l'irriducibilità della donazione per *Abschattungen*. Sarebbe infatti impossibile una donazione adeguata e trasparente dell'oggetto percepito; tale impossibilità si precisa nella relazione figura sfondo che la psicologia della forma introduce nella fenomenologia merleaupontiana: se da una parte Merleau-Ponty individua nella teoria husserliana del cogito delle tracce ancora ben radicate di cartesinesimo, dall'altra identifica nella via della fenomenologia genetica una possibilità di riformare dall'interno questi retaggi. La soluzione genetica infatti permetterebbe, restando nei confini della produzione husserliana, di riattualizzare quell'importante relazione della coscienza – e dunque de il trascendentale – con la fatticità originaria del percepito. Se ne *La struttura del comportamento* la psicologia della forma restava confinata nell'ambito delle sue contribuzioni alla scienza del comportamento ed all'analisi del movimento spontaneo, in *Fenomenologia della percezione* viene piegata ad azzardi maggiori. Il confronto della *Gestalt* con il colosso

husserliano permette a Merleau-Ponty di ottenere una posizione sincretica, che integra le due tradizioni e che si concentra nella formulazione della categoria di coscienza percettiva. È in questo contesto - che si prolungherà negli scritti inediti dei primi anni Cinquanta analizzati in questa tesi - che Merleau-Ponty riuscirà a mettere finalmente a frutto il potenziale filosofico della scuola della *Gestalt* ponendolo in relazione alla tematica fenomenologica della temporalità dell'incarnazione: la coscienza è infatti temporale poiché è incarnata e questa inserzione temporale decide dello statuto del corpo al di fuori dell'astrazione che caratterizzava la tradizionale concezione della forma. Lo studio della *Gestalt* apre la via a ciò che Merleau-Ponty identifica come *esperienza bruta* ovvero a quella polarità del sensibile percettivo in grado d'incrinare le certezze radicali d'empirismo ed intellettualismo.

Le occorrenze della psicologia della forma accompagnano dunque il passaggio dalla prospettiva fenomenologica alla prospettiva ontologica e marcano la consapevolezza merleaupontiana di non poter rendere conto del percepito in un quadro filosofico ancora ipotecato dalla coscienza e per questo segnato da una lunga serie di dicotomie categoriali (prima fra tutte quella che vede opposti materia e forma o soggetto ed oggetto). I tratti introduttivi de *Il visibile e l'invisibile* rivelano la volontà di aggredire una volta per tutte tali pregiudizi, che avevano caratterizzato la tradizione filosofica occidentale e, allo stesso modo, anche la produzione merleaupontiana degli anni precedenti. L'analisi critica della dialettica e della fenomenologia hanno come obiettivo primario quello di ricongiungere nella figura del fenomeno il fatto e l'essenza, l'esistenza ed il significato; “Il s'agit donc pour Merleau-Ponty de revenir au perçu lui-même, avant cette déchirure, c'est-à-dire de déterminer le sens d'être de l'Être à partir du perçu, qui en est la forme originaire, au lieu de le subordonner à une ontologie implicite – bref de penser *selon* le perçu au lieu de penser le perçu selon le fait et l'essence”⁵⁹. La nuova posta in gioco dell'ontologia è un pensiero della percezione che parta dal percepito, ovvero un pensiero che si adegui al senso d'essere dell'originario piuttosto che rendere conto della percezione come fosse il correlato di un atto di coscienza. Il ricorso ad un polo coscienziale “non percettivo” - e dunque ad un'istanza estranea alla percezione - induce senza riserve a concepire quest'ultima come in preda alla scissione del fenomeno. Il ritorno, nella fase ontologica, alle medesime problematiche morfologiche dischiuse già negli anni Quaranta testimonia

⁵⁹ *Ibidem*, p. 159.

come solo il concetto di forma permetta a Merleau-Ponty di disporre di un ambiente teorico in grado di tematizzare senza forzature il percepito, ripartendo da quest'ultimo per reimpostare un'ontologia fenomenologica. L'adozione di un punto di vista tipicamente gestaltista registra però, contemporaneamente, la necessità di estrarre la teoria della *Gestalt* dal naturalismo operante nelle conclusioni della scuola berlinese facendolo interagire con l'esigenza parallela di sottrarsi ad un dualismo filosofico altrettanto nocivo. L'obiettivo globale dell'innesto della psicologia della forma nelle maglie teoriche dell'ontologia della carne è dunque quello di mostrare che tutto ciò che può essere considerato come psicologico ha in realtà dei precipitati ontologici importanti.

La centralità del contributo della teoria della *Gestalt* all'edificazione di un'ontologia è affermata da Merleau-Ponty già a partire dal Febbraio del 1959, quando in una nota di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* dedicata alla “*Weltlichkeit* del *Geist*, alla nozione di Mondo invisibile ed al non-essere nell'essere-oggetto del *Seyn*” Merleau-Ponty invoca la nozione di *Gestalt* e di *Gestalthafte* per descrivere la nozione alternativa di trascendenza che, in ambito fenomenologico, modifica l'impostazione del problema dell'altro e dell'intersoggettività, nonché quello della verità dell'essere. Primo fra tutti, è il problema dell'altro e dell'intersoggettività ad essere reimpostato non più sulle relazioni interpersonali ma su quegli *esistenziali*⁶⁰ che corrispondono alla sedimentazione di esperienze volontarie ed involontarie. Nella medesimo stile di ripensamento, anche la nozione di inconscio richiede di essere riposizionata in un quadro teorico che mutua la propria impostazione alla psicologia della forma (quindi ad una psicologia dell'orizzonte) piuttosto che ad una psicologia dell'introspezione: l'inconscio non sarebbe infatti da ricercare in fondo o dietro alla coscienza quanto piuttosto davanti ad essa, come una delle articolazioni del campo percettivo; osserva infatti Merleau-Ponty che “esso è ‘inconscio’ per il fatto che non è oggetto, ma è ciò grazie a cui gli oggetti sono possibili”⁶¹. Descritti gestalticamente, gli elementi che regolano il rapporto intersoggettivo sembrano ripetere le dinamiche degli esistenziali, dunque di quelle sedimentazioni che formano un senso dell'esperienza in termini di organizzazione di campo. Tali esistenziali sarebbero “l'ossatura di quel ‘mondo invisibile’ che, con la parola, inizia ad impregnare tutte le cose che vediamo”⁶².

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 197.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

Questa sorta di presa di possesso strutturante dello spazio sensoriale e visibile non corrisponde ad una trasparenza completa per lo spirito, ma piuttosto ad una collocazione di quest'ultimo nel mondo, e dunque ad una conferma della sua *Weltlichkeit*. Il *Geist* merleau-pontiano non sarebbe infatti un'istanza spirituale posizionata prima o davanti al mondo ma corrisponderebbe ad una "vita interiore" nel senso di "mondo nel mondo, regione di esso"⁶³ ovvero luogo dal quale noi parliamo ed attuiamo la nostra visione. L'inserzione nel mondo, ovvero la nostra aderenza percettiva e sensibile all'essere, permette la nostra condivisione di un mondo apparente che è doppiato da un mondo invisibile; ne consegue che la nostra descrizione del mondo comprende, oltre che il riferimento all'esperienza del visibile, anche il riferimento all'esperienza del non-qualificato. L'invisibile "è dato originariamente come *non-Urpräsentierbar*, nello stesso modo in cui l'altro è nel suo corpo *dato come originariamente assente*, - come scarto, come trascendenza"⁶⁴. In virtù dell'orizzonte carnale, che fornisce una trasversalità ontologica, le cose e l'altro hanno per me la medesima consistenza ontica: c'è rapporto trasversale con le cose non meno che con l'altro, poiché esse sono "prelevate dalla mia sostanza, spine nella mia carne"⁶⁵. Là dove l'ontologia tradizionale trovava innumerevoli difficoltà nel dirimere la questione della trascendenza, l'ontologia merleau-pontiana cerca di risolverla facendone derivare la definizione da quella situazione di ambiguità che replica il nodo tra noi e le cose: interagendo criticamente con i presupposti metafisici sartriani, Merleau-Ponty sostiene che se si dovesse parlare di trascendenza (dunque di distanza) in quella situazione di prossimità empatia dettata dalla *chair* si dovrebbe invocare un essere "talmente gonfiato di non-essere di possibile" che esso finirebbe per dichiararsi non soltanto ciò che è ma a che è attualmente ma anche ciò che è in potenza e ciò che non è. La forma dunque, nella sua accezione di *Gestalthafte*, "se si vuole definirla secondo la *Gestalt* stessa e non a contrario, come 'ciò che non è' la somma degli elementi"⁶⁶, dovrebbe anch'essa seguire il medesimo stile definitorio. Aggiunge infatti Merleau-Ponty che la *Gestalt*, se si decide di tenersi al suo nucleo percettivo:

non può essere *Sinngebung*, centrifuga, imposizione d'essenza, *vor-stellen*. Non vi si può

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 198.

distinguere *Empfindung* ed *Empfundenes*. Essa è *apertura* –

Se il sentire, il percepire vengono intesi così, si comprende come vi sia dell'*Umwahr* nella *Wahrheit*⁶⁷

La pregnanza fenomenica della forma nella sua accezione gestaltica rifiuta qualsiasi sua riduzione di natura cosale e, al contrario, conferma ad ogni passo la sua verità in quanto presa di contatto con l'essere percettivo puro. Come osserva Barbaras⁶⁸, Merleau-Ponty interpreta la *Gestalt* come una cosa bensì come l'evento della sua apparizione, la cosa al suo stato nascente prima che sia operato su di essa qualsiasi tipo di oggettivazione o di idealizzazione. In qualità di *Etwas* pre-tematico la forma non figura tra le cose apparse, ma costituisce la struttura della loro apparizione.

L'intervento della psicologia della forma asseconda dunque Merleau-Ponty nel suo intento di condurre *esplicazione ontologica*⁶⁹ i problemi sollevati ed i risultati acquisiti in *Fenomenologia della percezione*. La distruzione dell'ontologia oggettivista cartesiana – e le sue implicazioni cosalizzanti – dovrebbe associarsi, secondo le necessità merleau-pontiane, ad una progressiva riconquista della dimensione della *Lebenswelt*, nella quale riassorbire e ricomprendere la costruzione della metafisica. L'appello alla nozione di *chair* permette infatti di stabilire un "ordine ontologico" che privilegia la struttura d'orizzonte e che abbandona la comprensione di quest'ultimo in termini antropomorfi. Avviare l'ontologia sulla strada dell'orizzontalità permette a Merleau-Ponty di comprendere:

che la "soggettività" e l'"oggetto" sono un sol tutto, che i "vissuti" soggettivi vanno annoverati nel mondo, fanno parte della *Weltlichkeit* dello "spirito", sono trascritti nel "registro" che è l'Essere, e che l'oggetto non è altro che il *ciuffo* di queste *Abschattungen* ... Non siamo noi a percepire, è la cosa a percepirsi laggiù [...] Il mondo è campo, e a questo titolo sempre aperto⁷⁰

Il rivolgersi dell'ontologia merleau-pontiana ad un'impostazione d'orizzonte non comporta la riduzione della verticalità ad un unico piano d'immanenza, ma, al contrario, prevede un vero e proprio "scaglionamento in profondità"⁷¹ in grado di testimoniare l'essere percettivo come *Offenheit*. Mostrando così l'ingenuità

⁶⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁶⁸ R. Barbaras, "Merleau-Ponty et la psychologie de la forme", cit., p. 159.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, p. 200.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 202.

⁷¹ *Ibidem*.

ontologica della metafisica e della sublimazione dell'Essente che essa opera, Merleau-Ponty rende altrettanto evidente la necessità di una trasposizione delle esigenze metafisiche in un piano filosofico che possa ridare il senso del percepito alla percezione. Quest'ultima infatti è innanzitutto “apertura di un campo di *Gestaltungen*”⁷² ovvero squadernamento di un ambito operativo organizzato sistematicamente intorno al perno dell'*inconscio*, poiché “ciò che funge da cardine, esistenziale, è e non è percepito. Infatti non percepiamo che figure su livelli – E lo percepiamo solo in rapporto al libello, che dunque è impercepito”⁷³. La nozione di *Gestalt*, nella sua accezione di sistema fisico, torna ad essere funzionale alla descrizione di quella percezione del livello che è sempre *fra* gli oggetti ma che non è mai oggetto di coscienza. Se durante tutto il corso degli anni Quaranta, ed in particolar modo in *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty si era affidato ad un'idea di coscienza fenomenologica strutturata sul modello dell'intenzionalità husserliana, con il chiarimento delle esigenze ontologiche degli anni Cinquanta, si fa anche più chiara la necessità di approfondimento di quella questione della coscienza che era rimasta fino a quel momento immutata. In una Nota del Maggio 1959, Merleau-Ponty s'interroga, nell'ambito di una riflessione più ampia sull'elemento ricettivo della coscienza assoluta in Husserl⁷⁴ e sulla nozione di *Zeitbewusstsein*⁷⁵, sul senso congiunto di “percepire” ed “avere coscienza”; se è infatti vero che l'ipotesi di un puro *denken* o di una correlativa *Selbstercheinung* non farebbe altro che implicare l'idea di un per Sé e dunque produrre nella spiegazione della trascendenza una impasse insormontabile, appare chiaro a Merleau-Ponty che l'analisi della coscienza percettiva debba essere stornato su quello *scarto percettivo* che rende possibile la visione. In un regime ontologico d'ordine fenomenologico l'“avere coscienza” deve essere compreso sotto l'egida del “percepire” ovvero dell'avere una figura sullo sfondo oltre al quale non si può ulteriormente risalire. Con l'obiettivo di giungere a queste conclusioni, Merleau-Ponty si avventura in una descrizione gestaltista della

⁷² *Ibidem*, p. 205.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ “Cos'è l'elemento ‘ricettivo’ della coscienza assoluta? – H. ha ragione di dire che non sono io a costituire il tempo, che esso si costituisce che è *Selbsterscheinung* – Ma il termine ‘ricettività’ è improprio appunto perché evoca un Sé distinto dal presente e che lo *riceve* – Si deve intenderlo semplicemente in opposizione agli atti spontanei (pensiero ecc.)” (M. Merleau-Ponty, VI, p. 206).

⁷⁵ “è il nuovo presente, nella sua individualità, che spinge al passato quello presente, e che riempie una parte dell'avvenire? In questo caso non ci sarebbe il tempo, ma dei tempi – Si deve intendere il tempo come sistema che abbraccia tutto- Quantunque esso possa essere colto solo da chi vi è, da chi inerisce a un presente” (*Ibidem*, p. 206).

coscienza, o meglio, invoca la nozione di *Gestalt* per spiegare la particolare trascendenza che caratterizza l'*Etwas*:

come la *Selbstgegebenheit* della cosa esteriore, è in realtà non un termine effettivamente in attraversabile (lente temporale), ma un trascendente, un optimum, un *etwas* ... (una *Gestalt* e non un individuo) – e l'aver coscienza di questo *Urerlebnis* non è coincidenza, fusione con... e non è nemmeno [...] atto o *Auffassung*, e nemmeno (Sartre) nullificare, è lo scarto così come lo fa comprendere lo schema corporeo che è fondazione di spazio e di tempo – è una percezione-impercezione, i. e. un senso operante e non tematizzato⁷⁶

La struttura sensibile della forma e la sua trascendenza descritta in termini di eccedenza permettono a Merleau-Ponty di avanzare dei dubbi sulla pienezza attuale della cosa, non essendo quest'ultima “tutta attuale sotto lo sguardo”⁷⁷; quella della cosa è un'attualità totale semplicemente promessa poiché la cosa non è mai totalmente osservabile in quanto “in ogni osservazione c'è sempre un differimento, non si è mai alla cosa stessa”⁷⁸. Ciò che noi chiamiamo sensibile non è un nucleo d'attualità completa ma è il precipitato di una deposizione continua di quello che abbiamo definito esistenziali, ovvero una cristallizzazione nella dimensionalità dell'attuale dell'immaginario e delle *matrici sensibili*⁷⁹. La mia presenza percettiva al mondo, e dunque l'istallazione in uno spazio mondano attraverso lo schema corporeo, segue le dinamiche gestaltiche della “figura su sfondo” e qualifica il presente stesso come matrice simbolica. Il mio essere esistente corrisponde ad “una presenza a Sé che è assenza da Sé, contatto con Sé mediante lo scarto rispetto a Sé – Figura su sfondo, ‘*Etwas*’ più semplice possibile – la *Gestalt* possiede il problema dello spirito”⁸⁰. È in questo senso dunque che Merleau-Ponty afferma che ogni filosofia che non riconosce il portato della *Gestalt* nella discussione della problematiche della conoscenza e della coscienza, manca, oltre che al senso della *Gestalt* anche il senso della intera problematica gnoseologica in seno all'ontologica fenomenologica: l'intervento della nozione di carne infatti mette alla prova una serie di nozioni fenomenologiche che si scoprono indebolite dall'idea che “è già la carne delle cose che ci parla della nostra

⁷⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 208.

⁷⁹ Rif. *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

carne, e che ci parla di quella altrui”⁸¹. Il nuovo orizzonte ontologico è una sfida gettata alla teoria dell’esistenza come coscienza ed alla teoria dell’esistenza come cosa con l’obiettivo di ricostruire completamente l’impostazione filosofica. Reimpostare un’analisi dell’essere su queste basi permette alla nuova ontologia di tematizzare “l’apertura al mondo così come la ritroviamo in noi e la percezione che indoviniamo all’interno della vita (una percezione che è essere spontaneo (cosa) e al tempo stesso essere-sé (‘soggetto’)”⁸². Il *nucleo comune* da cui originano, senza cesure metafisiche, il punto di vista dell’oggetto ed il punto di vista del soggetto riporta ad un essere che si dà come *serpeggiamento* ovvero come modulazione dell’essere al mondo. In questo contesto, la *Gestalt* si dà eminentemente come percettiva, o meglio come percezione “effettuatesi nelle cose”: tale prossimità estrema, dettata dall’inserzione della polarità soggettiva e della polarità oggettiva in un piano d’ibridazione, squalifica la dialettica del possesso del modo da parte del soggetto, nella misura in cui sono le cose a possederci e che “è l’essere a parlare in noi e non noi a parlare dell’essere”⁸³. Per comprendere lo statuto della soggettività Merleau-Ponty suggerisce di cercare sia la metodologia che i motivi teorici principali nella descrizione della visione, ovvero di verificare tale problema attraverso le sequenze husserliane sulla soggettività come tempo e ritenzione pre-intenzionale. È infatti in questi passaggi, ed in interazione con la filosofia husserliana, che Merleau-Ponty identifica nella teoria della forma un nuovo modello di trascendenza, poiché è in collaborazione con essa che la fenomenologia riscopre il senso della nozione di *campo* e di *visione di campo*. La *Gestalt* – nella complessità delle sue implicazioni percettive ed eidetiche - sarebbe infatti “già la trascendenza: essa mi fa comprendere che una linea è un vettore, un punto un centro di forze – Nelle cose non ci sono né linee né punti né colori assoluti”⁸⁴. Appare evidente come il nuovo modello di trascendenza veicolato dall’azione congiunta di fenomenologia husserliana e tradizione gestaltica mette fuori circolo ogni idea d’assolutismo filosofico e prelude la necessità di una transazione: disattivando le false antitesi della metafisica, l’utilizzo ontologico della *Gestalt* permette a Merleau-Ponty di passare “dalla cosa (spazio o temporale) come identità, alla cosa (spaziale o temporale) come differenza, i.e. come

⁸¹ *Ibidem*, p. 209.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 210.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 211.

trascendenza”⁸⁵. Fuori da ogni registro metaforico, Merleau-Ponty precisa la posta in gioco di tale ripensamento identificandola con la possibilità di convertire il pregiudizio metafisico di una coincidenza assoluta e totale della soggettività alla cosa in una *coincidenza parziale*, inafferrabile da vicino e prolungata dai suoi orizzonti. La soglia eidetica del reale si struttura dunque come un pensiero completamente iscritto nel mondo, che segue il ritmo del susseguirsi evenemenziale mondano; l’“avere coscienza” trova la sua definizione, di conseguenza, come istanza trascendente ovvero come impulso di differenziazione sempre immerso nella miscela ontica di percezione ed imperfezione. Sempre nel maggio 1959 Merleau-Ponty appunta in una Nota di lavoro de *Il visibile e l’invisibile*:

comprendere la percezione come differenziazione [...] comprendere che l’“avere coscienza” = avere una figura su uno sfondo, e che esso scompare per disarticolazione – la distinzione figura-sfondo introduce un terso termine fra il “soggetto” e l’“oggetto”. È prima di tutto *quello scarto* che è il *sensu* percettivo⁸⁶

Se dunque l’“avere coscienza” non può essere ridotto ad un avere possesso dell’oggetto, ma viene piuttosto fatto aderire alle dinamiche percettive ambigue della figura su sfondo, esso entra in accordo con un’idea di trascendenza come *pensiero di scarto*⁸⁷ capace di abbandonare il dualismo della terminologia soggettivista, per adottare la prospettiva della mescolanza tra soggetto ed oggetto. I problemi posti da *Fenomenologia della percezione* castravano il loro potenziale ontologico e restavano inadeguatamente irrisolti poiché, come lo ricorda Merleau-Ponty, egli partiva ancora dalla distinzione tra coscienza ed oggetto., mantenendo questi due ordini nella rispettiva incommensurabilità. *Il visibile e l’invisibile* giunge a ridimensionare tali interrogazioni esprimendo un’attenzione nuova all’ “essere grezzo o selvaggio”⁸⁸, considerato in questa sede come “ontologicamente primo”. Il dominio della visibilità - che consta dell’intricazione di visibile ed invisibile – è senza dubbio il luogo filosofico per eccellenza per la verifica della soggettività: la carne infatti, nozione d’elezione della tarda ontologia, fornisce un prototipo dell’Essere che giunge a completezza proprio attraverso la nozione di *visibile*: la forma trova la sua

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 215.

collocazione in un ordine ontologico che è in grado di sottrarla alla definizione cosare e contestualmente di riportarla alla sua natura strutturale. *Gestalt* è dunque primariamente percettiva perché d'inerenza visibile (*struttura del visibile*), e, per questo stesso motivo non oggettiva ma trascendente. Nelle parole di Merleau-Ponty:

la stoffa comune di cui sono fatte tutte le strutture è il visibile che, a sua volta, non è affatto un che di oggettivo, di in sé, ma di trascendente, - che non si oppone al per Sé, che non ha coesione se non per un Sé – il Sé da comprendere non come qualcosa, ma come unità di trasgressione o di sopravanzamento correlativa di “cosa” e “mondo”⁸⁹

Questo insieme di questioni implica come conseguenza ma paradossalmente anche come antefatto, un sistema percettivo basato sull'alone impercettivo della percezione e su un'evidenza di non possesso in seno ai rapporti tra soggettività ed oggettività. Se la visione si articola infatti come “aperture locale e temporale”⁹⁰, risulta incontestabile che l'intimità trascendente dei due termini ontologici in gioco dispiega una vicendevole appartenenza che si può evitare di porre l'oggetto come *ob-jectum*. In questo regime di mutua appartenenza diventa arduo definire la pertinenza di un Sé nella stessa misura in cui risulta più sensato consegnare la percezione ad un orizzonte di *anonimato* e di *generalità*: se il un certo senso soggetto percipiente è un inerire tacito e silenzioso al mondo per il quale si definisce per scarto e differenziazione, da un altro lato esso rimane anonimo, sprofondato in questo mondo senza aver tracciato ancora una scia. Nell'agosto del 1959, Merleau-Ponty giunge all'ipotesi provvisoria – che aveva già lungamente approfondito ma che restava ancora da stabilizzare – che la teoria moderna della percezione (tra le quali figura in prima linea la psicologia della *Gestalt* ed in particolar modo Michotte e Wertheimer) sia una essa stessa fenomenologia⁹¹ in grado di svelare quell'essere grezzo e selvaggio dalla consistenza pre-analitica che costituisce il “tessuto comune di cui siamo fatti”⁹². Il ritorno ellittico di due autori che avevano ampiamente direzionato le riflessioni de *La struttura del comportamento*, implicano anche nelle teorie della fine degli anni Cinquanta il ricorso dell'interrogazione sull'origine di quello strumento culturale che è il linguaggio. Sullo sfondo dell'*Ineinander* indotto nel soggetto dalla nostra

⁸⁹ *Ibidem*, p. 216.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Rif. *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, p. 219.

condizione d'inserzione percettiva nel mondo, il sensibile si determina come *immer wieder* carnale, all'interno del quale la riflessione non è mai identificazione a sé; non si darebbe dunque un pensiero di vedere o di sentire nel momento in cui vedo o sento, quanto piuttosto un' *identificazione silenziosa* qualificabile come apertura d'orizzonte. La chiusura di tale apertura avrebbe come sola via possibile quella di una sublimazione in verbalizzazione: il sensibile rimarrebbe presente nell'istituzione riflessiva attraverso un'operazione che le darebbe “un corpo che non sia soltanto naturale” ma che farebbe germinare “un linguaggio, apparato ‘trasparente’ che dà l'illusione di una presenza a sé pura o vuota”⁹³.

Dopo aver adeguatamente ricollocato l'ontologia in un piano filosofico d'orizzontalità, Merleau-Ponty trova i mezzi per riconvocare nel suo progetto teorico anche una verticalità non gerarchica e di metterla in funzione di quell'Essere pre-tetico che grazie alla nozione di carne si è svelato sotto la riflessione. La verticalità è dunque il correlato di quell'idea di profondità e d'avvicendamento di livelli che caratterizzerebbe l'orizzontalità stessa; l'essenziale per non ricadere nell'acezione metafisica della verticalità, conferma Merleau-Ponty, è “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”⁹⁴. Solo la filosofia sarebbe in grado di dare questo essere poiché essa è essenzialmente lo studio della “*Vorhabe* dell'Essere”⁹⁵; tale pre-possesso non sarebbe dunque una forma di proto-conoscenza in difetto rispetto alla conoscenza “realizzata” ma al contrario sarebbe precedente al livello operativo, avvolgendolo, “così come l'Essere avvolge gli esseri”⁹⁶.

Il lavoro preparatorio concentrato nei mesi estivi del 1959 dissoda un terreno critico sul quale Merleau-Ponty edificherà, nel Settembre 1959, una lunga nota interamente dedicata alla nozione di *Gestalt*, che stabilisce il punctum della ricezione ontologica dei contributi della psicologia della forma. La preoccupazione preliminare di Merleau-Ponty nei confronti della *Gestalt* è d'ordine definitorio: sostenere infatti che la *Gestalt* è un tutto che non si riduce alla somma delle parti propone una definizione senza dubbio corretta ma che langue ancora nel negativo e nell'esteriore. La negatività di tale definizione sarebbe diretta conseguenza della decisione di far agire

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

alcuni connotati della forma “in opposizione all’ambito dell’in sé in cui ci si installa”⁹⁷: l’ambizione merleau-pontiana, in controtendenza a questa comprensione deformata della psicologia della forma, è quella di riguadagnare un punto di vista interno alla *Gestalt* per cercare di comunicare con essa, avvicinandosi maggiormente ai suoi intenti. Tale comunicazione prevista da Merleau-Ponty consta di una chiave di lettura che dirige i contenuti delle riflessioni sulla *Gestalt* verso le tematiche cardine di questa fase specifica: il visibile e la possibilità di percezione intersoggettiva. Questi due canali che dirigono l’interpretazione della psicologia della forma cercano di proporre un’immagine al di fuori della considerazione degli “stati di coscienza”, interrogandosi sul senso generale del termine *Gestalt* e sulle questioni specifiche correlate (l’idea di contorno, di segregazione, circolo e linea, organizzazione in profondità, rilievo). Il primo obiettivo raggiunto da Merleau-Ponty nello sviluppo fenomenologico delle teorie psicologiche della forma è l’affermazione che la *Gestalt* non è un insieme d’elementi psichici riconducibili alla sensazione né un insieme di “individui spazio-temporali psichici riuniti”⁹⁸; sgomberare il capo da fraintendimenti psicologisti permette a Merleau-Ponty di sottrarsi ad una proposta teorica che vedrebbe nella *Gestalt* l’attuarsi di un “sentire di coincidenza”⁹⁹ per affidarsi invece ad una soluzione che vede nella *Gestalt*: “un principio di distribuzione, il cardine di un sistema di equivalenze, [...] l’*Etwas* di cui i fenomeni parcellari saranno la manifestazione”¹⁰⁰. Nonostante si possa dunque avere il dubbio sull’appartenenza al rango eidetico del “fenomeno” della forma, Merleau-Ponty si premunisce di specificare che tale appartenenza non può essere completa, perché se la forma fosse un’essenza o un’idea dovrebbe essere atemporale ed aspaziale. Allo stesso modo però la *Gestalt* non può nemmeno dirsi un individuo spazio-temporale in sé, perché proprio la sua condizione di parzialità eidetica lo mantiene nella situazione di medietà di qualcosa sempre pronto ad “integrarsi a una costellazione che sopravanza sullo spazio e sul tempo”¹⁰¹. La forma gestaltica conserva dunque un legame minimale irridibile con lo spazio e col tempo che la qualificerebbe come idealità sensibile: “essa non è libera nei confronti dello spazio e del tempo, non è aspaziale, a temporale, non sfugge

⁹⁷ *Ibidem*, p. 220.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

se non allo spazio e al tempo concepito come serie di eventi in sé”¹⁰². Conformemente alle ipotesi ed ai desideri merleau-pontiani, la *Gestalt* si rivela uno strumento naturalmente dotato di un potenziale anti-oggettivistico ed anti-cosalizzante: la forma prevista dalla psicologia tedesca non è interamente trascendente, ma ha un certo *peso sensibile*, una gravità che la fissa “non già in un luogo oggettivo e in un punto del tempo oggettivo, ma in una regione, in un ambito che essa domina, in cui regna, in cui essa è presente ovunque senza che si possa dire: è qui”¹⁰³. Questa presenza atmosferica – o sistemica come abbiamo sentito Köhler definirla - della forma decide della sua trascendenza: essa è trascendente perché generale ed è generale perché transponibile (*Transponierbarkeit*, assunto di base della psicologia della forma che prevede la trasferibilità della costellazione organizzativa di uno stimolo ad un altro ambito). Questo incatenamento concettuale spinge Merleau-Ponty ad identificare la *Gestalt* con “il doppio fondo del vissuto”¹⁰⁴.

Gli spunti merleau-pontiani contenuti nella lunga nota del settembre 1959 dedicata alla *Gestalt* permettono dunque, all’interno di una comprensione percettiva della questione della forma, di accoppiare la questione generativa alla questione percettiva. Se la forma è dunque primariamente considerabile nel dominio dell’esperienza sensibile è dunque fondamentale interrogarsi sul soggetto ultimo di tale esperienza, ovvero su chi, percettivamente, può avere esperienza della forma. Non essendo la *Gestalt* annoverabile tra le istanze spirituali e non essendo coglibile di conseguenza come un’idea o un significato, essa appare percettivamente legata ad un *corpo*: rispetto alle modalità corporee di acquisizione delle “informazioni” veicolate dal sistema della forma, Merleau-Ponty afferma che “il mio corpo è una *Gestalt* ed è compresente in ogni *Gestalt*. È una *Gestalt* ; anch’esso ed eminentemente è significato pesante, è carne”¹⁰⁵. La consistenza gestaltica e pesante del corpo gli permette dunque di essere attivamente percettivo perché lo inserisce immediatamente e già da sempre in un contatto carnale con il mondo: la comunanza della medesima carne - condivisa dalle cose e dalla mia soggettività corporea - induce la percezione delle forme come per equivalenza e permette che si assuma il corpo come *cardine* o *cerniera* di un sistema, facendo modo che tale centro d’interesse sia contestualmente un’istanza di “apertura a....” ovvero di *possibilità* e di *virtualità*. Il corpo, in quanto

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

forma che percepisce esperienzialmente le forme, è attualità e virtualità accoppiate oltre che la sua stessa *Gestalt* anche componente di ogni altra *Gestalt* percepita. Il rapporto percettivo alla forma implica l'inserimento in un mondo, o meglio l'inserimento nei suoi "pregiudizio di campo"¹⁰⁶, nei termini di un rapporto tra corpo percipiente e mondo sensibile; tale sistema è caratterizzabile dunque, come abbiamo già affermato, come trascendente, d'orizzonte, verticale e non prospettico¹⁰⁷. Mutuando le caratteristiche del segno linguistico saussuriano, Merleau-Ponty descrive la forma gestaltica come "un sistema diacritico, oppositivo, relativo il cui cardine è l'*Etwas*, la cosa, il mondo non l'idea"¹⁰⁸; se dunque è possibile intravedere nella *Gestalt* un principio eidetico esso sarà intimamente prossimo, adiacente all'*Etwas*, permettendo di ricollocare quest'ultimo nella centratura di un corpo sensibile. L'esperienza della *Gestalt* rettifica dunque il senso globale dell'Essere per Sé e lo connette ad un "essere per X", ovvero ad un inerire non coscienziale, ad un essere adiacente a qualcosa e "non ad un puro nulla agile ma iscrizione in un registro aperto [...] in una *Eröffnung*, in una *offene*"¹⁰⁹.

La nota del Settembre 1959 si prolunga in una nota coeva dedicata alle nozioni di gravidanza e trascendenza in cui Merleau-Ponty si premette di dimostrare che le idee contigue di *Gestalt* e fenomeno "rappresentano una presa di contatto con l'essere come puro *c'è*"¹¹⁰. Questa presa di contatto corrisponde, a livello ontologico, ad un evento carnale ed all'avvento del positivo: il suggerimento che la percezione di forma come contatto all'essere corrisponda ad una decisione di un "questo anziché qualcos'altro" suggerisce contestualmente che tale avvento non può mai essere "un'autorealizzazione di un possibile preponderante nel senso di possibile logico"¹¹¹. Quella del possibile logico sarebbe infatti una vera e propria *ideologia* in grado di cristallizzare l'orizzonte ontologico della *chair*, che attraverso l'adozione del punto di vista della *Gestalt* cercava di aggiornare anche la teoria della possibilità e della virtualità. Se il presupposto merleau-pontiano, condiviso con Leibniz, è che "se c'è conflitto di più possibili in vista dell'esistenza, è perché, per un autentico mistero i possibili non sono compossibili"¹¹², la conclusione che ne deriva è che la "*Gestaltung*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 221.

¹⁰⁷ Rif. *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

non è per definizione, essenzializzazione”¹¹³. Merleau-Ponty ritorna sul senso verbale dell’Essere, un’accezione ontologica che impedisce di concepire il fenomeno in virtù di un movimento di essenzializzazione: L’Essere, in quanto verbo (*erster*) e non cosa appare come in “*Etwas* d’irradiazione”¹¹⁴. La *Gestalt*, rispetto alla cui accezione di forma forte come orientamento verso una probabilità Merleau-Ponty si mostra scettico, permette alla fenomenologia di affinare quella *teoria del polimorfismo* che permette alla filosofia di situarsi al di fuori dalla distinzione tra soggetto ed oggetto. L’idea di gravidanza che Merleau-Ponty vuole mettere a tema non è semplicemente quella delle cosiddette forme buone o forme forti – ovvero di forme privilegiate e stabili – ma è ben più profonda, supera la superficie dell’equilibrio geometrico e si dirige verso “una regolazione intrinseca, un *Seinsgeschick*t di cui la gravidanza geometrica non è che un aspetto”¹¹⁵. È su queste basi che l’ontologia fenomenologica degli anni Sessanta riformula la teoria della *Gestaltung*, opponendosi all’ipotesi proposta da Lévi-Strauss che ne dava una spiegazione basata “sull’accomunamento delle ‘chances’ e sull’incontro”¹¹⁶. In relazione a questa critica, per dare ragione della “matrice simbolica dell’Occidente”¹¹⁷ Merleau-Ponty privilegerà una soluzione di provenienza morfologica e condividerà con Max Weber la scelta del termine goethiano *Wahlverwandtschaft* - che tradurrà proprio negli stessi anni come *parenté de choix* - con l’obiettivo di trovare un’alternativa alla descrizione dello spirito europeo come prodotto della causalità. Sempre nell’intento di produrre delle alternative sensate al modo in cui la metafisica ha caratterizzato le istanze formali e formative, Merleau-Ponty ritorna sulla differenza tra gravidanza geometrica e gravidanza empirica così come lo aveva impostato Egon Brunswik nel testo del 1935 *Experimentelle Psychologie in Demonstrationen*: l’interesse merleau-pontiano – lo abbiamo anticipato, è rivolto particolarmente alla questione della gravidanza empirica; secondo Merleau-Ponty essa consiste nel

definire ogni essere percepito mediante una struttura o un sistema di equivalenze attorno al quale esso è disposto e di cui il tratto del pittore – la linea flessuosa – o la pennellata è l’evocazione perentoria. Si tratta di quel logos che si pronuncia silenziosamente in ogni cosa sensibile, in quanto essa varia attorno a un certo tipo di messaggio, di cui non

¹¹³ *Ibidem*, p. 222.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

possiamo avere l'idea se non in virtù della nostra partecipazione carnale al suo senso, se non spostando con il nostro corpo la sua maniera di "significare", - o di quel *logos* proferito la cui struttura interna sublima il nostro rapporto carnale con il mondo¹¹⁸

Il principio dell'ontologia merleau-pontiana è dunque il riassetto della percezione non sulla conoscenza dell'*ob-jectum* in termini di possesso ma sull'atto percettivo stesso poiché è tale atto che ricolloca il percipiente nella dimensionalità del mondo, lo dota di un coté passivo ("ciò che si vede in noi") oltre che di uno attivo e lo ripone in contatto con quel *pre-intenzionale* che gioca nella sua consistenza d'atto. La percezione torna dunque essere cifra della trascendenza e la questione della forma veicola tale ritorno. L'adozione delle conclusioni gestaltiste, debitamente filtrate dalle premesse ontologiche, costituisce il *medium* principale di questa messa in prospettiva:

È la forma che è giunta a sé, che è sé, che, con i suoi mezzi, si pone, è l'equivalente della causa in sé, è il *Wesen* che è perché *este*, autoregolazione, coesione di sé a sé, identità in profondità (identità dinamica) trascendenza come essere a distanza, c'è¹¹⁹

La pregnanza empirica è dunque la messa a fuoco e la decisione di "giustizia" del visibile, dopo che esso è stato compreso in funzione del mio corpo, carne che risponde alla carne. Non esisterebbe, secondo questa prospettiva, una forma buona rispetto ad una forma debole poiché la questione morfologica non si gioca semplicemente ad un livello empirico-percettivo, ma implica delle profonde virtù ontologiche: "quando si dice che la forma è 'pre-empirica', 'innata', ciò che in realtà si vuol dire [...] è che c'è *Urstiftung* e non semplice sussunzione, sensi di trascendenza e non ricognizione del concetto"¹²⁰. Il passaggio attraverso la riformulazione filosofica della psicologia della forma permette a Merleau-Ponty d'impostare, da un lato, un programma di vera e propria denuncia delle descrizioni ingenuie della percezione cercando di riportare quest'ultima nell'ordine del "vissuto o del fenomenico che ritrae appunto di giustificare e di riabilitare come fondamento dell'ordine oggettivo"¹²¹ e, dall'altro, di rendere autonomo tale ordine fenomenico da quello dell'oggettivo che ne risulta essere semplicemente una provincia. La centralità assegnata alla vita percettiva del corpo vivente nella considerazione, per esempio,

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 222-223

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 223.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 224.

¹²¹ *Ibidem*.

dell'opera d'arte o dell'ambiente storico è il stimolo alla presa di coscienza che il fenomenico necessita di essere tematizzato come autonomo perché è solo attraverso tale riconoscimento che cessa di essere impenetrabile. L'ontologia merleau-pontiana, che tra il settembre e l'ottobre del 1959 sta lentamente assumendo una posture sempre più critica nei confronti dei modelli filosofici della tradizione, assumendo come modello i *rapporti d'involgimento* dello spazio topologico, giunge ad incontrare il quel "principio selvaggio del *Logos*" che "interviene a tutti i livelli per superare i problemi dell'ontologica classica"¹²². Il risalimento a questo principio dell'essere – morfologicamente vicino alla topologia di uno spazio trascendente – suggerisce una possibilità intermedia tra una "concezione necessaria dell'Essere" e "il sorgere immotivato dell'Essere grezzo"¹²³: le istanze morfologiche e topologiche che risuonano in queste pagine de *Il visibile e l'invisibile* inducono ad un'interpretazione degli insiemi reali (o meglio le sequenza morfologiche, non ultime quelle implicate nell'opera d'arte) come *sistemi di equivalenze* che procedono e funzionano secondo una logica più interessante della semplice causalità: i rapporti d'insieme sono animati da un solo *movimento* "sono ciascuno e tutti un solo vortice, un solo recesso dell'Essere"¹²⁴. È sull'onda di queste tematiche di tenore goethiana che Merleau-Ponty identifica la necessità di "esplicitare questa totalità d'orizzonte che non è *intesi*"¹²⁵, trovando nel piano d'organizzazione configurativi che proponeva la *Gestalttheorie* una valida alternativa al causalismo ed al dominio della soluzione sintetica. L'auspicato ritorno al fenomenico pone però la sua realizzazione come un vero e proprio problema gnoseologico:

come si può ritornare da questa percezione modellata dalla cultura alla percezione 'grezza' o 'selvaggia'? [...] qual è l'atto in virtù del quale la si disfa (si ritorna al fenomenico, al mondo 'verticale', al vissuto)? [...] questa informazione della percezione da parte della cultura, questa discesa dell'invisibile nel visibile, ci costringe a dire, come p. e. Egon Brunswik, che la pregnanza percettiva è *learning* dell'ambiente ecologico, che le Gestalten ad autocostruzione della Scuola di Berlino sono derivate dalle "*Gestalten empiriche*"¹²⁶

¹²² *Ibidem*, p. 225.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 226.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

Merleau-Ponty, polemizzando con un'impostazione ancora platonistica che fraintende l'invisibile e che non lo concepisce come il doppio fondo del visibile bensì come il suo trascendentale, propone una soluzione articolata in due punti. Ci sarebbe innanzitutto un'informazione della percezione da parte della cultura che permetterebbe di dire che *anche* la cultura è percepita. Tale concessione corrisponderebbe ad una "dilatazione della percezione"¹²⁷ che la cultura assorbirebbe in termini di prolungamento dell'esperienza della sorpresa (*Aha Erlebnis*) implicata della percezione naturale in relazioni strumentali. Tale dilatazione sarebbe il canale di continuità tra l'"apertura percettiva al mondo"¹²⁸ e l'apertura ad un mondo culturale dato come acquisizione d'uso degli strumenti. Con queste basi critiche, Merleau-Ponty può dunque sostenere che il processo cognitivo del *learning* è esso stesso implicato nell'*In-der-Welt sein*, ovvero che esso stesso è una modalità d'inserzione e di solidarietà con sensibile dimensionale esattamente come la percezione naturale. Il ritorno all'immediato diventa dunque possibile poiché "il percettivo nel senso del mondo non proiettivo, verticale è sempre dato con il sentire, con il fenomenico, con la trascendenza silenziosa"¹²⁹. Se l'ontologia tradizionale aveva permesso che la percezione si mascherasse a se stessa e che si privasse della sua qualità di originario, la "nuova ontologia" merleaupontiana si oppone a questa conversione della percezione in percezione *euclidea* per ritornare al suo *sensu* di "pregnanza intrinseca che deve essere mantenuta nella zona di trascendenza, nel contesto del pre-Essere, dell'*Offenheit* dell'*Umwelt*, e non considerata dogmaticamente come ovvia"¹³⁰. La percezione naturale dispone infatti di una possibilità di articolare perpetuamente l'universo dell'immanenza, un universo che, osserva Merleau-Ponty, tende di per sé ad autonomizzarsi" ed a realizzare di per sé una rimozione della trascendenza"¹³¹. Il pregio della lettura fenomenologica proposta da Merleau-Ponty starebbe nell'idea che "la percezione è di per sé ignoranza di sé come percezione selvaggia, imperfezione"¹³² e che, in virtù di questo, sia necessario rendere conto dell'ambiguità del percepito: non esiste, in un prospettiva fenomenologica con le basi che Merleau-Ponty le ha dato, un mondo intelligibile diverso dal mondo sensibile; la persuasione

¹²⁷ *Ibidem*, p. 227.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, p. 228.

¹³² *Ibidem*.

silenziosa del sensibile è infatti “l’unico mezzo per l’Essere di manifestarsi senza divenire positività, senza cessare di essere ambiguo e trascendente”¹³³.

Tali sono dunque le conseguenze ontologiche del confronto merleau-pontiano con la psicologia della *Gestalt* in seno al rinnovato quadro filosofico della fine degli anni Cinquanta, conseguenze in particolar modo dettate da un tentativo di definizione positiva della consistenza della forma. Essa appare infatti come il sistema di equivalenze attorno al quale si struttura la cosa sensibile ed il perno di distribuzione in virtù del quale il sistema in questione ha un senso. Come suggerisce Barbaras, introducendo un’ipotesi di confronto con l’estetica trascendentale kantiana, la forma è – secondo il nuovo statuto che essa acquisisce della “nuova ontologia” – “une unité sans concept ou sans principe, qui n’est pas distincte de la diversité qu’elle unifie et qui ne paraît donc que sous la forme d’une équivalence non thématizable entre les moments qu’elle articule : c’est l’unité d’un style qui est présent sans jamais être donné thématiquement, comme un thème qui n’apparaît que dans ses variations”¹³⁴. La forma appare dunque come una modalità identitaria che comprende già da sempre l’uno ed il molteplice nella sua struttura; piuttosto che parlare della maggiore o minore stabilità di una forma (che ne decreterebbe la maggiore o minore “bontà”) Merleau-Ponty preferisce definire il modo d’esistenza della forma tramite la *pregnanza*. Essa, in quanto vero e proprio esistenziale della forma, sarebbe infatti “ce qui est omniprésent sans être assignable, ce qui pénètre les contenus sans pouvoir être localisé ou délimité, ce qui est là tout en échappant à l’étendue”¹³⁵. Appare chiaro allora come sia proprio la nozione di forma ad assistere Merleau-Ponty nella decostruzione di determinati pregiudizi metafisici, primo fra tutti quello della biforcazione tra essenza ed esistenza, che si interponevano alla comprensione finale dell’essere come *Wesen*. Mettere in atto una vera e propria filosofia della forma significa infatti per Merleau-Ponty adottare un’istanza che non pertiene completamente né all’ordine dell’idea né a quello dell’esistenza spazio-temporale; la forma esiste sensibilmente, l’abbiamo sottolineato a più riprese, ma in una modalità d’*irraggiamento* che la colloca ovunque senza che essa sia necessariamente localizzata in un luogo preciso. Il suo inesauribile

¹³³ *Ibidem*, p. 229.

¹³⁴ R. Barbaras, “Merleau-Ponty et la psychologie de la forme”, cit., p. 160.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 160.

contatto con la dimensionalità sensibile impedisce tuttavia che essa di assurga in un posizione eidetica assoluta, dotandola di un “significazione pesante”, di una pesantezza, che la ancora e la immerge nello spazio e nel tempo. Questo suo zavorramento ontologico alla spazialità ed alla temporalità fa sia che la forma definitivamente compresa come “la nervure commune de l’existence et de l’essence, ce qui relie les uns aux autres des points spatiaux et temporels sans transcender pour autant l’espace et le temps et qui, ainsi, rend possible à la fois les localisations ponctuelles et les unités idéales”¹³⁶. La modalità di “totalizzazione dell’insieme” che la forma intesa nella sua accezione gestaltica riesce a comunicare incrocerà il significato di ciò che Merleau-Ponty definisce altrove *raggio di mondo*, ovvero quella dinamica di configurazione che riesce a conciliare localizzazioni puntuali e unità globali di stampo ideale senza doverli sintetizzare. Come sentiremo osservare Simondon in uno dei paragrafi successivi, la forma - non essendo la somma delle sue parti e non essendo di conseguenza solo ciò che è ma anche ciò che virtualmente non è o che sarà - si rivela un’unità oltre-identitaria, un’unità sovrasaturata. È da questa impostazione, ampiamente debitrice nei confronti delle basi empiriche fornite dalla *Gestalttheorie*, che Merleau-Ponty deriverà la definizione della trascendenza del percepito come *identità nella differenza*, prospettiva che trascinerà la “nuova ontologia” in una teoresi di *tipo antidialettico*; pensare la forma infatti, osserva Barbaras a proposito di questa rotazione interna all’ultima fase del pensiero merleau-pontiano, è “penser un excès sur soi sans développement ni médiation, une négativité qui n’est pas l’envers d’une position finale; c’est mettre au coeur du perçu une puissance que rien ne peut actualiser et est en quelque sorte son propre acte”¹³⁷. Abbiamo osservato, in conseguenza a tale reimpostazione, le ripercussioni registrate dalla teoria della soggettività, che in questa fase entra completamente nel campo d’energia della “coscienza percettiva”. Se è vero, come dichiara Merleau-Ponty in un passaggio citato, che avere coscienza corrisponde ad avere una figura sfondo, ciò significa che l’evento stesso della coscienza percettiva è l’emergenza di una figura sullo sfondo: l’attivazione della coscienza percettiva corrisponde all’evento inaugurale di una forma. Ci sarebbe

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 160-161.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 161.

infatti una certa autonomia dell'apparire che induce una vera e propria dipendenza o subordinazione dell'esperienza percettiva all'emergenza del percepito. La forma, specifica Merleau-Ponty, non emerge per una coscienza o in virtù di una coscienza ma è proprio la forma stessa, in quanto emergenza dallo sfondo, che innesca la dinamica percettiva. La finezza della posizione fenomenologica, che privilegia la comprensione della soggettività per mezzo della sua consistenza corporea, non prevede però, nel percipiente, una pura ricettività passiva ma, al contrario, riconosce in esso la presenza di un'azione correlativa alla forma, messa in atto dal corpo attraverso la motricità. È proprio in questo terreno prettamente fenomenologico che trova spazio la nozione di *chair* poiché è proprio tale elemento ontologico d'orizzonte che eridita la pregnanza “comme mode d'existence commun à l'organisme et au perçu”¹³⁸

¹³⁸ *Ibidem*, p. 162.

3.2 Preindividuale estetico e tradizione morfologica: Merleau-Ponty lettore di Simondon

Tra il gennaio ed il giugno del 1958, durante le attività di preparazione del secondo corso sulla Natura per il Collège de France, Merleau-Ponty scrive due brevi fogli di appunti dedicati al pensiero di Gilbert Simondon, tracciando delle connessioni tra il suo pensiero e l'autore francese sulle tematiche dell'inconscio primordiale, della libertà e dell'essere grezzo nella sua natura di preindividuale. Non è un caso che le Note dedicate a Simondon siano posizionate entro un panorama teoretico che tenti chiarire il problema della Natura nei suoi legami con il problema generale dell'ontologia: ciò che Merleau-Ponty si chiede nei corsi sul concetto di Natura è se si possa o meno considerare l'Essere come una *proposizione d'identità* e se si possa dire che esso "è", affermandone dunque l'unità e la stabilità. Sono queste interrogazioni che impongono alla tarda ontologia merleaupontiana uno stile indiretto in grado di ricalcare l'impossibilità di accedere al preindividuale se non attraverso gli essenti. Ripercorrendo le avventure filosofiche occidentali, Merleau-Ponty registra come il problema ontologico si sia sempre posto nei termini di un'alternativa inconciliabile tra il positivismo ed il negativismo: "non c'è ovunque la duplice certezza che l'essere è, che le apparenze ne siano solo una manifestazione ed una restrizione – e che queste apparenze sono il canone di tutto quanto possiamo intendere per 'essere', che a tale proposito è l'essere in sé a far figura di fantasma inafferrabile e di *Unding?*"¹. È proprio questo interrogativo che smuove, nelle riflessioni merleaupontiane della metà degli anni '50, la necessità di dare espressione per la prima volta ad una "diplopia ontologica"², in grado di vedere l'essere non più come sostanza soggiacente agli individui, ma di "elaborare un concetto dell'essere tale che le contraddizioni, né accettate, né 'superate', trovino in esso il loro posto"³. Ciò che Merleau-Ponty sta imputando in questi passaggi alle filosofie dialettiche moderne è proprio l'incapacità di formulare un'ontologia che potesse

¹ M. Merleau-Ponty, *Résumés des Cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968, tr. It, presentazione e note a cura di M. Carbone, *Linguaggio, Storia, Natura*, Bompiani, Milano 1995, p. 98.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 99.

accogliere in forma non dialettica, e quindi non risolutiva, l'“equilibrio insabile” ed il “movimento”⁴ dell'essere.

È con queste premesse che Merleau-Ponty si accosta all'esperienze teoriche della “biologia moderna” – ed in particolar modo ai tentativi di formulazione del concetto neutro di comportamento da parte di Coghill e Gesell – che sembravano richiedere una *nuova ontologia della vita* in grado di uscire dalle ristrettezze dell'artificialismo, da una parte, e del vitalismo, dall'altra. Proprio questo tipo di interesse teoretico per la biologia porterà Merleau-Ponty a confrontarsi con i testi di Jakob von Uexküll, nel tentativo di ricavare dalla *Naturwissenschaft* di matrice goethiana delle nozioni non compromesse di possibilità, totalità, forma e significazione che attingano “all'essere grezzo quale ci è rivelato nel nostro contatto percettivo con il mondo”⁵. L'ontologia “atonale” ed indiretta di Merleau-Ponty - quale interrogazione pura dell'Essere nella sua genesi empirica - implica una efferata critica, in qualsiasi forma, dell'idea di sostanza e dell'idea di identità, una critica coagulatasi poi, sullo sfondo della rivisitata teoria della soggettività che la nozione di *creux* [cavità] riassume, nella delegittimazione dell'*individuo sostanziale* ed *identitario*. La riflessione sul processo di individuazione espelle dalle dinamiche ontologiche la nozione platonica di *eidos* imperituro ed il correlativo privilegio della forma astratta del trascendentale: “ciò che è propriamente *trascendentale* implica una dimensione *preindividuale* dell'essere, una trama ontologica che ‘sottostà’ ad individui, cose e persone e che, pur essendo da essi inseparabile, non è costituita che da singolarità ed eventi preindividuali, dissimili, per essenza, dagli esseri individuati”⁶.

L'orizzonte trascendentale ed insieme “geneticamente” empirico del preindividuale si configura dunque come una *differenza* rispetto al piano dell'individuato, e fa esplodere nella realtà del pensiero fenomenologico il grande dionisiaco nietzscheano, una deflagrazione che la forma, in qualità di struttura rigida e compressa nella sua relatività, non è capace di accogliere. “L'apparizione di Dioniso nel campo del *vero* essere” afferma infatti Gambazzi “sconvolge tutto l'apparato essenzialista di imprigionamento del mondo e della vita nel modello

⁴ Rif. *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶ P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica. Sul preindividuale e il trascendentale nella critica dell'ilemorfismo: Merleau-Ponty, Simondon, Deleuze (ma anche Plotino, Bruno e Ruyer)*, “Chiasmi International” n. 7, p. 93.

ontologico dell'individuo-sostanza"⁷; l'esperienza dell'atonalismo musicale – che Merleau-Ponty indica, in un breve passaggio de *Il visibile e l'invisibile*, come un perfetto *pendant* della sua idea di un “essere d'indivisione” - ha insegnato alla filosofia merleau-pontiana, attraverso la logica relazionale non gerarchica ed un modello di coerenza molto simile a quello dell'idealità sensibile, l'intolleranza nei confronti dell'impostazione ileomorfica quale fondamento della realtà e dell'individuazione: l'ontologia atonale procederà quindi alla “riconquista dell'immanenza”⁸, ambito nel quale si struttura la possibilità di attingere indirettamente all'Essere. Seguendo questa direzione di pensiero, Merleau-Ponty oltre a negare la natura identitaria ed unitaria all'individuo, salverà l'Essere dalla falsificazione sostanzialistica che vige nei suoi confronti, servendosi del tema del preindividuale come una sorta di “correttivo” a questo errore filosofico ed impostando una prospettiva antiessenzialista. Osserva Gambazzi, proprio a proposito di questa direzione intrapresa delle esperienze teoriche di Merleau-Ponty: “il carattere sostanzialistica dell'individuo può essere superato solo relativizzando la sua individuazione a un tessuto e a una trama d'essere preindividuale, laddove la forma non è data come essenza, ma come *Wesen* attivo [...], non è isolata dal fondo da cui si distingue (fondo che essa reca con sé)”⁹.

Il tema del preindividuale, trattato secondo una prospettiva che coinvolga nelle istanze critiche sia lo statuto della soggettività e che la natura dell'Essere globale, giunge alla riflessione merleau-pontiana in forma compiuta proprio attraverso il confronto con l'*ontologia dell'essere completo* che emerge nelle opere di Simondon¹⁰, al quale Merleau-Ponty fa esplicito riferimento solo nelle due Note inedite del 1958. Simondon dichiara infatti d'indagare, con l'ausilio di una terminologia presa spesso in prestito dalla chimica, dalla biologia e dalla tecnologia in genere, l'Essere non-sostanzialistico nei termini di “un sistema teso, sovrasaturato, al di sopra dell'unità, che non consiste solo in se stesso [...] l'essere complesso o essere completo, ossia l'essere preindividuale, [...] un essere che è più che unità”¹¹. L'Essere non possiede un'unità identitaria che le dà una stabilità tale da rendere impossibile ogni mutazione ed ogni movimento: esso si

⁷ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. G. Simondon, *L'individu et son genèse physico-biologique*, P.U.F, Paris 1964 e Id., *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 1989.

¹¹ G. Simondon, *L'individu et son genèse physico-biologique*, cit., pp. 5-6.

mantiene costantemente in uno *stato metastabile*, che gli permette di configurarsi come un *plus qu'un*, un'eccedenza rispetto all'identità di un *uno* coeso; quello dell'essere è infatti uno stato “che è singolare senza essere individuale”¹², caratteristiche in base alle quali Simondon “tenta di pensare l'essere non solo nella sua attualità, ma anche nella sua virtualità”¹³.

È nel contesto dell'importante biennio di studi sulla concetto di Natura che vanno ad inserirsi le Note di lavoro inedite di Merleau-Ponty su Simondon, tutti appunti. Essi sono, come testimonia la data riportata nell'intestazione della prima nota, dei fogli preparatori scritti in previsione del secondo corso sul concetto di Natura che Merleau-Ponty avrebbe tenuto presso il Collège de France proprio a partire dal gennaio del 1959 e sono dunque iscritti nel medesimo orizzonte teorico in cui gravita il corso *Natura e logos: il corpo umano*. È evidente dunque come, oltre a nascere dalla riflessione merleau-pontiana sull'essere topologico, quelle brevi annotazioni costituiscano un ponte che permette di legare le ricerche precedenti alle emergenti questioni di filogenesi e morfologia che compaiono negli abbozzi del corso del 1959-1960. Non certo da dimenticare è la quasi coeva stesura de *Il visibile e l'invisibile*, che inizierà proprio nella primavera del 1959, nel qual Merleau-Ponty introdurrà il pensiero della *chair*, la quale segnerà, nel suo momento preparatorio, anche la riflessione ispirata dalla lettura di Simondon. Gli appunti riportati in questi due fogli del '58 anticipano, come densità contenutistica e stile di scrittura, le note di lavoro de *Il visibile ed invisibile* ed introducono una riflessione che vede il reciproco incrociarsi dell'antropologia dell'umano e l'ontologia. Il riferimento a Simondon avviene in prima istanza attraverso l'evocazione della sua tesi di dottorato, *L'individuation à la Lumière des Notions de Forme et d'Information*, grazie alla quale la tendenza oscillatoria della filosofia merleau-pontiana contenuta in queste note troverà unità nel “concetto di natura, in un 'preumano' che è 'l'essere della vita come essere grezzo’”¹⁴. Le note in questione testimoniano chiaramente come Merleau-Ponty insista ancora, anche nella fase ontologica, sul primato della percezione e come quest'ultima sia ancora considerata come privilegiato modo d'accesso all'essere. L'essere percettivo, quell'essere grezzo e selvaggio che la percezione dischiude, rappresenta per il

¹² P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 94.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E. de Saint Aubert, *De l'être brut à l'homme. Contextualisation de deux notes inédites de Merleau-Ponty*, trad. it. di S. Guindani, *Dall'essere grezzo all'uomo. Contestualizzazione di due note inedite di Merleau-Ponty*, “Chiasmi International”, n. 7, pp. 35-36.

sistema ontologico merleau-pontiano una certa *priorità*, proprio in virtù del fatto che essa fornisce un rapporto integrale con l'essere: "se intendiamo la 'teoria della percezione come svelamento dell'essere grezzo', e quest'ultimo come l'essere stesso della vita che ci sostiene, questo preumano da cui sorge un corpo umano che si anima fino al simbolismo, allora, in questo orizzonte ontologico, il campo percettivo contiene tutto"¹⁵. Oltre a segnalare il privilegio ontologico impresso alla percezione, le note del '58 aiutano Merleau-Ponty a definire il ruolo gnoseologico del corpo nei confronti dell'Essere; il contatto percettivo con il mondo rivela – come osserva Merleau-Ponty nel corso sul concetto di Natura che sta tenendo proprio negli stessi mesi – come ogni corporeità sia già, immediatamente, un *simbolismo*. Le riflessioni sul primato della percezione e sul simbolismo corporeo introducono anche la domanda più fondamentale per la filosofia, ovvero quella sul suo proprio statuto, confermando in questo modo l'intrinseca circolarità metodologica della riflessione merleau-pontiana, nella quale una questione richiama l'altra.

Nel cuore dell'ontologia indiretta che Merleau-Ponty imposta in quegli anni, e che lentamente assume una fisionomia sempre più propria, si riconoscono le forti influenze della fenomenologia husserliana, giocate tra un'attrazione oscillante verso il concetto di *Stiftung* e una marcata attenzione ai fatti grezzi; le suggestioni fenomenologiche di matrice husserliana verranno a loro volta piegate verso lievi ma importanti indirizzi heideggeriani. Il percorso fenomenologico che Merleau-Ponty inaugura negli anni '40 con *Fenomenologia della percezione*, e che si mantiene sempre operante senza mai esaurirsi, si inserisce infatti sulla carreggiata dell'ontologia "a-filosofica", decidendo di dividerne gli obiettivi, ovvero concludere la battaglia contro Descartes e contro Sartre, per uscire definitivamente "dal primato della *coscienza* o della *libertà*"¹⁶ sull'essere. Il senso della lotta merleau-pontiana contro quelle che lui stesso identifica come "falsificazioni tradizionali" non sta nel negarle, né nel distruggerle; egli mira piuttosto ad un loro riassorbimento nell'orizzonte di un *pensiero concreto* che possa riuscire a gestirle nella loro originaria iscrizione corporea ed effettuale. È in questo senso che il riferimento a Simondon diventa essenziale, nella misura in cui riesce a tematizzare "il carattere *grezzo*, pre-individuale e infra-oggettivo dell'essere, in opposizione all'essere composito ed assolutamente denso

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*.

dell'ontologia cartesiano-sartriana"¹⁷: il richiamo all'essere completo diventa significativo in quanto spinge la filosofia verso l'abbandono della logica proiettiva tipica della filosofia della modernità, articolata in una separazione reale tra soggetto ed oggetto. Il pregiudizio coestensivo della coscienza, convinta di riuscire a comprendere la vastità dimensionale dell'essere e di aderirle senza sbavature, si dissipa solo grazie al riconoscimento di una *co-naissance*¹⁸ di uomo ed essere, che istituisce tra questi due poli una reversibilità sempre imminente e non fattuale: attraverso l'espressione claudeliana, Merleau-Ponty cerca di istituire da capo, tra soggettività interrogante ed essere, una coesistenza che possa portare ad una più fluida comprensione reciproca e ad una continuità di formazione dell'individuale dal preindividuale. "Fenomenologia della percezione e ontologia della Natura contribuiscono insieme a rivelare nell'uomo un'individuazione sempre *in fieri*, legata al preindividuale in maniera vitale così come al collettivo transindividuale – un 'collettivo vero' al di qua dell'intersoggettività sartriana"¹⁹. Allo stesso modo in cui la nozione di *Umwelt* metteva in luce il rapporto di necessaria coimplicazione del comportamento animale e delle reazioni ambientali, il concetto simondoniano di individuazione cerca di sottolineare come ogni individuo sia sempre associato ad un preindividuale che ne innerva la struttura e lo sorregge.

In questo panorama strettamente relazionale, la formazione coscienziale e l'idea di libertà perdono quel loro privilegio d'autonomia, caratteristica che le vedeva responsabili di creazioni *ex nihilo* e si fondono con lo sfondo sul quale sono figura; Merleau-Ponty propende dunque per un'*istituzione fungente* nella quale attività e passività si fondono. Come possiamo leggere infatti nella nota [317], la percezione è anche impercezione e la coscienza non è un principio di completa trasparenza ma si scopre punteggiata di oscurità, e la sua libertà non è altro che una "modulazione di ciò che ad essa sfugge"²⁰. Il riconoscimento di questi limiti della filosofia coscienzialista non riduce però il campo ontologico alla sola visibilità ma, al contrario, ne proietta la profondità ed invita ad abitare quella soglia che divide, mettendo in comunicazioni i due livelli, il superficiale ed il profondo. Merleau-Ponty si avventura dunque in un'azione archeologica del

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. P. Claudel, *Art Poétique*, Gallimard, Paris 1984.

¹⁹ E. de Saint Aubert, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ *Ibidem*.

“suolo della coscienza” e del “campo della libertà”²¹, al fine di portare in superficie le strutture della *co-naissance* di visibile ed invisibile, nel tentativo di accedere in questo modo al sensibile profondo: il ricavare archeologicamente la *retro-dimensione del visibile* corrisponde in definitiva ad una riforma, da sempre progettata - ma realizzata soltanto dell’ultima fase ontologica - di tutte le tradizionali categorie coscienziali, ed in particolare quelle psicoanalitiche.

Già nel 1955, il pensiero merleau-pontiano era incappato nella necessità di ridefinire la nozione freudiana di *inconscio* e di ristrutturala alla luce del problema della passività. Le analisi di Merleau-Ponty su questa tematica culminarono allora nell’identificazione della carne con una sorta di *inconscio primordiale* e nella sottrazione di quest’ultimo alla caratterizzazione personalistica che ne aveva dato Freud. La nuova formulazione dell’inconscio che progettava Merleau-Ponty cercava, al contrario, di dare voce a quell’“indistruttibile” transindividuale e collettivo a cui già Simondon faceva riferimento e che avrebbe imposto di configurare la soggettività in virtù di una stretta relazione con l’Essere preindividuale. Scrive infatti Merleau-Ponty, delineando proprio i futuri sviluppi de *Il visibile e l’invisibile*: “l’inconscio è il sentire stesso, poiché il sentire non è il possesso intellettuale di ‘ciò che’ è sentito, ma è *spossessamento di noi stessi* a suo vantaggio, apertura a ciò che non abbiamo bisogno di pensare per riconoscere. [...] l’inconscio primordiale sarebbe il *lasciar-essere*, il *si iniziale*, l’indivisione del destino”²².

Il profilo teorico di Simondon su cui Merleau-Ponty fa affidamento conferma il progetto di pervenire ad un’*ontologia fenomenologica*, attraverso cui produrre un’immagine dell’uomo che fosse più fedele possibile alle sue reali dinamiche di rapporto con l’Essere e con il mondo. Merleau-Ponty vuole dunque descrivere “il passaggio dal preumano all’uomo: una *nascita continua* che sfugge ad ogni pensiero retrospettivo e fa dell’uomo l’emblema dell’essere incompiuto, ‘con il quale non si coincide, e che non coincide con se stesso’”²³. Riflettendo criticamente sull’individuazione, l’individuo non perde potere o definizione ma impara a riconosce in sé le tracce ed i germi del preindividuale da cui sorge. È in questa prospettiva di recupero dello spessore preindividuale dell’individuo, che l’indagine di Merleau-Ponty si fa particolarmente attenta alle strategie di rimessa

²¹ *Ibidem*.

²² M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 129.

²³ E. de Saint Aubert, *op. cit.*, p. 38.

in causa dell'inconscio freudiano. Quella della psicanalisi freudiana, nella filosofia di Merleau-Ponty, è una sorta di “convocazione”²⁴, effettuata al fine di affinare i contorni delle sue nuove teorie sull'Essere e sulla soggettività e di risvegliare quella sorta di “sfinge addormentata” che per lui era il freudismo: la psicoanalisi, grazie alla sua attitudine analitica nei confronti del soggetto, aveva infatti avuto il merito, secondo l'opinione merleau-pontiana, di considerare la soggettività appunto non più come coincidenza con sé, ma come uno *scarto*, fondato in quella *fissure* [scissione] originaria che ne specifica l'ancoraggio all'Essere. La tarda ontologia merleau-pontiana si muove dunque nella direzione di una presenza del “soggettività” che oscilla perennemente verso l'assenza e che, solo in virtù di questa sua natura differenziale, riesce ad instaurare un contatto con se stesso e con l'orizzonte latente dell'Essere. Per questo stesso motivo, l'ontologia fenomenologica dell'ultimo Merleau-Ponty cerca di recuperare anche l'idea di un *irrelativo* in grado di legare tutte le relatività, fondando, insieme a quello scarto che è la soggettività, “l'esistenza come *transitiva, temporale e finita* e, insieme, come *contingenza e destino*”²⁵. Il pensiero merleau-pontiano cerca in questo modo di raccogliere, in maniera del tutto originale, “la specificità freudiana del desiderio inconscio”²⁶ per farla poi incontrare con quelle questioni che erano già sorte in seno alla fase fenomenologica, ma che acquistano un peso specifico ed una pregnanza fondamentale, nell'economia del progetto merleau-pontiano, solo dopo la svolta ontologica. Psicoanalisi ed ontologia si trovano dunque a convergere verso un obiettivo comune, che non è altro che la tematizzazione di quell'incarnazione originaria della soggettività nel mondo, sottraendo quest'ultima agli equivoci di tutta una tradizione che trattava la teoria dell'inconscio come un correlato della teoria della coscienza, senza identificarne il reale potere di deflagrazione che essa disponeva proprio a livello ontologico.

Sulla scorta della lezione psicoanalitica, Merleau-Ponty comprende il “carattere di *esclusività*”²⁷ che lega coscienza ed inconscio, nel senso della loro reciproca e simultanea inerenza ed estraneità, e che produce quella scissione, nella soggettività, che le permette di agganciarsi all'Essere e di discendere nella sua

²⁴ Cfr. “il narcisismo fondamentale di ogni visione’ (VI, 1959) è il cuore della ricerca ontologica nell'ultimo Merleau-Ponty. Egli *convoca* il ‘freudismo’ a svolgervi un ruolo assolutamente decisivo” (P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell'ultimo Merleau-Ponty*, “aut aut” n. 232-233, luglio-ottobre 1989, p. 105, corsivo nostro).

²⁵ *Ibidem*, p. 106.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 107.

carne. L'immagine che emerge dall'analisi ontologica della psicoanalisi è quella di una *soggettività protesa* nella sua originaria apertura al mondo; osserva Gambazzi, riferendosi in particolare alle idee che Merleau-Ponty esprime ne *Il visibile e l'invisibile*: "il soggetto è fuori di sé e dentro 'un'esperienza che ricorda un *passato impossibile*'. Per il soggetto si determina quindi un 'movimento verso ciò che in nessun caso potrebbe esserci presente in originale e la cui *assenza irrimediabile* rientrerebbe così tra le nostre *esperienze originarie*'"²⁸. Si deve dunque intendere la filosofia merleau-pontiana del freudismo come il tentativo di dire quella verità ontologica che la psicoanalisi presentava solo confusamente e senza darne una formulazione rigorosa. Nel freudismo il problema cardine è in qualche modo quello dell'*iniziazione all'assenza originaria dell'Essere* ed il modo in cui esso prende senso nel sensibile: Merleau-Ponty parlerà dell'inconscio nello stesso modo in cui aveva parlato delle idee sensibili, cioè nei termini dell'apertura di una dimensione impossibile da richiudere e grazie alla quale si instaura un livello di riferimento per ogni esperienza. "È solo in rapporto a un'iniziazione così intesa che si può cogliere la portata ontologica della tematica fondamentale del freudismo, cioè della libido. La psicoanalisi insegna una sola cosa: non c'è istinto sessuale"²⁹, ma una perenne situazione libidinale che supporta il simbolismo di cui è intrisa la corporeità e che attinge direttamente all'Essere grezzo e selvaggio, quel livello di comunanza che fa dell'altro e del desiderio dell'altro la stessa cosa. È proprio in questo senso che possiamo affermare che la psicoanalisi va, anche se larvatamente, nella stessa direzione di quella riforma della coscienza che Merleau-Ponty tenta di realizzare quale presupposto di tutti gli sviluppi della sua ontologia fenomenologica: ecco allora ritornare d'attualità, nel cuore della questione del freudismo, le riflessioni sul *punctum caecum* della coscienza e sulla mistificazione – deformazione – originaria in cui si presentano i fenomeni, quasi a confermare il fatto che la soggettività non è un flusso di *Erlebnisse* individuali, come la voleva Husserl, ma è piuttosto l'apertura di un campo, di una scena d'Essere, articolata su un *Dasein* che lo inaugura. Questa sua tendenza ad aprirsi al mondo ed al suo spessore ontologico fa della soggettività merleau-pontiana qualcosa di simile ad un *il y a* che si muove tra il protendersi e l'incavarsi, cifra peculiare di quell'atteggiamento

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 107, in Nota.

di *sein lassen* che Merleau-Ponty definirà altrove, freudianamente, *investimento*³⁰. Come spiega adeguatamente Gambazzi, “il termine ha valore specifico e non generico. La concettualizzazione freudiana definisce l’investimento (*Besetzung*) articolandolo alla e distinguendolo dalla, ‘rappresentazione’”³¹: Merleau-Ponty sembra mutuare questo termine della tradizione psicoanalitica proprio per il suo potere di cesura con l’ontologia della modernità, grazie al quale egli può cancellare ogni gerarchia d’intenzionalità tra la soggettività e l’oggetto, riconducendo entrambe ad una *dimensionalità globale di co-appartenenza*.

Le estreme posizioni di Merleau-Ponty sulla necessità di realizzare un’interpretazione ontologica della psicoanalisi non lo inducono però ad abbandonare quelle critiche che egli aveva precedentemente mosso proprio al freudismo in seno alla sua fenomenologia: l’ontologia merleau-pontiana apre le porte solo a quella psicoanalisi “che si accetta e che si ama”³² e non certo a quella che egli rifiutava. In ragione di ciò, sembra opportuno precisare, in maniera ancora più stringente, cosa Merleau-Ponty intendesse con freudismo e capire per quali caratteristiche ed in virtù di quali suggestioni egli si accorge di poterlo legare al pensiero simondoniano. Nella *Préface* che Merleau-Ponty dedica al testo di Heznard sull’opera di Freud, possiamo leggere come il fenomenologo veda nel freudismo la stessa dinamica che egli aveva già individuato in quelli che erano stati definiti i “sintomi culturali” del Novecento, e cioè quella capacità di presentare, pur non formulandola adeguatamente, quella necessità di mutazione dei rapporti tra l’Essere e l’uomo che ormai permeava tutta l’atmosfera culturale novecentesca. La potenza del freudismo è infatti la stessa della pittura, della musica e della letteratura, una potenza che non ridiede nell’espressione filosofica o nell’eshaustività teoretica, ma nella finezza del portare alla luce. “La genialità di Freud riguarda il dominio di cui egli è ‘sovrano’, quel dominio in cui si ‘ascoltano i rumori della vita’ e che è un ‘universo di promiscuità’ (di sostituzioni, di inversioni, di transittivismi, di scambi tra l’anima e il corpo, l’io e l’altro, il presente e il passato, l’immaginario e il reale). Non la rappresentazione delle cose, ma il ‘contatto’ con esse”³³.

³⁰ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Préface* a A. Heznard, *L’œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, cit..

³¹ P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell’ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 108, in Nota.

³² M. Merleau-Ponty, *Préface* a A. Heznard, *L’œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, cit., p. 9.

³³ P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell’ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 108.

È però nelle note di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* che l'indagine sulla psicoanalisi freudiana prende una piega decisamente ontologica: per Merleau-Ponty diventa indispensabile pensare il freudismo in relazione alla sua filosofia della carne ed assumere questo rapporto come *la* condizione per purificare la psicoanalisi dalla sua spiccata tendenza antropologica. Psicoanalisi freudiana e ontologia fenomenologica merleau-pontiana hanno, come abbiamo già osservato, profondi obiettivi comuni e simili modalità per raggiungerli, primo fra tutti il ridimensionamento della fantasia del sorvolo e dell'immagine della soggettività come possesso intellettuale omnicomprensivo e, non ultima, la descrizione di quel rovescio delle cose che è la loro profondità e che è indipendente da quel presunto potere di costituzione della coscienza. Merleau-Ponty individua dunque nel freudismo un appoggio eminente sul quale contare per la tematizzazione di quello che Lacan definiva il nostro *ormeggio all'essere*³⁴. Freud infatti, scrive Lacan a proposito della scoperta dell'inconscio, “non ha fallito nel mantenere questo oggetto all'altezza della sua dignità ontologica”³⁵.

Nella particolare versione del freudismo che viene proposta da Lacan - quella su cui egli lavora intorno agli anni '50 -, le problematiche psicoanalitiche, come la fobia, l'isteria e l'ossessione, vengono considerate come “una questione che l'essere pone al soggetto”³⁶, o meglio, la modalità in cui quell'orizzonte ontologico impresentabile entra a far parte del dominio dell'esperienza concreta, facendo sentire la sua presenza sotto forma di disturbo o di mancanza. Il sintomo lacaniano reca allora in sé un forte potere veritativo rispetto all'essere: “è la verità di ciò che questo desiderio [inconscio] è stato nella sua storia che il soggetto grida con il suo sintomo, come Cristo ha detto avrebbero fatto le pietre e i figli di Israele non avessero parlato con la propria bocca”³⁷. Ecco comparire nella soggettività lacaniana, e nella sua relativa definizione dell'inconscio, caratteristiche simili alla fungenza che si realizza nel *creux* merleau-pontiano: l'insorgere di una specifica sintomatologia corrisponde al quel tipo di espressione e di generatività cieca che è possibile individuare proprio nella soggettività invaginata che Merleau-Ponty era appena riuscito ad abbozzare ne *Il visibile e l'invisibile*. Il *creux*, dunque, è nel mondo, è una piega di quel tessuto carnale che

³⁴ Cfr. “gli ormeggi del suo essere” (J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 522).

³⁵ *Ibidem*, p. 508.

³⁶ *Ibidem*, p. 515.

³⁷ *Ibidem*, p. 514.

intrama le cose ma, dall'altra parte, è perennemente teso all'accoglienza creativa dell'essere. Già Husserl, nella *Krisis*, aveva sentito l'esigenza di mettere in luce "il paradosso della soggettività umana, che è soggetto per il mondo ed insieme oggetto nel mondo"³⁸, risolvendo poi la problematica per mezzo dell'introduzione dell'idea di una soggettività fungente-operante³⁹. La riflessione lacaniana sembra dunque assumere in sé questa lezione husserliana, per declinare poi il paradosso della soggettività che essa annuncia in una direzione antipsicologista: potremmo dire che il freudismo di Lacan è "transpsicologico"⁴⁰, nella misura in cui, in virtù del suo tenore ontologico e filosofico, eccede il ristretto ambito della psicologia e dell'antropologia, per cercare di formulare un "nuovo genere d'essere".

L'innovativa immagine della soggettività che deve poter uscire da questa mutazione dell'Essere è quella di un *en-être* che, pur essendo coinvolto nel mondo, non ne è un pezzo, senza però, dall'altra parte, arroccarsi in posizioni di sorvolo o strettamente coscienziali. Osserva Merleau-Ponty, in un passaggio de *Il visibile e l'invisibile*, che "tutta l'architettura delle nozioni della psico-logia (percezione, idea, affezione, piacere, desiderio, amore, Eros) tutto ciò, tutta questa congerie di nozioni si illumina immediatamente quando cessiamo di pensare questi termini come dei *positivi* (qualcosa di 'spirituale' + o – denso), per pensarli non come dei negativi o negatità (giacché ciò reintroduce le medesime difficoltà), ma come delle *differenziazioni* di un'unica e *massiccia* adesione all'Essere che è la carne (eventualmente come delle 'frange')"⁴¹. I fondamentali *topoi* freudiani, l'Es e l'inconscio, sono allora da comprendere non più come delle positività ma come dei correlati all'Io, a sua volta da interpretare come una soggettività inscritta nelle dimensionalità universale della carne: quello che in psicoanalisi passa sotto il nome di inconscio riporta infatti alla problematica ontologica della scissione della soggettività, contesa tra il suo impersonale desiderio d'iniziazione all'universale e la sua individuata incarnazione contingente. Essendo in realtà un campo aperto sull'esperienza, nella quale però si percepisce fortemente l'assenza, la mancanza dell'Essere, "la soggettività non si esaurisce nell'atto"⁴² ma prosegue nella sua eccedenza rispetto al contingente: "questa eccedenza Merleau-Ponty la

³⁸ E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Nijhoff, Der Haag 1959, traduzione italiana di E. Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net - Il Saggiatore, Milano 2002, p. 205.

³⁹ Cfr. "Noi in quanto uomini e noi in quanto soggetti fungenti-operanti" (*Ibidem*, p. 208).

⁴⁰ J. Lacan, *op. cit.*, p. 374

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 281.

⁴² P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell'ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 110.

chiama *Urstiftung*”⁴³. In definitiva, l’analisi “ontologicamente direzionata” del freudismo porta all’emersione di quell’*en-être* che in qualche modo completa la riflessione sullo spossessamento messo in atto dalla soggettività nell’incontro con il mondo, un’idea che già la nozione di *creux* voleva comunicare, introducendo la nuova e feconda immagine di un negativo che non sprofondasse nel *nichtiges Nichts*. Sia la categoria di *en-être* che quella di *creux* riescono ad esprimere quel tipico ondeggiamento della soggettività merleaupontiana, scissa, ma allo stesso tempo profondamente coesa, tra il suo ancoraggio all’Essere ed al mondo - l’incarnazione - e la sua *tendenza iniziatica* verso la dimensione trascendentale empirico; questa strutturale *fissure* della soggettività la qualifica come scarto, come trascendenza diversa dalla distanza di sorvolo. Il più grande merito e contributo del freudismo è dunque il fatto che le sue “metafore energetiche o meccanicistiche proteggono contro ogni idealizzazione il principio di una intuizione che è le più preziose del freudismo: quello della nostra *archeologia*”⁴⁴. L’accoglienza che Merleau-Ponty riserva, nel suo progetto teorico, alle teorie psicoanalitiche lo fa propendere per un deciso rifiuto di qualsiasi concezione realistica e pseudocoscienzialistica dell’inconscio, negando che esso possa essere descritto come una oggettualità, né come una presenza piena e nemmeno come un nulla. La fenomenologia husserliana si era in qualche modo già canalizzata in questa direzione critica, affossando il “mito cartesiano di una psiche ‘reale’ costruita sul modello del mondo fisico”⁴⁵, salvo poi ricadere in un’altrettanto nociva filosofia della coscienza. Come avevamo anticipato, Merleau-Ponty opta per una differenziazione tra un inconscio “primordiale” ed un inconscio “secondario”, con il quale identifica la tradizionale categoria di *inconscio di rimozione*. L’inconscio primordiale è invece il sentire stesso che induce nella soggettività quel tipico atteggiamento di *sein lassen* che è l’ideare senza pensare, l’apertura: questo tipo di inconscio è completamente stornato sul sentire e sulla sua indivisione del sentire stesso, sostituendo al modello della rappresentazione un *contatto libidico* con quel corpo che è l’Essere. Descrivendo questo *inconscient d’état*, “Merleau-Ponty non si riferisce mai a specifiche tematiche freudiane, ma per certi aspetti l’inconscio primario potrebbe essere avvicinato al *Lust-Ich* di

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Merleau-Ponty, *Préface* a A. Heznard, *L’œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*, cit., p. 11-12.

⁴⁵ P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell’ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 111, in Nota.

Freud, un io pre-egologico e precedente la costituzione degli oggetti della realtà, in rapporto di opposizione con un non-io che non è ancora il mondo”⁴⁶. È per questo motivo che la caratterizzazione positiva dell’inconscio che si incontra in Merleau-Ponty ha una sua specificità ontologica e non richiama, e non lateralmente, nessuna originale teoria freudiana; nell’estrema filosofia merleau-pontiana, la figura dell’inconscio è estremamente pregnante: esso è “intenzionalità, latenza, imperfezione, inconscio della coscienza; invisibilità, negatività, simultaneità della presenza e dell’assenza; dedifferenziazione, sfondo”⁴⁷. L’inconscio è dunque quel legame che ci stringe ad una generatività, una “germinazione”⁴⁸ che, come nel caso del tema animale, affiora al sensibile come un’assenza circoscritta nell’attualità, capace di sorreggere quest’ultima intarmandola nei suoi *entre*. Anche la nozione di inconscio merleau-pontiano si richiama dunque alla nozione kantiana di *grandezza negativa*, nella quale si identifica lo spazio di una simultaneità di assenza e presenza: in un testo precritico del 1763⁴⁹, Kant vorrebbe tentare, parlando di un *nihil privativum praesentabile*, di “evidenziare l’effettività in se stessa positiva del negativo”⁵⁰. In questo stesso senso Merleau-Ponty parlerà dell’inconscio nei termini di una coscienza percettiva che, seguendo una logica di promiscuità e implicazione, si rapporta agli oggetti e all’essere attraverso il loro negativo. Gli oggetti freudiani non godono quindi di positività pura e non sono dei nuclei duri di significazione, ma sono piuttosto delle lacune attorno ai quali si articola l’esperienza, senza che essi si diano positivamente; essi sono dei “vuoti determinati”⁵¹, simili alle assenze delle idee proustiane. Come le numerose esperienze artistiche che figurano nella topografia culturale merleau-pontiana, anche la “‘filosofia del freudismo’ è dunque da Merleau-Ponty incontrata sulla strada della sua riforma contro ogni residuo ‘positivistico’”⁵².

Precisato il senso della considerazione merleau-pontiana del freudismo, torniamo ancora sulle note di lavoro in cui Merleau-Ponty si occupa esplicitamente dell’opera di Simondon e osserviamo il modo in cui la forte convergenza tra il

⁴⁶ *Ibidem*, p. 111, in Nota.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁹ I. Kant, *Versuch den Begriff der negativen Grössen in der Weltweisheit einzuführen*, traduzione italiana, *Tentativo per introdurre nella filosofia il concetto delle quantità negative*, in Id. *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto e R. Hohenemser ampliata da A. Pupi, Laterza, Roma-Bari 1982.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 112, in Nota.

⁵¹ M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, Città nuova, Roma 1980, p. 333, corsivo nostro.

⁵² P. Gambazzi, *Fenomenologia e psicoanalisi nell’ultimo Merleau-Ponty*, cit., p. 113.

pensiero dei due autori si articola. Lo stimolo critico è senza dubbio, per entrambe, la moderna considerazione dell'essere come identità e come sostanza, teoria che sia Merleau-Ponty che Simondon cercano di affossare avanzando l'ipotesi di un *essere differenziale* che, in luogo di essere una *sub-stantia*, si svela come la struttura più intima dell'essere; il carattere problematico della soggettività e la sua originaria paradossalità si estendono anche alla natura dell'essere d'orizzonte: esso ha cessato di essere, riduttivamente, la fattualità delle cose o l'essenzialità dei significati e si è rivelato come evento, singolarità non individuata, pura dimensionalità. La complicazione strutturale dell'essere e della soggettività è la cifra peculiare del reale merleaupontiano, il marchio di un'ontologia che rinunciato al pregiudizio dell'estensione per affermare che il reale non sta tutto dispiegato davanti ai nostri occhi ma che nasconde una profondità negativa che lo sorregge. Allo stesso modo, la *Gestalt* merleaupontiana converte la sua stabilità e la sua rigidità in un dinamismo morfologico che segue il fluire dell'evento e che respinge dal suo orizzonte il soggetto di rappresentazione. “Il reale non è fatto di fatti ma di *phénomènes-questions*, iscritti nella struttura topologica e atonale dell'essere, nelle differenziazioni di cui è ‘fatto’, nelle dimensionalità e nei raggi-di-mondo che lo attraversano e lo costellano come mondo, aldilà di meri nessi fattuali (causali e spazio-temporali)”⁵³. La vita e la realtà non si definiscono quindi attraverso un essere positivo ma attraverso quella particolare negatività ontologica che è l'essere interrogativo: la soggettività è perennemente coinvolta nell'interrogazione in qualità di *en-être* e non in qualità di coscienza; l'interrogare infatti non è un atto ma “un ‘vedere’ l'essere nel modo proprio e originario del suo darsi, aldilà delle fissazioni rappresentative in cui si coagula in ‘oggetti’, e in unità e identità individuate da forma e materia”⁵⁴. La filosofia deve allora riformare lo sguardo sul fenomeno, sottraendolo ad una modalità di esistenza puramente indicativa: l'interrogazione deve cogliere il fatto fondamentale del fenomeno, cioè il suo perenne ed originario darsi in “modo interrogativo”⁵⁵. Nel sistema merleaupontiano allora, l'individuazione non avviene più in una modalità conforme alla dialettica copia/modello ma segue

⁵³ P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 95.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 116, Nota 6.

⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 123.

anch'essa un percorso di differenziazione degli individui sullo sfondo di quella *polpa* dal “carattere onto-topologico”⁵⁶ che è la carne dell'Essere.

Come avevamo già compreso affrontando la questione della filosofia della natura, condotta attraverso le categorie di tema e stile, per Merleau-Ponty, “l'universalità non consegue da un'essenza intelligibile, ma [...] da una *modulazione* e da un *tematismo* intrinseci alla trama del sensibile di ogni singola cosa: da una ‘*libertà strutturale*’”⁵⁷. Le cose sono membrature d'essenza operanti e non positività atomizzate riunite nell'orizzonte modano: esse sono differenze, ma “assolutamente insieme”⁵⁸; la cosa non è mai un polo positivo interamente individuato e non è nemmeno una cristallizzazione dell'Essere metastabile, nessun individuo è un “pezzo” compatto d'essere: sotto l'apparente crosta dell'individuo agisce il magma della differenziazione, “sotto la serie di sincronie che si aggiungono linea per linea, ritroviamo una rete senza nome delle costellazioni di ore spaziali, di *punti-evento*”⁵⁹. L'individuo quindi, traendo origine da un essere verticale di natura evenemenziale, non è altro che un modo d'essere e di gestire la propria inerenza alla dimensionalità ontologica globale, è “un certo stile, un certo modo di amministrare l'ambito spaziale e temporale che gli compete, di pronunciarlo, di articolarlo, di irradiare attorno ad un centro del tutto virtuale”⁶⁰. Appare qui il duplice riferimento all'idea come *virtualità* e come *presenza per irraggiamento*: l'idea, l'universalità non è altro che questa modalità di organizzare, di occupare lo spazio del suo stesso irraggiamento; come un suono invade e piega a sé il corpo sonoro attraverso cui si espande, allo stesso modo l'idealità sensibile e l'individuazione producono “invasioni di campo” ed occupazioni di zone topologiche dell'essere.

Come abbiamo avuto modo di osservare, Simondon dice questa complicazione e questa fibrillazione dell'essere con la nozione di *metastabilità*: nel percorso di individuazione si instaura un equilibrio tra la figura ed il fondo, esprimibile nei termini di “un'energia potenziale che può essere liberata solo dall'insorgenza di una nuova struttura, che è come una soluzione di un problema”⁶¹. Attraverso la descrizione dell'essere come metastabile, Simondon mette a tema la

⁵⁶ P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 95.

⁵⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 58.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 37, corsivo nostro.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 134.

⁶¹ G. Simondon, *L'individuazione psichique et collective*, cit., p. 32.

problematicità di questo strato ontologico ed esprime la stessa intuizione che spingerà Merleau-Ponty a demolire la concezione ilemorfica. Il pensiero simondoniano sull'Essere, che emerge attraverso potenti inflessioni scientifiche, introduce nell'interrogazione ontologica le nozioni di forza, di potenziale e di intensità, spingendo la filosofia a vedere “le ‘forme implicite’ della materia”⁶². È però solo attraverso il concetto di *trasduzione* che Simondon “mostra come, in campo metastabile, la soluzione delle tensioni tra i potenziali proceda *de proche en proche* secondo l'operazione del formar-si e di un individuar-si, e non secondo una forma modello totale e unitaria, già data, che si imprimerebbe ‘d'un sol colpo’, come uno stampo su una cera, su una materia informe”⁶³. La dinamica platonica dell'informazione da parte di un modello nei confronti della causa errante – la *chôra* – cede il passo ad un panorama decisamente goethiano, dove l'acquisizione della forma è ancora una volta una *Bildung* progressiva, una *Gestaltung*, una modulazione piuttosto che un modellamento. La natura simondoniana vanta un intimo potere di trasformazione che genera strutture nuove nella reciprocarsi di differenze, in un *continuum* di formatività, senza che si dia un evento brusco e puntuale in cui esse compaiono. In questo senso Simondon descrive la trasduzione come “ciò grazie a cui, in un dominio problematico appare una struttura che apporta la soluzione di problemi posti”⁶⁴: è quindi nel cuore segreto di quella problematizzazione che è l'essere metastabile, che insorge la struttura che porterà a risoluzione le complicazioni; non è qualcosa di preformato a risolvere la complessità intricata del preindividuale, quanto “un'*in-formazione*, un'operazione di *presa di forma* che nasce dalla metastabilità del sistema”⁶⁵. Se quindi la trama dell'essere non è altro che un reticolo problematico e differenziale, esso, come osserva anche Merleau-Ponty, non è un originario nella sua priorità cronologica rispetto agli individui, ma è un'esplosione che accompagna tutta l'individuazione ed che estende la sua generatività all'ambito dell'individuato. Le tensioni ed i potenziali che si conservavano intensivamente nello stato di massima complicazione dell'essere, attraverso la sua esplosione, prendono campo in tutta la dimensionalità ontologica e si mantengono in essa: la forma, in quanto soluzione di un problema, andrà dunque considerata proprio

⁶² P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 96.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, cit., p. 21.

⁶⁵ P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 96.

nella sua formalità, non come forma di un individuo sostanziale, ma come individuazione e determinazione estensiva delle tensioni intensive, come “un superamento di uno stato di metastabilità che è, insieme, una conservazione (in un’altra forma) delle tensioni stesse”⁶⁶. L’individuo simondoniano, abbattendo ogni preconetto sostanzialistico, non è altro che un *luogo di conservazione del preindividuale* sotto forma di *formazione*; è in questo modo che Simondon giunge allora a determinare quello che avevamo definito, a proposito di Merleau-Ponty, la *virtualità* della forma e della struttura.

Il “pensiero interrogante”, accezione dell’attività filosofica che verrà teorizzata in maniera completa da Merleau-Ponty, congiunge il senso operante della domanda e la generatività dell’essere, approfondendone la natura differenziale. La domanda così formulata colloca l’essere interrogato in una dimensione “inoggettuale, preindividuale ed extraproposizionale”⁶⁷: la “nuova ontologia” implica dunque la riscrittura dei rapporti tra visibile ed invisibile, analizzano quest’ultimo come il doppio fondo impercettivo della percezione. E così anche Deleuze, in *Differenza e ripetizione*, descrive quella tipica problematicità degli oggetti che fa sì che essi possano essere compresi come dei segni, come delle possibilità di accesso indiretto ad una realtà ontologica non attuale ma comunque presente: “è l’Essere [...] che ‘corrisponde’ all’essenza del problema o della domanda come tale. C’è come un’‘apertura’, una ‘fissura’, una ‘piega’, ontologica che riferisce l’essere e la domanda l’uno all’altra. In tale rapporto, l’essere è la stessa Differenza. L’essere è anche non essere, ma il non-essere non è l’essere del negativo, è l’essere del problematico, l’essere del problema e della domanda. [...] Al di là della contraddizione, la differenza – al di là del *non-essere*, il (non)-essere, al di là del negativo, il problema e la domanda”⁶⁸.

Nella citazione di Deleuze sembrano incontrarsi ed integrarsi suggestioni merleaupontiane e simondoniane, conducendo la questione dell’essere ad una risoluzione radicale e quantomeno efficace: essere ed interrogazione si incontrano in quel luogo privilegiato del sensibile che è la soggettività, il *creux*, la *fissure* e vengono in contatto l’uno come il negativo dell’altro. La negatività impressa all’essere, allo stesso modo di quella che costituisce la soggettività, è in realtà la

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968, traduzione italiana di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 89.

Differenza, la problematicità dell'essere, la sua metastabilità; questo essere *del* problema, e dunque *della* domanda, è quel “?-essere”⁶⁹ che, in Deleuze, riporta tutta la carica interrogativa e potenziale del preindividuale simondoniano. Se in Merleau-Ponty l'eredità simondoniana veniva gestita accostandola all'idea dell'originario come esplosione e differenziazione, in Deleuze essa agisce altrettanto direttamente sulla struttura dell'essere, qualificandolo eminentemente come problema e come differenza radicale. La messa a tema, da parte di entrambe le prospettive, della dimensione del preindividuale produce un parallelo allontanamento dalle posizioni del sostanzialismo ilemorfico e delle importanti conseguenze nell'ambito della questione della forma. Come abbiamo visto, la forma è un “prendere forma”, una formazione progressiva di strutture in seno alla stessa “problematica interna dell'essere”⁷⁰ e l'individuo non è altro che la soluzione del problema “attraverso successivi montaggi di strutture e funzioni”⁷¹; in definitiva, l'individuazione si pone come lo scioglimento di una complessità tesa posta dallo stesso essere metastabile attraverso l'instaurazione di una dimensione, attuale e dominio dell'individuato, in cui nulla assomiglia a quei germi contenuti nel metastabile. Come nel caso della *Bildung* goethiana, la morfogenesi avviene per propagazione, *de proche en proche*, seguendo quello stesso percorso irraggiante tipico delle idee “assenti” descritte da Merleau-Ponty: confermando le risonanze con le posizioni merleau-pontiane, possiamo osservare che la forma simondoniana “ha il carattere di un tema che è presente nei fenomeni e che dirige lo sviluppo al modo in cui le note di una melodia ‘formano’ la melodia stessa”⁷².

Il ricorso all'*immagine del tema* ci riporta, per concludere, oltre che alla filosofia merleau-pontiana della natura, ad un autore che l'ha indubbiamente ispirata: si tratta di Ruyer il quale, appoggiandosi al grande potere rivelativo dell'arte, ne *La genesi delle forme viventi*, scrive: “l'ideazione non va a caso, è diretta da un tema”⁷³. La morfogenesi non è mai affidata alla rappresentazione - ed in particolare alla copia di un modello - ma si produce fungentemente, nello stesso senso in cui Plotino sosteneva che la Natura non ha mani per formare l'organismo.

⁶⁹ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁷⁰ G. Simondon, *L'individuo et sa genèse physico-biologique*, cit., p. 223.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l'idea come costellazione problematica*, cit., p. 98.

⁷³ R. Ruyer, *La genèse de formes vivants*, Flammarion, Paris 1958, tr. It. di V. Abrate e G. D. Neri, *La genesi delle forme viventi*, Bompiani, Milano 1966, p. 271.

La struttura è, agli occhi di Ruyer, “il sintomo spaziale di un sistema di forze di legame molto più fondamentale”⁷⁴, è una verticalità che rimanda costantemente alla sua formazione sempre *in progress*: è solo risalendo alla dimensione del preindividuale che la forma acquista il suo senso. Sulla possibilità di comprendere questo essere a cui la struttura perennemente rinvia si innesta infatti la necessità “di fare appello ad un altro piano che non quello dell’attuale, di fare appello ad un’unità e ad una forma melodica essenziale”, che sia all’origine di quella “unità transpaziale del potenziale”⁷⁵.

L’essere vivente quindi non è forma ma piuttosto in-formazione, *Bildung*, a sua volta governata da una sorta di intenzionalità fungente, anch’essa senza mani, dello stesso tipo della Natura di Plotino; proprio alla Natura neoplatonica infatti potrebbero afferire le parole che leggiamo nelle *Enneadi*: “ciò che in me contempla produce un oggetto di contemplazione, come i geometri che contemplano tracciano delle figure: io invece non ne traccio, contemplo soltanto, e le linee dei corpi si realizzano, come se uscissero [da me]”⁷⁶. La concezione neoplatonica della morfogenesi della natura si allinea alla nozione di intelligibile di medesima provenienza: l’essenza è un tema e da essa origina tutto il possibile, non perché essa lo contenga, astrattamente, *già prima* della sua formazione sensibile ma poiché l’individuazione, nel prendere forma, crea la sua stessa possibilità. Sembra riecheggiare in queste osservazioni, il medesimo avvertimento merleau-pontiano, che sottolineava l’impossibilità di scindere essenza ed esistenza: l’idea, in qualità di evento ontologico, si dà percettivamente, e la percezione è, in questo senso, “già stilizzata”⁷⁷. La svolta ontologica merleau-pontiana, inauguratasi nel cuore degli anni ‘50, si faceva infatti portatrice di questa critica della singolarità e dell’universalità, proponendo come correttivo il *Wesen* heideggeriano e spingendo per una lettura dell’essenza come qualcosa che si dà *attraverso* le cose.

Integrando queste osservazioni con la riflessione sul preindividuale incontrata nelle opere di Simondon, vediamo Merleau-Ponty propendere per l’elaborazione dell’individuazione come “atto della *virtualità*”⁷⁸ e per una maggiore enfasi sulle

⁷⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 194.

⁷⁶ Plotino, *Enneadi*, III, 8, 4.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 80.

⁷⁸ P. Gambazzi, *La forma come sintomo e l’idea come costellazione problematica*, cit., p. 101, corsivo nostro.

dinamiche dell'irraggiamento differenziale dell'essenza e dell'invaginazione della soggettività. La “nuova ontologia” ha infatti bisogno di concetti di una radicalità epocale, concetti “che non a caso Merleau-Ponty cercava nella direzione della topologia e della piegatura dell'essere, del relazionamento e del prospettivismo, dei differenziali e dell'integrazione, del virtuale contrapposto al possibile, del singolare come immediata universalità”⁷⁹.

⁷⁹ *Ibidem.*

3.3 Estetica del ritmo e morfologia dello stile. Merleau-Ponty e Maldiney sulla genesi del senso.

Abbiamo notato nei paragrafi precedenti come Merleau-Ponty, dopo aver ricavato all'interno del suo sistema filosofico un vero e proprio *luogo dell'estetica*, tenda a reintegrare o a prolungare tale localizzazione nei domini ad essa contingenti, riaffermando senza tregua e con una evidente intenzione morfologica le inerENZE dell'estetico alla filosofia della natura ed all'ontologia in generale. Il confronto con Simondon rivela inoltre le pertinenze della teoria della forma con quella filosofia del freudismo che Merleau-Ponty, tra il 1956 ed il 1961, cercava di rielaborare – anche attraverso la mediazione di Lacan - per metterla in relazione con il nuovo orizzonte carnale appena dischiuso, il suo simbolismo, il suo onirismo ed i suoi poteri poetici.

Attraverso il confronto con le proposte fenomenologiche quasi coeve di Henry Maldiney, tenteremo, in questa sezione, di comprendere come nella fase ontologica merleaupontiana si sia reso nuovamente possibile l'incrocio dell'ambito estetologico e della filosofia della natura rispetto alla questione della *Gestalt*: risulta infatti evidente che la nozione di forma sia, come nel caso dell'espressione, una sorta di antecedente genetico per un altro concetto chiave dell'estetica merleaupontiana, ovvero quello di *ritmo*. L'idea della scansione ritmica delle serie morfologiche, che tende a sovrapporsi a tratti alla complementare nozione di *stile*, è infatti il preludio teorico per la comprensione di quello che nell'ontologia fenomenologica di Merleau-Ponty appare come la genesi ritmica del senso. Nella tarda fase ontologica Merleau-Ponty giunge a ricollocare l'arte nell'ordine dell'incarnazione, come formazione in bilico tra la produzione oggettuale e l'attività dello spirito, che risulta presa a più livelli nelle trame carnali. L'estetica in quanto filosofia dell'arte emerge dunque nella filosofia merleaupontiana come la coagulazione di un lungo percorso teorico rivolto al sensibile ed alle sue derive espressive che accoglie tardivamente l'espressione artistica come complemento di riflessione. Se nella produzione degli anni Quaranta l'arte era integrata nella globalità delle dinamiche percettive, nelle note di lavoro e nei riassunti dei corsi della fine degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta essa appare perennemente attirata verso la dimensionalità della carne: il principio della percezione viene dunque sostituito dal principio del ritmo che è, in definitiva, una dinamica interna alle pulsazioni della carne. Tale sostituzione è accompagnata da un terzo principio, quello dell'espressione che, come abbiamo visto in più di

un'occasione, funge da snodo e da invariante nell'avvicinarsi degli aggiornamenti teorici della prospettiva estetologica. L'estetica non si staglia in modo accessorio sullo sfondo del progetto fenomenologico merleauponiano ma, al contrario, presenta con esso una *quasi identità*¹: secondo il principio di percezione estetica e fenomenologia si identificano poiché entrambi tematizzano la presenza al mondo del corpo e la sua inserzione nell'*aisthêsis*; è in questo senso che l'arte sembra opporsi alla scienza perché, rispetto al metodo scientifico, essa rinuncia a manipolare le cose per abitarle. Tale cesura tra arte e scienza è un effetto diretto del presupposto di disincarnazione dal quale la scienza opera: l'arte, al contrario, delinea il suo presupposto fenomenologico proprio in virtù della sua ineliminabile incarnazione, del coinvolgimento fenomenico del corpo e dell'implicazione ontologica dettata dall'intramatura carnale. L'espressione artistica è dunque dell'ordine del sensibile ed articola in esso il triplice ruolo del corpo - senziente, affettivo e pulsionale² - attraverso il quale si mantiene in rapporto con il mondo e lo modifica. La transustanziazione che veicola la trasformazione del mondo in arte è di chiara pertinenza di un corpo operante ed attuale, che non è da comprendere come mera porzione d'estensione spaziale quanto piuttosto come un fascio chiasmatico di percezione e movimento³. Il corpo che entra in gioco nell'esperienza artistica - e che determina la preliminare comprensione dell'arte in qualità d'evento percettivo - si estranea dalle pratiche di oggettivazione proprie della scienza e torna (o inizia) ad essere corpo in movimento, corpo espressione di un io-posso. L'implicazione della motilità pratica nella definizione del rapporto corporeo al mondo costituisce un ulteriore deterrente alla descrizione di tale rapporto in termini oggettivisti: la visione naturale del mondo - che risulta operante, pur secondo modificazioni, anche nell'arte - non è un'istanza rappresentativa ma è la *regia*⁴ di una visibilità che Merleau-Ponty determina come *reversibilità del senziente e del sentito*. Questa riflessività chiasmatica è la struttura fondamentale dell'aisthesis merleaupontiana, che accorpa in una teoria della visibilità le potenzialità di esplorazione mondana della visione e del tatto; le espressioni ibride che Merleau-Ponty impiega per rinviare ad una visione "brucante", che osserva per palpazione, sono al contempo il rinvio più generale alla struttura ontologica del sensibile stesso. Quest'ultimo infatti, essendo l'orizzonte che ospita sia

¹ Rif. E. Escoubas, *L'esthétique*, Ellipses, Paris 2004, p. 205.

² Rif. *Ibidem*, p. 206.

³ Rif. la nozione di *Gestaltkreis* di V. von Weizsäcker.

⁴ E. Escoubas, *L'esthétique*, cit., p. 206.

il mondo che la polarità soggettiva, si da ontologicamente secondo quella che potremmo definire una *struttura d'inerenza*: corpo e cose non sono rispettivamente autonomi e non si relazionano attraverso il medium della rappresentazione, ma sono emergenza della medesima carne, che li lega reversibilmente in dinamiche di avviluppamento e sconfinamento reciproci. Tale *sistema di scambi* che è l'essere globale acquisirà ne *Il visibile e l'invisibile* la qualificazione di chiama e di intreccio: il corpo, prima polarità ad essere implicata attivamente nella produzione artistica, si rivela come nodo di significazioni viventi che giungono, attraverso la sua attività percettivo-motoria, ad espressione. Il principio d'espressione dell'estetica merleau-pontiana è dunque già implicato nel suo principio di percezione, in quanto ne descrive le modalità di significazione; non esiste in fatti nessun senso di stampo eidetico imposto, in via preliminare, al sensibile. La significazione si fa espressivamente e "per manifestazione" ed il senso è un'articolazione ritmica nel sensibile. Merleau-Ponty annuncia l'evento del ritmo sotto l'egida della nozione di *transitività*, riuscendo ad inquadrare le ispirazioni morfologiche in un orizzonte ontologico dalla consistenza fenomenologica. C'è transitività, sostiene Merleau-Ponty, tra la visione ed il tatto, tra un corpo operante ed attuale e l'altro, tra il percipiente ed il percepito; è questa circolarità feconda che delocalizza la visione da una posizione cosmoteoretica e la re-installa nell'anonimato di una visibilità che accoglie i corpi come fungenti. L'anonimato della percezione si accoppia all'*ubiquità* del corpo "proprio": nell'intrico dei rapporti chiamatici con il mondo, il mio corpo non è altrove ma non è nemmeno collocato qui ed ora come potrebbe essere collocato un oggetto. L'anonimato percettivo del corpo ubiquo riflette tutta la gravidanza dell'*enigma del sensibile* che, senza muoversi dal proprio luogo mette in atto quella che Merleau-Ponty definisce nella Prefazione di *Segni* una miracolosa moltiplicazione del visibile. L'insieme di queste descrizioni trova un'unità definitoria in quello che ne *Il visibile e l'invisibile* Merleau-Ponty presenta come la "*Weltlichkeit del Geist*", della quale si ha un'evidenza primaria nel mondo estetico: tale mondo si struttura come alternativa allo spazio cartesiano ed ospita il corpo in tutta la sua ubiquità, senza ridurre la sua realtà chiasmatica di vedute e visibile insieme. La transitività è operante non solo in una dimensione d'intersoggettività, ma regola anche il rapporto complesso tra il corpo e le cose: il sistema di scambi che s'imposta tra quest'ultimi prevede

infatti l'attuarsi di una *intenzionalità inversa*⁵ che, a differenza della prospettiva husserliana, non muove più esclusivamente dalla "coscienza" alla cosa intenzionalizzata, ma che è doppiata anche dal movimento inverso. L'arte, suggerisce Merleau-Ponty, ha origine in questa inversione intenzionale che consiste nell'essere guardato dalle cose nel momento stesso in cui le si guarda.

Il depossessamento della visione è in qualche modo l'esordio di quell'azione di riconquista dell'aisthesis che per Merleau-Ponty va sotto il nome di "riabilitazione ontologica del sensibile": è proprio attraverso le nozioni di reversibilità, sistema di scambi, chiasma ed intenzionalità inversa che si inizia ad intravedere nella produzione merleau-pontiana il progetto estetologico di riscoperta di quel *logos del mondo sensibile* che il cartesianesimo ed in parte il kantismo avevano insabbiato. Rifiutando da un lato l'oggettività trasparente della *res extensa* e dall'altro la logica disincarnata degli *a priori* spazio-temporali, Merleau-Ponty si dirige verso la nozione di *chair*, un'istanza ontologica nuova che eccede il nostro corpo, in trama le cose e si scopre come carne del mondo. È infatti in questo nucleo pregnante del sistema filosofico merleau-pontiano dei tardi anni Cinquanta che si incontrano e si completano mutuamente le esigenze di un'estetica fenomenologica della percezione e di un'estetica ontologica della forma. Come sottolinea Merleau-Ponty, sempre nella Prefazione a *Segni*, lo sguardo che gettiamo al mondo non è un atto di coscienza poiché, oltre ad essere doppiato da un costitutivo alone d'impercezione, è inserito a sua volta nella visibilità in quanto "visto"; tale attività e passività accoppiate, che prenderà il nome di fungenza, sembrano a Merleau-Ponty la manifestazione che la percezione non sia altro che un'apertura della nostra carne, nella misura in cui essa è a sua volta riempita dalla carne universale del mondo.

La nozione di carne irrompe in un clima filosofico che già dal 1945 aveva assunto la pittura non figurativa di Cézanne come pendant teorico ideale per l'esplicitazione delle conclusioni estetiche: tale ingresso non sconvolge però l'assetto categoriale di tale clima, ma, al contrario, lo arricchisce e fornisce un contributo ulteriore alla considerazione critica della tradizionale teoria della rappresentazione artistica. La figura di Cézanne resta infatti centrale anche ne *L'occhio e lo spirito*, l'ultimo testo completato da Merleau-Ponty e interamente dedicato alla registrazione dei contraccolpi che le teorie filosofiche della fase ontologica producevano nel campo

⁵ Rif. *Ibidem*, p. 209.

dell'estetica. L'analisi della pittura figurativa permette a Merleau-Ponty di testimoniare come non solo in filosofia, ma anche in arte, la costituzione ontologica del mondo ed i rapporti di quest'ultimo con il soggetto percipiente siano irrimediabilmente modificati. Il modernismo pittorico, secondo Merleau-Ponty, si appropria di queste questioni filosofiche interrogandosi su come il mondo fa il suo ingresso in arte e di come tale ingresso sia da intendersi al di fuori dei cardini rappresentativi. Se è vero che la pittura, per esempio, dipinge un mondo, essa lo dipinge però facendo implodere la *forma-spettacolo*: la pittura mostra come le cose si fanno cose e come il mondo si fa mondo e questo atto dimostrazione non è che la mutazione dei sistemi d'equivalenze mondani, o meglio, una *presentazione senza concetto dell'essere universale*. Disattivando i principi rappresentativi e rompendo con la presupposta "secondarietà" dell'immagine, la pittura moderna liquida in un sol colpo la preoccupazione sulla priorità cronologica del mondo rispetto all'immagine artistica: poiché non gioca d'artificio né di costruzione, l'arte è da concepire come un'ambiziosa presentazione della carne del mondo. Lo spazio artistico è estratto, di conseguenza, dalla logica della spettacolarità, essendo uno spettacolo di qualche cosa come uno spettacolo di niente; il suo sottrarsi alla dinamica rappresentativa lo qualifica come dimensione primordiale della quale è necessario misurare la profondità e la pregnanza. Lo spazio artistico è anch'esso regione del visibile e come ogni altra regione del visibile non ha nulla d'oggettivo, non reclama un in-sé, ma si affaccia su trascendentale. È proprio la nozione di mondo – ed in particolar modo la sua accezione di "farsi mondo" –, che trova uno statuto più specifico nel confronto con l'esperienza pittorica di Cézanne: il trattamento del colore e l'organizzazione dello spazio cézanniani presenterebbero delle velleità schiettamente fenomenologiche e si sottrarrebbero alla dialettica forma-contenuto. Dopo aver specificato che, in Cézanne, il colore *façonne* (forgia) e lo spazio *rayonne* (irraggia), Merleau-Ponty assume, nell'economia del testo *L'occhio e lo spirito*, la "forgiatura" e l'"irraggiamento" come le modalità operative primarie della modernità pittorica, dell'astrazione o della non figurazione in genere. I colori forgianno poiché sono i colori stessi che producono la forma, che permettono ad essa di emergere invece di intervenire come semplice riempimento di una forma già emersa; essi sono principi di modulazione sensibile. Lo spazio, allo stesso modo, si sottrae al rigore simmetrico impostogli dal cartesianesimo e subisce una dilatazione o una contrazione in virtù di quell'irraggiamento che lo

anima. Lo spazio del visibile, così come lo si trova presentato nell'arte, è pluridimensionale poiché è propagato oltre la tridimensionalità.

Le indagini merleau-pontiane sulla pittura cézanniana confermano quello ciò che era già stata affermata come la *natura auto-figurativa* dell'arte moderna, ovvero quella tendenza a considerare l'esperienza dell'arte essenzialmente come l'esperienza della genesi dell'arte: la pittura si fa pittura nel momento in cui dipinge, esattamente come lo sguardo guarda nel momento in cui si fa sguardo. Solo minando alla base i presupposti della figurazione, l'arte ha l'opportunità reale di sottrarsi agli stilemi della rappresentazione; è proprio mostrandosi autofigurativa che essa può permettersi di ridarci le cose nel loro sorgere nel loro accedere all'apparire, che Merleau-Ponty interpreta come una vera e propria venuta a sé del visibile. Vi sarebbe dunque in gioco in arte una sorta di deflagrazione dell'essere, l'accesso dell'essere alla sua fenomenalità, il fenomeno dell'essere o l'essere come fenomeno. L'opera d'arte, ed in particolare la pittura, sarebbe dunque un visibile alla seconda potenza, non perché viene dopo un visibile primordiale, ma perché esso stesso, in modo intensivo, prende parte a questa visibilità originaria. Il suo legame al mondo non è il medesimo di un oggetto intramondano esso, al contrario, ha il potere di "fare mondo", o meglio, di far vedere il mondo: io non vedo infatti il quadro, specifica Merleau-Ponty, ma vedo *secondo* il quadro. Come suggerisce Escoubas⁶, è proprio in questo snodo dell'estetica merleau-pontiana che trova luogo la *tematica del ritmo* o, per meglio esprimerci, della carne come ritmo⁷. Il ritmo accoglierebbe in sé una serie di caratteristiche che dovrebbero essere adeguatamente trasferite alla comprensione del concetto di *chair*: esso è infatti affrontement di impossibili, "forma fluida, mobile, forma di ciò che è in movimento" che favorisce uno sconfinamento dello spazio e del tempo l'uno sull'altro. La pittura moderna è dunque intimamente ritmica poiché autogenerata da dinamiche di forgiatura e irraggiamento: il ritmo proprio alla morfologia pittorica è proprio anche alla morfologia carnale, nella misura in cui anche la carne si disperde come irraggiamento. Il ritmico ed il carnale sono dunque entrambe modi dell'essere preoggettivo, grezzo e selvaggio, di un mondo senza oggetti che accede al trascendentale attraverso la soglia dell'arte. L'ontologia merleau-pontiana della *chair*

⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁷ Per un approfondimento dell'interpretazione della nozione merleau-pontiana di carne come ritmo si rimanda ai saggi F. Leoni, *Carne come ritmo. Teologia e fenomenologia della carne* e K. Amin, *The chiasm of rhythm. A merleau-pontian revision of lacanian embodiment* entrambi contenuti in *Chiasmi International* n. 5, Mimesis-Vrin-Pennstate, 2004.

ha dunque come obiettivo di eguagliare la pittura cézanniana la quale, attraverso un dispiegamento di un universo onirico fatto di essenze carnali e significazioni mute, è stata in grado di far deragliare tutta una serie di dicotomie metafisiche: la cesura tra essenza ed esistenza, tra immaginario e reale e tra visibile ed invisibile. L'attualità filosofica dell'estetica consiste dunque nella sua capacità di ricucire insieme i lembi di quel tessuto carnale strappato.

L'eredità dell'estetica di Merleau-Ponty viene accolta e messa a frutto in una direzione essenzialmente conforme alle proiezioni degli inediti merleau-pontiani da Henry Maldiney che la prolunga impostando una differenza strutturale tra un più generale estetica fenomenologia del sentire ed una più specifica estetica fenomenologica dell'arte. Le due prospettive estetologiche sono saldamente congiunte in virtù della componente ontologica del ritmo, figura teorica che permette a Maldiney di articolare una teoria speciale della verità: concatenando i domini dell'arte e del sentire, egli afferma che l'arte è la verità del sentire poiché il ritmo è la verità dell'*aisthesis*. A monte di questo complesso presupposto, vi è, nella teoria estetica di Maldiney, una nozione di sensazione, ottenuta per opposizione a quella di percezione. Tale differenza articola, come vedremo più avanti, la cesura tra un momento patico (dal carattere timico) ed in un momento gnosico (dal carattere intenzionale): il momento della sensazione introdurrebbe comunque ad una forma di conoscenza del mondo secondo l'idea che quest'ultimo sia principalmente *l'accomplissant dans un rythme*. Il ritmo è, in prima istanza, l'essenza della forma, una forma che forma se stessa e che accede all'opera d'arte ancora essenzialmente come ritmo ed autoformazione. Questa auto-genesi, altrimenti interpretata come *Gestaltung*, "transgresse perpétuellement l'isolement auquel la perspective analytique-objective voue la forme [...] La vie des formes, chacune appellant dans son apparaître le concours chorégraphique de toutes les autres, constitue le moment proprement esthétique d'un œuvre"⁸. La forma ritmica appare come il momento di realtà dell'opera d'arte, nella misura in cui il reale è "ce qu'on attendait pas et dont la venue réfute notre habituelle volonté de le concevoir et de le soumettre à nos lois"⁹. L'obiettivo della filosofia non è, secondo Maldiney, quello di fare astrazione dell'evento estetico ma di rendere conto di esso in quanto realtà, dunque di afferrarlo nel momento del suo sorgere: tale opzione teorica corrisponde perfettamente alle

⁸ J.-P. Charcosset - B. Rodorf, Présentation de H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, cit., p. IX.

⁹ *Ibidem*.

more della fenomenologia merleau-pontiana, e non a caso, sarà proprio alla novità del metodo fenomenologico che Maldiney farà appello per una nuova comprensione delle problematiche morfologiche interne alla filosofia dell'arte.

Il cuore del saggio del 1953 *Le faux dilemme de la peinture: abstraction et réalité* è riassunto dall'ipotesi regolatrice che non vi sia pittura intellettuale, poiché ogni pittura è il tentativo di superare l'“alienazione reciproca dell'uomo e del mondo”¹⁰. Anche per Maldiney l'arte compie una sorta di miracolo di ricongiunzione. Ciò che è in gioco nell'arte non è infatti un'immagine statica ma un'insieme gestito da uno stile, ovvero da un ordine che è anteriore alla funzione rappresentativa. La figura artistica sorge dunque da un certo ritmo che caratterizza gli elementi dell'insieme ed è proprio la presenza di questo ritmo che favorisce la formazione, ovvero l'emergenza di una forma. L'immagine è dunque dinamica poiché è sempre dell'ordine dell'apparizione: il quadro, sostiene Maldiney, è un evento poiché corrisponde al sorgere di un ritmo a sua volta descrittivo di una *forma espansiva*. Impostando la diversità strutturale tra le forme estetiche e le forme matematiche, Maldiney si oppone alla nozione di limite wölffliniana, che voleva le forme relegate entro i loro limiti; l'opzione prevista da Maldiney è che le forme estetiche si siano attraverso i loro limiti, a partire da essi. Esse si equilibrerebbero infatti soltanto fuori da loro stesse, espandendosi e captando un *Umwelt*, in modo da poter compensare il proprio disequilibrio attraverso l'azione spazializzante delle forme. La pittura – che Maldiney adotta, sulla scorta di Merleau-Ponty come figura dell'arte in genere – appare dunque come l'integrazione di due dimensioni funzionali contigue: una funzione esterna di natura rappresentativa ed una funzione interna di natura ritmica; l'una caratterizza l'arte come segno l'altra come forma. Pur essendo quest'ultime, per Maldiney, due dimensioni consustanziali alla definizione dell'opera d'arte, esisterebbe un *primato della forma* sul segno, in virtù del fatto che è primariamente il ritmo che, alternando velocità e lentezza “coreografica”, organizza l'immagine ed il suo stile. L'estetica fenomenologica rinuncia dunque a percepire il quadro come una semplice “replica ornata della natura”¹¹ per concentrarsi sulla dimensione prima delle forme e sull'energia creatrice che esse mettono in circolo nella creazione di uno spazio primordiale: nella transustanziazione artistica, tutto ciò che ci appare come “cosa” ritorna lentamente e

¹⁰ H. Maldiney, *Parole Regard Espace*, cit. p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

ritmicamente allo *stato di fenomeno*¹², rispondendo alla prospettiva che la percezione estetica, non diversamente dalla percezione naturale, si lascia condurre dal ritmo delle forme. È in questo contesto che Maldiney inserisce – come farà Merleau-Ponty qualche anno più tardi – la sua ipotesi di lettura dell’azione astrattiva in gioco nella pittura moderna ed il rapporto di continuità e di riformulazione che essa intrattiene con il reale. L’astrazione farebbe tutt’uno con la realtà e si inserirebbe nelle maglie della mobilitazione ritmica dell’immagine, sottoponendosi a quella che Maldiney definisce la *prova dello stile*¹³. Nell’opera di Chardin come in quella di Cézanne, “l’oggetto guadagna in stile e in significazione universale ciò che perde in contenuto rappresentativo”¹⁴: l’obiettivo della deformazione coerente che opera nell’astrazione non è questo decremento della componente rappresentativa – ovvero uno scivolare degli oggetti verso il loro statuto di cose - in favore di una vera e propria comunicazione con una *realtà pre-oggettiva e completamente fenomenale*¹⁵. Mettendo a frutto la lezione dei primi abbozzi estetologici merleaupontiani – emersi episodicamente ma in mania decisa negli scritti degli anni Quaranta – anche Maldiney individua nell’arte il tentativo quel archeologico di risalimento alla vita silenziosa dalla quale emerge il mondo oggettuale, dal quale esso è perennemente abitato e nella cui consistenza genetica esso è sempre fungente. Il pittore svela dunque attraverso le sue operazioni di “astrazione solidale alla realtà” il *mondo come stile*¹⁶.

Un pittore non è dunque solo il centro di un’azione retinica, egli è primariamente uno *sguardo* che si costituisce guardando in quello che Maldiney definisce *foyer du monde*¹⁷; quella pittorica non è di conseguenza una percezione turistica poiché il pittore non vede prima ciò che è davanti a lui, ma piuttosto il modo in cui le cose si presentano al suo sguardo e, ellitticamente, il modo in cui il suo sguardo si presenta ed è preda delle cose. Questo reciproco avvolgimento di sguardo pittorico e mondo, fa sì che la pittura non sia una ricerca cosale, rivolta al *quoi*, quanto piuttosto una ricerca modale, rivolta al *comment*. Osserva infatti Maldiney che ogni tipo di sensazione – sia essa naturale o artistica – comporta un momento patico (di rango emozionale) ed un momento gnosico (di rango rappresentativo). Solo il momento patico è in grado di accedere alla dimensione ritmica, mentre il momento gnosico resta ancora pertinenza

¹² *Ibidem*, p. 9.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

della rappresentazione. Attraverso la figura euristica del pittore, Maldiney ipotizza però un accesso alla dimensione gnoseologica della sensazione anche attraverso la via ritmica:

L'artiste est au monde à travers la moindre chose sur ce mode pathique qui exprime un *comment* à partir duquel tout le *quoi* est recréé. Et ce comment s'exprime dans l'oeuvre par le style (dont le rythme est l'âme)¹⁸

Il nuovo rapporto col mondo inaugurato dalla pittura astratta non si svincola dunque dal reale, sublimandolo o semplicemente rimuovendolo, ma, al contrario è portata a tenere aperta una comunicazione con quella che si caratterizza come una vera e propria *morsa della realtà*¹⁹. Tale morsa offre ed annuncia, in alternativa ad un mondo concepito come oggetto, un mondo concepito come situazione, che mette tra parentesi il *quoi* della donazione cosale per ripristinare un'attenzione al suo *comment*. Il compito artistico principale sarà dunque quello di far funzionare questo spazio primordiale come un universo, ovvero di convertire la sua virtualità del *comment* in stile e permettere a tale stile di stabilizzare il momento patico delle sensazioni in uno spazio fisico ed attuale. L'artista è senza dubbio tra le cose ma comunica, attraverso esse, con una realtà che ha la consistenza del primordiale e non dell'oggettuale. L'oggettivazione in arte, nell'illusione di aderire alla realtà, in realtà non fa altro che abolire la comunicazione con essa: solo l'astrazione, che attiva modalità di rapporto al reale secondo canali ontologici, è in grado di mantenere aperto tale canale di scambio. Non esiste dunque un mondo in sé sul quale l'artista agisce in modo trasformativo: evocando tematicamente l'idea merleau-pontiana di coappartenenza di soggettività e mondo e la parallela ipotesi claudeliana che conoscere è na, Maldiney afferma che “le réel est le couple que nous formons avec le monde”²⁰ e non certo una fonte irrelata a cui attingere. Il vero senso dell'astrazione in arte si concentra in un tentativo di ridare dignità al reale in termini di comunicazione e relazione:

L'artiste ne perçoit pas des objets; il est sensible à un certain rythme [...] sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu'à ce

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

²⁰ *Ibidem*, p. 18.

qu'ils soient assez légers, assez dégagés de l'esprit de penseur, pour pouvoir entrer dans la danse et venir à nous, comme dit Nietzsche, sur des pattes de colombes²¹

L'astrazione si rivela come quell'azione trasfiguratrice che rivela il ritmo delle forme nel quale si incarna e sulle quali esso esercita una *azione purificatrice*²²: esso le epura dalla loro mera consistenza oggettuale, rendendole carnali e adeguate al trascendentale che esse presentano stilisticamente. Attraverso il ritmo, si presenta nel *foyer actif du réel* una *Sage*, un dirsi, del trascendentale e del senso, senza che questa articolazione sensibile s'intellettualizzi o si meccanizzi.

Nel corso degli anni Sessanta Maldiney imposterà un vero e proprio programma d'analisi filosofica della forma ritmica, concentrando tali sforzi in saggi dedicati all'informale ed alla pittura di Pierre Tal Coat. È proprio in questi passaggi che Maldiney condenserà una serie di influenze e di riferenti che cercherà di allineare alla sua emergente estetica del ritmo; egli cercherà in particolare di coordinare le ipotesi morfologiche e fenomenologiche del *Gestaltkreis* di Viktor Von Weizsäcker, i risultati sperimentali della *Gestaltpsychologie* e le teorie ontologiche sulle idee sensibili di Merleau-Ponty. Nel testo del 1965 intitolato *La solitude de l'universel* Maldiney cerca di rendere desrttivamente le caratteristiche dello spazio pittorico di Tal Coat e di chiarire in particolar modo le sue modalità d'estensione, la sua intensità e la sua peculiare profondità facendo appello alla dinamica della figura-sfondo che in questi passaggi appare riaggiornata grazie ad una nuova scelta terminologica. Nell'opera del pittore francese si realizzerebbe infatti un'unità s'insistinzione di questedue componenti, percepibile attraverso l'indivisibilità di disegno ed ambiente (*milieu*); la forma risulta abitare lo spazio così come lo spazio abita la forma, implicando un complementare avvolgimento reciproco di interno ed esterno, i quali vivono solo l'uno in funzione dell'altro. La configurazione morfologica della figura e dello spazio solidale a tale figura appaiono come il luogo d'incontro di interno ed esterno, secondo una prospettiva che appare dichiaratamente debitrice nei confronti di *Der Gestaltkreis* di Weizsäcker. Specificando che interno ed esterno esistono solo nel movimento perpetuo del loro apparire²³, Maldiney introduce la citazione di un passaggio del testo weizsäckeriano del 1940 in cui la forma viene descritta come la generi del presente perenne della complicazione necessaria di interno ed esterno. Tale

²¹ *Ibidem*, p. 18.

²² *Ibidem*, p. 19.

²³ Rif. H. Maldiney, "Tal Coat 1965. La solitude de l'universel" in *Regard Parole Espace*, cit., p. 120.

presente si dona nel *ritmo dell'automovimento formale*²⁴, unico principio in grado di mobilizzare lo spazio. Se dunque lo spazio pittorico, in quanto esso stesso tessuto evenemenziale, è l'ambito di scambio osmotico con il reale allora esso cerca di ridare lo spesso del reale, la sua consistenza ontologica, affidandosi a quello che Goethe definisce nella *Farbenlehre* "néant attirant"²⁵ e che consiste per Maldiney in quell'*infinito lontano* che ci raggiunge solo emergendo nella *modulazione sensibile*. Affidandosi anch'egli, come Merleau-Ponty, al motivo kleeiano che vuole l'arte non come donazione del visibile ma come possibilità di rendere visibile, Maldiney si interroga sulla natura di questo invisibile che giunge a visibilità solo come articolazione morfologica. Invisibile non chiamerebbe per se stesso una caratterizzazione negativa in termini di nulla o di buco (Sartre) o d'assenza, ma dovrebbe accedere ad una definizione positiva in termini di *apertura*²⁶. Appoggiandosi ancor una volta a Weizsäcker, Maldiney associa alla definizione positiva dell'invisibile ad un recupero della nozione di ciclo strutturale, che dà ragione di come il lontano (eidetico) ed il vicino (sensibile) si associno proprio nell'apertura invisibile inaugurata nella visibilità. Questo incrocio di tematiche morfologiche trova il proprio compendio fenomenologico nel testo del 1966 *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus* che apre la strada non solo al recupero della teoria merleau-pontina dell'articolazione sensibile dell'idea, ma anche ad un approfondimento della teoria della *Gestalt* attraverso la relazione con la sua nozione correlata di *Gestaltung*. Nel saggio del 1953 Maldiney aveva già sottolineato come l'arte non fosse solo un affare di segni, quanto piuttosto un affare di forme che rispetto ai segni ed alla loro struttura rappresentativa vantano una priorità ontologica; la forma infatti, ribadisce nel 1966, è *Ur-sprung*²⁷ ed ha per questo una trascendenza completamente diversa da quella del segno o del simbolo. Ciò che mancherebbe alle teorie scientifiche dell'arte come la *Gestalttheorie* sarebbe sarebbe un'adeguata teoria estetica di quel percorso che porta la *Gestalt* ad essere quella costellazione figurale che ne decide la forza formale: una teoria della *Gestaltung* s'imporrebbe dunque come integrazione alle teorie della forma, fornendo un focus necessario su ciò che è la genesi di una forma e sulle sue velleità dinamiche. È nel contesto di questa teoria della formazione della forma che, in sincronia con

²⁴ Rif. *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 121.

²⁶ Rif. "L'invisible n'est pas le néant mais l'ouvert" (*Ibidem*, p. 122).

²⁷ *Ibidem*, p. 132.

Prinzhorn²⁸, Maldiney individua la chiave per l'accesso coordinato alla *concordanza ritmica*, ovvero al momento di verità dell'esperienza estetico-artistica. L'obiettivo di questa integrazione del "tropismo verso la *Gestaltung*" alle teorie filosofiche e scientifiche dell'arte è per Maldiney il primo passo verso il dispiegamento di un'estetica dell'"opera d'arte in funzione", ovvero presa nell'atto della sua costituzione e della sua donazione. Il metodo fenomenologico husserliano ed in particolare la sua versione merleau-pontiana sarebbero le strade filosofiche più adatte per una nuova assunzione di responsabilità nel dominio dell'estetica, ovvero l'occasione di colmare quel vuoto tematico rispetto ad un momento cruciale dell'esperienza artistica: la nostra presenza alla donazione dell'opera, le cui modalità di donazione ad uno sguardo concorrono all'atto di fondazione dell'arte stessa. Nei suoi intenti di ritornare alla "cosa stessa", la fenomenologia potrebbe riuscire ad aprire un accesso all'arte nella sua operazione originaria, per raggiungere ciò che nell'esperienza estetico-artistica "nous est donné en présence originaire et sous un mode d'être inobjectif"²⁹. Le analisi che Maldiney riserva alla fenomenologia strausiana confermano l'estetica estranea alla dinamica soggetto ed oggetto, alla rappresentazione nella forma dell'oggettività, ed all'intenzionalità come polarità del rapporto estetico. L'estetica si configura al contrario come intimamente relazionata alla dimensione del patico e dunque alle dinamiche di svelamento del mondo come situazione, o meglio alla realtà pre-oggettiva e fenomenale. Il saggio *L'esthétique des rythmes* del 1967 parte proprio da questo presupposto; l'esordio della sezione intitolata "De la forme au rythme" dichiara infatti programmaticamente: "Il n'y a d'esthétique que du rythme. Il n'y a de rythme qu'esthétique"³⁰. Se si intende infatti l'estetica secondo la sua attinenza terminologica al campo globale della ricettività sensibile, il ritmo è perennemente oggetto dell'estetica in quanto è ciò che regola l'avere luogo del sentire stesso. Più ristrettivamente invece, un'estetica dei ritmi è applicabile solamente all'ambito artistico: la forma ritmica corrisponde infatti alla maniera in cui l'immagine stessa si dà a vedere, al *comment* del so apparire. L'introduzione del correttivo del ritmo nel funzionamento iconico dell'immagine lo sottrae ad un'interpretazione prettamente rappresentativa dell'immagine per svelarne

²⁸ Uno degli autori sui quali Merleau-Ponty forma la sua conoscenza della Scuola di Berlino, Rif. H. Prinzhorn, "Les courants principaux de la psychologie allemande contemporaine", traduzione francese di P. Guillaume, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1928, (25), pp. 828-848.

²⁹ H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, cit., p. 134.

³⁰ *Ibidem*, p. 153.

invece la *struttura figurativa*: l'immagine ha per funzione principale infatti non quella di imitare (*mimesis* rappresentativa) ma di apparire (ovvero di assecondare la propria vocazione astrattiva ed autofigurativa). Il ritmo rimanda dunque immediatamente a ciò che Maldiney definisce l'*atto di una forma* ovvero la sua auto-genesì³¹, l'atto attraverso cui la forma si forma. L'immagine non discredita però completamente la sua funzione "intenzionale-rappresentativa"³² ma la esclude semplicemente dall'ambito d'energia dell'estetica: resta di pertinenza esetologica infatti solo la dimensione "genetico-ritmica" dell'immagine, quella che, in altri termini, è il motore della formazione (*Gestaltung*). Il ritmo è dunque quell'istanza ontologica che si fa carico della *motricità dell'immagine*³³:

peu import eque l'art soit figuratif ou, comme on dit, abstrait. L'authentique art abstrait ne se contente pas de substituer des signes aux images; il ne propose des signes que configurés et dépassés par le geste de la forme. Figuratif ou non, l'art vie de la vie des formes qui est genèse³⁴

Un'opera d'arte, compresa nella sua qualità formale, è dunque il cammino che porta ad essa, la sua *Gestaltung* ritmica, la sua organizzazione formatrice. La teoria estetica della *Gestalt* deve preoccuparsi di tale che processo che conduce alla stabilizzazione di una forma poiché la forma non è altro che la sua genesi. Quest'ultima non è però un'origine fissata nel tempo ma si trascina in tutta la vita biologica della forma in quanto sistema di riferimento che s'ingrossa e si modifica in ogni istante dell'autogenesi. Tra la forma tematizzata e la forma in atto vi è dunque una certa differenza ritmica: nonostante sia la forma che la formazione funzionino come un mondo – ovvero non sono inserite nello spazio e nel tempo ma creano il loro proprio spazio e tempo interni – il ritmo si lega in modo più autentico alla *Gestaltung*. Le nozioni morfologiche di morfogenesi e di forma in formazione costituiscono la verità ultima della teoria estetica maldineyana: l'idea di una trasformazione perenne, strutturata sulla stessa fluidità del movente, è infatti il senso profondo del ritmo, che ha come destino solo quello di morire d'inerzia o di dissipazione. Il contributo che la teoria dell'immagine in quanto forma ritmica dà, a sua volta alla fenomenologia, è

³¹ Rif. *Ibidem*, p. 155.

³² *Ibidem*, p. 156.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

racchiusa nella comprensione dell'autofania dell'immagine come la sua modalità originaria di donazione dell'essenza.

3.4 Morfologia, ontologia fenomenologica ed estetica trascendentale: Goethe Merleau-Ponty di fronte a Kant

A più riprese ed in diverse occasioni, nel corso di quest'ultimo capitolo, abbiamo fatto riferimento all'emergere di un timido, quasi latente, confronto merleau-pontiano con la filosofia kantiana su delle basi che confermano ulteriormente la vicinanza dell'estetica fenomenologica con la morfologia. Entrambe le prospettive condividono un rapporto complesso, a tratti critico a tratti solidale, con la filosofia kantiana ed in particolar modo con la Terza critica. L'obiettivo di questo paragrafo è di articolare questa triangolazione sullo sfondo di una comune convinzione della necessaria fondazione naturale dell'estetica: il precedente kantiano segna infatti in maniera estremamente marcata questo ricongiungimento di filosofia della natura ed estetica in quanto filosofia del sensibile. Perno dell'estetica analitica è il giudizio estetico puro ovvero un giudizio che si presenta in prima istanza come puramente riflettente. Il giudizio estetico – nella sua figura particolare di giudizio di gusto, ovvero come prodotto di un giudizio riflettente – è sempre, in modo complementare alla sua purezza, *giudizio empirico*; la purezza che Kant introduce a proposito dei giudizi estetici sembra voler andare in una duplice direzione. Da una parte essi debbono essere intesi come giudizi puramente estetici poiché interamente disinteressati e di competenza di una soggettività che si qualifica come empirica e parziale; dall'altra parte i giudizi estetici sembrano doversi sottoporre alla distinzione tra giudizi estetici puri e giudizi estetici empirici. Il giudizio estetico appare come un giudizio *sui generis* in grado di posizionarsi come medio tra il giudizi puri di conoscenza ed i giudizi dell'intelletto: potendo infatti dire del giudizio estetico che, per un verso, è un giudizio empirico e che, per l'altro verso, è un giudizio puro, esso appare come “l'espressione immediata della forma del giudizio di un sentimento di piacere [...] manifesta verbalmente e immediatamente il principio di finalità, e anzi è lo stesso principio di finalità nell'unica forma in cui tale principio può essere supposto come necessario ‘a suo modo’, cioè come principio soggettivo ed estetico”¹. Il principio di finalità incorporato dal giudizio non è dunque un principio intellettuale ma corrisponde piuttosto alla congiunzione tra un principio ed un sentimento, attraverso la quale il giudizio viene a radicarsi in quello che Kant definisce *ingegno naturale*. Si

¹ E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla “Critica del Giudizio” di Kant*, Unicopli, Milano 1998, p. 74.

realizzerebbe in questi termini un accordo delle facoltà conoscitive del quale siamo coscienti solo secondo modalità estetiche ovvero mediante un approccio “sentimentale” alla questione gnoseologica. Nell’ordine di discorso impostato dalla Terza Critica kantiana l’intelletto è identificato come pertinente alla natura, con un equivalente nelle facoltà conoscitive umane. A livello delle facoltà giudicative, “il principio è puramente estetico, è il ‘sentimento’; ed è un principio che si applica non tanto alle cose, quanto al nostro modo di giudicare le cose (all’accordo delle facoltà)”². Lo statuto del giudizio di gusto risulta decisamente singolare nella misura in cui pone il problema dell’esplicitazione compatibile di giudizi puri e di giudizi empirici; come osserva Garroni infatti, la presenza di un tale genere di giudizio permette di avanzare il sospetto che “non sia possibile parlare in nessun caso di giudizi puramente determinanti e di giudizi puramente riflettenti, e che ogni nostra esperienza e conoscenza (pura o empirica) supponga certe condizioni intellettuali e certe condizioni del Giudizio, o [...] un certo dispositivo precostituito e una qualche capacità puramente estetica di attivarlo mediante ipotesi”³. La prospettiva estetica contenuta nella Terza Critica si dimostra strettamente funzionale e strumentale ad una rilettura di quest’ultima sotto il profilo epistemologico: l’approfondimento della nozione di bellezza o della consistenza del giudizio di gusto favorirebbero una presa di coscienza sulla possibilità della conoscenza in generale ed aprirebbero la strada alla nozione di idee estetica⁴ che nella produzione tarda merleau-pontiana si fonderà, come abbiamo visto nel Primo Capitolo, con la neonata nozione di idea sensibile mutuata da Proust.

Dopo aver espresso in diverse occasioni⁵ alcuni fondati dubbi sulla prospettiva esageratamente antropomorfa del kantismo della *Critica della Ragion Pura* - e sulla conseguente “posizione restrittiva nei confronti del sensibile”⁶ che da tale postura deriverebbe – Merleau-Ponty assume, come Goethe, la *Critica del Giudizio* come una soluzione di mezzo, che sarebbe in grado di riformare l’estremismo della Prima

² *Ibidem*, p. 75.

³ *Ibidem*, p. 77.

⁴ Per un approfondimento della nozione kantiana di idea estetica nelle tre Critiche rimandiamo a P. Gambazzi, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1981, in particolare al Capitolo III della Parte Terza “Natura e arte come altra natura; genio, idee estetiche, rappresentazione artistica”(pp. 319-346) ed al Capitolo IV della Parte Terza “Pensiero, linguaggio e cose. Segni, schemi e simboli come prodotti dell’immaginazione” (pp. 347-359).

⁵ Rif. M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 225 e p. 237; M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia Natura*, cit., p. 82; M. Merleau-Ponty, *La Natura*, cit., pp. 43-47.

⁶ M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente*, cit., p. 95.

Critica. Il testo della Terza Critica avrebbe infatti il vantaggio di adottare lo studio della Natura in virtù di un esame del principio di finalità nell'ordine delle totalità organiche e dunque spingere finalmente la riflessione criticista verso la scoperta di un essere grezzo della Natura. Se infatti il kantismo mostrerebbe, secondo Merleau-Ponty, un piglio fenomenologico nel rinunciare a “derivare l'essere naturale dall'essere infinito come sua sola manifestazione possibile”⁷ finendo poi però per respingere l'approfondimento della questione ontologica legata alla Natura, definendo quest'ultima come mera *somma oggettuale*, organizzata nella sua totalità dai “*Naturbegriffe* dell'intelletto umano”⁸. Il compromesso antropologico per cui la natura di cui parla il kantismo è una natura dicibile solo come Natura per noi spinge Merleau-Ponty a credere che Kant abbia autonomamente ritrattato le proprie conclusioni e che sia ripiombato in un cartesianesimo di ritorno che pensa la Natura come “oggetto costruito da noi”⁹. Nonostante tale *filosofia antropologica* resti un ostacolo alla reale comprensione della consistenza della natura, Merleau-Ponty identifica nel percorso kantiano una volontà di superamento di tale ingenuità metafisica: come sarà in grado di osservare in maniera pertinente Goethe, “l'organismo [...] pone il problema di un'autoproduzione del tutto, o più precisamente di una totalità che, a differenza della tecnica umana, opera su materiali che sono suoi, e per così dire procede da essi”¹⁰. Merleau-Ponty rileva dunque l'aspetto maggiormente goethiano dell'interesse kantiano per la natura, ovvero una prospettiva che, assumendo la Natura come vero e proprio *essere del mondo*, permetta di scoprire “un tipo di legame che non è la connessione esteriore della causalità”¹¹ ma si rivolge piuttosto a modalità interiori (anch'esse debitamente distinte dall'“interiorità delle coscienza”¹²). Si pone dunque il problema, mutuamente fenomenologico e morfologico, di comprendere come sia possibile fondare le totalità naturali in questione e comprendere se sia necessario, per farlo, fare interagire la spiegazione causale e la coesione interna in gioco nella totalità. Considerando il “ripiegamento sull'ordine umano dei fenomeni”¹³ introdotto dal kantismo appa evidente per Merleau-Ponty che “perché la spiegazione causale e la considerazione

⁷ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio Storia natura*, cit., p. 82.

⁸ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁹ *Ibidem*, p. 83.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

del tutto siano l'una e l'altra legittime a titolo definitivo, non basta dire che la causalità e la totalità sono entrambe false in senso dogmatico. Bisogna pensare che esse sono vere insieme nelle cose e false soltanto quando si escludono"¹⁴. La filosofia antropologica risulta agli occhi di Merleau-Ponty non falsa ma semplicemente superficiale, poiché si arresta alla considerazione di un ipotetico intelletto discorsivo che ordinerebbe la nostra esperienza senza contemplare la possibilità di un complementare intelletto non discorsivo, "che fonderebbe, insieme, la possibilità della spiegazione causale e della percezione del tutto"¹⁵. L'errore dell'impostazione kantiana sarebbe dunque quello di assumere l'uomo come il teatro – e non l'agente – della conciliazione della tesi e dell'antitesi della sua rappresentazione; conclude infatti Merleau-Ponty che, pur non avendo portato alle sue estreme conseguenze la via dell'antropomorfismo nell'esplicazione della Natura (che sarà l'impasse classica del romanticismo), il kantismo, benché sia stato in grado prima di Schelling di descrivere "l'enigma della forma organica, quello della produzione naturale in cui la forma e i materiali hanno la stessa origine e che con ciò contesta ogni analogia con la tecnica umana, in definitiva egli fa del fine naturale (*Natursweck*) solo una denominazione antropomorfa, peraltro legittima"¹⁶. Il problema d'incompatibilità di questo tipo di prospettiva teorica con la morfologia e la fenomenologia riguarda propriamente le *considerazioni di totalità*, ovvero quella tendenza tipicamente umana a valutare l'accordo spontaneo tra la contingenza e la legislazione dell'intelletto. Se infatti non designano nulla che si possa riferire alla costituzione dell'essere naturale, le considerazioni di totalità sono da comprendere esclusivamente come "un felice incontro delle nostre facoltà"¹⁷. Sono infatti le istanze mutate ai *Naturbegriffe* della fisica newtoniana che introducono nel corpo del kantismo tutti i retaggi degli insuccessi filosofici della teleologia in particolare di quella applicata alla Natura. La rielaborazione della filosofia antropologica kantiana da parte della filosofia francese del XIX secolo riprende la figura di un uomo che lo scopo della Natura nella misura in cui dà ad essa una *aria retrospettiva di finalità*. Il tentativo di prolungare il kantismo in un sistema filosofico che ne potesse salvare i pregi attenuandone i difetti, si rivela operare contro se stesso. Prendendo in esame, in questo senso, l'impresa filosofica di Léon Brunschvig, Merleau-Ponty osserva, in guisa di conclusione:

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem*, p. 84.

¹⁷ *Ibidem.*

se non abbiamo più il diritto di parlare di un'architettura della Natura, se i concetti dell'intelletto partecipano alla contingenza dell'esperienza, se essi sono sempre gravati da un "coefficiente di fatticità" e legati a una struttura quale quella del mondo, se le nostre leggi non hanno senso se non presupponendo certi *sincronismi* di cui esse sono l'espressione e quindi non possono essere l'origine, se c'è, come avevano intravisto gli stoici, un'unità grezza in virtù della quale l'universo regge e di cui quella dell'intelletto umano è l'espressione ben più che la condizione interna, allora l'essere della Natura non è certamente il suo essere-oggetto e il problema di una filosofia della natura ricompare¹⁸

Anche le opere goethiane di *Naturphilosophie* intraprese nella maturità teorica sembrano essere una lunga contraddizione dello spirito kantiano, se quest'ultimo viene compreso sotto quella forzatura che subisce avvicinandosi alle ipotesi fisiche di Newton. È solo attraverso un compromesso¹⁹ che si produce una sorta di conciliazione tra Kant e Goethe. È infatti la terza critica kantiana che fornisce l'occasione di un possibile incontro, in particolar modo rispetto alla tematica della produzione naturale, che incontra il favore della prospettiva morfologica goethiana: nella *Critica del Giudizio*, Goethe rinviene la novità di una produzione artistica trattata come la produzione naturale e di un chiarimento mutuale di giudizio estetico e giudizio teleologico. Affamando la rispettiva autonomia delle due produzioni e, contemporaneamente, la loro contiguità ed il loro isomorfismo, Kant rigetta l'ingenua forma precritica della spiegazione teleologica. Il "grande servizio"²⁰ che Kant rende alla filosofia nella *Critica del Giudizio* è identificato da Goethe nell'aver pensato l'arte e la natura come parallele e in accordo l'una all'altra: entrambe infatti agirebbero in accordo con grandi principi senza però alcuna finalità particolare. Natura ed arte sono troppo grandi perché possano affrontare una finalità particolare, nonostante siano prese perennemente in una correlazione ontologica con la vita. È su questi presupposti che Cassirer cerca di tracciare un'ipotesi di vicinanza metodologica tra Kant e Goethe, appoggiandosi sulle novità che la morfologia goethiana introduce nel pensiero filosofico ed estetologico europeo: essa infatti permetterebbe di passare a "da una concezione generica della natura ad una concezione genetica moderna della vita organica"²¹. Kant e Goethe condividono una medesima volontà di descrivere

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, Belin, Paris 1991, p. 101

²⁰ Rif. *Ibidem*, p. 102.

²¹ *Ibidem*, p. 103.

l'essere non solo nella sua presenza ma soprattutto nella sua genesi: da una parte la teoria goethiana della metamorfosi aveva donato alla biologia un nuovo fondamento, che associava l'eidetico alla solidità dell'empirico, affidando alla qualificazione di "primitivo" il compito di registrare contemporaneamente l'ideale ed il sensibile; allo stesso modo, nel sistema kantiano un'idea non è qualcosa che si oppone all'esperienza o che si posiziona al di fuori di esso, ma piuttosto un fattore che contribuisce alla fenomenizzazione dell'esperienza stessa. "L'idea – osserva Cassirer – non ha un'esistenza indipendente, ontologicamente separata, è un principio regolatore che è necessario per l'uso dell'esperienza stessa, che essa completa ed alla quale dona un'unità sistematica"²². Nella prospettiva kantiana dunque la relazione tra l'idea e l'esperienza, pur nella sua complessità spinosa, si rivela come uno dei punti d'incontro con Goethe, considerando anche l'opportunità che essa abbia potuto avere una certa influenza sulla teoria del fenomeno originario. È dunque valutabile un certo cambiamento di prospettiva nell'accoglienza goethiana della filosofia kantiana, una transazione che porta dalla completa opposizione all'impresa criticista (soprattutto nelle sue componenti newtoniane) ad un interesse concentrato limitatamente alla terza Critica. In essa Goethe legge uno sforzo d'unificazione delle prospettive sulla libertà umana e di quelle sulla verità del fenomeno attraverso l'evocazione di una natura produttiva che opera la sua produzione senza corrispondere ad intenzioni deliberate (finalità). La Critica del giudizio apre dunque la strada della lettura goethiana di Kant poiché permette a Goethe di avvicinarsi ad alcune questioni circoscritte che veicolano nella sua prospettiva delle importanti istanze critiche: la questione del giudizio sintentico a priori e la fondazione della ragione pura teorica suggeriscono a Goethe che la conoscenza non ha la sua fonte solo nell'esperienza ma presenta anche una componente a priori che opera nei giudizi sintetici. La lettura congiunta di giudizi teleologici ed estetici appare a Goethe come il vero punto di gravidanza della terza critica, nella misura in cui riscatta totalmente le tre critiche precedenti: se infatti l'analisi trascendentale della ragion pura – teorica e pratica – aveva portato ad una situazione d'incomprensibilità reciproca dei rispettivi domini della natura fisica fenomenale e della libertà umana morale. La terza critica riuscirebbe, nella proposta di lettura goethiana, a gettare un ponte tra la libertà e la natura: in particolare la critica del giudizio estetico "restitue sa signifiante à la faveur que nous fait la nature en nous

²² *Ibidem*, p. 109.

apparaissant: l'existence même de l'homme se soutient de cette faveur jusque dans l'acte esthétique productif"²³; allo stesso modo la critica del giudizio teleologico ""brise le carcan du déterminisme physicien en introduisant la finalité – qui appartient au concept de liberté – dans la nature"²⁴. Tale azione coordinata che muove dalla teleologia all'estetica permette a Goethe di vedere la terza critica non solo come un'occasione di riconciliazione ma soprattutto come la soglia attraverso Kant può permettersi di superare il paradigma meccanicista newtoniano. La terza critica appare infatti abitata da una intensa autoanalisi e da una critica interna che mobilita il kantismo contro se stesso. La lettura goethiana della terza critica kantiana viene accolta dalla fenomenologia – in particolar modo da Merleau-Ponty e Jacques Taminiaux in Francia e da Oskar Becker in Germania - poiché identifica nel corpo di quel kantismo impegnato nell'autocritica una possibilità di ricongiunzione di teorico e pratico. Sarà in particolar modo la nozione di *intellectus archetypus* contenuto nel paragrafo 71 della Critica del giudizio (spiegato da Merleau-Ponty come la possibilità di vedere il multiplo dall'interno) che appare alla fenomenologia contemporanea di interpretare l'unità organica della natura cercando di risolvere l'antinomia della causalità e della finalità del fenomeno naturale. Kant, sostenendo che non ci è permesso accedere al principio interno alla possibilità della natura poiché esso si protegge in posizione soprasensibile, avanza la domanda sulla possibilità che ci sia un'altra forma di causalità originaria, che possa essere compresa nella sua natura materiale o nel suo substrato intelligibile, nella forma di un intelletto archetipo. È attraverso questo accorgimento strategico che Kant cercherebbe di conciliare, nell'ambito del concetto di causalità, la preoccupazione materiale con la specificità degli a priori. Sarà poi nel paragrafo 71 che Kant specificherà ulteriormente la cesura che sussiste tra *intellectus ectypus* e *intellectus archetypus*, giustificando quest'ultimo nei termini di un intelletto che non ha bisogno di immagini la contingenza della cui costituzione ci conduce direttamente all'Idea. La versione archetipale dell'intelletto testimonia lo sforzo kantiano di dirigersi verso una prospettiva d'organizzazione organica della natura e, allo stesso tempo, verso la considerazione del fallimento al quale va incontro l'ipotesi d'unificazione. Come osserva Van Eynde, ciò che in questa intricata situazione interessa alla fenomenologia è l'idea che "la finitude de la raison humaine – son inadéquation à l'*intellectus archetypus* – est ici à l'origine d'une

²³ L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, P.U.F., Paris 1999, p. 73.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

dénégation de la finalité objective à la nature”²⁵; è dunque ipotizzabile che attraverso l’introduzione della nozione di intelletto archetipo Kant non riesca a tematizzare in modo adeguato la presenza della libertà dell’uomo nelle maglie della finalità della natura. Merleau-Ponty, nei suoi corsi sulla Natura, accoglie questo fallimento prolungandolo: l’uomo libero e morale sarebbe per definizione *antiphysis* poiché completa la natura opponendosi ad essa, la completa facendola passare in un ordine che non è il suo: la reintroduzione kantiana della finalità è per Merleau-Ponty l’introduzione di una finalità esclusivamente di competenza dell’uomo. Dopo aver infatti evocato la possibilità di un intelletto soprasensibile la conclusione kantiana torna ad essere profondamente umanista: Kant, secondo la lettura “goethiana” di Merleau-Ponty, oppone l’uomo al cosmo e fa riposare nell’aspetto contingente dell’uomo ovvero la libertà, tutto ciò che compete alla finalità. Tale teoria corrisponderebbe ad un pensiero umanista. Se infatti l’uomo reintroduce il concetto di Natura finalizzata in un contesto in cui sono ancora operanti riduzioni della pratica filosofica cartesiana essa finisce per essere semplicemente una finalità che è di pertinenza dell’uomo. L’argomento dell’intelletto archetipo funge dunque come ambito di verifica del trattamento kantiano del rapporto tra libertà e natura ovvero tra spontaneità e ricettività: il modo in cui Goethe decide di utilizzare i suggerimenti kantiani trascende le reali intenzioni di Kant ma, dall’altro lato, mette a frutto il potenziale estetologico del kantismo, che viene in definitiva impiegato per chiarire il rapporto tra pratico e teorico. È proprio in questo ambito che si inserisce la teoria goethiana del genio, il mezzo attraverso cui Goethe giunge a pensare la co-appartenenza ontologica della libertà umana e del predonarsi della natura, in modo da dar ragione in modo unitario della presenza umana al mondo. La teoria del genio riassume in modo efficace la compresenza di atto di natura e di libertà: “le génie correspond à cet événement proprement humain où se forme et se manifeste l’unité d’un rapport passif à la nature [...] et d’un élan créateur qui mobilise la liberté”²⁶. La teoria del genio si presenta dunque come la via d’accesso privilegiata alla filosofia kantiana e costituisce il nucleo teorico che fornisce alcuni dei motivi del kantismo ripresi poi dalla fenomenologia. Nel paragrafo 46 della *Critica del Giudizio*, Kant definisce il genio come quel talento, quel dono naturale, che fornisce le regole dell’arte. Il talento però, nella sua qualità di facoltà produttiva innata nell’artista,

²⁵ *Ibidem*, p. 75.

²⁶ *Ibidem*, p. 78.

appartiene anche alla natura: ecco perché Kant esprime, riassumendo, il genio come quella disposizione innata dell'*ingenium* attraverso la quale è la natura a donare le regole all'arte. La creazione artistica, in quanto slancio produttivo, si situa per Kant negli a priori della realtà naturale: la creazione del genio corrisponde dunque a quell'evento che vede la natura diventare umana, confermando viceversa la naturalità dell'azione di quest'ultima. Il genio infatti non veicola una creazione che trascende la natura ma che la dà piuttosto a vedere; esso si mostra come il paradigma di un soggetto che si realizza, nell'organicità del suo essere, come l'integrazione di pensiero ed intuizione, si spontaneità e ricettività e dunque come *appartenenza dinamica alla natura*²⁷. La teoria del genio aiuta in qualche modo Kant a misurare l'apporto critico del giudizio estetico ed a prolungare l'analitica del bello in un'analitica del sublime, travasando contemporaneamente il piano prettamente teorico in un approccio pratico. Nel passaggio da un'analitica del bello ad un'analitica del sublime il genio conferma la sua fisionomia, radicandosi nel gusto – che caratterizza il giudizio estetico – ed assumendo quest'ultimo come la sua vera *disciplina*: la caratterizzazione kantiana dell'azione disciplinante del gusto sul genio mette in risalto quelle componenti del kantismo che faranno espressamente problema sia a Goethe che a Merleau-Ponty ed in particolar modo l'idea che sia il gusto a mostrare il limiti entro i quali esso debba mantenersi per onorare la finalità. Il genio vive di una trasposizione del gusto dal giudizio alla produzione, poiché, essendo il gusto stesso una facoltà di giudizio, non può implicarsi in alcun modo come facoltà produttiva: “le goût est certes la fondation de génie, il est l'élément essentiel de la réceptivité, mais exige encore l'élan de la spontanéité pour se dépasser dans le génie”²⁸. Nel rapporto originario di co-fondazione del gusto e del genio si fa presente già da subito l'esigenza di un legame d'interdipendenza originaria di ricettività e spontaneità come dimensioni costituire dell'opera d'arte, nonostante nella singolarizzazione di tale dipendenza si riveli poi sempre la mancanza di uno o dell'altro (opera di genio senza gusto, opera di gusto senza genio). L'obiettivo della teoria kantiana del genio è quello di superare il formalismo congenito della soggettività trascendentale come *luogo dell'evento estetico*²⁹; nello svolgersi della Terza critica, l'impresa teorica di Kant si accompagna ad una perenne “radicalisation du subjectivisme et d'une déflation de la densité

²⁷ *Ibidem*, p. 79.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Rif. *Ibidem*, p. 80.

ontologique signifiante de la nature”³⁰. La natura appare anche in Kant come attiva ed in qualche modo normativa solo nel momento in cui la genialità dell’artista viene presa in conto dalla critica trascendentale; Kant infatti riconosce che a progettualità libera dell’azione umana non può trovare un appoggio in un’autofondazione delle soggettività: la creazione geniale è affermata da Kant, nella sua esemplarità, da una *dimension addressative*³¹ ovvero da una relatività alla natura, poiché è la natura stessa che dona le regole all’arte nella culla della soggettività. Risulta evidente che il potere creatore che pertiene al genio non può aver se stesso come propria origine e che ciò che l’artista muove è immerso in una dipendenza genetica da ciò che regola la creazione. Su questa provenienza naturale Kant installa ancora un volta il discrimine della finalità: la produzione acquisisce forma solo in funzione di un progetto ed soprattutto in vista di un fine. Il genio determina la sua libertà produttiva solo in relazione a questa coscienza finalistica che fa sì che all’arte si possa attribuire la caratteristica di opera e non di prodotto del caso. La regolazione dell’attività artistica non definisce però un potenziale di dominio assoluto da parte dell’artista, proprio in virtù di quel vincolo necessario che lo porta a vincolarsi alla natura. Nei paragrafi della Terza Critica che Kant dedica all’analisi del genio, ed in particolar modo nel quarantasettesimo, torna periodicamente d’attualità la tematica del *dono di natura*, ovvero quell’idea per cui l’incomunicabile attitudine del genio si dona immediatamente come condivisione della mano della natura. La genialità non può essere comunicata poiché resta repellente all’operatività del concetto e non rientra, per questi motivi, in nessuna logica gnoseologica: il genio, nella sua componente di dono della natura, si immerge quella dimensione che Maldiney definisce della *transpassibilità*, che trascende inevitabilmente la sfera di nostri progetti per comparire come sempre presente ed eternamente attuale: la creazione geniale si dimostra quindi libera poiché vincolata naturalmente ed è solo in virtù di questa legame che esso deriva l’unità dei suoi atti.

La posizione goethiana sulla tematica del genio, pur allineandosi con determinate conclusioni kantiane e riconoscendo alla produzione geniale una certa capacità di sintesi, introduce un’attenzione particolare a quella componente di incoscienza che caratterizza l’atto creatore: quando il genio fa, egli opera parzialmente nell’incoscienza, e l’azione ragionata, la riflessione matura e l’obbligazione

³⁰ *Ibidem*, p. 81.

³¹ *Ibidem*.

intellettuale si rivelano puramente accessori. L'interesse e l'importanza dell'osservazione goethiana risiede nella sua capacità di disattivare quella "réflexivité anticipatrice et totalisatrice qui en déterminerait le cours et la fin"³²: il correttivo che Goethe apporta alla teoria kantiana suggerisce come l'opera del genio non sia alle dipendenze di un potere anticipatore del fine dell'azione geniale stessa, ovvero come essa non sia in misura di addomesticare i mezzi espressivi ai fini di un obiettivo posizionato preliminarmente. La versione goethiana della comprensione operata dal genio nei confronti della sua propria attività presume infatti un momento di irrazionalità, corrispondente ad una sorta di slancio esterno alla coscienza riflessiva: momento di irrazionalità risulta essere però *pre-coscienze*³³, ovvero inerente ad una appartenenza dell'evento geniale alla natura ed alla sua transpassibilità. Il soggettivismo irrazionalista che emerge nei passaggi dedicati alla tale formazione pre-coscienzialista sembra attutirsi nel confronto epistolare di Goethe con Schiller e prolungarsi nelle conversazioni con Eckermann, in seno alle quali si assiste ad una vera e propria revocazione di ogni forma di soggettivismo in arte in favore di un'attività artistica compresa come appropriazione istituzionale e non soggettivistica del mondo. Nel sistema goethiano, il momento d'incoscienza che presiede alla creazione del genio, corrisponde in qualche modo alla sua assegnazione naturale. La caratterizzazione della genialità attraverso l'incoscienza permette infatti di mettere in evidenza in modo più chiaro il fondamento naturale dell'arte conservando allo stesso tempo quel bagliore di intellettualismo che la nozione kantiana di genio aveva introdotto. Quello che restava fino a quel momento un vero e proprio dogma dell'incoscienza del genio, si tramuta in Goethe in una sorta di garanzia filosofica in grado di posizionare "la forme de l'art et la forme de la nature contre les impiètements d'une conscience qui voudrait dépasser ses limite set tenter l'aventure métaphysique"³⁴. La coscienza geniale si strutturerebbe sulla su quest'incoscienza letta come pre-coscienza; l'idealità dell'attività del genio corrisponderebbe dunque ad un'operazione sulla natura. Non è un caso che la teoria goethiana del genio si ponga come una sorta di prolungamento della teoria kantiana dell'anima, la quale subisce una torsione e viene convogliata nella tematica del demoniaco: anima kantiana e demoniaco goethiano prevedono la tematizzazione di uno slancio unitario che dirige

³² *Ibidem*, p. 85.

³³ *Ibidem*.

³⁴ M. Marache, *Le symbole dans la pensée de Goethe*, Nizet, Paris 1960, p. 120.

la creazione ma che non può in alcun modo esplicitarla in termini concettuali. Denunciando in modo radicale l'idea anti-morfologica di composizione artistica, Goethe riesce a ancorare la teoria del genio all'ambito estetologico riportando l'opera d'arte al processo genetico che la produce. È infatti nell'ordine della produzione di un'insieme, e non nell'ordine della composizione delle parti, che va compreso l'incedere del genio: le parti ed il tutto non sono internamente indipendenti ma vivono di una "stessa anima", o meglio, di un solo *movimento*. Nella produzione corrispondente alle conversazioni con Eckermann, Goethe insiste sull'attività interamente affermativa del demoniaco, che ricalca in qualche modo l'impulso addressativo della genialità: tale "motion de création"³⁵, che congiunge genialità e demoniaco, permette all'artista di sottrarsi dall'universalità astratta della coscienza riflessiva e dalle sue ambizioni d'evidenza e trasparenza. Il demoniaco goethiano rimane ciò che non può essere spiegato con i mezzi dell'intelligenza, presenta questa trascendenza rispetto alla razionalità, si rivela presente nell'individualità non individuata dell'artista, assegnandolo alla natura e sottomettendolo a questa sorta di fungenza. Dal punto di vista ontologico, tale assegnazione esclude il fraintendimento di una duplicazione di piani che ponga una cesura tra lo spazio reale del fenomeno ed una realtà trascendente. Il demoniaco non è infatti circoscrivibile alla soggettività artistica o geniale, ma, al contrario, è proprio quel legame che iscrive l'attività produttiva dell'agente artistico nella dimensionalità della natura, convocandone la trascendenza. Il demoniaco si manifesta infatti nella totalità della natura, che essa sia visibile od invisibile: se esso è frutto di un radicamento naturale, è allo stesso tempo eccedente. Come osserva Cassirer³⁶, Goethe, insistendo sull'analogia della produzione artistica geniale e della produzione naturale, riesce a mettere in campo un concetto trasversale d'*intenzionalità creatrice*³⁷ che emana da un luogo eccedente rispetto alla soggettività. L'essenza demoniaca del genio descrive proprio questa potenza affermativa comune alla natura che ritrova nell'affermazione della natura incosciente del genio non un'amputazione che lo destina all'irrazionalità quanto piuttosto una salubre "dépossession de soi"³⁸ che decide una maggiore inerenza e solidarietà alla carne mondana. Il compito produttivo del genio è dunque veicolo di un affinamento

³⁵ *Ibidem*, p. 86.

³⁶ Rif. E. Cassirer, *Goethe ed il mondo storico*, cit.

³⁷ Riprendiamo tale formulazione terminologica da P. Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin, Paris 2009.

³⁸ L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, cit., p. 87.

della sensibilità e della scoperta del ruolo ontologicamente primo del sensibile. Nell'ordine dell'artistico – ricavato per analogia dall'organico – Goethe individua una vera e propria sottomissione della volontà alla regola (così come suggerito da Kant) che non trova formulazione in nessun luogo. Questo stato apolide della regola artistica le permette di sottrarsi alla dominazione della soggettività cosciente ed alla sua progettualità esclusivamente intenzionalizzante. La condizione di parziale incoscienza dell'attività geniale è dunque il suo punto di forza nonché lo snodo sul quale si gioca la sua incoattività naturale, operata attraverso una sospensione dell'operatività del dominio soggettivo. È infatti propri del genio affermare l'irriducibile differenza nel quale esso si mantiene: ne deriva un'impossibilità di avvicinare analiticamente la struttura operativa del genio, il quale opera secondo un'ispirazione unitaria che rifiuta di essere concettualizzata o mediata linguisticamente.

In un passaggio delle pagine introduttive al corso che Merleau-Ponty dà al Collège de France tra il 1954 ed il 1955 sulla nozione di “istituzione”, egli fa per la prima volta, anche se solo di passaggio, un riferimento diretto a Goethe ed in particolar modo alla sua teoria del genio. Cercando di rimodellare il concetto husserliano di “costituzione”, ancora passibile di plurimi reflussi metafisici, Merleau-Ponty propone di comprendere la genesi delle istituzioni umane come l'opera d'arte o di un sentimento come *ouverture d'un champ*³⁹, permettendo in questo modo dell'estetica ed alla filosofia in generale di sottrarsi dalla prospettiva tradizionale della coscienza o della percezione come intrusiva *Sinngebung* nei confronti degli oggetti. Suggerisce infatti Merleau-Ponty che “depuis la conception et plus encore après la naissance, il y a enjambement vers un avenir qui se fait de soi, sous certaines conditions données, et n'est pas acte de *Sinngebung*. Naissance [n'est pas acte] de constitution mais institution d'un à-venir”⁴⁰. L'istituzione gode di una relazione di completa reciprocità con la nascita, rispetto alla quale possiede la medesima modalità di iscrizione attuale nell'essere: istituzione e nascita sono senza dubbio emergenze d'atto ma non di tipo decisionale o costituente. L'istituzione, in qualità di *établissement dans une expérience*, resta il momento genetico ed a-storico di una storia che si farà successivamente nel medesimo sistema di riferimento che essa contribuisce a generare. È dunque in questo senso, e soprattutto in riferimento alla valenza postuma dell'istituzione, che Merleau-

³⁹ M. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*, cit., p. 38.

⁴⁰ *Ibidem*.

Ponty lancia un'ipotesi ermeneutica che farebbe corrispondere tale accezione alla genialità kantiana:

Le sens est déposé (il n'est pas seulement en moi comme conscience, il n'est pas récréé ou constitué lors de la reprise). Mais non comme objet au vestiaire, comme simple reste ou survivance, comme résidu : [il est] comme à continuer, à achever, sans que cette suite soit déterminée. L'institué changera mais ce changement même est appelé par sa Stiftung. Goethe : [le] génie [est] productivité posthume. Toute institution est en ce sens génie⁴¹

La teoria kantiana del genio, nella sua formulazione kantiana, nella sua ricezione goethiana e nel passaggio alla fenomenologia merleau-pontiana, risulta essere il bacino di raccolta delle possibilità di riflessione estetologica aperte dalla *Critica del Giudizio*. La figura del genio è infatti caratterizzato da un accordo perfetto di carattere infrastrutturale⁴² tra le facoltà dell'uomo, che corrisponderebbe in ultima istanza all'immaginazione ovvero alla squadratura, da parte delle Idee, di un vero e proprio *champ originare de phénoménalité*⁴³ nel quale il privilegio è accordato all'idea estetica. Quest'ultima sarebbe, in virtù della sua natura riflessiva, in grado di ridirezionare l'analisi del sensibile in uno sguardo più generale ed ampio, ovvero quello diretto alla manifestazione fenomenica in quanto tale. Osserva Célis, in riferimento all'idea estetica, che essa “toute comme l'Idée transcendente de la Raison pure, désigne l'horizon d'une épiphanie à distance”⁴⁴; la pertinenza di tale idea alla genialità risiede dunque nella libertà della creazione geniale rispetto al possesso di sé e nell'evacuazione di ogni pretesa concettuale. Il ritratto trascendentale operato da Kant nei confronti del genio cerca di dare conto dell'armoniosa compresenza nella sua individualità non individuata di un orizzonte di unità originaria con la natura e di una libertà operativa. Il genio sarebbe lo specchio di quella spontaneità associata a precise regole di ricettività che caratterizzano l'evento della manifestazione fenomenica. È la “*naturalité* constitutive de l'art dans l'architecture kantienne qui permet de comprendre le singulier du génie”⁴⁵: è infatti grazie al genio che il senso (evocato in apertura del passaggio proprio da Merleau-Ponty) riesce a trovare una

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Rif. L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, cit., p. 110.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ R. Célis, *L'oeuvre et l'imaginaire. Les origines du pouvoir-être créateur*, préface de P. Ricoeur, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1977, p. 204.

⁴⁵ J. Petitot, *Morphologie et esthétique*, cit., p. 203.

modalità di partecipazione alla natura, in modo particolare attraverso una teoria della forma che ne accentui il carattere esemplare e che agevoli l'operatività delle regole da egli dettate secondo modalità incoscienti naturali. L'interesse della fenomenologia alla formazione kantiana del genio risiede dunque nel potenziale che essa dimostra nel chiarimento dell'essere al mondo della soggettività e del relativo spessore fenomenico dell'idea. È proprio grazie alle tensioni teoriche che attraversano la Terza Critica – ampiamente messe in evidenza anche da Merleau-Ponty negli scritti sulla natura – che la filosofia kantiana concede a Goethe ed alla rielaborazione fenomenologica successiva un apporto fondamentale nella formulazione del trascendentale. All'interno della critica della facoltà del giudizio teleologico, all'interno della quale una tappa fondamentale è rappresentata dal rapporto con la Dialettica trascendentale, la Terza Critica riesce a comunicare, come lo sottolinea ancora una volta Célis, che esistano delle forme di fenomenalità proporzionali alla all'Idea: “c'est l'organicité profonde de la nature elle-même, sa cohérence vivante et mystérieuse, qui en appelle à l'exercice tout à fait spécifique du jugement réfléchissant, et donc à la Raison. C'est l'unité en acte de la vie que nous sommes obligés de méditer pour saisir ce qu'il en est, ontologiquement, de la synthèse idéale de l'hétérogène”⁴⁶. Il genio, in quanto dimensione produttiva dell'estetica kantiana⁴⁷ permeare dunque a Kant di ritornare sulla questione del giudizio teleologico e di ritrovare, nel cuore del giudizio estetico, l'attualità dello spessore ontologico della natura: la creazione geniale ed il profilo ideale della natura si organizzerebbero entrambi secondo un fine. Seguendo la pista della teoria del genio all'interno della teoria estetica contenuta nella terza critica, si incontra la volontà kantiana di ricondurre il giudizio estetico – così come l'abbiamo presentato all'inizio di questo paragrafo – al suo fondamentale valore organico. Se il giudizio estetico è quel giudizio riflettente nel quale ha luogo l'accettazione del reale nella sua irriducibilità fenomenica, la nozione di apparire risulta conseguentemente liberata dall'operatività universale della concettualità: il fenomeno, nel momento in cui si manifesta, non offre altro che il suo sorgere ovvero le sue modalità di apparizione (il *Wie* della sua qualificazione sensibile). È proprio a questo come della fenomenalizzazione della cosa che si ancora il puro piacere in gioco nel giudizio di gusto. Il sensibile appare dunque coinvolto nel giudizio di gusto che si rivela non puramente contemplativo nella misura in cui partecipa al movimento

⁴⁶ *Ibidem*, p. 188.

⁴⁷ Rif. L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, cit., p. 111.

del diventare fenomeno: il sensibile preso in considerazione dalla critica kantiana “n’est pas la détermination empirique élémentaire d’un étant qui s’abandonne, inerte, à l’activité universalisante du concept”⁴⁸. Proprio sulla discussione dello statuto del sensibile, Kant innesta la discussione della problematica della forma (in tutta la sua complessità terminologica: *Form*, *Gestalt* o *Bild*) che prenderà un interesse estetico nei termini della problematica della *forma del bello* nei paragrafi 13 e 14 della *Critica del Giudizio*). Ammantata di una certa – e fisiologica – ambiguità, la nozione kantiana di forma, esattamente come quella di disinteresse: in una precisa anticipazione del formalismo estetico, Kant afferma che la bellezza è pura forma e che, i virtù di ciò, non può essere concepita in relazione a nessun affetto e a nessuna emozione. Tale caratteristica privativa si rivela immediatamente una componente del tutto positiva della caratterizzazione della forma che ne scaturisce, poiché permette di opporsi a tutta una serie di posizioni antiestetiche che occultano il movimento di emersione della forma fenomenale, sbilanciandola verso i suoi presunti contenuti. Lo sbilanciamento in questione produce un vero e proprio vizio teorico che non permette la comprensione della forma in qualità di legge d’apparizione dell’oggetto bello⁴⁹, privandola dunque di una certa densità e positività. La forma del bello viene ad assumere la connotazione di *libero gioco* che si apre in maniera riflettete alla fenomenicità; precisa Van Eynde: “le jeu phénoménal est la beauté même et est plus fondamental, plus originare que toute figure, la quelle, si n’est reconnue sa subsidiarité, tend à l’occultation de son fond ludique”⁵⁰. Se nella prospettiva kantiana vi ancora spazio per una nozione di *Gestalt* riferita a quella struttura che organizza i contorni delle cose e che articola il sensibile in vista di un senso, essa sarà sempre ancillare ad più originaria nozione di forma in quanto gioco, ovvero al movimento libero della apparizione fenomenica. Nella sua perfetta intransitività, “la forme, en son sens positif, désigne alors le phénoménal comme tel, dans son intégrité pure , c’est-à-dire comme ordonnance du divers sensible, maintenue telle sans être engloutie dans l’agrément, ou absorbée dans le remplissement d’un concept”⁵¹. Compito del giudizio estetico sarebbe quello di favorire, quasi fenomenologicamente l’emersione di questa forma libera e scoprirla come quel tratto d’invisibilità, tutelato dalla struttura, che permette la fenomenalizzazione e la determinazione ontica dell’oggetto.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁵¹ J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l’aube de l’idéalisme allemand*, cit., p. 45.

L'ancoraggio organico del principio di giudizio risiede in questa forma ontologica che compare come la vita dinamica del fenomeno; la caratteristica riflettente del giudizio estetico seguirebbe la massima fenomenologica merleau-pontiana che muove le riflessioni sulla natura: "ce qui est du négatif pour l'intelligence est du positif pour la vie"⁵². Ciò che emergerebbe grazie all'aiuto del giudizio estetico sarebbe la finalità interna del fenomeno ovvero quel movimento che determina la sua dinamica di mostrazione; il giudizio estetico si immerge completamente nel "sentir de la forme du phénomène"⁵³ o meglio nel sentire della fenomenalizzazione che gli permette di acquisire la validità di fenomeno (ovvero che contempla l'oggettualità nelle condizioni trascendentali della sua presenza fenomenica e nel movimento della sua finalizzazione⁵⁴). L'interpretazione fenomenologica della Terza Critica kantiana si appoggia in modo particolare a questa sensibilità per il movimento di fenomenalizzazione del bello riscontrabile nell'approfondimento del giudizio estetico e nei suoi legami con il giudizio teleologico:

Le jeu de la phénoménalisation de la forme est identiquement ce jeu de la nature dans le rythme de son autoconstitution que le jugement téléologique explicite comme condition nécessaire de tout discours de connaissance. C'est la même *faveur* la chose qui autorise et fonde le jugement sur la finalité du monde. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que la finalité interne de la chose belle corresponde en tout point à la réflexion de la finalité de la nature. C'est qu'en effet la vie belle est la vie de la nature – nature animée d'une fin⁵⁵

La proposta di Van Eynde si allinea con la ricezione merleau-pontiana della tematica kantiana della produttività artistica, nel cui fondo giace il fondamento di quell'avvicinamento fenomenologico del giudizio estetico alla produttività naturale. La prospettiva kantiana sulla finalità della natura incontra in più punti l'impostazione goethiana sul medesimo argomento: la tematica del genio, come abbiamo già ampiamente dimostrato, è il crocevia in cui kantismo, goethianesimo e fenomenologia incontrano la produttività del bello nella sua relazione esclusiva con il principio teleologico. È dunque nella comprensione del rapporto critico tra bellezza e finalità di natura (compresa primariamente come organicità) che si consolida la lettura goethiana di Kant. Assumendo una serie di dovute cautele, la finalità implicata nel giudizio

⁵² M. Merleau-Ponty, *La nature*, edizione francese cit., p. 34.

⁵³ L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*,

⁵⁴ Rif. R. Célis, *L'oeuvre et l'imaginaire*, cit., p. 199.

⁵⁵ L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, cit., p. 122.

teleologico si configura completamente estranea ad una causalità d'ordine meccanico, che trascinerrebbe con se epigoni finalistici e causalistici; essa ricopre piuttosto il ruolo di *unità della molteplicità fenomenale*⁵⁶. È a tale unità dinamica della fenomenalità naturale che Kant fa derivare, nel paragrafo 64 della *Critica del giudizio*, la nozione di fine naturale, inteso come ciò che è causa ed effetto di se stesso. Tale organizzazione libera della natura, che attualizza nel giudizio teleologico, ha il pregio peculiare di sottrarsi all'azione dominatrice della soggettività, discriminando la sua consistenza da quella delle finalità artificiali. Nel momento in cui Kant afferma l'organizzazione fenomenica della natura, ne definisce allo stesso tempo l'organicità: il giudizio teleologico è in grado di cogliere quella finalità interna – non causalista né meccanicistica – che unifica l'insieme delle cose e che fa della natura una “forme dynamique autoproductrice”⁵⁷. Il modello dell'organicità kantiana è quello della forma preconcettuale e della sua correlativa idea di finalità; nel chiudere il paragrafo 67, Kant precisa infatti che l'idea, ne suo fondamento, ci spinge verso il sensibile piuttosto che allontanarcene nella misura in cui il principio soprasensibile di organizzazione che essa veicola si profila come una spinta di uniformità della natura come sistema. È in virtù di tale organizzazione interna che la natura, affermandosi come autoriduzione regolata, si descrive contemporaneamente come segnata dalla libertà e dalla legalità mentre il principio d'organizzazione mantiene una relatività alla fenomenalità ontica. È sulla base di tale opzione teorica, che impedisce alla finalità kantiana di essere fraintesa, che Goethe avanza la sua lettura della terza critica: nella famosa lettera a Zelter⁵⁸ del 29 gennaio 1830, Goethe riconosce il grande *favore* che Kant fa all'umanità avvicinando arte e natura al di fuori di una finalità interpretata “finalisticamente”; Associandosi alla prospettiva kantiana, Goethe avanza un chiaro rifiuto di qualsiasi genere di causa finale, osservando che natura ed arte sarebbero infatti troppo grandi per possedere dei fini poiché risulterebbero per inessenziali essendo le connessioni a loro pertinenti delle connessioni di vita, dunque organiche. La lettura goethiana della Terza Critica kantiana rivela dunque come il kantismo di Goethe sia declinato nel contesto di una vera e propria ricerca ontologica che cerca di risolvere attraverso le illuminazioni della critica le concrezioni filosofiche della modernità, nella quale resta coinvolta anche la *Critica della Ragion Pura*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁸ J. W. Goethe, Briefe, 29 Gennaio 1830 (a Zelter), Hamburger Ausgabe, IV, p. 370.

L'alternanza tra formalismo kantiano e morfologia goethiana nel passaggio dalla tematica del genio a quella del bello, testimonia il ruolo cruciale del motivo della forma nella remissione, quasi fenomenologica, del preconconcettuale e del preriflessivo. Il giudizio estetico si rivela, in ultima istanza come la concessione del favore all'apparire della forma; proprio dal kantismo si ricava un richiamo all'incarnazione di tale forma, che si richiama alla formazione del fenomeno e richiama l'attenzione del giudizio sul *Wie* della sua apparizione. L'idea della forma come formazione fenomenica, che si travaserà nella concezione goethiana della *Bildung*, coinvolge fenomenologicamente il ruolo dello spazio e del tempo nell'emergenza dell'oggettualità bella. Come sottolinea Maldiney nel saggio "Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus":

Le plus grand apport de Kant à l'esthétique est d'avoir uni sous ce nom d'esthétique, en référence à l'aisthesis, la théorie de l'art et la théorie de l'espace et du temps. Dans l'introduction à la *Critique du jugement*, l'imagination, qui opère la synthèse proprement esthétique, en dehors de tout concept d'objet, est appelé faculté des intuitions *a priori*, et cela dans la même phrase où Kant déclare que son exercice autonome et réussi s'accompagne d'un plaisir, qui est lié au quoi (*Was*) d'aucun objet⁵⁹

Nell'accoglienza del kantismo, l'interesse della fenomenologia si rivolge a quello che appare come un potenziale di *neutralizzazione*⁶⁰ che il giudizio di gusto avrebbe nei confronti delle determinazioni oggettive; tale neutralizzazione compresa nel principio estetico investirebbe le posizioni d'esistenza imposte all'oggetto per portare alla luce la struttura di legalità che lo supporta. Affidandosi all'ipotesi teorica proposta da Van Eynde, il giudizio estetico opererebbe in maniera immediata un'equivalente della riduzione fenomenologica, ed in particolar modo di quell'operazione di messa tra parentesi attivata in seno alla coscienza d'immagine. Il giudizio estetico, nella sua veste husserliana, si rivolge all'oggetto estetico affidandosi ad un'epoché "qui peut redoubler, anticiper ou accompagner, anticiper ou accompagner le travail méthodique de la réduction phénoménologique"⁶¹. In questa riduzione di caratteristiche presentazionali, il giudizio estetico non implica nessuna privazione quanto piuttosto una vera e propria modificazione (corrispondente alla neutralizzazione) che asseconda

⁵⁹ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, cit., p. 133.

⁶⁰ L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, cit., p. 145.

⁶¹ *Ibidem*.

l'emersione della dinamica della pura apparizione fenomenica. Risulterebbe dunque possibile trovare un legame tra kantismo e fenomenologia in quella sorta di neutralità fenomenologica prevista dall'analitica del bello e culminante nella teoria della creazione geniale; il completamento delle posizioni kantiane sul giudizio estetico in quelle sul giudizio teleologico premettono un trasferimento della tematica del puro apparire nell'ambito della dinamica organica della cosa naturale. Goethe sottoscrive l'idea kantiana di teleologia nella misura in cui questa permette di accedere al fenomeno con la stessa capacità intuitiva dello sguardo disinteressato di vederlo prima che esso sia fissato. L'obiettivo della morfologia è infatti quello di ridare alla cosa naturale a sua consistenza fenomenica e la legalità che essa rivela apparendo. E proprio la presenza delle idee estetiche, nella loro dimensione produttiva, rivela l'investimento, nella dimensione teleologica, dell'immaginazione, la più trascendentale delle facoltà previste da Kant. Lo sguardo goethiano è concentrato principalmente sui contributi kantiani alla teoria della produzione del fenomeno estetico: la teoria del genio si rivela, in questo senso, la congiunzione della tesi dell'apparire fenomenico come condizione trascendentale della nostra presenza al mondo. L'artista geniale infatti non è solamente dotato di eccezionalità razionale, ma, dall'altro lato, anche di una straordinaria solidarietà con la natura, caratteristica nella quale risiede la sua genialità demoniaca nella forma di un legame privilegiato con l'organico. Nell'augurio goethiano di non frugare oltre i fenomeni poiché essi stessi sono già teoria si scopre la proposta kantiana di un'*epoché sui generis* che prevede una sospensione dei giudizi determinanti per agevolare l'emersione del fenomeno; la devoluzione dei contenuti di conoscenza ontica ed oggettivante – di una natura simile alle nozioni matematiche e fisiche tipiche della scienza newtoniana rigettata da Goethe – è la condizione di un recupero della soggettività attraverso il veicolo della forma.

APPENDICE

L'“essere d'indivisione” e l'ipotesi atonale. Merleau-Ponty e Goethe *via* Webern

La tendenza merleau-pontiana a sporgersi così frequentemente verso l'ambito musicale è ascrivibile a quella martellante attenzione del filosofo nei confronti dell'artisticità e dei suoi sintomi culturali, con l'intento di eguagliare quell'anticipo che essi mantenevano, rispetto alla filosofia, nell'espressione di quel nuovo *ethos* che aveva modificato profondamente le modalità di abitazione del mondo e degli altri. È proprio in questo senso che Merleau-Ponty descrive una sorta di “topografia artistica”¹ nella quale figurano tutta una serie di luoghi dove possono riflettersi le sue intuizioni sull'idealità sensibile, sull'architettura dell'Essere e sulla fundamentalità di quell'invisibile che si staglia dietro il visibile. Il *focus* merleau-pontiano si stringe particolarmente sulla musica e sulla capacità di quest'ultima di fornire un modello della significazione - tematizzando il silenzio che la doppia e la sorregge - e di realizzare una comprensione del sensibile pari a quella che la filosofia dovrebbe fornire per il mondo². Già in *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty aveva espresso, in sede linguistica, un particolare interesse per la relazione ed il sopravanzamento tra la parola ed il silenzio, ma è solo nell'estrema fase di pensiero che questa attrazione per la dimensione del sonoro e del silenzio si specifica in una riflessione sul musicale e sulla sua portata ontologica. L'ultima riflessione merleau-pontiana si sintonizza infatti su una considerazione filosofica della musica trovando nell'“atonalismo” di Schönberg, di Berg e di Webern un perfetto *pendant* teorico con le sue più radicali intuizioni ontologiche ed un'ideale sviluppo di quel *pensiero musicale* che resta imprigionato nel corpo mutilato della “nuova ontologia”. La filosofia della musica di Merleau-Ponty segue in un certo qual modo le esperienze più innovative del primo Novecento, soprattutto per il fatto che esse sono sostenute da un pensiero della profondità dell'Essere che spinge a rinnovare metodi compositivi ed ideativi, diretti correlati di una mutata considerazione della realtà e del mondo.

¹ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 186.

² Cfr. “Concert. 15 novembre 1959 [Lèonore] N. 2 Jouée par [A. Bender]. La musique comme modèle de la signification – de ce silence dont le langage est fait. Cette musique qui déroule des [volumes] des motifs, enroulés autour d'un *Etwas* – s'inversant, faisant du fond figure et de figure fond” (M. Merleau-Ponty, *Deux notes inédites sur la Musique* in “Chiasmi International”, n. 3, p. 17).

Appoggiandosi sulle prime osservazioni della metà degli anni '40 – che sostenevano, anticipando la struttura dell'idea sensibile, la stretta dipendenza della significazione musicale dal materiale sonoro che la supporta e la possibilità di veicolare un significato musicale solo nel *medium* dei suoni, *attraverso* i quali l'idea musicale si articola sensibilmente³ – Merleau-Ponty allarga il raggio della sua riflessione sulla musica, interrogandosi sulle modalità in cui essa può presentare originariamente quel silenzio primordiale che la sorregge. Il fatto che la musica “faccia segno” piuttosto che dire qualcosa di determinato suggerisce infatti la possibilità che essa abbia la capacità di aprire un accesso indiretto a quell'inaudibile radicale che non può essere in nessun modo afferrato. Confermando il parallelismo dell'idea musicale con quell'essenza operante che è il *Wesen* verbale, la creazione musicale rivela il suo potenziale di esplorazione dell'invisibile, che essa arriva a captare e a rendere indirettamente visibile, attingibile, attraverso gli strumenti ed il materiale sonoro che ha a disposizione. Il legame tra la carne, l'idea, il visibile e la sua invisibile armatura segna il solco in cui la riflessione sulla musica trova collocazione: come la letteratura, la musica è in prima istanza l'esplorazione di quell'invisibile che non è il contrario del sensibile ma che ne costituisce la profondità ed il doppio.

Il sistema eidetico impostato da Merleau-Ponty sotto la spinta delle suggestioni proustiane sostituisce la necessità di individuare una sostanza, quale consistenza ultima del mondo, con la percezione di un'essenza che è movimento, formazione, idea in azione. La convergenza tra la filosofia e l'arte – ed in particolare la musica - sta proprio nell'obiettivo comune di comprendere, sulla scorta di questa nuova conformazione dell'idealità, il “nuovo nodo”⁴ che lega in maniera inedita l'uomo ed il reale. In questo senso, la teoria del chiasma che Merleau-Ponty espone ne *Il visibile e l'invisibile*, tentando di portare ad espressione il fondo libidinale del sensibile, dà una direzione alla ricerca sulla reversibilità di visibile ed invisibile: la volontà della musica di far emergere il suo silenzio primordiale è, in definitiva, la volontà di modulare, come indica l'epigrafe kleeiana, “l'inafferrabile nell'al di qua”⁵. *L'ideale di*

³ Cfr. “L'opération d'expression [...] fait exister la signification comme un chose au coeur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots [...]. Cette puissance de l'expression est bien connue dans l'art et par exemple dans la musique. La signification musicale de la sonate est *inseparable des sons qui la portent* [...] les sons ne sont pas seulement les 'signes' de la sonate, mais *elle est là à travers eux, elle descend en eux*” (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, ed. fr. cit., p. 212-213, corsivo nostro).

⁴ M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Gallimard, Paris 1996, p. 190.

⁵ P. Klee, *Epigrafe*, reperita in E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 183.

modulazione è infatti agli antipodi rispetto all'esigenza di "modellamento della forma" espressa dalla filosofia platonica: l'essenza merleaupontiana, originandosi in quell'orizzonte di latenza che è il silenzioso invisibile, vuole dire il movimento di *Bildung* – o di *Gestaltung*, secondo un termine de *Il visibile e l'invisibile* - che porta l'invisibile a trovare una sua propria manifestazione indiretta nel visibile, sottraendolo ad un destino di inafferrabilità e di indicibilità.

È proprio a questo punto che interviene la lezione dell'arte musicale, la quale si configura come il modello secondo cui l'immanenza *presenta* e *mostra* l'invisibile dell'idea. L'incapacità della musica di "dire direttamente" ciò che resta inaccessibile svela in essa una "ambiguïté paradoxale et problématique"⁶: la sua impotenza si risolve presto nella sua forza, nella capacità cioè di articolare, attraverso la pratica e la tecnica di scrittura compositiva ed il materiale sonoro su cui questa scrittura agisce, una *negatività direttamente impresentabile*. La musica ha dunque un potere ontologico veritativo piuttosto che una natura linguistica – pregiudizio nel quale erano cadute numerose generazioni di interpreti e di critici: essa possiede infatti una rara capacità di rivelazione, o meglio, di *mostrazione dell'Essere nell'essente*. La sua debolezza nel dire è allo stesso tempo la sua profondità nel presentare: l'Essere serpeggiante⁷ si modulerà dunque nel sensibile mantenendo la sua natura differenziale, tralucendo *tra [entre]* i suoni e non *in* essi. Il profilo materico attraverso cui l'idea musicale giunge al sensibile è, oltre che la sua possibilità di mostrazione, anche il suo velamento: seguendo i passi nietzscheani, affermiamo, ancora una volta, che la verità, privata di suoi veli, perde il suo valore veritativo. La musica giunge ad esprimere il suo silenzio primordiale, l'idea, senza dirla, ma semplicemente presentandola sotto i suoi veli, "car c'est exactement de cette façon qu'elle est montrée dans son incontournable indicibilité, comme ce que l'on peut pas dire: le vide, l'insaisissable autour duquel le langage continue a tourner"⁸. La problematicità dell'espressione musicale è proprio il tentativo di "tematizzare" questo vuoto, questa

⁶ "ambiguità paradossale e problematica" (E. Lisciani-Petrini, *Moduler "l'insaisissable dans l'immanence"*. *Autour de quelques 'notes' de Merleau-Ponty sur la musique*, "Chiami international" n. 3, p. 34, trad. it. nostra).

⁷ Il termine "serpentement [serpeggiamento]", impiegato per la prima volta da Leonardo da Vinci nel suo *Trattato di pittura*, vanta numerose occorrenze nei testi merleaupontiani. A questo proposito vogliamo specificare che esso è però esplicitamente tratto da Merleau-Ponty da H. Bergson, *Le pensée et le mouvement*, in Id. *Oevres* P.U.F, Paris, 1960, p. 1459-1460.

⁸ "poiché è esattamente in questa modalità che essa viene mostrata nella sua inevitabile indicibilità, come ciò che non si può dire: il vuoto, l'inafferrabile attorno al quale il linguaggio continua a ruotare" (E. Lisciani-Petrini, *Moduler "l'insaisissable dans l'immanence"*, cit., p. 34, trad. it. nostra).

assenza, che è un silenzio retrostante, un membratura nascosta di ciò che si sente e che sostiene il sensibile come una sua possibilità, abitandolo.

La considerazione filosofica della musica mette in campo un inedito tipo di *Sage* dell'Essere: quest'ultimo si dice infatti solo attraverso la relazione, come un' *entre* attorno al quale ruota il linguaggio con la sua presunzione di afferramento, la quale rimarrà perennemente inappagata. L'essenza, infatti, presentandosi esclusivamente nella sua carica negativa, non si dà mai come presenza puntuale ma trova il suo accesso al sensibile mediante quegli spazi di "reciprocamento" delle cose; così, nella musica, l'idea non si concretizza se non negli spazi intervallari, nelle frasi e, più in generale, nell'organizzazione armonica. Il *regime relazionale della melodia* appare a Merleau-Ponty come l'espressione di una coerenza teleologica ma non finalistica che si realizza nel gioco di richiami tra tutte le parti di una totalità.

Sarà l'atonalismo, come abbiamo anticipato, a segnare l'effettiva assimilazione, sul piano delle esperienze musicali, di questa nuova immagine della realtà che propone un'archeologia del visibile - alla ricerca della latenza invisibile - piuttosto che la sicurezza di un *Boden*, unica sostanza ed orizzonte di senso, soglia stessa dell'interrogazione filosofica; "un linguaggio musicale, prima compatto ed armonioso, lentamente, ma inesorabilmente si frantuma, si disgrega in una misura senza precedenti"⁹. Ma la cesura prodotta dall'irrompere dell'atonalità nel dominio della tonalità non è altro che un'ulteriore episodio di quella vicenda culturale che sarà identificata da Merleau-Ponty come una mutazione di rapporti tra l'Essere e l'uomo e che Kandinsky aveva già descritto come "uno strano, inquietante 'rimbombo'"¹⁰ che, sotterraneamente, percorreva la razionalità europea. Come abbiamo detto, il punto di crisi che farà esplodere la moderna visione del mondo - e che corrisponderà, in musica, alla fine del potere risolutivo della tonica, cardine stesso del sistema tonale - sarà la definitiva rinuncia ad "un alveo di scorrimento che faceva da dimora, riparo, casa, patria: *Heim/Heimat*; terra, radice, suolo: *Boden*"¹¹. L'evento epocale che questo commiato rappresenta sarà per Merleau-Ponty un vero e proprio *scuotimento del suolo materno*, "una effettiva 'deflagrazione dell'Essere' [...], sovvertimento del terreno d'appoggio fiduciosamente sperimentato come saldo e sicuro, come

⁹ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., pp. 188-189.

¹⁰ *Ibidem*, p. 189.

¹¹ *Ibidem*.

orizzonte di senso univoco ed eterno”¹². L’atonalità, infatti, impostando il suo sistema di relazioni tra note, risponde all’appello dell’Essere a ricostruire la sua dimora, a procurargli cioè una nuova abitazione che non sia dello stesso genere della dell’*Heimat* o del *Boden*. “C’est là la leçon – tragique et en même temps très élevée – qui est contenue dans l’art et dans la musique de notre temps. Ce qui explique l’importance d’une réflexion *philosophique* sur la musique et sur le langage musical – comme Merleau-Ponty (et il n’est pas le seul) l’avait bien compris, justement dans la période la plus féconde de sa méditation, lorsqu’il se dirigeait avec décision vers une ‘nouvelle ontologie’”¹³. Come nella teoria delle essenze operanti, anche nella considerazione delle idee musicali, contestualmente all’emergere del fondo libidinale del sensibile, le forme lasciano il passo a delle *corrispondenze* di matrice baudelairiana: la musica vuole infatti rilanciare il senso della *Bildung* dell’idea, della sua genesi empirica, che è allo stesso modo un progressivo formarsi.

Queste sono, genericamente, le ragioni principali che spingono Merleau-Ponty ad avvicinare il senso delle sue ultime scelte ontologiche a quello delle modalità compositive della scuola di Schönberg; la musica atonale condivide lo stesso stile indiretto dell’ontologia merleau-pontiana e la stessa impossibilità di dire direttamente ciò che tradizionalmente è inaccessibile, l’Essere: entrambe sono una sorta di *teologia negativa* che vive dell’articolazione sensibile del trascendentale. Questa debolezza intrinseca della musica, come abbiamo già osservato altrove, è un realtà la sua più intima forza nella misura in cui permette di “percevoir la réalité *non plus comme substance*, mais comme un système concordant d’‘éléments’, de ‘rayons de monde’ – en somme comme système de relations *soutenues par un ‘invisible’ silence*”¹⁴.

L’atonalità è dunque il luogo privilegiato d’espressione di questa deflagrazione dell’Essere che Merleau-Ponty annuncia: nella sua impossibilità espressiva ed in assenza di griglie di strutturazione prestabilite, è come se la musica atonale desse modo di sentire il materiale sonoro nel suo formarsi, in quanto rispondente ad un’idea,

¹² *Ibidem*, p. 190.

¹³ “Ecco qui la lezione – tragica e, allo stesso tempo, estremamente elevata – che è contenuta nell’arte e nella musica del nostro tempo. E questo è ciò che spiega l’importanza di una riflessione *filosofica* sulla musica e sul linguaggio musicale – come Merleau-Ponty (e non è il solo) aveva ben compreso, soprattutto nel periodo più fecondo della sua meditazione, mentre si dirigeva con decisione verso una ‘nuova ontologia’” (E. Lisciani-Petrini, *Moduler “l’insaisissable dans l’immanence”*, cit., p. 35, trad. it. nostra).

¹⁴ “percepire la realtà *non più come sostanza* ma come un sistema concordante di ‘elementi’, di ‘raggi di mondo’ – insomma come sistema di relazioni *sostenute da un ‘invisible’ silenzio*” (*Ibidem*, p. 36, trad. it. nostra).

nel suo direzionarsi in virtù di una totalità tematica. Negli stessi toni che Klee utilizzava per spiegare la sua arte pittorica, la musica atonale cerca in qualche modo di mimare l'onto-genesi. Estendendo il parallelismo alla filosofia di Merleau-Ponty, possiamo spingerci allora nel dire che quella merleaupontiana è in qualche modo un' *ontologia dallo stile atonale*, nella misura in cui anch'essa rinuncia all'appoggio di un *Boden selbstverständlich*, di un suolo tonale, per affidarsi ad un regime di coerenza interna di tipo relazionale. Merleau-Ponty vede infatti nell'atonalismo un allargamento delle possibilità musicali dove le strutture privilegiate della tonalità non sono altro che semplici varianti della serie dodecafonica: proprio questo in questo allargamento è ravvisabile la medesima verticalità dell'Essere a cui la "nuova ontologia" mirava. Entrambe le prospettive – quella ontologica e quella musicale – presentano dunque un intento dissolutivo nei confronti di quella "*rationalité épistémologique*"¹⁵ che il cartesianesimo e la musica tonale avevano assunto a loro baluardo: questa razionalità corrisponde, in ultima analisi, a quella tradizionale strutturazione della cultura occidentale in "modi", che si inaugurano con l'assunzione di un apodittico suolo principale a cui ritornare sempre, nei quali Merleau-Ponty leggerà rigidità e fissità. Essa non è altro che quella sistemazione della forma, che invece di essere *Bildung*, o *Gestalt*, si limita ad essere *Bild*, modellamento del sensibile su un'unica immagine originaria.

La scelta dell'atonalismo, sia in musica che in filosofia, corrisponde, in definitiva, alla distruzione di quel suolo d'ancoraggio che produce una dannosa ipostatizzazione delle strutture: gli scarti intervallari e le combinazioni simultanee dell'armonia tradizionale lasciano posto alla serie dodecafonica. È in questi termini che l'atonalismo musicale si rivela un *politonalismo*, "un language musical structuré non plus autour d'un centre fixe et univoque, mais plutôt autour de plusieurs centres ou 'tons', à même de créer d'amples textures relationnelles"¹⁶. L'utilizzo di molteplici centri tonali contribuisce alla dissoluzione della visione ontologica che sottende alla musica tonale e che propone, sotto l'egida di un unico *Boden* verso cui tornare e di una griglia preformata di relazioni, un suono completamente informato e strutturato. Il procedimento politonale ha il merito di smantellare questa impalcatura della tradizione musicale e di far emergere quelle *zone di vuoto* che la musica tonale,

¹⁵ *Ibidem*, p. 37, primo corsivo nostro.

¹⁶ "un linguaggio strutturato non più attorno ad un centro fisso ed univoco, ma piuttosto attorno a numerosi centri o 'toni', in grado di creare delle *ampie tessiture relazionali*" (*Ibidem*, corsivo nostro, trad. it. nostra).

insieme alla sua relativa impostazione ontologica, nascondeva: “une fois copris le manque de fondement dans lequel le précédent langage s’était âbimé (et, avec ce dernier, le monde et les choses mêmes) – la tâche la ‘plus difficile’, l’‘impératif moral’, auquel ces artistes devaient répondre, était de re-penser le langage à *partir exactement de ce manque de fondement*”¹⁷. L’atonalismo musicale e filosofico non è un pensiero di sfondamento; al contrario, esso, rivelando l’abisso e la completa mancanza di un fondamento, svela finalmente *l’architettura dell’Essere globale*, nella sua completa dimensionalità. In definitiva, la musica atonale, come sostiene Merleau-Ponty ne *Il visibile e l’invisibile*, è “l’equivalente della filosofia dell’Essere d’indivisione”¹⁸, nella misura in cui, scavando sotto la pelle dei suoni ed immergendosi nella loro carne, cerca di raggiungere la realtà del possibile e di “dire” quell’orizzonte di silenzio primordiale in tutta la sua eloquenza¹⁹. La *texture sonora* di stampo relazionale che Schöenberg intendeva sostituire alla tonalità ha dunque il merito di mettere in relazione i suoni, nel loro gioco di rinvii e di incastri reciproci, con quel silenzio, quell’assenza, quella negatività invisibile che, articolandosi indirettamente nel sensibile, produce in esso una sorta di “*espacement*”²⁰. La musica, come la filosofia, non è quindi un semplice *Gebilde* umano, ma il *luogo* in cui sperimentare la “gesticolazione” del mondo²¹ presa nella sua origine.

Sarà proprio la “seconda scuola viennese” fondata da Schöenberg, con Bern e Webern, che tenterà di rendere fruttuosa la scoperta dell’abisso, prendendo coscienza del progressivo sfaldamento del linguaggio musicale e sviluppando dei percorsi alternativi capaci di sottrarre la musica all’ammutolimento ed al silenzio. Proprio l’inaugurazione di quella voragine nel tessuto musicale e la scomparsa del *Boden* di sostegno spingerà l’atonalismo a ripensare il mondo musicale a partire da questa assenza invisibile, da questo silenzio inaudibile. Nel suo *Harmonielehre*, Schöenberg inizierà a mettere all’opera questo “*ébranlement du sol*” – così come lo descrive Merleau-Ponty: nella prospettiva schöenberghiana, il compito che il compositore assume dovrebbe innanzitutto essere inaugurato da un preliminare allargamento dello

¹⁷ “una volta compresa la mancanza di fondamento nel quale il precedente linguaggio si era abissato (e, con quest’ultimo, il mondo e le cose stesse) – il compito ‘più difficile’, l’‘imperativo morale’, al quale gli artisti dovevano rispondere, era di ri-pensare il linguaggio *a partire proprio da questa mancanza di fondamento*” (*Ibidem*, p. 38, trad. it. nostra).

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 232.

¹⁹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Deux notes inédites sur la Musique*, cit., p. 17.

²⁰ E. Lisciani-Petrini, *Moduler “l’insaisissable dans l’immanence*”, cit., p. 40.

²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 42.

spazio tonale fino a farlo esplodere, portandolo alla dissoluzione, dalla quale nasceranno poi “nuove sonorità”²². L’elisione delle attrazioni tonali si accompagna dunque ad una necessaria *emancipazione della dissonanza*, espressione con la quale Schönberg intendeva “che la comprensibilità della dissonanza viene considerata equivalente alla comprensione della consonanza”²³, formulando così una lezione fondamentale per gli altri compositori della scuola viennese: l’insistenza sulla medesima dignità delle combinazioni armoniche sarà infatti ripresa con forza da Webern il quale, a sua volta, sosterrà che “dobbiamo renderci conto che consonanza e dissonanza in sostanza non differiscono, in quanto la differenza che esiste tra loro non è una differenza sostanziale ma una differenza di grado. La dissonanza non è che un altro gradino della scala”²⁴. Stabilendo un’omogeneità degli accordi, l’atonalismo getta la musica in un campo d’azione non più dominato dalla gerarchia imposta dalle scale: si istituiscono allora delle dinamiche compositive dove “non è più la nota, la singola cellula sonora (la tonica) a generare il tessuto musicale, bensì l’intervallo, ossia *la relazione* tra suoni”²⁵. Ecco ritornare quindi in Schönberg il contrappunto di tradizione fiamminga e seicentesca impiegato “a fini esclusivamente *tettonici*, ossia *ricostruttivi*”²⁶, ovvero come l’unico fattore di coesione formale capace di organizzare il materiale musicale in una vera totalità. L’arte della costruzione schöemberghiana non si regge più su un principio identitario di visibilità, come poteva essere la tonalità, ma istituisce un inedito *spazio musicale multidimensionale* dove la verticalità dell’armonia e l’orizzontalità della melodia vengono riorganizzate in virtù di un’architettura invisibile del materiale sonoro stesso. Scrive Pousseur a questo proposito: “viene così alla luce una polifonia sempre meno governata dal principio di identità (imitazione, equivalenza delle parti, ecc..) ma che permetterà alla *molteplicità* degli stati musicali di manifestarsi in modo multiplo, non esclusa la simultaneità [...]. La *non-identità* delle parti vi si esprime tra l’altro con il fatto che ciascuna di esse può avere una densità propria [...] Lo *spazio* che vediamo nascere così è uno spazio

²² A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien, 1922, traduzione italiana di L. Rognoni, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, vol. II, p. 499.

²³ A. Schönberg, *Style und Idee*, Philosophical Library, New York, 1950, traduzione italiana di L. Pestalozza, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 108.

²⁴ A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960, traduzione italiana, *Verso la nuova musica*, Bompiani 1963, p. 80.

²⁵ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 115.

²⁶ *Ibidem*.

estremamente libero”²⁷. La formazione di uno spazio multiplo, internamente organizzato dalla logica relazionale del contrappunto, risponde ad una legge invisibile che tiene in equilibrio suoni di grado differente ma equivalenti. L’organismo musicale si dispiega quindi grazie ad una logica intervallare che ha dissolto la *gerarchia centripeta della tonica* e che ha deciso di restituire alla musica la sua naturale organizzazione interna: lo stile contrappuntistico di Schöenberg non è dunque un mero ritorno alla tradizione seicentesca ma la formulazione di un *pensiero musicale di tipo bachiano*²⁸ che riporta l’attività compositiva ad imporre al materiale sonoro quegli “equilibri inflessibili”²⁹ che soli possono sorreggerlo. L’arte di Schöenberg è dunque la creazione dell’architettura di uno spazio polirelazionale dove ogni polarità sonora vive in un *Mitsein* con le altre e si innesta in un equilibrio fatto di “una costante interazione e di un potenziamento reciproco di tutti i materiali che concorrono al formarsi dello spettacolo[...] tale da moltiplicare e proiettare nello spazio l’articolazione orchestrale, dandole quasi un rilievo polidimensionale”³⁰.

La tecnica compositiva schöenberghiana si lega però anche ad una forte riflessione artistica: la necessità di istituire ampi legami relazionali di superficie e di produrre una coesione del materiale musicale attraverso la logica intervallare e contrappuntistica svela quella debolezza che anche Merleau-Ponty avrebbe riscontrato nella musica e che si rivelerà la sua forza espressiva. Il messaggio etico dell’atonalismo, alla luce della scoperta di quell’abisso che ha inghiottito il fondamento, è, in definitiva, “l’impossibilità di dire il tutto (cioè l’Essere delle cose, nel quale, a ben vedere, le cose stesse sono annichilite, disciolte dalla loro singolarità) e il dover arrestarsi alla soglia di quell’abisso”³¹. La musica atonale, così come l’atonalismo ontologico merleaupontiano, decide allora di abitare questa soglia e modulare quell’inafferrabile, che rimane comunque inaccessibile come un tutto, nelle cose *al di qua* dall’abisso, cercando di attingerne indirettamente, ma comunque di attingerne. L’organizzazione e l’equilibrio del *piano d’immanenza* sono dunque espressione di questa articolazione sensibile dell’intelligibile: l’impossibilità di dire

²⁷ H. Pousseur, *Musique, sémantique, société*, Casterman, Paris-Tournai 1972 traduzione italiana *Musica, semantica, società*, Bompiani, Milano 1974, pp. 50-52.

²⁸ Cfr. P. Petazzi, *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Sonus, Potenza 1997, p. 37.

²⁹ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 117.

³⁰ G. Manzoni, *Arnold Schöenberg. L’uomo, l’opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 61-63.

³¹ E. Lisciani Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 126.

della musica è la sua potenza nel mostrare, quella misteriosa capacità di presentare l'impresentabile senza esaurirlo.

È in questa direzione - che è senza dubbio anche quella merleau-pontiana - che Schönberg piega i tradizionali perni della tradizione compositiva alla sua nuova sonorità: “non più l'armonia o la melodia a fare da guida alla composizione musicale, bensì la ‘logica intervallare’, la *relazione reciproca fra suoni* che fin dall'inizio diventa la *base variantiva* di tutta la costruzione successiva del brano”³². Il profilo prettamente melodico del tonalismo cede il passo alle nozioni revisionate di tematismo e variazione, le quali mirano alla realizzazione di una totalità melodica, nello stesso senso in cui Merleau-Ponty interpretava la teoria della melodia animale di Uexküll; sosteneva infatti lo stesso Schönberg: “lo spazio a due o più dimensioni nel quale sono presentate le idee musicali è un'unità [...] Qualsiasi evento accada in un punto qualsiasi di questo spazio musicale provoca un effetto non ristretto alla sua reazione immediata, ossia non agisce soltanto sul suo piano specifico, ma opera in ogni direzione e su tutti i piani”³³. Quello musicale è dunque lo *spazio di articolazione dell'idea musicale*, lo spazio della sua presentazione non come un'oggettualità completamente positiva, ma come quell'assenza, quella negatività invisibile che assicura una coerenza di totalità a tutte le variazioni che la realizzano.

La risonanza globale che un evento sonoro, verificatosi in un qualsiasi punto della *texture* musicale, ha sulla totalità della composizione è un'ulteriore conferma di quella vicinanza dell'impostazione schöemberghiana con l'idea merleau-pontiana di una teleologia non finalistica. Entrambe le prospettive infatti condividono lo stesso atonalismo e guardano alla realtà sensibile come ad un campo strutturato da una legge invisibile che lo abita. La serie progettata da Schönberg è il principio di sviluppo, verticale ed orizzontale, della composizione secondo le molteplici possibilità che lo spazio multidimensionale mette in gioco; nell'ambito della composizione agisce quell'invisibile legge di “distribuzione organica del materiale sonoro”³⁴ che si dipana in tutti gli ambiti, dal timbro alle soluzioni armoniche. Nello stesso modo in cui l'essenza merleau-pontiana viene descritta come una presenza per irraggiamento, anche la legge architettonica di Schönberg giunge al sensibile sonoro seguendo un percorso irraggiante, creando così un'“unità ferrea e assoluta della

³² *Ibidem*, p. 128, secondo corsivo nostro.

³³ A. Schönberg, *Stile e idea*, cit., pp. 110-111.

³⁴ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 130.

composizione”, che fa essere “ogni singola nota, ogni intervallo melodico, ogni agglomerato armonico [che così] trova la garanzia della sua logica e della sua coerenza strutturale”³⁵. Sempre a proposito di questa dello spazio che si viene a formare nella musica di Schönberg, Pousseur osserva come esso sia “uno spazio fantomatico, onirico, ha tutti caratteri degli spazi del suono, se non talvolta dell’incubo [...] ha la loro instabilità, la loro ubiquità, la loro implacabile logica irrealista”³⁶. Niente di più vicino a quella *coerenza onirica* di cui Merleau-Ponty parlava a proposito delle specie naturali e nella quale si realizza una totalità il cui senso è ovunque, tra i suoi esemplari, ed in nessun luogo.

La serie dodecafonica che sorgerà dall’esperienza dell’atonalismo è dunque “l’allegoria”³⁷ di quella Legge invisibile che si sente agire nella *Bildung* delle composizioni schöemberghiane: essa contiene cioè l’esatto senso di quel principio relazionale. L’idea deve rimanere celata e, nel suo nascondimento, affacciarsi al sonoro non più attraverso consonanze ed armonie direttamente udibili, ma piuttosto tralucendo in quegli spazi di relazione inaugurati nella *texture* sonora. Le modalità di apparizione dell’indicibile affondano proprio in quella reciprocità di richiami tra suoni in virtù della quale “essi appaiono l’uno *nell’altro*, e si appartengono, così, durando in sé stessi”³⁸. Grazie a questo modo di accedere alla manifestazione, sempre nell’*entre* di due presenze parziali, l’invisibile si presenta come radicale assenza, facendo sentire “*che manca*”³⁹. L’atonalismo del primo Novecento apre quindi il pensiero ad una consapevolezza che giungerà tardivamente alla filosofia - in maniera compiuta, solo nei termini di quella mutazione di rapporti tra l’uomo e l’essere che Merleau-Ponty cerca di formulare filosoficamente – e cioè che “l’uomo è consegnato ad un’Assenza, ad un Invisibile insormontabile, ma che esattamente qui, nel luogo della massima impotenza della ragione, del suo ultimo e inaggrabile scacco [...] sente la ‘necessità interiore’ [...] di costruirsi le parole ‘rovesciate’ per *dire* quell’Indicibile”⁴⁰. Sta proprio in questo il senso dell’atonalismo musicale e filosofico, nella loro profonda comunanza di “metodo”: entrambi cercano di mostrare ciò che nessun *Begriff* potrà mai afferrare, l’Essere, quel “senza forma” che può essere articolato senza essere esaurito, rimanendo così nel retro del sensibile,

³⁵ G. Manzoni, *Arnold Schönberg*, cit., p. 89.

³⁶ H. Pousseur, *Musica, semantica società*, cit., p. 64.

³⁷ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 132.

³⁸ M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985, p. 168.

³⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁴⁰ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 133.

donandosi solo *fra* i suoi esemplari, *fra* i suoni. L'ontologia pura di Merleau-Ponty e le composizioni atonali di Schönberg sembrano spalleggiarsi a vicenda portando a termine, come abbiamo visto, una serrata critica dell'essere come identità e riattualizzando con forza il grande tema nietzscheano del *dionisiaco*: "Dioniso parla la lingua di Apollo, ma infine Apollo parla la lingua di Dioniso"⁴¹. Lo stile atonale di Schönberg e di Merleau-Ponty ha in definitiva messo in luce la necessità di pensare ancora una volta la dimensione del dionisiaco, dell'essere inarticolato e preindividuale, soprattutto nel suo rapporto chiasmatico che essa intrattiene con il livello dell'essente.

Nel panorama musicale tracciato da Schönberg va ad inserirsi l'esperienza artistica del suo allievo ed amico Berg, il quale mostrerà un vivace ingegno costruttivista e sembrerà anticipare quell'approccio morfologico e morfogenetico al materiale musicale, che troverà poi più precisa espressione nel lavoro di Webern. Tra il 1923 ed il 1925, Berg scriverà il *Kammerkonzert* per pianoforte e violino con 13 fiati, dedicandolo al suo "caro e venerato amico Arnold Schönberg": l'intero lavoro si organizzava attorno a *tre cellule motiviche*, ricavate dalla corrispondenza delle note con gruppi di lettere appartenenti ai nomi di Schönberg, Webern e Berg. Il fulcro compositivo del concerto è appunto questa "*trinità di eventi*"⁴² dalla quale si dipana, attraverso dinamiche germinative, tutta la *texture* sonora della composizione musicale. Le cellule originarie "si riverberano ed 'informano di sé' tutte le parti [...] fino ai suoi nuclei microscopici, avviluppandoli in reticoli di ardita, magmatica complessità"⁴³: l'impeto germinante delle composizioni di Berg cerca di piegare l'atonalismo alle esigenze di espressione di un *ethos* profondo e significativamente esistenzialista. È infatti la creaturalità dell'Umano, *das Menschliches*, che trova articolazione secondo Berg nella "nuova musica", la quale cercherà di "dire" in modo inedito ed efficace la fluidità perennemente caduca della vita e dell'uomo, mostrandone "gli anfratti, le sfumature, le pieghe chiaroscurali"⁴⁴. La necessità etica berghiana è dunque quella di plasmare il materiale sonoro in modo che esso possa diventare immagine dello lento sfumare della vita, o meglio, un grande commiato da essa dai toni malinconici: come sostiene Adorno però "lo svanire, il revocare la

⁴¹ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragedie*, Naumann, Leipzig 1899, traduzione italiana a cura di V. Vitello e E. Fagiolo, *La nascita della tragedia*, Mondadori, Milano 1996, p. 220.

⁴² A. Berg, *Suite lirica. Tutti gli scritti*, testi originali di varia provenienza, anche inediti, © Alban Berg Stiftung, Wien, a cura di A. M. Morazoni, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 244.

⁴³ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 138.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 139.

propria esistenza non sono in Berg materia d'espressione, non sono oggetto allegorico della musica, bensì la legge cui essa si attiene"⁴⁵. Lungi dall'essere un semplice pretesto tematico per la composizione, l'idea di vita, producendosi in una sovrapposizione con la *Leben* goethiana e con la Legge invisibile di Schöenberg, è, in Berg, il centro propulsore – germinante, appunto - dell'organizzazione delle sonorità, il segreto fondamento della musica e la sua più intima coesione. Continua a questo proposito Adorno, "se ci si immerge nella musica di Berg, si ha talvolta l'impressione che la sua voce ci parli con un suono fatto di un miscuglio di tenerezza, nichilismo, confidenza con la massima caducità"⁴⁶.

L'andatura della composizione berghiana segue dunque l'oscillamento stesso della vita che, nel momento in cui germina e si irraggia, sta già marciando verso la caduta e l'esaurimento: lo spirito contraddittorio dell'invenzione di Berg cerca in qualche modo di costruire quindi grandi complessi architettonici sull'incessante fluire della vita, spingendo la materia musicale in due canali divergenti: "da una parte la costruzione di grandi planimetrie, di spazi reticolari, retti da una 'logica' rigorosa, da rapporti simmetrici di geometrica fattura; dall'altro il lento dipanarsi, l'impercettibile ramificazione di questi rapporti secondo un infinitesimale trascorrere delle strutture più complesse alle particelle più piccole, dove il dissolvimento si intreccia e si alterna alla ricchezza apparentemente più esuberante"⁴⁷. L'esperienza artistica berghiana è dunque il luogo di congiunzione dell'esuberanza morfologica della vita e del materico con quella sua intima *Gestalt* – nell'accezione merleau-pontiana del termine -, un incontro nel quale la struttura riesce a mantenersi, goethianamente, mobile e flessibile: lo spazio musicale berghiano si configura dunque, in un diffuso clima di lutto e di nostalgica partecipazione al destino creaturale dell'uomo, come un impianto reticolare che, squadernandosi in una fitta maglia sonora, concilia il rigoglio materico con una plastica coesione e totalità.

È infatti condividendo le stesse preoccupazioni schöemberghiane che Berg afferma, rispetto alla sua attività compositiva: "mi trovai di fronte a un compito nuovo, almeno dal punto di vista armonico: come poetico raggiungere la stesa coerenza, la stessa stringente unitarietà musicale, senza il mezzo tradizionale della tonalità e senza le

⁴⁵ Th. W. Adorno, *Alban Berg. Der meister der kleinsten Übergangs*, Lafite, Wien 1968, traduzione italiana a cura di P. Petazzi, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁷ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 140.

possibilità strutturazione formale basate su di essa?”⁴⁸. La risposta alla domanda berghiana sta proprio in quell’assenza del *Boden* tipica dell’atonalismo che abbiamo visto in realtà rivelarsi come la sua più intima forza: anche Berg cercherà di lavorare su quell’assenza, quella mancanza tanto sentita che è l’invisibile, dirigendosi verso un tipo di “unitarietà ideale”⁴⁹, quello stesso tipo di coesione cioè che rappresenta l’idea sensibile per le manifestazioni che la articolano. Ecco quindi che egli progetterà l’architettura musicale come capace di mantenere una “plastica mobilità interna”⁵⁰ tale da comprendere la variazione continua e la stessa legge della variazione. Sul piano prettamente musicale ciò si traduce infatti in un’estrema complessità musicale, la quale viaggia sui binari di una logica di coerenza che innerva la composizione fin nei suoi minimi particolari. Nella figura del lutto (*Trauer*) per il destino di creaturalità dell’uomo, riaffiora, nel linguaggio compositivo berghiano, quell’abisso che già in Schöenberg era stato il luogo dell’Essere quale Impresentabile su cui il sensibile si affaccia: è in particolare il *Largo desolato* che chiude la *Lyrische Suite*, nel quale la composizione “svanisce in un enigmatico silenzio”⁵¹, che Berg ci fa vivere la soglia di quel “doppio regno”⁵², in cui visibile ed invisibile si separano proprio per reciprocarsi. Quella soglia, nella quale si articola l’idea musicale, rappresenta la possibilità di un rapporto di osmosi tra in regno dell’Essere e quello dell’essente.

L’ultima e più sorprendente evoluzione della “nuova musica” è rappresentata da Webern, la cui esperienza artistica porta a compimento il lavoro di ricerca sulle inedite sonorità prodotte dall’atonalismo. La creatività “metamorfotica”⁵³ di Webern guarda costantemente alla lezione schöemberghiana ma si ricava, dall’altra parte, una particolare originalità compositiva, impostando i processi di ideazione musicale su suggestioni goethiane: per spiegare il proprio stile compositivo basato sul principio “sempre la stessa cosa, ma sempre in forma diverse”⁵⁴, Webern si richiama esplicitamente alla via morfologica inaugurata da Goethe ne *La metamorfosi delle piante* ed in particolare alla nozione di *Urpflanze*, dalla quale tutto origina energeticamente per contrazione ed estensione. Webern rilegge così, in una versione

⁴⁸ A. Berg, *Suite Lirica*, cit., p. 245.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁰ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 146.

⁵¹ *Ibidem*, p. 154.

⁵² R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, in *Sämtliche Werke*, 6 voll., Insel, Frankfurt am Main 1978, traduzione italiana a cura di F. Rella, *I sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 35.

⁵³ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 158.

⁵⁴ A. Webern, *Verso la nuova musica*, cit., p. 73.

personale, il compito della “nuova musica” e imposta un nuovo modo di abitare quella soglia berghiana tra i due regni, rasserenando il lutto per la lenta consunzione della vita e lavorando piuttosto sulle “tessiture filigranate”⁵⁵, sulla *texture sonora* che la continua metamorfosi delle forme crea.

L’iperbole artistica weberniana si sviluppa tutta nel magma della *Bildung* sonora: egli utilizza l’atonalismo come vera possibilità di esplorazione dei materiali sonori, del loro perenne fluire e del trascalorare l’uno nell’altro, “allo scopo di riabilitare il potere del suono”⁵⁶. Come Merleau-Ponty intendeva riabilitare ontologicamente il sensibile per ridare consistenza al mondo estetico, realizzando in esso l’indivisione di idealità e fatticità, allo stesso modo Webern vuole riconciliare la pura forma, la *Gestalt*, con lo spessore materico del suono ed il suo potenziale metamorfico: la forma musicale che ha in mente Webern è infatti quella *Bildung* goethiana che germoglia insieme alle sue articolazioni sonore, e non in uno scarto trascendente in cui sussiste preformata. Leggiamo, a questo proposito, nei *Relevés d’apprenti* di Boulez: “solo Debussy può essere avvicinato a Webern, per la comune tendenza a distruggere l’organizzazione preesistente dell’opera, per il medesimo ricorso al suono bello per sé stesso, per la medesima polverizzazione ellittica del linguaggio”⁵⁷. L’obiettivo weberniano è, in definitiva, quello di imprimere alla materia sonora “un reale respiro”⁵⁸, un’ampiezza espressiva che introducesse nel campo musicale il “contrappunto tra suono e silenzio”⁵⁹: la tecnica compositiva di Webern procede per scomposizione del tessuto temporale, privando l’opera di qualsiasi appiglio descrittivo o tematico, e respingendo qualunque fine estetico. La composizione trova la sua ragion d’essere ed il suo germe originario esclusivamente nella relazione tra suoni: “rete di infiniti rapporti sonori senza fondamento, affiati esclusivamente a loro stessi, ma proprio per questo regolati dalla più inflessibile ‘necessità’ e ‘coerenza’”⁶⁰. Il richiamo al principio della coerenza diventa martellante per tutto l’atonalismo: così come era stato per Schöenberg e per Berg, anche per Webern essa rappresenta la preoccupazione di trovare un metodo di *organizzazione coesiva dei suoni* che sostituisca la tonalità, senza rinunciare alla comprensibilità del materiale musicale. Scriveva Webern a questo proposito: “io credo che ai giorni nostri sia stato trovato un

⁵⁵ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 159.

⁵⁶ P. Boulez, *Relevés d’apprenti*, Seuil, Paris 1966, p. 273.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 274.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 161.

grado più alto di coerenza e proprio con il tanto combattuto metodo di composizione, che Schönberg ha chiamato ‘composizione con dodici suoni in rapporto fra loro’⁶¹. Ecco allora ritornare, proprio in seno alla questione della coerenza, il riferimento a Goethe e alle sue ricerche morfologiche: se si tratta di trovare una legge, un’idea, un tema dalla quale si origina, per germinazione, tutta la composizione musicale, questa sarà sicuramente nel materiale musicale, nello sviluppo metamorfico dei suoni e nella loro relazione. Essi “daranno luogo così a imprevedibili tessiture musicali, le quali a nessun principio esterno devono sottostare o corrispondere, se non a quella ‘segreta’ legge interna, liberamente individuata, che letteralmente la regge e ne garantisce l’unica possibile salvezza. Non c’è più, dunque, alcuna ‘legge’ preconstituita a priori e privilegiata, che si rende unica e definitiva”⁶².

Il pensiero musicale weberniano gravita dunque tutto intorno alla definizione di una coesione, derivante esclusivamente da questa legge segreta, interna al sonoro che ha tutte le caratteristiche dell’*Urphänomen* goethiano e che permette la materiale musicale di sprigionarsi nelle sue infinite possibilità combinatorie: la forma cessa di esse infatti quell’argine di ritenzione della creatività naturale ed inizia a seguire e ad assecondare il movimento metamorfico della materia sonora. Questa vicinanza con il fenomeno originario descritto da Goethe permette a Webern di dare, in musica, il reale senso dell’evoluzione e della variazione: “il grande vantaggio è che ora io posso prendere il materiale tematico molto più liberamente, poiché la coerenza, l’unitarietà mi è garantita ampiamente dalla serie che sta alla base del tutto”⁶³. La legge invisibile che sottende la fluire dei suoni ed alla loro organizzazione dinamica è dunque la serie dodecafonica schöemberghiana, declinata qui in una versione morfologica: “come la ‘Urpflanze’ di Goethe: le radici non sono altro che il gambo, il gambo non è altro che la foglia, la foglia non è altro che il fiore: *variazioni dello stesso pensiero* [...] – Per dirla con un paradosso: soltanto ora con questo vincolo è divenuta possibile la più completa libertà”⁶⁴. Ciò che interessa Webern è ciò che ha poi interessato tutto il nuovo stile di pensiero spalancato dall’atonalismo, musicale e filosofico: il profondo, l’impresentabile, l’invisibile che, nelle sue modalità indirette, si guadagna un accesso al sensibile.

⁶¹ A. Webern, *Verso la nuova musica*, cit., p. 36.

⁶² E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 162.

⁶³ A. Webern, *Verso la nuova musica*, cit., p. 24.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 90, corsivo nostro.

CONCLUSIONE

Grazie agli approdi teorici di quella che abbiamo identificato come una vera e propria “passione morfologica”, la tarda interrogazione merleau-pontiana dell’Essere e delle sue pieghe – che corrisponde in larga misura al progetto di un’*ontologia fenomenologica*, ovvero alla storia di un pensiero impegnato che viene interrotto da uno strappo, da una ferita - si configura dunque come una “radicale decostruzione”¹ delle categorie di oggetto, soggetto e coscienza, identificando i limiti di una troppo riduttiva filosofia riflessiva e cercando di farli esplodere. La riconosciuta inconsistenza delle soluzioni proposte dal *positivismo filosofico* spinge Merleau-Ponty a formulare nuove vesti per queste categorie, in particolare per quella di soggettività e di intersoggettività, declinandole in versioni certo più enigmatiche, ma, allo stesso tempo, più feconde. Nella figura della soggettività, in particolare, Merleau-Ponty vuole operare una redistribuzione del trascendentale e dell’empirico nel piano ontologico, sottraendoli ad una loro paradossale separazione e riconducendoli alla loro originaria unità genetica. Lavorando sui paradossi della definizione della soggettività, Merleau-Ponty giunge ad una “radicale ri-concettualizzazione tanto del principio di individuazione quanto del ‘dentro’ e del ‘fuori’(che nulla hanno più a che fare con lo statuto empirico dell’‘interiore’ e dell’‘esteriore’)”². Esteriorità oggettiva e soggettività cessano di essere l’uno il *fuori* dell’altro: la struttura cava, che si impone come l’unica efficace alternativa alla presunzione del “soggetto” positivisticò, è una conformazione di profondità, un’istituzione più intima della coscienza; nella figura del *creux* si comprende infatti, insieme a quella del *Pour soi*, la verità dell’Essere: il preindividuale, invece di piegarsi all’individuo, ne costituisce il “nucleo di virtualità”³.

È così che, tra quelli che prima sembravano essere degli opposti – individuato e preindividuale -, si istituisce una certa circolarità, in virtù della quale, grazie ad un preciso luogo ontologico di reciprocamento, essi si relazionano in modo

¹ P. Gambazzi, *La piega e il pensiero. Sull’ontologia di Merleau-Ponty*, “aut aut”, 262-263, 1994, p. 21.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 39.

antidialettico. “Questa superficie/profondità è la *piega*, l’origine inoggettivabile e in appropriabile concettualmente. Il luogo dell’aver luogo”⁴. La soggettività mima dunque le caratteristiche dell’Essere, del quale è un prelevamento, e, più precisamente, mutua le dinamiche di “un *essere in perdita*, in assenza. L’essere è dunque un gioco infondato di presenza/assenza, il cui senso è nella simultaneità della sua fissione, nell’essere assolutamente insieme delle sue differenziazioni, delle sue particolarizzazioni e singolarità”⁵. L’Essere della nuova ontologia è un *essere prospettico*, che la coscienza non riuscirà mai a vincolare all’angusta spazialità del *Gegen-stand*. Sembra nascere, dalla considerazione della piega ontologica in termini di spaziali e di località, un embrionale *pensiero della dimensione*, il quale trova innumerevoli occasioni nella fase estrema della produzione merleau-pontiana, conducendoci al riconoscimento di una natura topologica dell’Essere: “al di là del metrico e del proiettivo (della dimensione ‘geometrica’ o oggettuale-rappresentativa), l’Essere ha il proprio modello nella *topologia*; nel *luogo* del suo piegarsi, ripiegarsi, complicarsi, dispiegarsi topologici, degli intrecci e dei sopravanzamenti, dei buchi e dei fori, delle aperture e delle chiusure che formano [...] un mondo ‘barocco’”⁶. È proprio come ulteriore compendio alla comprensione del nuovo tessuto ontologico, che Merleau-Ponty prende come modello d’essere lo *spazio topologico*. Lo spazio euclideo non è infatti più in grado di rendere conto della profondità di un’ontologia che si rivolge anche, e soprattutto, alla latenza dell’essere, ma è piuttosto “uno spazio senza trascendenza, positivo, trama di linee rette, parallele e perpendicolari secondo le tre dimensioni, che regge tutte le ubicazioni possibili”⁷. Uno spazio così configurato non è in grado di rendere la giusta pregnanza di quelle *strutture del cavo* - soggettività, idea, essere, trascendenza - di cui la tarda ontologia merleau-pontiana brulica.

Seguendo questo stesso stile filosofico, la comprensione delle cose e della soggettività come degli *esseri di campo* che presentano un’originaria generalità d’immanenza, derivata dall’unitaria “vibrazione ontologica”⁸ di essenza ed esistenza, mette in luce il costante operare di una fondamentale idea merleau-pontiana, e cioè che tutto ciò che si dà nel campo ontologico, non si dà

⁴ *Ibidem*, p. 27, corsivo nostro.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 134.

come completamente presente e completamente positivo, ma si mantiene in una presenzialità doppiata dalla latenza, che ne rivela il negativo. In virtù di questo, la soggettività corporea, e l'intercorporeità che ne deriva, possiedono un certo doppio fondo originario di assenza, che le qualifica come particolari trascendenze rispetto al mondo, trascendenze di scarto, di distanza e non di separazione. Il *Pour soi*, la soggettività, non ritrova di fronte un mondo di pure oggettività positive a cui non vi partecipa se non in maniera dissociata. Esso conserva con il mondo un rapporto di reciprocità e di corrispondenza morfologica: entrambi si aprono l'uno all'altro.

Come abbiamo osservato attraverso il richiamo all'idea di uno spazio topologico, la nuova nozione di Essere come irrelativo impone una sua estensione alla globalità, alla dimensionalità universale: su queste basi ontologiche, la trascendenza, lungi dall'essere una distanza di separazione ed isolamento, ricondotta nelle coordinate sensibile, si configura piuttosto come un *scarto*, una mancanza che viene ad espressione primariamente nella soggettività, una "negatività *naturale*, un'istituzione prima, sempre già data"⁹. Queste istanze di natura differenziale, che si danno come scarti, cavità dell'essere, non possono essere concepite come 'contenuti' di una "spazialità di relazione (i.e. *positiva*)"¹⁰ ma devono piuttosto essere considerate come "parti totali, stralci di uno spazio totale, topologico"¹¹, nel quale si annuncia la possibilità stessa dello scarto e la realizzazione della differenza. È in questa tendenza di pensiero che il visibile cessa di essere inaccessibile, soprattutto alla luce del suo doppio fondo invisibile, nella misura in cui esso non viene più posto come l'oggetto di un "pensiero prossimale"¹² ma viene finalmente considerato nella sua consistenza carnale, come "inglobante, investimento laterale"¹³. L'obiettivo merleau-pontiano che sta dietro alla definizione di un mondo verticale è senza dubbio quello di "sostituire le nozioni di concetto, idea, spirito, rappresentazione con le nozioni di *dimensione*, articolazione, livello, cerniere, cardini, configurazione"¹⁴. Questa annunciata sostituzione dovrebbe riuscire a mettere in atto, proprio attraverso un *isomorfismo della dimensione* capace di attraversare tutta l'ontologia, un nuovo

⁹ *Ibidem*, p. 231.

¹⁰ *Ibidem*, p. 231.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, 237.

piano di comprensione del reale che abbia come punto di partenza la critica della “nozione ordinaria della *cosa* e della sua *proprietà*, [...] della nozione logica di logica del soggetto [...] della significazione *positiva*”¹⁵.

Durante tutto il nostro lavoro, abbiamo continuato ad osservare come siano proprio le nuove *strutture morfologiche* - nel loro proliferare isomorfo in vari punti della “nuova ontologia”, nella definizione della soggettività, dell’Essere, del negativo, dell’idealità - a costituire il futuro promettente di una prospettiva filosofica ormai matura e pronta a svilupparsi in tutta la sua ricchezza: “tutto l’armamentario positivistico dei ‘concetti’, dei ‘giudizi’, delle ‘relazioni’ è eliminato, lo spirito sgorga come l’acqua nella *fenditura dell’Essere [fissure de l’Être]* – non ci sono da cercare delle cose spirituali, ci sono solo delle *strutture del vuoto* - semplicemente io voglio conficcare questo vuoto nell’Essere visibile, mostrare che esso ne è il *rovescio*”¹⁶.

In seconda istanza, ci sia accorti di come fosse necessario motivare ulteriormente la scelta merleau-pontiana della *morfologia della piega*, e, in generale, delle dinamiche dell’invaginazione. La piega è, agli occhi di Merleau-Ponty, la vera figura dello spazio ontologico: proprio per questa ragione essa è il motivo comune alla descrizione di molte istanze e conformazioni - in primo luogo la soggettività - che popolano il piano ontologico. Come osserva Gambazzi, infatti, “la piega mostra un lato e ne nasconde un altro, svela e, insieme, vela. Ma, anche *separa e unisce*. Ha un momento convesso (il dis-piegato) e un momento concavo (la cavità) che non si mostra ed è il vuoto, il nulla, che rende piega la piega. La concavità (o ‘cavità’) e la convessità (o ‘rigonfiamento’) determinano la superficie ontologica. Che si tratti dell’anima o del corpo, o del soggetto e dell’Altro, del conscio e dell’inconscio o del pensiero e dell’essere (e del linguaggio e dell’essere), la superficie indica un *reciproco inerire* ‘senza corrispondenza puntuale’ che fa della ‘superficie di separazione’ un ‘luogo’ di unione. Questa superficie di separazione e di unione, è il luogo ove l’interno e l’esterno, l’anima e il corpo, la mia vita e quella degli altri, comunicano e ineriscono separandosi e differenziandosi”¹⁷. La scelta merleau-pontiana sembra allora essere ricaduta sulla figura della piega proprio per la sua originale *duplice unità*, che la costituisce come reale punto di rivoltamento ed unico luogo ontologico di realizzazione e

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 248, corsivo nostro.

¹⁷ P. Gambazzi, *La piega e il pensiero*, cit., p. 29, corsivo nostro.

comprensione del negativo. Come ci suggerisce anche Deleuze nel suo *Le plie*, quella della piega - e così i suoi due momenti costitutivi, il concavo ed il convesso - è una dinamica tipicamente barocca. Direttamente dal barocco, questa morfologia dell'invaginazione giungerà all'arte contemporanea, in particolare nella pittura e nella pittura, come la modalità del "prendere corpo", dell'"incorporarsi", della conquista cioè di uno spazio, anch'esso in formazione, non oggettivabile né tanto meno geometrico, in contrapposizione al Vuoto [*del Leere*] concepito come un nulla o come una mancanza.

Sulla scorta di queste suggestioni, non è difficile riconoscere come, in Merleau-Ponty, operi un profondo ma anche critico *leibnizianesimo* che apre "l'essere-sostanza alla lateralità e alla dimensionalità, da una parte, e a un nuovo modo di 'percepire' al di là della rappresentazione e della contrapposizione soggetto/oggetto, dentro/fuori, interno/esterno, dall'altra. [...] L'essere non è più un'identità di coincidenza, ma simultaneità degli esseri che differiscono [...]. Per questo il fenomeno non ha un in-sé dietro di sé, né la cosa può mai essere copia di un modello. L'essere è *differire della differenza*"¹⁸. Allo stesso modo la singolarità della soggettività, individuata, in perfetto stile simondoniano, *per differenza* e presentata, sul piano intersoggettivo, come apertura di campo e dimensionalità, non è più riconducibile ad un'identità concettuale, senza rischiare, per questo, di disperdersi nell'esteriorità empirica. Il soggetto configurato come cavità, quindi come vuoto, non si presenta infatti come una mancanza ma, piuttosto, come un dispositivo risonante in grado di produrre - senza istituirsi come principio attivo - unicità, ma soprattutto differenza. Ci sembra allora di poter dire che, rispetto a questa intersoggettività di risonanza che il *creux* inaugura, ci troviamo di fronte ad una sorta di impostazione monadologica non ortodossa che addolcisce e piega la prospettiva teorica leibniziana, così come è contenuta nel *Discorso di metafisica* - secondo la quale le monadi non hanno porte né finestre e devono essere concepite quindi come parti chiuse non comunicanti, ognuna definita secondo il punto di vista sul mondo che essa esprime - alle esigenze tipiche della ontologia fenomenologica merleau-pontiana. Se è allora vero che il mondo della soggettività e dell'identità si trova racchiuso in monadi non riconducibili ad un'unità totalizzante - ma mantenute piuttosto nella loro pluralità e nella loro differenza - è anche vero che la possibilità

¹⁸ *Ibidem*, p. 44.

dell'intersoggettività è da sempre iscritta nella *chair*, l'uno del diverso, o meglio, l'unità di ciò che differisce. È da chiarire dunque se il *leibnizianesimo* di Merleau-Ponty sia da riconoscere solo nell'influsso della concettualizzazione della parte totale e nell'idea di un rapporto chiasmatico tra empirico e trascendentale, o se possa spingersi oltre, coinvolgendo anche la nuova teoria della soggettività, azzardando quindi l'ipotesi che il *creux* possa essere inteso come una *monade piegata* o meglio una *monade invaginata*. È in questo modo che Merleau-Ponty potrebbe riconoscere la forza dell'impostazione leibniziana e ravvisare in essa un'opportunità di svolgimento della sua filosofia dell'essente, attraverso opportuni rimodellamenti.

Sullo sfondo del progetto morfologico, sembra esiste dunque una prossimità tra Leibniz e la nuova visione ontologica di Merleau-Ponty, una prossimità che non è una sovrapposizione quanto, piuttosto, una caratteristica comunità d'intenti. La deflagrazione dell'orizzonte cartesiano operata da Merleau-Ponty corrisponde all'instaurazione di un nuovo regime categoriale, quello *leibniziano-barocco*: esso corrisponde all'eliminazione, in ambito filosofico, delle forme e delle dinamiche oppostive e assunzione di un'immagine morfologica del mondo, così come proporrà anche *Le Plie* deleuziano. I due autori sembrano avere allora una medesima attitudine ontologica, preservare cioè il senso della profondità dell'Essere e l'operatività dell'essenza. Anche Leibniz infatti rifiuta la versione platonica dell'idea, secondo la quale la pura identità riesce ad assorbire la diversità del reale, unificando la molteplicità delle sue apparizioni: già per Leibniz, animato da un convinto anticartesianesimo, non è più possibile pensare la sostanza in virtù di un'opposizione tra un livello di purezza ideale ed un livello di imperfezione materica; "c'est pourquoi la substance doit être finalement comprise comme *Agir* plutôt que comme *Être*: la multiplicité se trouve préservé au sein de l'unité substantielle que si celle-ci n'est pas unité *à-côté* du multiple, mais unité *dans* la multiplicité"¹⁹. Il mondo, quindi, non è più determinabile secondo la dicotomia tra interiorità ed exteriorità, e, nello stesso modo, la nozione di sostanza non risponde più alle pretese di trasparenza del razionalismo e della filosofia riflessiva. Si svela, all'interno del campo ontologico, una zona d'oscurità che non riposa però tutta in un "interiore", ma che è in realtà quell'ombra di latenza che doppia l'evidenza fenomenica. Agli occhi di Merleau-Ponty, la filosofia di

¹⁹ R. Barbaras, *De l'être du phénomène*, cit., p. 264, primo corsivo nostro.

Leibniz rappresenta il punto più evoluto della tradizione filosofica, proprio perché cerca di pensare l'essenza in quel particolare modo che sarà poi lo stesso del *Wesen* heideggeriano. Ed è proprio ad Heidegger che Merleau-Ponty pensa quando, in una nota di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* datata dicembre 1959, cerca di sottolineare la portata rivoluzionaria della monadologia leibniziana, allo stesso tempo piegandola alle esigenze teoriche della "nuova ontologia". In questi passaggi, la riflessione merleau-pontiana riconosce esplicitamente una sua sorprendente vicinanza con il taglio teoretico che Leibniz imprime alla sua filosofia nell'affrontare il problema ontologico: "il rapporto dell'*In der Welt sein* terrà il posto che occupa in Leibniz il rapporto d'espressione reciproca delle prospettive prese sul mondo, e dunque dio come autore unico di queste diverse prospettive che emanano da lui come dei pensieri. Certamente l'Essere così scoperto non è il dio di Leibniz, la 'monadologia così svelata non è il sistema delle monadi-sostanze [...] (le monadi) sono da conservare integralmente, da riprendere nell'Essere grezzo, da separare dall'elaborazione sostanzialistica e ontoteologica cui L. le ha sottoposte. L'espressione dell'universo in noi non è certo l'armonia tra la nostra monade e le altre, la presenza in essa delle idee di tutti e cose [...] La nostra anima non ha finestre: ciò significa *In der Welt sein*. L'armonia prestabilita (come l'occasionalismo) conserva sempre l'in sé e si limita a collegarlo con ciò che noi esperiamo mediante un rapporto da sostanza a sostanza fondato in dio – anziché farne la causa dei nostri pensieri – ma si tratta appunto di respingere completamente l'idea dell'In sé- È la ripresa del tema della percezione che trasforma nella sua portata l'idea leibniziana dell'*espressione*."²⁰

Sulla scorta di questa comprovata convergenza della riflessione ontologica di Merleau-Ponty e Leibniz, azzardiamo ora una conclusiva ma provvisoria interpretazione del pensiero del *creux* merleau-pontiano in chiave leibniziana. Il *creux* sta nel mondo non già dischiuso, si presenta cavo, monade di conformazione invaginata, rientrante ma per questo esposta, estroversa, "dischiudente". La prospettiva merleau-pontiana sembra invertire la tendenza all'introversione delle monadi leibniziane, le quali bastano a se stesse. È in gioco invece, in questa nostra interpretazione, la questione scottante dell'individualità in rapporto alla sua emersione dal pre-individuale: nella riprendere la prospettiva monadologica, Merleau-Ponty decide di sbarazzarsi di tutte le complicazioni

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 236, ultimo corsivo nostro.

sostanzialistiche o coscienzialistiche che la nozione originale di monade poteva implicare. La torsione che l'ontologia merleau-pontiana impone al nucleo monadico implica che esso, opportunamente ridefinito dal richiamo alla dischiusione, trasformi la tradizionale idea della "chiusura del soggetto" in una sua completa apertura al mondo. Si ritorna così, circolarmente, su quella *co-presenza e co-implicazione originaria* di soggettività e mondo, a cui il concetto di *chair* aveva messo il sigillo. In questo senso, la monade merleau-pontiana non è altro che un *ente-espressione*, estroverso ed interamente preso nel gioco dell'intersoggettività; le costante presenza dell'altro nell'orizzonte della "propria" soggettività suggerisce l'inconsistenza e l'ingenuità delle posizioni di solipsismo e di identità pura, promuovendo la carnalità della soggettività, di quella meravigliosa piega dell'Essere.

Nel corso delle nostre analisi, ci è sembrato di avvicinare le tracce della prospettiva leibniziana e di sentirla operare, nel *corpus* merleau-pontiano, soprattutto in congiunzione con le suggestione morfologiche di matrice goethiana che in esso abbiamo intravisto. Conformemente all'idea husserliana, mutuata poi da Merleau-Ponty, di una teleologia *sui generis*, l'attenzione con cui Goethe si rivolge alla struttura della pianta lo porta ad intravedere in essa, retrospettivamente, il suo percorso di strutturazione, basato sulla progressiva trasformazione della sua parte archetipica, la foglia. Egli rileva dunque come lo sviluppo intrinseco della pianta e la sua posizione rispetto alla totalità della natura non siano altro che il risultato di una sorta di *propagazione*, nella quale si originano ritmicamente, secondo movimenti di riduzione ed espansione dell'archetipo, tutte le differenti conformazioni della serie. La visione morfologica ha d'altra parte stabilito che, per giungere ad identificare il nucleo generativo della moltitudine, per reperire dunque sotto la variazione il segreto principio d'invarianza, è necessario non limitarsi alla considerazione della parte, ma allargarsi ad una visione comparativa d'insieme. Nella natura, osserva Goethe, nulla accade senza un rapporto con il tutto: la difficoltà non sta infatti nel saper riconoscere ciò che è separato, ma nel realizzare l'iscrizione del separato nella totalità: all'interno del vivente ciò che noi chiamiamo *parte* è talmente inseparabile dal tutto che le stesse parti non possono che essere comprese nel e a partire dal tutto. L'idea di questa costante metamorfosi e della perenne proliferazione di forme nuove in virtù della potenza archetipica del fenomeno

originario porta Goethe a dar della forma una definizione che ne sappia comunicare la componente dinamica. L'essenza della forma corrisponde dunque ad un perenne movimento di disgregazione e di *formazione*.

Ecco, quindi, il punto di maggiore avvicinamento alla prospettiva leibniziana della parte totale. Il termine *Bildung* riesce a realizzare la descrizione dei fenomeni naturali come qualcosa che si sta ancora producendo e che si manterrà sempre sull'orlo della completezza. In questa perenne formazione metamorfica, la presunzione di poter isolare il particolare, separandolo dal tutto, risulta essere una pura astrazione che rischia di oscurare invece quella correlazione originaria, lungamente tematizzata anche da Merleau-Ponty, che l'uno intrattiene con la totalità. Osserva molto opportunamente Moiso che il "concetto di individuo è un impedimento nella comprensione della natura, poiché l'individuo è essenzialmente un'emergenza di una struttura profonda che lo costituisce"²¹. Osserviamo ancora una volta la straordinaria vicinanza di Goethe e Merleau-Ponty: entrambi si rivolgono all'unità come *parte totale*, considerando cioè la sua natura in virtù di quell'emergenza dalla totalità che la costituisce

Anche per Merleau-Ponty la nozione di individuo, abbiamo visto, sarà, nella definizione della soggettività, il primo degli ostacoli da abbattere: la soggettività merleau-pontiana infatti, mutuando la struttura di donazione dell'*Urphänomen* e dell'idea sensibile, si costituirà piuttosto come un "dividuo", un'invariante segreto che si mostrerà solo nelle sue variazioni. A questo proposito, abbiamo preferito parlare, in Merleau-Ponty, di uno *stile soggettivo*, piuttosto che di un soggetto vero e proprio. La filosofia merleau-pontiana della Natura aveva proposto anch'essa, sulla scorta della lezione goethiana, una rilettura della nozione di individuo naturale e aveva cercato di pensarlo come organismo in trasformazione, "in termini di produttività, di formatività, di genesi"²². Nella rete dei fatti microscopici è possibile individuare in filigrana il delinarsi della realtà globale che il pensiero oggettivante non coglie: esso, guidato dal mito dell'assoluta presenzialità, taglia completamente fuori quell'alone potenziale di invisibilità nel quale si prefigurano gli sviluppi futuri della situazione presente.

Possiamo quindi riassumere che è proprio l'esperienza teorica goethiana a permettere di realizzare quel passaggio dall'idea come modello all'*idea come*

²¹ F. Moiso, *Paul Klee e l'eredità goethiana*, cit., p. 73.

²² V. Flak, *Dal modello all'archetipo!*. *Natura e morfologia fra Klee e Merleau-Ponty*, cit., p. 264.

archetipo, come matrice produttiva: la tematica dell'invariante della metamorfosi si avvicina sorprendentemente alla descrizione di quell'emersione dell'essenza merleau-pontiana che ha la sua verità ultima nella nozione di *Gestalt*. Come la nuova versione dell'idealità proposta Merleau-Ponty cerca di trovare un punto di incontro e di scambio tra il sensibile ed il trascendente, allo stesso modo "lo sguardo morfologico oscilla tra il particolare e il generale, alternandosi tra fenomeno empirico e idea"²³. Cade dunque anche la necessità platonica di rinunciare al sensibile per concludere l'ascensione verso l'idea: l'occhio carnale si sovrappone all'occhio dello spirito, ed è proprio quest'occhio non miope, frutto dell'integrazione tra vedere e pensare, che indaga le sequenze fenomeniche cercando quell'idea che è visibile solo indirettamente nelle sue manifestazioni sensibili. "Il fenomeno e l'idea rappresentano due facce della stessa medaglia, ed entrambi sono parimenti osservabili"²⁴, nel momento in cui nello spettro del fenomenico è rintracciabile l'ideale, ricostruibile indirettamente. È in questa direzione che Merleau-Ponty, ritornando sull'origine grezza delle cose, come da una matrice, ed ampliando i motivi goethiani, porta in luce quella carnalità delle essenze che è il vero punto di forza della sua svolta ontologica. L'assimilazione dell'archetipo ad un *modello incarnato*, recupera da un lato la questione operante dell'idealità – impostata dal pensiero platonico – e la risolve, dall'altra parte, attraverso un richiamo indiscutibile alla fenomenicità del mondo sensibile.

Resta ora da comprendere fino in fondo per quale ragione e secondo quali movimenti Merleau-Ponty decide di affidarsi ad un percorso di atonalismo filosofico. Verrebbe immediatamente da rispondere: perché già l'Essere che egli considera è atonale, "è costituito di differenze, di livelli e di trasposizioni di livelli: ogni individuale può essere trasposto di campo e di livello, ma anche può diventare esso stesso campo e livello [...] Non c'è altro cammino verso l'universalità che il superarsi ed il sopravanzarsi dell'individuale (nel suo scarto) in un campo, in un mondo o il suo divenire esso stesso campo e mondo. Il senso è la trasponibilità dell'individuale entro l'essere d'indivisione *co-eso per differenziazione* come oggetti e concetti. Il 'tono' è l'autentico cammino verso l'universale e conclude, nel suo livello più alto, all'*universalità atonale*'²⁵. Abbiamo osservato che l'atonalità, in ambito musicale, è il luogo privilegiato

²³ *Ibidem*, p. 274.

²⁴ E. Ferrario, *Dalla metamorfosi al tipo: lo sguardo di Goethe sulla natura animale*, cit., p. 301.

²⁵ P. Gambazzi, *La piega e il pensiero*, cit., p. 40, corsivo nostro.

d'espressione di quella deflagrazione dell'Essere che Merleau-Ponty annuncia: nella sua impossibilità espressiva ed in assenza di griglie di strutturazione prestabilite, è come se la musica atonale desse modo di sentire il materiale sonoro nel suo formarsi, in quanto rispondente ad un'idea, nel suo direzionarsi in virtù di una totalità tematica. Negli stessi toni che Klee utilizzava per spiegare la sua arte pittorica, la musica atonale cerca in qualche modo di mimare l'onto-genesi. Estendendo il parallelismo alla filosofia di Merleau-Ponty, possiamo spingerci allora nel dire che quella merleau-pontiana è in qualche modo un'*ontologia dallo stile atonale*, nella misura in cui anch'essa rinuncia all'appoggio di un *Boden selbstverständlich*, di un suolo tonale, per affidarsi ad un regime di coerenza interna di tipo relazionale. Merleau-Ponty vede infatti nell'atonalismo un allargamento delle possibilità musicali dove le strutture privilegiate della tonalità non sono altro che semplici varianti della serie dodecafonica: proprio questo in questo allargamento è ravvisabile la medesima verticalità dell'Essere a cui la "nuova ontologia" mirava. Entrambe le prospettive – quella ontologica e quella musicale – presentano dunque un intento dissolutivo nei confronti di quella razionalità epistemica che il cartesianesimo e la musica tonale avevano assunto a loro baluardo: questa razionalità corrisponde, in ultima analisi, a quella tradizionale strutturazione della cultura occidentale in "modi", che si inaugurano con l'assunzione di un apodittico suolo principale a cui ritornare sempre, nei quali Merleau-Ponty leggerà rigidità e fissità. Essa non è altro che quella sistemazione della forma, che invece di essere *Bildung*, o *Gestalt*, si limita ad essere *Bild*, modellamento del sensibile su un'unica immagine originaria.

La scelta dell'atonalismo, sia in musica che in filosofia, corrisponde, in definitiva, alla distruzione di quel suolo d'ancoraggio che produce una dannosa ipostatizzazione delle strutture: gli scarti intervallari e le combinazioni simultanee dell'armonia tradizionale lasciano posto alla serie dodecafonica. È in questi termini che l'atonalismo musicale si rivela un *politonalismo*, che non appoggia più su un centro tonale fisso, ma che si serve piuttosto di ampie *textures* relazionali. L'utilizzo di molteplici centri tonali contribuisce alla dissoluzione della visione ontologica che sottende alla musica tonale e che propone, sotto l'egida di un unico *Boden* verso cui tornare e di una griglia preformata di relazioni, un suono completamente informato e strutturato. Il procedimento politonale ha il merito di smantellare questa impalcatura della tradizione musicale

e di far emergere quelle *zone di vuoto* che la musica tonale, insieme alla sua relativa impostazione ontologica, nascondeva. L'atonalismo musicale e l'atonalismo filosofico non sono dunque espressione di un pensiero di sfondamento; al contrario, essi, rivelando l'abisso e la completa mancanza di un fondamento, svelano finalmente *l'architettura dell'Essere globale*, in quella sua completa dimensionalità che coinvolge anche il negativo. In definitiva, la musica atonale, come sostiene Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*, è "l'equivalente della filosofia dell'Essere d'indivisione"²⁶, nella misura in cui, scavando sotto la pelle dei suoni ed immergendosi nella loro carne, cerca di raggiungere la realtà del possibile e di "dire" quell'orizzonte di silenzio primordiale in tutta la sua eloquenza²⁷. La *texture sonora* di stampo relazionale che Schöenberg intendeva sostituire alla tonalità ha dunque il merito di mettere in relazione i suoni, nel loro gioco di rinvii e di incastri reciproci, con quel silenzio, quell'assenza, quella negatività invisibile che, articolandosi indirettamente nel sensibile, produce in esso una sorta di spaziamento. La musica, come la filosofia, non è quindi un semplice *Gebilde* umano, ma il *luogo* in cui sperimentare la "gesticolazione" del mondo presa nella sua origine. Quello musicale è dunque lo *spazio di articolazione dell'idea musicale*, lo spazio della sua presentazione non come un'oggettualità completamente positiva, ma come quell'assenza, quella negatività invisibile che assicura una coerenza di totalità a tutte le variazioni che la realizzano. Niente di più vicino a quella *coerenza onirica* di cui Merleau-Ponty parlava a proposito delle specie naturali e nella quale si realizza una totalità il cui senso è ovunque, tra i suoi esemplari, ed in nessun luogo.

La serie dodecafonica che sorgerà dall'esperienza dell'atonalismo è dunque "l'allegoria"²⁸ di quella Legge invisibile che si sente agire nella *Bildung* delle composizioni schöemberghiane: essa contiene cioè l'esatto senso di quel principio relazionale. L'idea deve rimanere celata e, nel suo nascondimento, affacciarsi al sonoro non più attraverso consonanze ed armonie direttamente udibili, ma piuttosto tralucendo in quegli spazi di relazione inaugurati nella *texture* sonora. Le modalità di apparizione dell'indicibile affondano proprio in quella reciprocità di richiami tra suoni in virtù della quale "essi appaiono l'uno *nell'*altro, e si

²⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 232.

²⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Deux notes inédites sur la Musique*, cit., p. 17.

²⁸ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 132.

appartengono, così, durando in sé stessi”²⁹. Grazie a questo modo di accedere alla manifestazione, sempre nell’*entre* di due presenze parziali, l’invisibile si presenta come radicale assenza, facendo sentire “*che manca*”³⁰. L’atonalismo del primo Novecento apre quindi il pensiero ad una consapevolezza che giungerà tardivamente alla filosofia - in maniera compiuta, solo nei termini di quella mutazione di rapporti tra l’uomo e l’essere che Merleau-Ponty cerca di formulare filosoficamente - e cioè che “l’uomo è consegnato ad un’Assenza, ad un Invisibile insormontabile, ma che esattamente qui, nel luogo della massima impotenza della ragione, del suo ultimo e inaggrabile scacco [...] sente la ‘necessità interiore’ [...] di costruirsi le parole ‘rovesciate’ per *dire* quell’Indicibile”³¹. Sta proprio in questo il senso dell’atonalismo musicale e filosofico, nella loro profonda comunanza di “metodo”: entrambi cercano di mostrare ciò che nessun *Begriff* potrà mai afferrare, l’Essere, quel “senza forma” che può essere articolato senza essere esaurito, rimanendo così nel retro del sensibile, donandosi solo *fra* i suoi esemplari, *fra* i suoni. L’ontologia pura di Merleau-Ponty e le composizioni atonali di Schönberg sembrano spalleggiarsi a vicenda portando a termine, come abbiamo visto, una serrata critica dell’essere come identità e riattualizzando con forza il grande tema nietzscheano del *dionisiaco*. Lo stile atonale di Schönberg e di Merleau-Ponty ha in definitiva messo in luce la necessità di pensare ancora una volta la dimensione del dionisiaco, dell’essere inarticolato e preindividuale, soprattutto nel suo rapporto chiasmatico che essa intrattiene con il livello dell’essente.

Vorremmo concludere però gettando i semi di una possibile, ed auspicabile, lettura critica del rapporto che la filosofia di Merleau-Ponty, ed in particolare la sua tarda ontologia, intrattiene con l’ambito del musicale e comprendere infine entro quali margini si muove quella che abbiamo definito come una “filosofia della musica *in nuce*”. È opportuno, a questo proposito, fare attenzione alle modalità in cui Merleau-Ponty decide di affidarsi alla *metafora musicale* e comprendere bene la funzione di tale ricorso: le immagini musicali, come quelle della melodia e del tema, sembrano infatti raggiungere un senso profondo principalmente dal punto di vista figurale; la musica sarebbe, in questo senso, una figura, un personaggio teorico, introdotto da Merleau-Ponty per chiarire, in modo

²⁹ M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano, 1985, p. 168.

³⁰ *Ibidem*, p. 170.

³¹ E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, cit., p. 133.

ancora più limpido, determinati meccanismi e determinate dinamiche ontologiche. È come se quell'aurorale filosofia della musica che intravediamo nelle riflessioni merleau-pontiane decida di mantenersi *in nuce*, non a causa dello strappo causato dalla morte del filosofo che le impedisce lo sviluppo, ma proprio in virtù di quel preciso intento figurale a cui ci riferivamo poco fa. Non conoscendo la reale direzione che quei pochi abbozzi concettuali sulla musica lasciati da Merleau-Ponty avrebbero preso e non volendo forzarne oltremodo il loro contenuto, ci limitiamo a considerare alcune sfumature che, in essi, ci fanno propendere per un'interpretazione metaforica e strumentale dei ricorsi al musicale: diversamente da Husserl, Merleau-Ponty non spinge la sua riflessione sulla musica nella direzione di un'analisi della natura fenomenologica del suono e della struttura della sua apparizione evenemenziale. Egli preferisce attenersi ad un profilo ed una tenuta del discorso, oseremmo dire, "allegorica", per la quale il riferimento al mondo musicale non è altro che una figurazione più comprensibile di tematiche ontologiche complesse. Sembra testimoniare questo nostro spunto critico la programmatica mancanza di approfondimento della questione musicale tecnica rispetto all'idea di melodia o all'idea di suono, forse proprio perché l'efficacia dell'immagine musicale, presentata nella sua complicatezza figurale, non andasse diluendosi nelle pieghe dell'interrogazione proposta da un completo ed efficace discorso filosofico sulla musica. Questo non vuole assolutamente dire che Merleau-Ponty rinunci completamente all'analisi strutturale del fenomeno sonoro e musicale: al contrario, egli sembra avvicinarsi maggiormente ad una filosofia della musica di tipo husserliano quando, paradossalmente, non desidera occuparsene. È questo il caso della considerazione dell'idea sensibile che, presentata nella sua vicinanza strutturale con la luce ed il suono, permette di far convergere il discorso merleau-pontiano con quello husserliano sulla tematica dell'irraggiamento. La musica, quindi: un'altra specchio nel quale ritrovare i riflessi di un panorama ontologico complesso e radicale.

Dipingere l'uomo com'è veramente, scriveva Merleau-Ponty parlando della sua ontologia. E l'uomo, nella sua particolare soggettività, è come le cose, un fenomeno: "il tragitto dell'ontologia atonale è dalla cosa come positività alla cosa come 'esitazione' ('esitazione' delle cose diceva Cézanne), come originaria compresenza della presenza e dell'assenza"³². Ecco ricomporsi l'immagine

³² P. Gambazzi, *La piega e il pensiero*, cit., p. 45.

dell'uomo merleauPontiano, anch'esso in esitazione, in bilico tra l'esserci ed il sottrarsi.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Maurice Merleau-Ponty

M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1933][1934][1946], Éditions Verdier, Paris 1996;

M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, P.U.F., Paris, 1942, traduzione italiana di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano, 1963; nuova traduzione italiana a cura di M. Ghilardi e L. Taddio, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano 2010;

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, traduzione di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003;

M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948, traduzione italiana di P. Caruso, *Senso e non senso*, Garzanti, Milano 1974;

M. Merleau-Ponty, *Causeries* [1948], établies et annotées par S. Ménasé, Éditions du Seuil, Paris 2002;

M. Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, Paris 2001;

M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, traduzione italiana di G. Alfieri, a cura di A. Bonomi, *Segni*, Net – Il Saggiatore, Milano 2003;

M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, traduzione italiana di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989;

M. Merleau-Ponty, *Résumé de Cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968, traduzione italiana, presentazione e note a cura di M. Carbone, *Linguaggio Storia Natura*, Bompiani, Milano 1995;

M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1969, traduzione italiana di M. Sanlorenzo, *La prose del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984;

M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, suivi de *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, P.U.F., Paris 1998;

M. Merleau-Ponty, *Parcours deux 1951-1952*, édition établie par J. Prunair, Verdier, Paris 2000;

M. Merleau-Ponty, *L'Institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France 1954-1955*, préface de C. Lefort, Belin, Paris 2003;

M. Merleau-Ponty, *La Nature*, Édition du Seuil, Paris 1995, traduzione italiana di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996;

M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Gallimard, Paris 1996, edizione italiana a cura di M. Carbone, *É possible poggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Cortina, Milano 2003;

M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établie par C. Lefort, Gallimard, Paris 1964, traduzione italiana di A. Bonomi riveduta da M. Carbone, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993;

M. Merleau-Ponty, *Notes inédites*, Bibliothèque Nationale de France, Paris; in particolare:

- “*Le monde sensible et le monde de l’expression*”, BNF, VOLUME XI 1952-1953;
- “*Recherches sur l’usage littéraire du langage*”, BNF VOLUME XI, 1952-1953;
- “*Le problème de la parole*” et “*Matériaux pour une théorie de l’histoire*”, BNF, VOLUME XII, 1953-1954.

Fonti merleaupontiane consultate

K. Goldstein, *Der Aufbau der Organismus* [1934], traduction française par E. Burckhardt et J. Kuntz, *La structure de l’organisme*, préface de P. Fédida, Gallimard, Paris 1983;

P. Guillaume, “La théorie de la forme”, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1925, (22), pp. 768-800;

P. Guillaume, *L’imitation chez l’enfant* [1926], PUF, Paris 1968;

P. Guillaume, *La formation des habitudes* [1936], PUF., Paris 1968;

P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris 1937;

W. Grohmann, *Paul Klee*, Kohlhammer, Stuttgart 1954, traduzione francese di J. Descoullayes e J. Philipon, *Paul Klee*, Klinker, Paris 1954;

A. Gurwitsch, *Esquisse de phénoménologie constitutive* [1937], Vrin, Paris 2002;

A. Gurwitsch, *Studies of phenomenology and psychology*, Northwestern University Press, 1966;

L. Klages, *Vom Wesen des Bewusstseins: aus einer lebenswissenschaftlichen Vorlesung*, J. A. Barth Leipzig, 1926;

P. Klee, *Schöpferische Konfession* in K. Edschmid (a cura di), “Tribüne der Kunst und Zeit”, vol. XIII, Erich Reiss, Berlin 1920, traduzione italiana di F. S. Sardi,

Confessione creatrice in *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004;

P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1956, traduzione italiana di M. Spagnol e F. Saba Sardi, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, 1976³;

W. Köhler *Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationären Zustand: eine naturphilosophische Untersuchung*, Philosophischen Akademie Erlanger 1924;

H. Prinzhorn, “Les courants principaux de la psychologie allemande contemporaine”, traduzione francese di P. Guillaume, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1928, (25), pp. 828-848;

R. Ruyer, *La genèse de formes vivants*, Flammarion, Paris 1958, traduzione italiana di V. Abrate e G. D. Neri, *La genesi delle forme viventi*, Bompiani, Milano 1966;

G. Simondon, *L'individue et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., Paris 1964;

G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 1989;

J. von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin 1909;

J. von Uexküll, *Streitzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen – Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin 1934;

J. Wahl, *Vers le concret*, Vrin, Paris 1932;

C. F. von Weizsäcker, *Zum Weltbild der Physik*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart 1960, traduzione italiana di D. Campanale, *L'immagine fisica del mondo*, Fabbri Editori, Milano 1967;

V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen* [1940], in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Frankfurt am Main 1997; traduzione italiana di P. A. Masullo, *La struttura ciclomorfa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

Opere su Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty. Figure della nuova ontologia, a cura di G. D. Neri, “aut aut”, n. 232-233, Luglio-Ottobre 1989;

E. Alloa, *La résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Édition Kimé, Paris 2008;

R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Millon, Grenoble 1990;

R. Barbaras, “De la parole à l’Être: le problème de l’expression comme voie d’accès à l’ontologie” in *Maurice Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Groupe de Recherche sur la Philosophie et le Language, Grenoble 1993;

R. Barbaras, *Le tournant de l’expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 1998;

R. Barbaras, “Merleau-Ponty et la psychologie de la forme” in *Les études philosophiques*, n.2, 2001, pp. 151-163;

É. Bimbenet, *Nature et humanité. Le problème anthropologique dans l’œuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2004;

É. Bimbenet (a cura di), *M. Merleau-Ponty, La structure du comportement, Chap. III, 3 – “L’ordre humaine”*, Ellipses, Paris 2000;

M. Carbone, *Ai confini dell’esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini Studio, Milano 1990;

M. Carbone, *Il sensibile e l’eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini Studio, Milano 1996;

M. Carbone – D. M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003;

M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004;

M. Carbone, *La luce della carne. Istanze antiplatonistiche e tracce neoplatoniche nel pensiero dell’ultimo Merleau-Ponty*, “Annuario Filosofico”, n. 20, 2004 (ed. 2005);

M. Carbone, *Sullo schermo dell’estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano 2008;

F. Dastur, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Encre Marine, Versanne 2001;

A. Delcò, *Merleau-Ponty et l’expérience de la création. Du paradigma au schème*, P.U.F., Paris 2005;

M. Dufrenne, “Maurice Merleau-Ponty” [1962] in Id., *Jalons*, Nijhoff, La Haye 1966, pp. 208-221;

S. Délivoyatzis, *La dialectique du phénomène. Sur Merleau-Ponty*, Méridiens Klincksieck, Paris 1987;

M. Della Greca, “Maurice Merleau-Ponty interprete di Paul Valéry: le lezioni al Collège de France”, *Chiasmi International*, n. 9, 2007, pp. 307-328;

E. De Saint Aubert, *Le scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2005;

E. De Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, Paris 2004;

E. De Sait Aubert, "Conscience et expression chez Merleau-Ponty: l'apport du cours inédit sur *Le monde sensible et le monde de l'expression*", *Chiasmi International*, n. 10, 2008, pp. 85-108;

T. F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendentale. La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la Perception*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1971;

G. A. Johnson, *Thinking in Color: Merleau-Ponty and Paul Klee*, in V. M. Fóti (edited by), *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, Humanities Press, New Jersey 1996;

S. Kristensen, "Valéry, Proust, et la vérité de l'écriture littéraire", *Chiasmi International* n. 9, 2007, pp. 331-349;

J. Lacan, "Maurice Merleau-Ponty" in *Les Temps Modernes*, numéro spécial 184-185, 1961, p. 245-254;

S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Franco Angeli, Milano 1987;

I. Matos Dias, "Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique" in M. Merleau-Ponty, *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, suivi de *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, sous la direction de R. Barbaras, P.U.F., Paris 1998;

I. Matos-Dias, *Merleau-Ponty. Une poïétique du sensible*, traduction française de R. Barbaras, Mirail, Toulouse 2001;

S. Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, P.U.F., Paris 2003;

A. Pinotti, "Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson", in "Chiasmi International", 3, 2001 ("Merleau-Ponty. Non-Philosophie et philosophie. Avec deux notes inédites sur la musique"), pp. 63-79;

P. Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin, Paris 2009;

J. Slatman, *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Peeters-Vrin, Louvain-Paris 2001;

J. Taminiaux, "L'expérience, l'expression et la forme dans l'itinéraire de Merleau-Ponty" in Id., *Le regard et l'excédent*, Martinus Nijhoff, La Haye 1977;

H. L. Van Breda, "Maurice Merleau-Ponty et les Archives Husserl à Louvain" in *Revue de Métaphysique et de morale*, n. 4, Octobre- Décembre 1962, pp. 410-430;

L. Vanzago, *Modi del tempo. Simultaneità, processualità e relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2001;

A. De Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Nauwelartaerts, Lovain - Béatrice-Nauwelaerts Paris 1970.

Opere sulla morfologia

A. Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Konpositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden 1982;

P. Citati, *Goethe*, Paris 1992;

D. Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Flammarion, Paris 1999;

F. De Lussy, *L'univers formel de la poésie chez Valéry ou la recherche d'une morphologie généralisé*, Archives des Lettres Modernes, n. 226, Paris 1987;

M. R. De Rosa, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, Aesthetica Preprint, Palermo 2006;

K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Éditions Rue D'Ulm, Paris 2003;

K. Fiedler, *Aphorismes*, édition établie par D. Cohn, Images Modernes, Paris 2004;

P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in Goethe*, Guida, Napoli 1993;

G. Giorello, A. Grieco (a cura di), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998;

J. W. Goethe, *Die Metamorphose der Pflanze* [1790], traduzione italiana a cura di S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1992;

J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, traduzione italiana a cura di R. Troncon, introduzione di C. G. Argan, Il Saggiatore, Milano 1993;

P. Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Editions l'Age de l'Homme, Lausanne 1976;

M. Marache, *Le symbole dans la pensée de Goethe*, Nizet, Paris 1960;

F. Moiso, *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002;

F. Moiso, *Goethe tra scienza e arte*, CUEM, Milano, 2001;

- F. Moiso, *Morfologia e filosofia*, in “Annuario filosofico”, 8, 1992, pp. 79-139;
- E. Paci, *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe* (1968), a cura di A. M. Morazzoni, in “aut aut” 277-278, 1997, pp. 4-18;
- J. Petitot, *Morphogenèse du sens. Pour un schématisme de la structure*. P.U.F., Paris 1985;
- J. Petitot, *Esthétique et morphologie. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust Stendhal*, Maisonneuve et Larose, Paris 2004;
- A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001;
- A. Pinotti, “La foglia e il cristallo. Natura e geometria tra Fiedler e Klee”, in: *Preistoria del visibile. Paul Klee*, a c. di C. Fontana, Silvana editoriale, Milano 1996, pp. 79-87;
- L. Van Eynde, *La libre raison du phénomène. Essai su la “Naturphilosophie” de Goethe*, Vrin, Paris 1998;
- L. Van Eynde, *Goethe lecteur de Kant*, P.U.F., Paris 1999;
- S. Zecchi, *La magia dei saggi. Blake, Goethe, Husserl, Lawrence*, Jaca Book, Milano 1984;

Altre opere consultate

- A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Editori Riuniti, Roma 1962;
- G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris 1992;
- P. Cappelletti, *L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Jaca Book, Milano, 2003;
- R. Célis, *L'oeuvre et l'imaginaire. Les origines du puvoir-être créateur*, préface de P. Ricoeur, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1977;
- P. Gambazzi, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1981;
- G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma 2003;
- C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996;

- D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978;
- D. Formaggio, *Problemi di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1991;
- P. Gambazzi, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre Critiche di Kant*, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1981;
- E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio" di Kant*, Unicopli, Milano 1998;
- H. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être. Traversées*, Editions Comp'act, Seyssel, 1993;
- P. A. Masullo, *Patosofia. L'antropologia relazionale di Viktor von Weisäcker*, Guerini, Milano....;
- G. D. Neri, *Il sensibile, la storia, l'arte. Scritti 1957-2001*, prefazione di D. Formaggio, Ombre Corte, Verona 2003;
- J. Patočka, *L'art et le temps*, traduit par le tchèque par E. Abrams, P.O.L., Paris 1990.
- A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Supplementa Preprint, Aesthetica ed., Palermo 1998 (nuova ed. Mimesis, Milano 2001);
- H. Plessner, *Studi di estesiologia. Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, Clueb, Bologna 2007;
- V. Rasini, *L'essere umano. Percorsi dell'antropologia filosofica contemporanea*, Carocci, Roma 2008;
- L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino 1966 (in appendice testi di Arnold Schönberg, Alban Berg, Vasilij Kandinskij);
- A. Schönberg, *Harmonielehere*, Universal Edition, Wien 1922, traduzione italiana di L. Rognoni, Manuale di armonia, Net - Il Saggiatore, Milano 1966;
- A. Schönberg, *Structural functions of harmony*, Nuria Schönberg, Ronald Schönberg, Lawrence Schönberg, 1969, traduzione italiana di G. Manzoni, *Funzioni strutturali dell'armonia*, Net - Il Saggiatore, Milano 2003;
- S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008.
- A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960, traduzione italiana di G. Taverna, *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano, 1986, 2003(2).