

Dal disegno infantile all'origine della geometria Saggio su Merleau-Ponty

Gianluca Valle

1. Husserl e Merleau-Ponty: esperienza ed espressione dell'esperienza

«È l'esperienza [...] ancora muta che deve essere portata all'espressione pura del suo proprio senso» (Merleau-Ponty [1964]: 146). Questa frase, che Merleau-Ponty amava citare nelle sue opere e nelle sue lezioni, fornisce la chiave di lettura per intendere non solo gran parte del suo impegno filosofico, prematuramente interrotto nel maggio del 1961, ma anche la portata problematica delle nozioni di «esperienza» e di «espressione». La frase da cui siamo partiti è tratta dalle *Meditazioni Cartesiane* di Husserl e viene riportata da Merleau-Ponty sempre in forma abbreviata, con un significato sensibilmente differente rispetto all'originale. Mettere a confronto l'originale husserliano e la versione merleau-pontiana, che si basa sulla celebre traduzione francese di Pfeiffer e Lévinas del 1947, non è uno sterile esercizio filologico, ma permette di delineare il nodo teorico sul quale mi vorrei soffermare.

Nel paragrafo citato, Husserl afferma la necessità di cominciare dall'*ego cogito* per effettuare sia la riflessione trascendentale che quella «puramente» psicologica (ovvero quella che impiega il metodo introspettivo); ribadisce, però, che le psicologie descrittive trattano il vivere della coscienza in modo presuntivamente ovvio, scambiando per dati originari quelli dei meri pregiudizi (ad esempio, le nozioni di sensazione o di totalità gestaltiche); infine, suggerisce che i contenuti dell'io (*cogitata*) vadano descritti in quanto cogitata, e cioè in quanto modi di coscienza. Nel testo husserliano l'accento cade sul tema dell'origine, del punto di partenza dell'indagine fenomenologica: «L'inizio è la pura e per così dire ancora muta esperienza, che solo ora dev'essere portata all'espressione pura del suo proprio senso [*Der Anfang ist die reine und sozusagen noch stumme Erfahrung, die nun erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinns zu bringen ist*]». Subito dopo

prosegue: «L'espressione realmente prima è però *l'ego cogito* cartesiano» (Husserl [1950]: 69, trad. modificata). In altri termini, occorre partire dal vivere intenzionale della coscienza, e cioè da quello che rimane dopo la riduzione trascendentale che consente al fenomenologo di divenire «spettatore imparziale di se stesso» (Husserl [1950]: 67).

Non senza qualche ambiguità, legata proprio al riferimento a Cartesio per il quale l'io era anzitutto una sostanza pensante (*mens sive anima*), Husserl cerca di approfondire – continuando il discorso iniziato nel paragrafo precedente – la differenza tra la riflessione naturale delle scienze psicologiche e la riflessione fenomenologica: «*l'ego cogito* trascendentale designa nella universalità del suo vivere una molteplicità aperta e infinita di esperienze concrete e individuali, [...] io da fenomenologo meditante mi pongo il compito universale di rivelare me stesso come ego trascendentale nella mia piena concretezza e perciò con tutti i correlati intenzionali che vi sono inclusi» (Husserl [1950]: 68). Detto altrimenti, la fenomenologia e la psicologia introspettiva sembrano avere lo stesso punto di partenza, e cioè l'io, ma *l'ego cogito* trascendentale – di cui si occupa la fenomenologia – non è l'io-flusso di sensazioni interne o esterne – di cui tratta la psicologia introspettiva.

Merleau-Ponty, nel citare le parole di Husserl, non si concentra non sull'*ego cogito*, inteso come cominciamento assoluto dell'indagine fenomenologica, e colloca la questione stessa dell'origine in un diverso scenario teorico: al posto di un'origine assoluta, egli parla di un passaggio, di una transizione dall'esperienza all'espressione. Per Merleau-Ponty, l'origine non è nient'altro che questo passaggio: lo stesso *ego cogito* è un'espressione dell'esperienza «ancora muta» che ha bisogno del linguaggio, delle parole, del loro arrangiamento in un discorso, per essere detto. *L'ego cogito* si conquista in un atto espressivo, accade insieme ad esso, come tutti i tentativi di articolare l'esperienza nella quale siamo immersi e che continua a fungere come un orizzonte inesauribile di ulteriori possibili significati. L'espressione, di cui parla Merleau-Ponty, trae origine dall'esperienza, ma al tempo stesso la crea, o come lui stesso afferma facendo riferimento al «libro interiore» della Recherche proustiana, traduce «un'esperienza, la quale però diviene testo soltanto in virtù della parola che essa suscita» (Merleau-Ponty [1968]: 43). Espressione come «traduzione», dunque, come «deformazione coerente», «scarto» o «deviazione»¹ rispetto ad un «fondo irriflesso» che è possibile descrivere e al quale è possibile avere accesso solo in virtù dell'espressione stessa.

¹ Cfr. B. Waldenfels (1998).

Non deve sfuggire, tuttavia, un altro dettaglio: Merleau-Ponty lascia cadere il riferimento alla purezza trascendentale dell'esperienza e continua a parlare invece di «espressione pura» del senso proprio dell'esperienza. L'espressione deve essere adeguata all'esperienza che tenta di esprimere, il più possibile aderente al suo contenuto intuitivo, senza aggiungere o presupporre significati in essa assenti. In piena consonanza col principio fenomenologico, per cui «tutto ciò che si dà originalmente nell'“intuizione [Intuition]” (per così dire in carne e ossa) è da assumere come esso si dà, ma anche soltanto nei limiti in cui si dà» (Husserl [1913]: 52-53), Merleau-Ponty mantiene ben saldi i vincoli a cui un'autentica descrizione deve attenersi e sembra cercare un'espressione «pura» che si lasci «riempire» [füllen] dalle datità intuitive, evitando di inserirvi elementi impropri (o «impuri»). In questo caso, l'espressione propriamente non crea l'esperienza, ma le corrisponde, lasciandola sussistere come un fondamento positivo, come uno strato costitutivo più basilare delle espressioni secondarie che si incaricano di convertire il suo originario silenzio in parola.

A questo proposito, occorre dunque rilevare come Merleau-Ponty oscilli nelle diverse fasi del suo pensiero tra due diverse teorie dell'espressione: 1) la prima ne sottolinea il carattere creativo rispetto al fondo dell'esperienza sensibile nel quale si installa e che non si limita a riprodurre passivamente; 2) la seconda cerca di ricondurre le differenti forme espressive (disegno infantile, linguaggio, pittura, idealità geometriche) allo strato primordiale di una percezione selvaggia o irriflessa, rivelando da una parte come alcune tra esse siano più vicine al nostro originario *être-au-monde* e dall'altra come nessuna di esse possa collocarsi al di sopra (o al di là) della nostra apertura percettiva al mondo².

2. Il disegno infantile come forma espressiva

Il disegno infantile e la geometria vengono chiamati in causa da Merleau-Ponty al fine di mettere in luce alcuni aspetti rilevanti dell'esperienza percettiva e di affrontare la questione dell'espressione dell'esperienza stessa. Ma che cosa c'è dietro al suo interesse per il disegno infantile e per l'infanzia, risalente per lo più alla fase intermedia del suo pensiero? Merleau-Ponty si domanda se sia corretto considerare il disegno infantile come l'anticamera della formalizzazione geometrica e, viceversa, la formalizzazione geometrica come un'evoluzione necessaria del disegno infantile. A suo avviso, tale opinione, tanto diffusa quanto infondata, ha come effetto quello di oscurare la nostra apertura

² Cfr. C. Sini (1993).

percettiva al mondo, e cioè la dimensione precategoriale dell'esperienza, su cui si innestano le diverse forme simboliche della cultura (tra cui la stessa geometria).

Merleau-Ponty si occupa esplicitamente del disegno infantile nell'ambito di due corsi tenuti alla Sorbona, quando occupava la cattedra di Psicologia dell'infanzia e di Pedagogia che fu di Piaget: nel corso del 1949-50 dedicato alla *Struttura e conflitti della coscienza infantile*, nel corso del 1951-52 dedicato alla questione del *Metodo nella psicologia del bambino*. Le considerazioni sviluppate in quei corsi costituiscono la base del saggio su *L'espressione e il disegno infantile* che conclude *La prosa del mondo*, il lavoro incompiuto scritto da Merleau-Ponty assai probabilmente tra il 1950 e il 1951, e sono riproposte in alcune pagine de *Il visibile e l'invisibile*, ad esempio, nella nota di lavoro dell'ottobre del '59 sulla percezione selvaggia e sulla percezione culturale (cfr. *infra*, § 3).

Per il filosofo francese, la pittura moderna (a partire da Manet) incontra necessariamente il disegno infantile in quanto – al pari di quest'ultimo – è un modo di espressione radicale dell'esperienza, che si cede dunque di andare al di qua delle forme espressive canoniche. Inoltre, il disegno infantile – al pari della prospettiva planimetrica – non si limita ad imitare la natura, ma è un modo di esprimerla, e se la seconda ci sembra più fedele alla nostra visione, ciò è dovuto ad una lunga tradizione artistica che ha accreditato quel procedimento geometrizzante come il più corretto, occultandone il carattere espressivo. In fondo, sostiene Merleau-Ponty, persino la *perspectiva legitima* dell'età rinascimentale costituisce un tentativo di tradurre secondo leggi sistematiche la realtà percepita, trasponendo «su di un solo piano quello che noi vediamo in profondità» (Merleau-Ponty [2001]: 211).

Il bersaglio polemico di Merleau-Ponty è costituito dallo studio divenuto ormai classico di Luquet³, in base al quale il disegno infantile deve necessariamente attraversare una

³ Gli studi sui quali Merleau-Ponty basa le sue considerazioni sul disegno infantile sono quelli, divenuti ormai classici, di Luquet (1927), di Sophie Morgenstern (1937), di Prudhommeau (1947) e, infine, della Minkowska (1949). In particolare, gli studi di Prudhommeau mettono in rapporto le differenti fasi del disegno infantile con lo sviluppo complessivo della personalità del bambino: la maggiore coscienza del proprio schema corporeo accresce i dettagli della rappresentazione di esseri umani; la comparsa del profilo è collegata alla capacità di assumere punti di vista altrui e all'estensione delle relazioni sociali; la rappresentazione realistica compare in età scolare, quando il bambino è in grado di distinguere il segno dal significato. A suo avviso, a differenza di quanto sosteneva Luquet sull'esistenza di un modello interno delle cose che i bambini tenderebbero a rappresentare sul foglio, «i disegni esprimono l'affettività piuttosto che la conoscenza» (Merleau-Ponty [2001]: 219); per il bambino, inoltre, le qualità sensibili delle cose – che la tradizione filosofica etichetta come qualità secondarie – vengono prima delle loro caratteristiche oggettive e convenzionali, simbolizzano un modo d'essere, si offrono secondo una fisionomia motoria e possie-

serie di fasi per giungere a quella finale del *realismo visuale*. Luquet parte dal presupposto che il disegno dei bambini sia «realista», e cioè orientato verso la riproduzione della realtà; se esso appare così lontano dalle cose che rappresenta, ciò è dovuto al fatto che «deve percorrere numerosi stadi prima di essere perfetto» (Merleau-Ponty [2001]: 213). Dal *realismo fortuito*, in cui il bambino traccia dei segni casuali vagamente somiglianti all'oggetto, al *realismo mancato*, in cui a causa della sua «incapacità sintetica» il bambino disegna le cose separando elementi che in realtà sono congiunti (ad esempio, la testa di un animale separata dal suo corpo), al *realismo intellettuale*, in cui il bambino disegna le cose non come le vede, come sa che esse sono (ad esempio, un uomo addormentato, visibile sotto al lenzuolo), «il disegno del bambino è sempre definito negativamente, tutte le sue particolarità sono considerate come altrettante mancanze» (Merleau-Ponty [2001]: 214); solo nello stadio terminale del *realismo visuale* il bambino diviene finalmente capace di articolare gli elementi della sua visione da un punto di vista unico, acquisendo la prospettiva geometrica.

Nei suoi corsi alla Sorbona, Merleau-Ponty contesta i risultati delle ricerche di Luquet: in primo luogo, è errato ritenere che il disegno infantile rifletta la percezione del bambino, «per il bambino il disegno è una espressione del mondo e mai una semplice imitazione [...] Sarebbe assurdo domandare al disegno di rassomigliare alla cosa designata almeno quanto lo sarebbe domandare alla parola di rassomigliare alla cosa designata: essi non possono che significare, esprimere il mondo» (Merleau-Ponty [2001]: 217). In secondo luogo, è errato pensare che il bambino e l'adulto abbiano lo stesso mo-

dono una natura sinestetica. L'unità della cosa si offre attraverso un insieme di sensazioni tattili, visive, olfattive, ecc., che oltre ad essere inseparabili l'una dall'altra, si traspongono l'una nell'altra, pur mantenendo la loro specificità. Tale percezione sinestetica è, secondo Merleau-Ponty, alla base di numerosi tentativi della pittura moderna: ad esempio, spiega perché Cézanne abbia potuto dire di volere perseguire la *verité en peinture*, e cioè di «voler dipingere tutto, sia le forme e i colori che gli odori e i sapori» (Merleau-Ponty [2001]: 220). Gli studi psicoanalitici hanno il merito di mostrare come il disegno infantile – più che rivelare la realtà delle cose – sia l'espressione di un carattere o di una costituzione mentale. Si pensi alla classificazione della Minkowska che distingue il disegno epiletticoide e quello schizoide, espressione di due differenti strutture mentali ed emotive: 1) il «disegno epiletticoide» è caratterizzato dalla «viscosità mentale», dall'agglutinamento delle cose, da esplosioni violente di colore ed è emblematicamente rappresentato da Van Gogh; 2) il «disegno schizoide» è caratterizzato dalla divisione dei dettagli, dal geometrismo astratto, dalla rottura affettiva con l'ambiente ed è emblematicamente rappresentato da Seurat. La Morgenstein mostra invece come attraverso i disegni i bambini riescano a mettere in scena le ambivalenze che caratterizzano i loro rapporti con i genitori, ottenendo una catarsi dai loro conflitti interiori, conflitti che ancora non sono in grado di verbalizzare.

do di vedere il mondo⁴, solo che il primo non abbia ancora sufficiente «capacità sintetica». Il bambino percepisce la realtà in modo diverso dall'adulto: non si tratta, dunque, di prestare più attenzione ai dettagli che invece l'adulto coglie in modo unitario, ma di una diversa articolazione del campo visivo. In altri termini, esiste un altro modo di sintetizzare che non è quello del realismo visuale; anzi, in qualche modo, la percezione dell'adulto è meno realista di quella del bambino: «la sintesi visuale dell'adulto è un'astrazione in quanto essa "elimina dall'oggetto tutto ciò che non si può vedere". La sintesi adulta è incompleta in quanto presuppone che io mi limiti al mio esclusivo punto di vista [...] Lo scopo del disegno infantile è di darci l'unità della cosa, mentre quello dell'adulto è di fornirci il resoconto di una sola delle visioni prospettiche dell'oggetto» (Merleau-Ponty [2001]: 516). Infine, la percezione prospettica dell'adulto e quella del bambino stanno tra loro come una visione ridotta sta ad una visione più ricca: in tal senso, il disegno prospettico costituisce un impoverimento della realtà percepita, tant'è che si tratta di usare un occhio solo (quando la visione ordinaria è binoculare e orientata secondo la profondità), di proiettare sul piano e in scala tutti gli elementi della cosa colti in una serie successiva di sguardi in base. «Nel disegno in prospettiva del cubo, il segno è concepito come distinto dalla cosa significata, ma vi sono rapporti puntuali precisi tra ogni parte della cosa e ogni parte del disegno. Nel disegno en rabatement il segno non si sostituisce alla cosa, è solo una semplice introduzione alla cosa, rappresenta le facce così come sono viste da tutti i punti di vista. Vi è in questo caso una volontà di mostrare che tutti i lati sono dei quadrati perché "tutto è contemporaneamente nella cosa"» (Merleau-Ponty [2001]: 517).

In definitiva, conclude Merleau-Ponty: «Il disegno del bambino è dunque più e meno soggettivo di quello dell'adulto. Si può parlare di soggettività del disegno infantile nel senso che egli cerca di restituire il suo contatto con la cosa, ma cercando di darci la presenza reale della cosa. Il disegno dell'adulto è in qualche modo più oggettivo e tuttavia

⁴ A questo riguardo, Merleau-Ponty osserva che il disegno infantile e quello adulto stanno tra loro come due lingue diverse, non è possibile dunque né corretto cercare di ridurre il primo al secondo: la resistenza della percezione infantile a sintetizzare lo spazio nel modo adulto non va interpretata in modo difettivo, come l'ombra rispetto alla luce, ma come una specifica modalità percettiva del mondo. Il contatto dell'adulto con il mondo è finalizzato a produrre una serie di rappresentazioni, mentre il contatto del bambino con il mondo è polimorfo e non si traduce in un'operazione di rispecchiamento. «Il disegno infantile è contatto con il mondo visibile e con gli altri, e questa relazione col mondo e con gli uomini precede di gran lunga l'atteggiamento spettacolare, l'atteggiamento della contemplazione indifferente, la relazione dello spettatore con lo spettacolo, realizzata dal disegno adulto» (Merleau-Ponty [2001]: 521).

non ci dà la realtà della cosa, poiché il disegnatore adulto non ci dà la situazione vissuta con la cosa, ma la situazione proiettata su un foglio, una semplice “veduta prospettica”. Vi è dunque nell’adulto più oggettività ma meno accesso alla realtà della cosa, poiché il disegno è solo un punto di vista sulla cosa e non la cosa totale nella sua imperiosa simultaneità. Non vi è dunque un tentativo più o meno riuscito, e il disegno prospettico dell’adulto è solo un particolare modo di espressione, di cui il bambino ci fornisce un altro esempio» (Merleau-Ponty [2001]: 519).

3. La percezione «grezza» e l'origine della prospettiva

Le considerazioni sviluppate sin qui e la lettura del testo di Panofsky su *La prospettiva come forma simbolica*⁵ sono alla base di numerosi saggi della *Prose du monde* ed in particolare dell’ultimo su *L’espressione e il disegno infantile*, dove Merleau-Ponty – oltre a ribadire l’«innaturalità» della prospettiva planimetrica – mette esplicitamente in relazione il disegno infantile con le sfide della pittura moderna⁶. In questo saggio, da un lato, Merleau-Ponty intende chiarire la genesi dell’«illusione obiettivistica» creata dall’arte prospettica e, dall’altro, evidenziare la pluralità delle modalità espressive del mondo percepito, sottolineando come nessuna di esse possa dirsi più compiuta o adeguata. In altri termini, non ha senso chiedersi quale è la descrizione oggettiva della realtà, quella della pittura prospettica o quella del disegno infantile, poiché entrambe rispondono allo stesso sforzo di esprimere il nostro rapporto con il mondo. Quello che cambia è lo scopo: l’arte prospettica intende rappresentare, cioè fabbricare un equivalente della realtà che sia valido per tutti, immobilizzando la posizione nella quale si trova il pittore e costruendo – a partire da lì – un’immagine «immediatamente traducibile nell’ottica di ogni altro punto di vista [...] immagine di un mondo in sé, di un geometrale di tutte le prospettive» (Merleau-Ponty [1969]: 207). Adottando il punto di vista prospettico, quello infantile non può che apparire come il disegno di un adulto mancato. Se lo scopo non è

⁵ Cfr. Panofsky (1927). Sul rapporto tra Merleau-Ponty e Panofsky, cfr. Damisch (1987): 41-58.

⁶ Già nei corsi della Sorbona, Merleau-Ponty aveva stabilito un’analogia tra il disegno adulto e la pittura italiana (dell’età rinascimentale), da una parte, e tra il disegno infantile e la pittura moderna, dall’altra: mentre i primi cercano di rimpiazzare la natura fornendone un resoconto neutrale, i secondi manifestano la ricerca di un contatto personale e globale con le cose. Più che l’annotazione puntuale della realtà, si sforzano di cogliere il «movimento interno» delle cose, si configurano come «la registrazione dell’eco che l’oggetto risveglia in noi», sono degli «schizzi» che si offrono allo sguardo dello spettatore, esigendo da lui un’operazione di ripresa, di superamento di ciò che vi è contenuto (cfr. Merleau-Ponty [2001]: 518-19).

quello di vedere le cose dal punto di vista di Dio, ma quello di lasciare sul foglio una traccia del nostro contatto con le cose, non quello di informare, ma di testimoniare, allora la pittura classica non può più imporsi come l'unico «vero» o «normale» canone visivo. In questo caso, il disegno infantile permette di ricollocare «il disegno "oggettivo" nella serie delle operazioni espressive che cercano, senza alcuna garanzia, di recuperare l'essere del mondo, e ce lo fa apparire come un caso particolare di questa operazione» (Merleau-Ponty [1969]: 210). L'autenticità dell'espressione pittorica non dipende dalla rinuncia alla prospettiva geometrica: lo stesso Cézanne per lungo tempo ne fa a meno, mentre torna ad impiegarla nell'ultimo periodo; ciò che conta è che il pittore non dovrebbe farne uso come di un'infallibile regola di fabbricazione delle proprie opere, ma dovrebbe integrarla in uno stile, nella propria ricerca espressiva.

Nel discutere i rapporti tra disegno infantile e arte prospettica, Merleau-Ponty incappa nuovamente nell'ambiguità irrisolta, a cui avevamo accennato all'inizio: «la prospettiva planimetrica ci restituisce la finitezza della nostra percezione, proiettata, appiattita, diventata prosa sotto lo sguardo di un dio, i mezzi espressivi del bambino, quando saranno presi deliberatamente da un artista in un vero gesto creatore, ci restituiranno al contrario la risonanza segreta per la quale la nostra finitezza si apre all'essere del mondo e si fa poesia» (Merleau-Ponty [1969]: 209). Da una parte, dunque, il filosofo francese contrappone la «prosa» della prospettiva planimetrica alla «poesia» del disegno infantile, che viene necessariamente prima e manifesta in modo più adeguato il nostro radicamento corporeo nel mondo, la possibilità di una percezione «grezza» o «selvaggia», non ancora modellata dalla cultura e dal pensiero rappresentativo. Dall'altra, si sforza di rivelare il carattere inaugurale o «istituente» di ogni operazione espressiva, del disegno infantile, della pittura moderna come di quella classica: non solo non vi è alcuna oggettività «prosaica», nessun sistema di relazioni puntuali tra rappresentazione e rappresentato che possa fare da fondamento alla comunicazione pittorica, ma un disegno, un quadro comunicano «di proprio pugno», interrogano la nostra incarnazione, il nostro patto di coesistenza con il mondo, sono una «costellazione di segni» che «ci guida verso un significato che non era da nessuna parte prima di essa» (Merleau-Ponty [1969]: 211).

Ancora una volta, Merleau-Ponty oscilla tra due diverse teorie dell'espressione: come rispecchiamento del dato percettivo originario o come ripresa creativa dell'esperienza primordiale, altrimenti muta e inaccessibile al dominio della significazione. Per una sorta di effetto retroattivo, l'espressione sembra provenire da uno strato di esperienza che la precede, ma in realtà è l'espressione che ne dà notizia, che la formula ogni volta di nuovo. L'atto espressivo non è il frutto della corrispondenza tra elementi preesistenti e se-

parati, il significante e il significato, ma il gesto inaugurale che dà luogo ad entrambi: è l'espressione che ci insegna quello che percepiamo, e non quello che percepiamo a determinare causalmente la nostra operazione espressiva. Al tempo stesso, però, l'«esperienza grezza» rappresenta l'origine di ogni dispositivo di linguaggio, del disegno infantile come della prospettiva planimetrica e della geometria in generale come. In una nota di lavoro dell'ottobre del 1959, Merleau-Ponty si domanda ancora come sia possibile ritornare all'immediato, e cioè passare dalla visione prospettica, modellata dalla cultura, «al fenomenico, al mondo "verticale", al vissuto» (Merleau-Ponty [1964]: 226). Con quale diritto si può definire «immediato» un tipo di percezione polimorfa, che dimentica completamente se stessa, convertendosi in «percezione culturale-euclidea»? Il problema che assilla Merleau-Ponty consiste nel mostrare la continuità, ma anche la cesura tra l'apertura percettiva al mondo e l'apertura al mondo culturale; nel rivelare come l'apertura al mondo culturale si installi *In-der-Welt-sein*, e cioè negli orizzonti aperti dalla percezione: in tal senso, ad esempio, la percezione euclidea o la pregnanza delle forme geometriche non è un dato originario, né va considerata come il modo privilegiato di vedere le cose, ma va contestualizzata nell'ambito del «pre-Essere», dell'«*Offenheit d'Umwelt*», come uno dei possibili aspetti del «mondo non proiettivo, verticale», che trascende ogni sua possibile cristallizzazione. È difficile ristabilire le ragioni del sensibile, perché è sottointeso, è «la possibilità di essere evidente in silenzio» (Merleau-Ponty [1964]: 228). L'universo della percezione grezza, nella quale siamo sempre immersi, tende di per sé a cancellarsi, a realizzare «una rimozione della trascendenza – La chiave è nell'idea che la percezione è di per sé ignoranza di sé come percezione selvaggia, impercezione, tende di per sé a vedersi come atto e a dimenticarsi come intenzionalità latente, come inerire a- » (*ibidem*).

4. *L'uomo copernicano e l'origine della geometria*

Sul rapporto tra «esperienza» ed «espressione dell'esperienza» Merleau-Ponty ritorna anche in uno dei suoi ultimi corsi al Collège de France, dove commenta la celebre appendice husserliana alla *Krisis* sull'origine della geometria⁷. Merleau-Ponty affronta il commento di questo testo, allora inedito, passando attraverso la lettura e la traduzione delle prime pagine di *Unterwegs zur Sprache* di Heidegger, quelle sul «parlare del lin-

⁷ Cfr. Merleau-Ponty ([1998]: 11-92). Si vedano anche Husserl ([1954]: 380-405) e l'introduzione di Derrida (1962) all'appendice della *Krisis* sull'origine della geometria.

guaggio», sulla «Parola pura» come «pienezza del dire», «pienezza iniziante» (Heidegger [1959]: 31), commento che si conclude significativamente con l'analisi di un altro inedito husserliano sul *Rovesciamento della dottrina copernicana*⁸.

La successione in cui vengono interpretati questi testi è indicativa di una precisa ricerca che Merleau-Ponty aveva oramai intrapreso da anni, impegnandolo nella costruzione di una nuova ontologia. Per tornare all'origine [*Ursprung*] della geometria, occorre attuare un rovesciamento [*Umsturz*] della dottrina copernicana, così come per tornare alla percezione grezza – testimoniata dal disegno infantile e dalla pittura moderna – occorre rovesciare la prospettiva planimetrica. «A misura che mi innalzo nella costituzione copernicana del mondo, io abbandono la mia situazione di partenza, fingo di essere osservatore assoluto, dimentico la mia radice terrestre, ... comincio a considerare il mondo come il puro oggetto di un pensiero infinito di fronte al quale non ci sono che oggetti sostituibili» (Merleau-Ponty [1968]: 123). In altre parole, la visione copernicana del mondo è paragonabile all'idealizzazione del percepito prodotta dalla prospettiva, ed è possibile perché l'uomo copernicano ha dimenticato quella che Husserl chiama «l'esperienza del suolo [*Erfahrungsboden*]», l'esperienza della Terra come «Arca originaria», «quella che è al di qua della quiete e del movimento, che non è fatta di *Körper* essendo il "ceppo" da cui essi sono ricavati per divisione, quella che non ha posto essendo ciò che ingloba ogni posto» (Merleau-Ponty [1968]: 122). Il rapporto che abbiamo con la Terra, intesa in questo senso, è analogo al rapporto che abbiamo col nostro corpo: essi sono sempre alla stessa distanza da me, quando mi muovo [*Ich gehe*], la Terra rimane l'orizzonte di tutti i possibili luoghi che posso esplorare e il mio corpo (inteso come *Leib*) rimane sempre un *Zentrum* per me. In questa dimensione pre-oggettiva, l'*ego cogito* trascendentale è rimpiazzato dall'io posso [*Ich kann*] come grado zero della spazialità, come sistema di possibili prese sul mondo, che comprende empaticamente gli altri corpi: gli altri sono dei corpi che possono avvicinarsi o allontanarsi da me; io sono un *Leib* che oggettiva gli altri corpi, facendone dei *Körper*, ma anche ciascuno degli altri – pur essendo corpo rispetto a me – si vive come *Leib*. L'intercorporeità è alla base dell'intersoggettività, perché rappresenta un «sistema a più entrate», in cui ognuna è connessa alle altre pur escludendole.

La prospettiva planimetrica – come la geometria – sono dunque degli oggetti ideali, di cui occorre stabilire la «genesì costitutiva»: l'universo pre-copernicano della percezione selvaggia ha molti tratti in comune con il disegno infantile, di cui abbiamo parlato

⁸ Cfr. Husserl (1934). Per un'analisi critica di questo inedito, cfr. Neri (1991).

prima e che acquista un importante valore fenomenologico. Ne voglio evidenziare solo due: Husserl parla di *Urgegenwart* (presente originario) che «non ha alcun posto fra il prima e il poi» (Merleau-Ponty [1968]: 121), di *Lebenstiefe* (vita in profondità), in cui vi è «doppia circolazione del passato verso l'avvenire e dell'avvenire verso il passato» (Merleau-Ponty [1998]: 37). Nell'universo pre-copernicano, come nel disegno infantile, il tempo non è una successione di istanti, ma una simultaneità dotata di profondità, una «descrizione densa» degli avvenimenti. Lo stesso Luquet, del resto, trattando in termini difettivi la «narrazione grafica» dei bambini, aveva evidenziato come essi sacrificino l'esattezza visuale alla continuità espressiva di ciò che vedono, mentre gli adulti fanno l'opposto. Egli sosteneva che la modalità propria dei bambini consiste nel riunire «in una sola immagine i differenti momenti del tempo» (Merleau-Ponty [2001]: 214), ad esempio rappresentando simultaneamente diversi personaggi in differenti momenti della storia, e che essa doveva essere soppiantata dalla modalità adulta, che seleziona i momenti decisivi di un'azione o illustra lo sviluppo dell'azione attraverso una serie di istantanee.

Husserl parla anche di un *Ur-Ich* «anteriore alla pluralità delle monadi e di cui non si può nemmeno dire che sia al singolare, giacché precede tanto l'unità quanto la pluralità» (Merleau-Ponty [1968]: 121). Si tratta dell'«intersoggettività trascendentale» che è compresenza di più punti di vista sullo stesso mondo: «non è soltanto i punti di vista di ciascuno addizionati, ma la loro articolazione, il loro *Ineinander*, la loro coesione alternativa, la loro alternativa che è una coesione. *Füreinander*, e non soltanto l'uno per l'altro in generale = i due punti di vista alternativi, ma i due punti di vista insieme» (Merleau-Ponty [1998]: 58). Nell'universo pre-copernicano, come nel disegno infantile, la realtà della cosa non viene percepita a partire da un punto di vista unico, che viene assolutizzato ed esclude tutti gli altri, ma tramite la compresenza simultanea di più punti di vista, di più *Abschattungen* (profili parziali) che restituiscono l'unità totale della cosa per così dire «lateralmente», senza esaurirla con una visione di sorvolo (o panoramica).

Disegno infantile e geometria risultano connessi non solo con il problema dell'espressione dell'esperienza, ma anche con la questione della genesi del linguaggio e dell'idealità. «È l'esperienza [...] ancora muta che deve essere portata all'espressione pura del suo proprio senso» (Merleau-Ponty [1964]: 146): questa la frase dalla quale siamo partiti. A questo punto è possibile comprendere perché – pur avendo eliminato il riferimento all'esperienza pura – Merleau-Ponty continui a parlare di una «espressione pura del suo proprio senso». Di quale espressione si tratta? Non è l'espressione come dispositivo di comunicazione, come trasmissione di informazioni, ma il «linguaggio verticale, presente, operante», non la parola empirica, o già fatta, ma il linguaggio nel suo farsi, la parola

come «parlare a... o essere interpellato da...». Tale espressione costituisce l'idealità, anziché essere fondata su di essa, è la possibilità stessa del pensare (*Denkmöglichkeit*): «Il solo modo di cogliere un'idea è produrla» (Merleau-Ponty [1968]: 119). Commentando le pagine heideggeriane dedicate alla «parola parlante» [*Die Sprache spricht*], Merleau-Ponty ribadisce la portata ontologica del linguaggio come *Abgrund*, non fondato⁹: l'espressione pura è l'espressione nel suo farsi concreto, l'espressione che dice qualcosa e inaugura il senso, grazie al sopravanzamento di me e di altri, dell'attività e della passività: «la parola non è un prodotto del mio pensiero attivo, seconda rispetto a esso. È la mia pratica, la mia operazione, la mia *Funktion*, il mio destino. Ogni produzione dello spirito è risposta e appello, coproduzione» (Merleau-Ponty [1968]: 120).

Bibliografia

- Damisch, H., 1987: *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris. Trad. it. di A. Ferraro, *L'origine della prospettiva*, Guida editori, Napoli, 1992.
- Derrida, J., 1962: *Introduction à l'Origine de la Géométrie de Husserl*, PUF, Paris. Trad. it. di C. Di Martino, *Introduzione a "L'origine della geometria" di Husserl*, Jaca Book, Milano, 1987.
- Giani Gallino, T., 2008: *Il mondo disegnato dai bambini. L'evoluzione grafica e la costruzione dell'identità*, Giunti, Firenze.
- Heidegger, M., 1959: *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günther Neske, Pfullingen. Trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1990.
- Husserl, E., 1913: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. I: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, "Husserliana", voll. III/1 e III/2, a cura di K. Schuhmann, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1976. Trad. it. di V. Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Vol. I, Libro I: *Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino, 2002.
- Husserl, E., 1934: *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation*, in M. Farber (a cura di), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1940, pp. 307-325. Trad. it. di G. D. Neri, *Rovesciamento della dottrina copernicana nell'interpretazione della corrente visione del mondo*, "Aut aut", 245, 1991, pp. 3-18.

⁹ Cfr. Merleau-Ponty ([1998]: 49-50; 59-68).

- Husserl, E., 1950: *Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*, a cura di S. Strasser, "Husserliana", vol. I., Martinus Nijhoff, Den Haag. Trad. it. di F. Costa, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei Discorsi parigini*, Bompiani, Milano, 1997.
- Husserl, E., 1954: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, "Husserliana", vol. VI, a cura di W. Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag. Trad. it. di E. Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- Luquet, G.H., 1927: *Le dessin enfantin*, Alcan, Paris. Trad. it. di I. Paravani, *Il disegno infantile*, Armando, Roma, 1969.
- Merleau-Ponty, M., 1964: *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris. Trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007.
- Merleau-Ponty, M., 1968: *Résumés des cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris. Trad. it. a cura di M. Carbone, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, Bompiani, Milano, 1995.
- Merleau-Ponty, M., 1969: *La prose du monde*, Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty, M., 1998: *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl, suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, a cura di R. Barbaras, PUF, Paris.
- Merleau-Ponty, M., 2001: *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, Lagrasse.
- Minkonwska, F., 1949: *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfant. À la recherche des formes*, "Revue d'esthétique", 207.
- Morgenstern, S., 1937: *Psychanalyse infantile. Symbolisme et valeur clinique des créations imaginatives chez l'enfant*, Denoël, Paris.
- Neri, G.D., 1991: *Terra e Cielo in un manoscritto husserliano del 1934*, "Aut aut", 245, pp. 19-44.
- Oliverio Ferraris, A., 1978: *Il significato del disegno infantile*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Panofsky, E., 1927: *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin. Trad. it. di E. Filippini, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Prudhommeau, M., 1947: *Le dessin de l'enfant*, PUF, Paris.
- Sini, C., 1993: *Disegno e verità. Merleau-Ponty e il problema dell'espressione*, in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia edizioni, Cernusco Lombardo, pp. 151-166.
- Waldenfels, B., 1998: *Le paradoxe de l'expression chez Merleau-Ponty*, in Merleau-Ponty (1998): 331-348.