

IL NEGATIVO FECONDO

Dinamiche dell'ideazione e della creazione artistica
tra Platone e Merleau-Ponty

1. *Pensare le essenze: per una nuova fisionomia dell'idealità*

Verso la fine del gennaio 1960, in una nota di lavoro de *Le visible et l'invisible* dedicata all'unità primordiale del campo sensibile, al rapporto anima e corpo ed alla trascendenza come incarnazione, Maurice Merleau-Ponty scrive: «L'âme, le pour soi est *un creux et non pas un vide*»¹. Il pensiero merleau-pontiano del *creux* [cavità], abbozzato in pochi ed estremi appunti di lavoro – troppo precocemente orfani del loro autore –, reca in sé la preziosa premessa di una svolta ontologica che avrebbe investito l'ormai incancrenita immagine del “soggetto”, riformulando contestualmente anche la teoria dell'ideazione e la fisionomia del processo creativo. Quella premessa, oggi, resta ancora tutta da pensare.

Nella storia novecentesca del *pensiero del sensibile* – che si snoda da Pradines ad Erwin Straus, passando per Lipps ed Husserl – è proprio il lavoro di Merleau-Ponty a porre in maniera esclusiva «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. In questo senso, 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 per la 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

¹) Merleau-Ponty 1964, p. 282.

²) Carbone 1996, p. 31.

è «il modello di ogni operazione espressiva in quanto “ripresa creatrice” [...] del senso nascente nel nostro inaugurale (ed ininterrotto) commercio percettivo con il mondo»³.

La riabilitazione del sensibile, che trova voce definitiva nei testi merleau-pontiani degli ultimi anni '50 e dei primi anni '60 è una delle tracce più importanti ascrivibili al lascito fenomenologico di Husserl. Già a partire dagli anni '30, fase teoretica in cui sussiste ancora una certa ortodossia husserliana, le suggestioni husserliane entrano però nel *corpus* merleau-pontiano non prima di essere state sottoposte ad opportuni “piegamenti” ed “adequazioni”. Proprio in questa prospettiva, la filosofia husserliana della percezione viene accolta da Merleau-Ponty solo nella misura in cui essa permette di cogliere «la struttura complessiva della cosa nella sua genesi»⁴ e di identificare «il ritorno husserliano alle cose stesse con l'indagine del *fungere percettivo del mondo-della-vita*»⁵. In *Fenomenologia della percezione*, la corporeità fenomenica e vissuta suggerisce come, in tutto questo, la soggettività riesca a mantenere un'inerenza spazio-temporale rispetto al sensibile, e come essa si assicuri anche una sua peculiare trascendenza *di scarto* rispetto alla situazione esperienziale in cui è inserita. 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 che, in realtà, non ha più nulla dell'attività costituente propria dell'egoità husserliana. La percezione merleau-pontiana, primario veicolo di movimento nel mondo per ogni vivente, si mantiene infatti, reversibilmente, in un orizzonte di *indecisione tra attività e passività*: 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 merleau-pontiane dell'essenza, del concetto, dell'ideazione, dell'Essere e della soggettività.

È però intorno alla fine degli anni '50 che le riflessioni merleau-pontiane sul sensibile subiscono una radicalizzazione estremamente produttiva. La soglia ulteriore che Merleau-Ponty decide di superare è ora proprio quella del contenuto latente dei testi husserliani, per mettere finalmente all'opera tutto il loro *impensato* teoretico. L'indagine 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. Proprio su tale scorta, Merleau-Ponty giunge ad affermare, «piuttosto che la *correlazione* fra soggetto percipiente e mondo percepito, la *co-appartenenza* del senziente e

³) *Ivi*, pp. 31-32.

⁴) *Ivi*, p. 32.

⁵) *Ibidem* (corsivo nostro).

del sensibile a un medesimo “essere sensibile grezzo”, nella cui dimensione “carnale” [...] soggetto e oggetto non sono ancora costituiti»⁶.

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 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»⁷. L'Essere merleau-pontiano, al contrario, non è qualcosa di positivo e massiccio che si staglia in maniera netta sull'orizzonte mondano ed al quale si può attingere come ad un oggetto “a portata di mano”. Esso, nei termini di un originario in perenne esplosione, si dà piuttosto come un *pas rien*, il cui sapere ingloba negazione ed affermazione, in un universale orizzonte d'emersione. Rispetto alla possibilità di un condizionamento originario, osserva Merleau-Ponty che «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*»⁸. 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»⁹. 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»¹⁰. Nell'orizzonte appena dischiuso, l'idealità non si configura più, dunque, come il bacino di contenzione del possibile, ma piuttosto come una *virtualità* che si mantiene sempre protesa verso la sua realizzazione, senza poter fornire autonomamente un quadro ontologico completo. Proprio

⁶) *Ivi*, p. 34.

⁷) Merleau-Ponty 1993, p. 127.

⁸) *Ivi*, pp. 128-129.

⁹) *Ivi*, p. 129.

¹⁰) *Ibidem* (corsivo nostro).

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. E all'esperienza, infatti, «che appartiene il *potere ontologico ultimo*»¹¹, in virtù del fatto che proprio essa è l'ambito di realizzazione di quella presa vicendevole 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 temporalità "topologica", a questi legami che, rivelandosi nel loro spessore ontologico fondamentale, sono in realtà le modalità proprie della nostra relazione con l'essere di verità del mondo; l'esperienza sensibile descrive infatti il dispiegarsi di quella virtualità dell'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*»¹². 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 incapace, inoltre, 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»¹³. 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* 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 una preliminare soluzione ribadendo la loro indifferenziazione. Nel sistema teorico che presuppone le essenze come verità auto-poste dell'essere, l'atto di ideazione partorisce, per converso, un soggetto puro, che dal campo dell'esperienza si astraie 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*»¹⁴. L'ideale dello spettatore puro presuppone infatti un rapporto disincarnato ed asettico

¹¹) *Ibidem* (corsivo nostro).

¹²) *Ivi*, pp. 129-130 (corsivo nostro).

¹³) *Ivi*, p. 130.

¹⁴) *Ibidem*.

con il mondo delle cose ed 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. Cercando di neutralizzare tutta questa serie di falsificazioni tradizionali, Merleau-Ponty interviene proprio 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»¹⁵. Ciò a cui Merleau-Ponty si oppone con forza è l'idea che si possa giungere in maniera diretta all'Essere attraverso le essenze, o meglio, attraverso la progressiva eliminazione dell'inessenziale. Il sorvolo di quel campo che io stesso dispiego presupporrebbe però l'astrazione dal mio corpo e dal mio tempo, segnatamente i nuclei di realizzazione della mia esistenza, privandomi «proprio di quella coesione nello spessore del mondo e dell'Essere senza la quale l'essenza è *folia della soggettività e arroganza*»¹⁶. È infatti l'idea di una soggettività disincarnata che pone i maggiori problemi di coerenza al sistema dicotomico del reale: un soggetto arroccato nella sua arrogante posizione di sorvolo non è altro che il prodotto di una *folle ambizione di assolutezza* 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 incomensurabilità di soggettività e mondo la necessità di ridisegnare una delle due istanze in termini di accoglienza, 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»¹⁷. La «nuova ontologia» merleaupontiana prevede dunque, 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 ed alla sua descrizione sono legate a doppio filo –, è un atteggiamento in cui si realizza l'indistinzione tra attività e passività. L'ideazione, sotto il profilo della soggettività, si qualifica dunque come un *lasciar-essere* dal sapore heideggeriano, «un accoglierla che a sua volta configura la soggettività come «cavità [*creux*]»»¹⁸. Ecco Merleau-Ponty

¹⁵) *Ibidem* (corsivo nostro).

¹⁶) *Ivi*, p. 131 (corsivo nostro).

¹⁷) *Ibidem* (corsivo nostro).

¹⁸) Carbone 2004, p. 45.

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»¹⁹ del *dove* dell'incontro con l'Essere carnale. È sempre in questa versione incavante che la soggettività mostra la vera genesi dell'idealità: la soggettività, negattività feconda, 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»²⁰ e di ridirezionamento della riflessione che potrebbe condurre, «rinunciando all'essenza atemporale e senza località, ad un *vero pensiero dell'essenza*»²¹. Pare esserci dunque una *mobilità intrinseca del fenomeno*, una determinabilità infinita dei suoi limiti, una labilità. L'individuazione del fenomeno non può quindi limitarsi alla sua sospensione in essenza – che corrisponderebbe ad una sua illusoria riduzione – ma deve tenere conto della 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. Il versante ideale si qualifica definitivamente come *luogo circoscritto d'assenza* a cui rinvia il manifestarsi della sua presenza nell'essere sensibile.

2. *Il fantasma del platonismo: «Begriff» e «conceptus»*

Anche ne *L'occhio e lo spirito*, la riflessione merleau-pontiana va concentrarsi 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»²². 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 sensibili*. La dipendenza di queste ultime dalla presentazione sensibile comporta la nostra necessaria adesione alla carne del sensibile, proprio per il fatto che noi ci iniziamo alle idee come al

¹⁹) Carbone 2006, p. 23.

²⁰) Merleau-Ponty 1993, p. 131.

²¹) *Ibidem* (corsivo nostro).

²²) Merleau-Ponty 1989, p. 33.

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»²³.

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 mondo in cui – sotto-linea Merleau-Ponty – nella descrizione proustiana “la piccola frase evocata agitava, come fosse quello di un *medium*, il corpo davvero indemoniato del violinista”»²⁴. 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 operazione espressiva nei confronti dell'Essere come «*ripresa e prolungamento creativo*»²⁵ dell'esperienza della vita irriflessa, un rilancio creativo²⁶ 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»²⁷. La chiarificazione del carattere iniziatico e dimensionale dell'idea sensibile permette a Merleau-Ponty di marcarne ancora più precisamente i contorni rispetto all'*eidós* iperuranio platonico: il sorgere dell'idea estetica corrisponde ad una *Stiftung* temporalizzata e spazializzata che apre, dalla sua posizione sensibile, un accesso all'Essere.

²³) Merleau-Ponty 1993, p. 179.

²⁴) Carbone 1990, p. 180.

²⁵) *Ivi*, p. 181.

²⁶) Cfr. *ivi*, p. 182.

²⁷) Merleau-Ponty 1993, p. 183 (corsivo nostro).

Assumendo come cifra dell'ideazione l'esperienza artistica e riconoscendo delle possibili influenze heideggeriane sul profilo definitorio delle idee sensibili, possiamo in ultima analisi 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 "chiarità" dell'Essere»²⁸.

Anche l'ispirazione kantiana che opera nella definizione delle idee sensibili è, per Merleau-Ponty, altrettanto fondamentale: egli ravvisa, infatti, nella *Critica del Giudizio* una tendenza «a delineare un'estetica della presentazione (indiretta) dell'impresentabile»²⁹, 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 possiamo rilevare tra la definizione merleaupontiana 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»³⁰. Kant dà spesso espressione ad un'idealità incarnata nel bello che, nonostante non sia mai completamente concettualizzabile, dà da pensare: 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 inespriabili»³¹, 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»³² 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»³³. 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

²⁸) Florival 1979, p. 158.

²⁹) Carbone 1996, p. 122.

³⁰) Kant 1991, § 49, p. 138.

³¹) *Ivi*, p. 141 (corsivo nostro).

³²) *Ivi*, p. 139.

³³) *Ivi*, p. 137.

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'ultimo³⁴. Le idee estetiche hanno dunque una configurazione che le porta ad eccedere il sensibile mantenendosi nella località 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 analogica»³⁵ 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 rapresentabile* 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»³⁶ e che è responsabile della visibilità dell'invisibile, mantenendosi però sempre in una continuità con quel pensiero del limitato che è il concetto.

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 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»³⁷. 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 piut-

³⁴) Cfr. Taminioux 1967, p. 53.

³⁵) Carbone 1996, p. 111.

³⁶) Merleau-Ponty 2003, p. 44.

³⁷) Lyotard 1995, p. 96 (corsivo nostro).

tosto le idee estetiche, che delle idee dell'intelligenza sono il *pendant*³⁸ che realizzano questa visione d'insieme, eccedente sull'invisibile, sull'illimitato, che permette di comprendere il limite come *punto di rivoltamento*, dove si dà 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 exteriorità 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»³⁹.

Già ne *La prosa del mondo*, testo rimasto incompiuto e databile intorno al 1951, possiamo trovare le tracce di una spiccata attenzione per una teoria delle idee e dell'ideazione che potesse essere in grado di fornire un'alternativa a quella platonica. «Se vogliamo veramente comprendere l'origine della significazione – e non facendolo non comprenderemo nessuna creazione, nessuna cultura, ritorneremo alla *supposizione di un mondo intelligibile* dove tutto sia in anticipo significato – occorre quindi privarci di ogni significazione già istituita e ritornare alla situazione di partenza di un mondo non significante, che è sempre quella del creatore [...] il problema è anzitutto comprendere come questo oggetto, questa circostanza si mettono a significare, e a quali condizioni»⁴⁰. Merleau-Ponty si preoccupa di scongiurare i rischi di una retroazione metafisica e di un ritorno al modello intelligibile della significazione e dell'idea, secondo il quale esse sono già in anticipo istituite in un domino trascendentale. Il compito che la filosofia si deve assumere è allora quello di condurre ad espressione l'origine della significazione e comprendere, non solo descrivere, il modo in cui, in questo stesso strato, vengano a prodursi fungentemente le idee. È in questa prospettiva che Merleau-Ponty si avvicina alle pagine in cui Proust elabora la teoria delle idee sensibili: «[...] egli ritiene infatti di potervi trovare indicazioni necessarie per elaborare una descrizione fenomenologica della genesi delle idee e, in generale, una concezione antiplatonistico delle stesse»⁴¹. Il percorso che ha inizio in queste pagine, e che terminerà negli ultimi fogli de *Il visibile e l'invisibile*, costituisce il passaggio definitivo da una fisionomia dell'idea imperniata sulla sua trascendenza e sul suo affiancamento dalle inerenze sensibili, ad una diametralmente opposta, tutta costruita sulla struttura carnale del sensibile stesso e sulla fundamentalità del contributo di quest'ultima al processo d'ideazione. Il modello d'idea a cui Proust si riferisce, per dare la nuova versione dell'idealità, è quello

³⁸) Cfr. Carbone 1996, p. 114 in nota.

³⁹) *Ibidem*.

⁴⁰) Merleau-Ponty 1984, p. 76 (corsivo nostro); trad. modificata da Mauro Carbone in Carbone 1996, p. 135.

⁴¹) Carbone 1996, p. 135.

dell'*idea musicale*, e con essa tutte quelle idee, diverse dalle idee dell'intelligenza, che vantando un'invisibilità notturna come quella dell'anima, possono essere assimilate alle «nozioni sensibili “della luce, del suono, del rilievo, del piacere fisico”»⁴². Una tale specie di idealità si sperimenta soltanto mediante l'incontro con il sensibile, mediante quello *shock estetico* che permette di essere iniziati ad una piccola eternità, una dimensione non più negabile e non più richiudibile che conduce all'universale mediante la singolarità. La fisionomia dell'idea corrisponde dunque a quella di un «*qui come là*»⁴³ osservabile in filigrana, come qualcosa che si espone alla luce. «Tale trascendenza, se c'impedisce di possedere quell'idea – di afferrarla concettualmente, come inafferrabile è la luce – la obbliga però a mostrarsi – proprio come la luce – in ciò che da essa viene irraggiato»⁴⁴. L'idea, nella sua configurazione negativa, è dunque avvicinata all'oscurità impenetrata della nostra anima ed a tutte quelle istanze che popolano il nostro mondo interiore, con il preciso intento di evidenziare come il negativo che esse mettono in atto non è in nessun modo assimilabile al nulla sartriano, ad un vuoto cioè incorporeo ed impreciso. A questo proposito «Merleau-Ponty commenta: “realtà notturna dell'anima”, di quanto è incorporeo – che non è un niente – ma che ha bisogno di “adornarsi del visibile”, ha bisogno insomma, come scrive ancora Proust, di sposare “la nostra condizione mortale” – l'inalienabilità delle idee sensibili della nostra vita sarà allora quanto più sopra abbiamo sentito Merleau-Ponty chiamare la nostra “piccola eternità”: eternità dell'effimero –, d'inscrivere nella nostra esperienza palesandone la “cifra o fodera”, per farsi cogliere almeno nell'“onirismo (sogno) del sensibile”»⁴⁵. Nelle idee proustiane, grezze e selvagge, risuona l'eco del *logos* sensibile merleaupontiano insieme ad una certa alogicità di fondo. È infatti Merleau-Ponty stesso a definire le idee sensibili “a-logiche” per marcare la loro differenza rispetto alle idee dell'intelligenza: esse godono infatti di una *coesione senza concetto* che le avvicina alla membratura invisibile del visibile piuttosto che a delle oggettualità esposte alla luce onnipervasiva di un fantomatico sole intelligibile. Le idee sensibili hanno il compito di portare a tema la carnalità profonda ed alogica delle essenze: la loro natura sorge dalle misteriose radici dell'Essere e si presenta sensibilmente senza mai rinunciare al suo essere costitutivamente sempre “al di là”, rivelato nel nascondimento. La decisiva mossa antiplatonistica giunge però in Proust con l'approfondimento della descrizione delle idee sensibili quali «nozioni senza equivalente»⁴⁶: esse infatti, pur non essendo di natura intellettuale, fondano dei loro equivalenti dal profilo intellettuale

⁴²) *Ivi*, p. 136.

⁴³) Merleau-Ponty 2003(2), p. 24.

⁴⁴) Carbone 1996, p. 137.

⁴⁵) *Ibidem*.

⁴⁶) Proust 1978, p. 370.

che saranno la semplice *istanza segnaletica* della loro presenza. La nozione di essenza operante scongiura in qualche modo qualsiasi possibile dubbio sull'esistenza di un residuo platonismo all'interno della filosofia proustiana dell'idealità sensibile: l'osservazione ravvicinata di idee musicali o delle idee che stanno all'origine della creatività pittorica permette di stabilire con convinzione che le idee sensibili sono completamente altra cosa rispetto a quelle dell'intelligenza, proprio in virtù del fatto che esse non si separano mai dalla loro presentazione sensibile e giungono alla soggettività attraverso un gioco di trasparenze, ma che non possono mai essere definite. «Ciò che si è chiamato il *platonismo di Proust* è un tentativo d'espressione integrale del mondo percepito o vissuto»⁴⁷, una sorta di tappa intermedia prima del vero disvelamento del senso d'essere che costituisce la vera globalità ontologica. L'inversione a cui Merleau-Ponty sottopone la teoria dell'idealità non è altro che il suo più risoluto tentativo di «riconduurre le essenze sulla terra»⁴⁸.

In *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Cassirer, lucidamente rivolto alla forza della filosofia antica, capisce che il vero nucleo problematico, e perciò più fecondo, della metafisica platonica, è proprio l'identificazione del tipo di relazione che intercorre tra il livello sensibile e quello delle idee: l'attenzione deve essere rivolta soprattutto allo statuto del sensibile ed alla delicata e controversa funzione che quel polo ricopre nel complesso della teoria platonica. Cassirer si domanda se «è possibile rendere davvero feconda per l'estetica quella nozione di *eidos* che un tempo la condannava»⁴⁹. Il problema su cui Cassirer si interroga è dunque la possibilità di stabilire se una nozione come quella di *eidos*, che tradizionalmente svalutava il mondo estetico e lo confinava ad uno stato di derealizzazione, possa in realtà essere ri-assunta come nodo di comprensione del livello sensibile, ovvero di quella dimensione dell'*aisthésis* a cui l'arte propriamente attinge e che non può essere ignorato dalla posizione di una metafisica della separatezza. Si tratta ora di capire se una teoria delle idee come quella platonica squalifichi definitivamente l'ambito sensibile attraverso una caratterizzazione dell'*eidos* quale universale puro, astrazione e concetto. Un momento particolarmente importante della riflessione di Cassirer su Platone è proprio quello che stabilisce la cesura tra il *pensiero specificamente platonico* e le sue *derivate platonistiche*, tipiche di una tradizione di pensiero e di un'interpretazione nata dai nuclei teorici platonici e virata verso una loro estremizzazione: la nozione di *eidos*, in particolar modo, ed un vasto complesso di dottrine ad essa correlate, subiscono nella storia della filosofia delle consistenti modificazioni, le quali corrispondo-

⁴⁷) Merleau-Ponty 1995, p. 43.

⁴⁸) Foucault 1997, p. 55.

⁴⁹) Carbone 1998, p. 57.

no in larga parte alla radicalizzazione del loro portato metafisico. Come abbiamo anticipato si tratta di un procedimento di astrazione progressiva che porta l'*eidōs* ad un limite di universalità pura. Questo processo astrattivo ad opera delle filosofie platonistiche ha il suo senso più profondo in una separazione dell'esistenza dall'essenza, del particolare dall'universale, operando su quest'ultimo una «reifificazione, ossia trasformandolo in una sorta di identità positiva, di "cosa [*Wassein*]", stavolta via via caratterizzata come oggetto – ideale, certo, ma in quanto *oggetto* pur sempre afferrabile, come l'etimologia del termine tedesco "concetto" suggerisce – e perciò nominabile attraverso un *sostantivo*»⁵⁰.

La questione etimologica che sta alla base della definizione della nozione di idea come concetto scopre in realtà un problema filosofico di grande spessore, che ci permette di descrivere il discrimine tra una prospettiva originariamente platonica ed una revisionata platonisticamente. Come abbiamo osservato, l'accezione del termine tedesco *Begriff* rinvia all'idea dell'afferramento, evocato per l'appunto da verbo *greifen*, matrice del sostantivo stesso, e ci conduce dunque verso un'impostazione che pensa l'essenza come una cosa: l'essenza cosale è quell'entità che Heidegger definirà *Wassein*, "idea fatta cosa", *quidditas*. Al contrario, seguendo un profilo etimologico latino, ci troviamo in una rete categoriale diametralmente opposta a quella appena enunciata: l'etimo latino rimanda infatti «a qualcosa di *concauo*, che in quanto tale può fungere da *bacino di raccolta*. Dal corrispondente significato del termine *concupio* deriva non solo l'accezione che designa il "rimaner gravida o pregna della femmina, a anche quella che indica l'accogliere qualcosa nella anima, nel pensiero, nel sentimento": da ciò il significato di "concetto" in quanto "concezione della mente", il cui etimo latino suggerisce dunque un atteggiamento opposto all'afferrare, rinviando semmai appunto a quello di "accogliere"»⁵¹. La «genealogia latina»⁵² del termine concetto ci permette in qualche modo di avvicinarci al nucleo originario delle teorie platoniche e di ritrovarne una senso oscurato, quasi segreto, scavalcando quelle derive platonistiche a cui facevamo accenno, che non hanno fatto altro che produrre un deragliamento del complesso platonico in una direzione che forse non corrispondeva agli intenti primordiali. La rettifica dell'interpretazione di Platone che il richiamo alla concavità implica ci permette inoltre di allinearla a quelle prospettive ontologiche novecentesche che hanno in Platone e nei suoi specifici nuclei filosofici un riferimento teorico ed insieme un impulso critico. Pensiamo innanzitutto all'interrogazione heideggeriana dell'Essere e all'esigenza di pensare, in seno a questa questione, la nozione di *essenza in senso verbale* – *Wesen* –, sottraendola all'accezione cosale del *Begriff*, con

⁵⁰) *Ibidem*.

⁵¹) *Ivi*, p. 58 in nota (corsivo nostro).

⁵²) *Ibidem*.

il preciso obiettivo di dare espressione compiuta al «*das Wesen des Sein*»⁵³, al «*dispiegarsi dell'essenza*»⁵⁴ dell'essere. Anche la traduzione italiana della locuzione heideggeriana insiste particolarmente sull'aspetto dinamico di una tale nozione di essenza, proprio su quel senso verbale che prevede il darsi dell'universale come dispiegamento. Heidegger pensa infatti l'essenza secondo in termine greco φύσις, che dovrebbe indicare «ciò che si schiude da se stesso (come ad esempio lo sbocciare di una rosa), cioè l'aprentesi dispiegarsi e in tale dispiegamento l'entrare nell'apparire e il rimanere e il mantenersi in esso; lo schiudersi-permanente imporsi»⁵⁵. Coerentemente con la suggestione platonica che vede l'accesso al soprasensibile dopo un maturato *apprentissage* nel sensibile e con la venatura verbale della nozione greca di essenza come dispiegamento, Heidegger parla dello *sbocciare* dell'essenza nell'Essere, del suo spontaneo mostrarsi nella dimensionalità dell'apparire, nella quale risiede e nella quale si mantiene trascendente.

L'accostamento della filosofia heideggeriana a quella merleau-pontiana si permette di capire come il passaggio da un'idealità di pura trascendenza ad un'idealità d'orizzonte segni anche la fine della questione del concetto, o meglio, lo affida ad un nuovo pensiero in cui cessa di costituire problema. La direzione antiplatonistica della riflessione sulle idee sensibili suggerisce infatti una «generalità d'orizzonte, di stile»⁵⁶ dalla quale risulta che il concetto non è altro che il singolo dimensionalizzato e che non gode di nessuna esistenza autonoma dal sensibile. L'epocale problema filosofico del concetto subisce quindi un ripensamento in termini di apertura: per Merleau-Ponty non si tratta di abbandonare la dimensione concettuale, ma, letteralmente, di ridimensionarla, di «aprire il concetto senza distruggerlo»⁵⁷.

Questa revisione della concettualità trascina con sé un'altra serie di ripensamenti, principalmente diretti alle categorie dell'identità e dell'attività di pensiero, così fortemente radicati nella tradizione occidentale. Come tutti gli sforzi revisionatori che Merleau-Ponty intende realizzare attraverso la «nuova ontologia», anche quello rivolto al concetto non presuppone una preliminare riduzione del campo ontologico ad un fantomatico punto zero, ma si configura piuttosto come un lavoro di «risignificazione»⁵⁸ di quelle categorie che hanno ormai smesso di funzionare. La decisione di riattivare all'interno di categorie ontologiche tradizionali ormai sterili un senso segreto e latente in esse nascosto, che potrebbe aiutare a trovare nuovi usi per vecchie funzioni, corrisponde in definitiva alla volontà di «salvagnarle

⁵³) Heidegger 1976, p. 401 (corsivo nostro).

⁵⁴) Jünger - Heidegger 1989, p. 132.

⁵⁵) Heidegger 1969, p. 25.

⁵⁶) Merleau-Ponty 1993, p. 250.

⁵⁷) Merleau-Ponty 2003, p. 185.

⁵⁸) Carbone 1996, p. 149.

il “rigore”⁵⁹: il lavoro merleau-pontiano sul concetto, caso emblematico e matrice di tutta la serie di revisioni che la “nuova ontologia” progetta, è infatti il desiderio di abbandonare, affidandosi alla descrizione proustiana delle idee sensibili, quella pretesa tutta metafisica di possedere intellettualmente il mondo, e di porlo ai propri piedi. Le intenzioni di Merleau-Ponty, che troveranno un’efficace realizzazione nel sistematico smantellamento della filosofia della coscienza e della filosofia del soggetto, si risolveranno nella descrizione di principi ideali sensibili, «colti per trasparenza»⁶⁰, ai quali corrisponde un atteggiamento di intuizione più simile al *lasciar-essere* fungente che al cogliere attivo. Come abbiamo osservato poco fa, Merleau-Ponty propende per un abbandono dell’accezione che il termine tedesco *Begriff*, con il suo forte richiamo all’afferramento, propone per il concetto e si avvicina ad un’etimologia latina, quella del *concipio*, nella quale trovano posto gli echi della passività, della creazione fungente e quello spirito di accoglienza tipico del lasciar essere.

3. *Dinamiche della creatività fungente:* *«freie Kunst» e «sein lassen»*

È possibile riconoscere nelle dinamiche della “nuova ontologia” un’ulteriore ispirazione heideggeriana: l’impostazione merleau-pontiana risulta essere infatti un allargamento all’ambito del sensibile, e ad una prospettiva ontologica più ampia, di alcune intuizioni che Kant aveva riservato al bello, e che giungono al pensiero merleau-pontiano grazie alla mediazione di Heidegger. Nel suo *Nietzsche*, Heidegger aveva provveduto a correggere il fraintendimento nietzscheano e schopenhaueriano nei confronti del giudizio di gusto, così come era stato formulato da Kant: in particolare Schopenhauer aveva interpretato quel richiamo kantiano al piacere disinteressato che ne caratterizzava il giudizio nei confronti del bello, come una comune indifferenza rispetto alle cose, tipica di un atteggiamento estetico fatto di sospensione della volontà e di assenza di appetito. Nella lettura heideggeriana invece l’assenza d’interesse evocata da Kant finisce per assumere una polarità decisamente positiva, propria di una definizione filosofica in controtendenza rispetto alle categorie metafisiche occidentali. Heidegger interpreta infatti l’interesse, conformemente a questa direzione contraria della formulazione kantiana, come un «volere avere qualche cosa per sé, per possederla, adoperarla e disporne [...]». La cosa per cui abbiamo interesse

⁵⁹) *Ibidem.*

⁶⁰) Merleau-Ponty 1993, p. 121 (corsivo nostro).

è già sempre presa, cioè rappresentata»⁶¹. L'atteggiamento privo di interesse auspicato, da Kant per il giudizio estetico, sarebbe in realtà l'alternativa a questo tipo di comprensione predatoria nei confronti della cosa, questa tendenza al dominio che l'interesse determina nel pensiero. Trovare bello qualcosa, continua Heidegger, corrisponde, secondo Kant, ad un *lasciare che esso sia* bello in quanto tale, in virtù del fatto che il pensiero non è stato scavato dal tarlo dell'interesse. Un tale tipo di atteggiamento, più vicino alla disponibilità che alla privazione, «viene allora ad esplicitarsi secondo Heidegger quale “libero favore [*freie Gunst*]”, espressione con cui infatti Kant caratterizza il piacere disinteressato per il bello»⁶² e che passera in Heidegger stesso come un «lasciare libero in quello che è, come tale, ciò in cui ci imbattiamo»⁶³. In direzione completamente opposta a quella inau gurata dal fraintendimento schopenhaueriano, il disinteresse caratterizza un rapporto con la cosa che, in niente simile alla relazione che si potrebbe avere con un oggetto afferrabile, finisce per essere un *gönnen*, un favorire il realizzarsi dell'essenza.

Il “comportamento estetico” che Heidegger individua nella *Critica del Giudizio* di Kant, sembra invertire allora quella forte curvatura metafisica che caratterizza il pensiero occidentale, per spostarsi piuttosto verso un'idea di apertura al mondo che produrrà poi, soprattutto in Merleau-Ponty, l'insostenibilità della soggettività tetica. «Il disinteresse che secondo Kant caratterizza il piacere del bello consuona infatti intimamente, per Heidegger, con quel “lasciar-essere l'ente” nella sua svelatezza che a suo avviso definisce la libertà quale condizione della verità intesa come svelamento, nella connessione che tale “lasciar-essere” possiede con il “lasciar vedere” o “lasciar apparire [*erscheinen lassen*]”, [...] nonché con l'essenza del pensiero concepito quale “abbandono [*Gelassenheit*]”»⁶⁴. Il recupero positivo del concetto di abbandono porta a termine quell'importante lavoro di eliminazione dall'orizzonte merleau-pontiano dei pregiudizi e le presunzioni legati ad un possibile possesso intellettuale del mondo, per allinearli invece ad un'idea di apertura e di attività accoppiata alla passività. Ne *La vita della mente* la Arendt sintetizza l'esposizione heideggeriana di tale atteggiamento di risonanza nei confronti del mondo in maniera estremamente efficace: «[...] lo stato emotivo che pervade il lasciar-essere del pensiero è l'opposto della tonalità del “tendere a ...” conforme a scopo che abita il volere; [...] riceve il nome di *Gelassenheit*, la calma dell'abbandono che corrisponde al lasciar essere e “ci prepara” a “un pensare che non è un volere”. Questo pensare è “al di là della distinzione tra attività e passività”»⁶⁵. Come os-

⁶¹ Heidegger 1994, p. 115 (corsivo nostro).

⁶² Carbone 1996, p. 151.

⁶³ Heidegger 1994, p. 116.

⁶⁴ Carbone 1996, pp. 152-153.

⁶⁵ Arendt 1987, p. 504 (corsivo nostro).

serva finemente la Arendt la “rilassatezza dell’abbandono” come modalità relazionale nei confronti delle cose è il prodotto della sottrazione della componente della tensione per il possesso, ma soprattutto della volontà. La *Gelassenheit* è infatti uno stile di pensiero non intenzionale piuttosto che un prepararsi a favorire l’autonomo dispiegarsi delle essenze mondane, senza intervenire su di esse, ma limitandosi a far loro spazio. È proprio per questo che la collocazione del pensiero al di là di ogni distinzione tra il passivo e l’attivo, lo qualifica come il *luogo ontologico dell’apertura* piuttosto che dell’afferramento, che si mantiene sempre oscillante tra l’azione e la ricezione. Questo perenne *zwischen* tra l’attivo e il passivo è la definizione dell’essenza del pensiero dell’abbandono.

È a questo punto che si innesta la riflessione merleau-pontiana, operando, come anticipato, un allargamento delle riflessioni kantiane sul bello, e delle relative reinterpretazioni heideggeriana ed arentiana, alla dimensione globale dell’*áisthesis*, confermando dunque la sua filosofia nell’orizzonte della riabilitazione ontologica del sensibile e del recupero del mondo estetico. Merleau-Ponty si accorge che una tale reimpostazione dell’essenza del pensiero si presta anche ad una rilettura della soggettività nelle sue caratteristiche intenzionali e coscienziali: la *Gelassenheit* protende infatti per uno spossessamento che apre un’invaginazione nella coesione chiusa dell’identità, un abbandono fatto della doppiezza reciproca di attivo e passivo che realizzi quel «sì iniziale»⁶⁶ da parte della soggettività nei confronti del mondo. Il *creux* merleau-pontiano mette in atto proprio questa *figura di risonanza* tra il polo del pensiero come *Gelassenheit* ed il polo dell’*áisthesis* come orizzonte: lo spossessamento è allora un farsi cavo, un aprirsi invaginandosi, assecondando il sensibile dall’interno secondo una logica di promiscuità effettiva con l’Essere. Come abbiamo già potuto osservare seguendo il profilo etimologico latino del termine concetto, la fuga merleau-pontiana dalla *Vorstellung* dell’essere per rifugiarsi in una logica di pura implicazione reciproca annuncia la definitiva rinuncia ai miraggi di possesso del *Begriff* e l’inaugurazione di nuove figure per la soggettività e per il concetto: la nuova ontologia merleau-pontiana sarà infatti l’ambito della passività e dell’attività accoppiate, dell’indivisione tra concettualità e aconcettualità, del «polimorfismo dell’Essere»⁶⁷, della profondità del sensibile nella sua eccedenza, e del proliferare di quelle strutture del vuoto e della risonanza che, nella loro ricchezza di implicazioni laterali, esplicitano il senso pregnante di un pensiero ontologico radicale.

Torniamo ora su quell’«orientamento semantico»⁶⁸ latino del termine concetto che, troppo spesso oscurato dall’idea dell’afferramento, è in realtà

⁶⁶) Merleau-Ponty 1995, p. 129.

⁶⁷) Carbone 1996, p. 158.

⁶⁸) Perniola 1986, p. 19.

estremamente affine alle esigenze teoriche della tarda ontologia merleau-pontiana. «Nel termine latino *conceptus* l'atto dell'intendere è etimologicamente derivato da *cum-capio*, che significa "prendere" inteso come "accogliere". Concepire non vuol dire dunque appropriarsi di alcunché, ma *fare spazio ad esso*; non è l'atto di un soggetto che prende un oggetto, ma la disposizione a ricevere *qualcosa di esterno*, che viene, avviene, giunge»⁶⁹. La possibilità di accostare, come si legge in queste righe, il pensiero merleau-pontiano all'estetica ontologica barocca è testimone di una ricerca filosofica, presso Merleau-Ponty, che cerca di sviluppare un'alternativa alle soluzioni speculative e riflessive della metafisica. In questo senso, la nozione di *creux* porta a termine il ripensamento della filosofia, nella misura in cui problematizza, in seno alla questione della soggettività, la cesura tra esterno ed interno e promette di riassorbirla, in nome della promiscuità con l'Essere e della co-appartenenza con il sensibile, nella verticalità del campo ontologico.

Conformemente a questo movimento di sottrazione all'accezione cosale dell'essenza, possiamo osservare, tornando sui binari della nostra indagine sul platonismo, come anche Merleau-Ponty, allineandosi all'ipotesi interpretativa heideggeriana, si accosti, in fondo, ad una *filosofia platonica non ancora volgarizzata* e si rivolga al platonismo, non con un intento di rovesciamento, quanto piuttosto di riformulazione. Merleau-Ponty decide di rimanere fedele al *Wesen* suggeritogli da Heidegger, tentando, in questa stessa prospettiva ontologica di fluidificazione e di dinamizzazione delle essenze, una nuova teoria dell'idea, che possa vedere quest'ultima come l'inaugurarsi di una dimensione nel cuore del sensibile. L'obiettivo polemico è sicuramente la metafisica platonica, non però nella figura del suo pensiero originale, ma proprio nella forma del platonismo che ha radicalizzato la curvatura teoretica del pensiero platonico. Platone pone senza dubbio un universo di oggettualità ideali, ma il suo intento primario è quello di sistematizzare un livello sensibile che egli considerava troppo confuso: l'idea platonica è in prima istanza il tentativo di trovare un riferimento invariante nel continuo fluire delle variazioni. L'esito dell'estremizzazione platonistica, che implica invece una certa cesura inconciliabile di livello ed un'inaccessibilità di fondo del mondo ideale, sembra non rientrare nell'immagine del pensiero platonico originale; nonostante Platone abbia posto un mondo iperuranio di idealità, ha tentato anche di mantenerle in una certa parentela e solidarietà con il sensibile. La prospettiva merleau-pontiana, attraverso l'approfondimento di tale inerenza, ha in qualche modo cercato di abbandonare l'idea di una semplice partecipazione del livello sensibile all'ideale, in virtù del fatto che le sue idee non si trovano più in posizione trascendente, ma si producono nel magma oscuro del sensibile stesso. È a questo punto che Merleau-Ponty cerca di formulare «la nozione di *eidōs* in quanto "idea

⁶⁹) *Ibidem* (corsivo nostro).

sensibile”, cioè quell’essenza non *astratta* dal sensibile ma radicata in esso, che proprio per questo può *mostrarla* senza con ciò *reificarla*»⁷⁰. Egli ci descrive come ciò che non convince dell’impostazione di Platone non sia la polarizzazione del reale, che divide un piano intelligibile da uno sensibile, quanto la pretesa platonistica di pensare il piano dell’essenza senza rapporti con l’essere sensibile di cui è propriamente l’essenza. È infatti da chiarire che Merleau-Ponty non rinuncia al riconoscimento del piano dell’idea nel campo ontologico, ma teme piuttosto la sua reificazione ed il conseguente oscuramento del ambito sensibile, che è la sua vera origine. È l’astrazione radicale del concetto dalla sua veste sensibile che mette in crisi, secondo Merleau-Ponty, il modello metafisico e che inibisce il suo potenziale di descrizione del reale. Ci riserviamo quindi di avanzare dei dubbi sull’eccessiva astrazione imputata alle idee platoniche e sull’enfasi portata su quella sorta di ripudio del sensibile che Platone avrebbe affermato stabilendo il primato dell’idealità: in questo senso scopriamo invece che la formulazione di un’essenza che si dispiega entrando nell’apparire – Heidegger – e quella di un’idea sensibile – Merleau-Ponty – sono molto più vicine al vero Platone di quanto sembrino. L’immagine della metafisica platonica dovrebbe infatti correggersi stabilendo un *equilibrio di privilegio* fra due strati ontologici. Nella tarda fase della produzione platonica, osserviamo infatti una riconsiderazione del sensibile, in base alla quale si potrebbero riconoscere delle convergenze rispetto alla filosofia contemporanea e respingere quelle falsificazioni provenienti dalla tradizione moderna. Platone infatti «sembra derogare da quella svalutazione del sensibile stesso che sarà una delle cifre peculiari del platonismo»⁷¹ e dirigersi verso un *metafisica del sensibile*, che si inaugura e che si ancora nel sensibile, pur terminando nella posizione delle idee. È a questo punto che l’intervento merleaupontiano sulla filosofia platonica appare più come un ripensamento di categorie e di dinamiche, in seno ad una filosofia che avrebbe potuto essere promettente ma che ha congelato l’immagine del reale nell’estremizzazione della polarizzazione. Se c’è infatti un merito della meditazione platonica è quello di aver introdotto nella filosofia la nozione di *eidōs* come strumento ermeneutico per pervenire ad un certo grado di comprensione ontologica e gnoseologica del divenire.

Tornando al testo di Cassirer, osserviamo come esso, nel suo intento di trovare una qualche produttività della nozione di *eidōs* per l’estetica, potrebbe esserci d’aiuto nel sciogliere quel nodo problematico che è la posizione, lo statuto e la dignità del sensibile nel sistema platonico. In questo senso, Cassirer parte dal fatto che Platone nega un’autonomia d’esistenza all’ambito dell’arte, rifiutandosi cioè di attribuirgli un essere proprio in virtù

⁷⁰) Carbone 1998, p. 61.

⁷¹) *Ivi*, p. 71.

della sua inadeguatezza ad esprimere il mondo dell'idea. La conoscenza vera starebbe infatti nelle idee, nell'intelligibile invisibile: è qui che Platone istituisce «l'opposizione di due concetti che sono per lui di importanza assolutamente fondamentale, e che in un certo qual modo costituiscono i due punti focali attorno ai quali gravita costantemente il suo pensiero. *Eidos* ed *eidolon*, forma e immagine: questa coppia concettuale abbraccia per così dire l'intera ampiezza del mondo platonico e rappresenta i suoi confini estremi»⁷². Compare infatti la tipica polarizzazione platonica, che vede in questa biforcazione del mondo una variazione di livello tra particolare ed universale; tuttavia, «il contrasto tra la forma sensibile e quella ideale [...] non è affatto *esclusivo*: [...] per esso una *mediazione* non è solo possibile, ama addirittura auspicata, dal momento che la dottrina platonica delle idee è dominata tanto dal pensiero della *separazione* fra “idea” e “apparenza”, quanto da quello della *connessione*»⁷³.

Assistiamo anche in Cassirer ad un tentativo di “correzione” della metafisica platonica, sottoponendo quest'ultima ad un semplice mutamento prospettico, che pone l'enfasi sulla reciproca inerenza dell'idea e del sensibile piuttosto che sulla loro inevitabile separazione. È un pensiero, quello di Cassirer che spinge verso la connettività e la possibilità di una mediazione tra livelli disomogenei. Secondo questa lettura, Platone vedrebbe in quello che abbiamo definito *apprentissage del sensibile* – particolarmente evidente nel caso dell'ascesa verso il mondo del bello – un semplice ma imprescindibile «punto di transito»⁷⁴: la visione dell'essenza, contemporaneamente al suo darsi, si accende presso le forme sensibili e corporee ma non si arresta ad esse, procedendo piuttosto verso le forme ideali. Questa componente del transito non è quindi per nulla banale né scontata poiché, in regime di mediazione, mette in luce come la teoria platonica delle idee, troppo spesso risolta attraverso la mera affermazione del primato ontologico e gnoseologico del sovrasensibile, sia in realtà intrisa di motivi estremamente complessi e problematici, primo fra tutti lo statuto del sensibile ed il suo rapporto con l'ideale. Platone infatti, ammettendo la «*parusia* dell'idea»⁷⁵ nel sensibile, realizza quella tendenza alla connessione del metafisico con il fisico a cui faceva riferimento Cassirer. Nel caso del bello, Platone descrive una vera e propria «ascesa erotica verso l'idea»⁷⁶ nella quale si riconosce l'evento della presenza dell'*eidos* del bello – come *eidolon* – nella realtà sensibile ed il loro reciproco implicarsi: è infatti in termini di «trascendenza»⁷⁷ che Cassirer

⁷²) Cassirer 1998, p. 15.

⁷³) *Ivi*, pp. 22-23 (corsivo nostro).

⁷⁴) *Ivi*, p. 39.

⁷⁵) Carbone 1998, p. 71.

⁷⁶) *Ivi*, p. 70.

⁷⁷) Cfr. «[...] questa “trascendenza” nei confronti di tutto ciò che è limitato sensibilmente e di tutto ciò che è sensibilmente singolo» (Cassirer 1998, p. 40).

decide di indagare questo particolare rapporto, oscillante tra la connessione e la separazione, esprimendo una tipica difficoltà della definizione dell'idealità, una difficoltà che lo stesso Merleau-Ponty tenterà di redimere parlando dell'eccedenza delle idee rispetto alla loro presentazione sensibile.

È da notare come, anche in Platone, la relazione sensibile-metafisico confluisca, in ultima istanza, in una *teoria della mediazione*, anche se attiva su scala estremamente ridotta: è solo in ambito naturale, e quindi più specificamente nell'ambito del bello, che si dà la possibilità di connettere *eidōs* ed *eidōlon*, proprio grazie alla matematica, capace di fornire forme belle pure, in grado di testimoniare la presenza del bello nei corpi sensibili. Per contro, il campo artificiale dell'estetica escluderebbe, già in via di principio, quel tipo di presenza trascendente poiché di essa non sarebbe in grado di sapere niente. Nell'interpretare questo passaggio del pensiero platonico Cassirer sembra rifiutare «di escludere qualsiasi mediazione tra le due nozioni eponime della sua conferenza [*scil.* *eidōs* ed *eidōlon*] anche nell'ambito della riflessione platonica sull'arte»⁷⁸, proprio nel momento in cui sembra essere sempre più evidente che per Platone «l'immagine come tale non risiede esclusivamente nella sfera dell'arte, bensì estende la sua peculiare attività fin dentro l'ambito della conoscenza pura»⁷⁹. L'operationalità dell'*eidōlon* si trasporta allora su un piano più generale, di carattere ontologico e gnoseologico: la natura dell'immagine segna universalmente le comuni attività di riconoscimento e conoscenza, e non si iscrive ad un ambito meramente artistico, poiché interessa «tanto il dialettico quanto l'artista»⁸⁰. Nel rapporto tra *eidōs* ed *eidōlon* è infatti in gioco la definizione e la rivalutazione del ruolo del sensibile nella conoscenza del metafisico, una scommessa teorica di cui è possibile trovare le tracce già in Platone, e più particolarmente nelle dissertazioni platoniche di Cassirer e nell'interpretazione che di questi egli dà. Cassirer sembra convergere, insieme a Merleau-Ponty, sugli esiti controversi del pensiero platonico: «[...] per il vecchio Platone proprio l'ultima ed estrema tensione del pensiero conduce alla sua ultima e più profonda e più profonda autolimitazione – ad una autolimitazione che non disdegna più il *medium* dell'immagine perché esso è l'espressione specificamente umana che possiamo dare a ciò che è spiritualmente supremo»⁸¹. Sembra dunque che il sensibile ribadisca la sua necessità nella presentazione dell'idea, non come qualcosa che precede, né come qualcosa che segue la formazione dell'idea, ma come qualcosa che le è *costitutivamente simultaneo*: il sensibile non è in nessun modo secondo ad una realtà prima di ordine metafisico, ma ne è il suo risvolto, il suo nega-

⁷⁸) Carbone 1998 p. 72.

⁷⁹) Cassirer 1998, p. 43.

⁸⁰) *Ivi*, p. 44.

⁸¹) *Ivi*, p. 45.

tivo, senza il quale cadrebbe nell'incompletezza di una posizione sospesa nel nulla sartriano.

La questione dell'idea, momento centrale nel tentativo di reimpostazione dei rapporti tra visibile ed invisibile, e, insieme al tema dell'aconcettualità, uno dei cardini della tarda produzione merleau-pontiana, è forse l'esempio più riuscito di quell'integrazione teorica che costituisce il fondo e la ricchezza stessa dell'interrogazione ontologica. Le idee considerate da Merleau-Ponty sono da lui intese come *grezze essenze operanti*, senso mutuato dalla filosofia husserliana, definibili tali solo alla luce di quella correzione kantiana dell'attitudine della soggettività nei confronti dell'Essere che la teoria delle idee estetiche aveva permesso di rilevare. Se da una parte è vero che l'*eidōs* merleau-pontiano spinge maggiormente verso il *Wesen* heideggeriano, dall'altra è altrettanto vero che esiste una decisiva accostabilità delle idee sensibili e delle idee estetiche kantiane, nella misura in cui entrambe coincidono con «l'esemplarità della singolarità»⁸². Le idee estetiche kantiane erano state in grado di invertire la prospettive della filosofia cartesiana e di aprire il «pensiero di vedere» a quell'aconcettualità universale delle cose che scopriva, attraverso l'analogia, il mondo e la carne del mondo con tutti i loro «poteri poetici ed onirici»⁸³. Poieticità e analogicità sono dunque due delle componenti di quell'aconcettualità che anima il nostro incontro con il mondo e che potrebbe essere ulteriormente intesa come quello *shock* che ci permette di comprendere, nel rinnovato stupore filosofico, l'idealità come la membratura profonda dell'Essere. La forza dell'impatto percettivo con il mondo mantiene infatti la soggettività nello stupore e impone che la domanda filosofica si nutra di questa frequentazione inestinguibile con l'orizzonte ontologico globale: l'Essere, in virtù di quell'intimo rapporto di co-appartenenza che lo lega alla soggettività, esige da essa *creazione*, poiché solo una complicità nel *lasciar-essere* il mondo può mantenere operante quello stupore che anima la nostra relazione carnale con esso. Avevamo già osservato altrove che l'istanza creativa è attivata e nutrita nella soggettività proprio dalla *Lebenswelt*: specificiamo, a questo proposito, che sono proprio i poteri poietici e onirici della carne che alimentano il sussistere di tale relazione e suggeriscono alla soggettività di prodursi, contemporaneamente all'idea, in una conformazione adatta ad accogliere la risonanza del suo incontro con il mondo. La filosofia radicale che ha in progetto Merleau-Ponty deve trovare il modo di dare espressione a tale «spossessamento» della soggettività e, tramite lo specchio dell'arte e della creazione artistica, comprendere la «passività della nostra attività».

Sembra allora opportuno risalire ancora una volta a Kant per chiarire il senso di questa *creazione fungente delle idee*, che ha nell'arte il suo

⁸²) Gambazzi 1992, p. 320.

⁸³) Merleau-Ponty 1995, p. 129.

“esemplare”. In relazione alla facoltà di esibizione delle idee estetiche, Kant definisce la genialità come «la disposizione innata dell’animo per mezzo della quale la natura dà la regola all’arte»⁸⁴. L’arte, fondandosi su idee che trascendono tendenzialmente l’ambito dell’oggettivo e che superano il tipo di concettualità delle idee di intelligenza, si affida completamente alla natura dalla quale proviene, producendosi, nella figura dell’artista, il dono naturale del *genio*. «È insomma il genio – sottolinea Kant – “a dare, in quanto natura, la regola”, la quale finisce per istituirsi nell’atto steso della creazione artistica, mentre per parte sua “il genio non può mostrare scientificamente come compie la sua produzione”, spiega Kant, “perciò l’autore di un prodotto, che egli deve al proprio genio, non sa esso stesso come le idee se ne trovino in lui”»⁸⁵. Quelle idee sensibili che costituiscono il *logos* del mondo estetico e le matrici delle idee che traspaiono nella creazione artistica provengono dal dono naturale, ma non sono contenute in esso come modelli già formati in attesa di essere partecipati. Le idee si istituiscono simultaneamente al configurarsi della soggettività nel processo creativo, pur non essendo specificamente un suo prodotto e né tanto meno in suo possesso. Il genio non conserva la paternità della sua creazione ed è in qualche modo debitore nei confronti della Natura, la quale cerca una modalità di rivelazione, o meglio, articolazione del suo Essere attraverso la creazione artistica del genio.

Nonostante quella della Natura sia un’iniziativa più fondamentale di quella dell’artista, creare «non è fare nel senso di as-soggettare, è consentire»⁸⁶, è dare appunto il consenso ad un’iniziativa di sviluppo: in definitiva, creare è, heideggerianamente, *lasciar-essere*. Su questa stessa traccia, Merleau-Ponty vorrà insistere per riuscire a dare una compiuta definizione della soggettività che non si sbilanci né dal lato della passività, né dal lato dell’attività, ma che riesca piuttosto a mantenere quell’equilibrio presupposto da una situazione di “attività e passività accoppiate”. La teoria della genesi delle idee implicata dalla concezione delle idee sensibili sembra infatti seguire da vicino le osservazioni kantiane sul genio e portare a conclusioni simili, nelle quali si fa sentire la medesima intenzione antiplatonistica che aveva segnato la descrizione dell’idealità.

Riconfermando il necessario ricorso all’arte, Merleau-Ponty reintroduce, nei corsi sulla Natura a partire dalla fine degli anni ’50, la *metafora musicale della melodia*⁸⁷, attraverso la quale cerca di entrare nel nucleo dei

⁸⁴) Kant 1991, p. 132.

⁸⁵) Carbone 1996, p. 119.

⁸⁶) Taminioux 1967, p. 61.

⁸⁷) La prima occorrenza della metafora della melodia è individuabile nella conferenza *Le cinéma et la nouvelle* pronunciata nel marzo del 1945 presso l’Institut des hautes études cinématographiques: «[...] una melodia è una figura sonora, e non si confonde con i rumori dello sfondo che possono accompagnarla [...]. La melodia non è una somma di note: ogni

meccanismi dell'ideazione: «[...] quando inventiamo una melodia, la melodia *si* canta in noi molto più di quanto noi la cantiamo; essa scende nella gola del cantante, come dice Proust. [...] il corpo è attaccato a ciò che canta, *la melodia si incarna* e trova in lui *una specie di servitore*»⁸⁸. La melodia è dunque l'idea, quell'essenza operante che, cardine della *Gestaltung*, giunge ad espressione sensibile attraverso la gola del cantante; essa è un articolarsi impersonale, come sottolinea l'impiego della particella *si*, un evento che non conosce possesso e che non è suscettibile di afferramento da parte della soggettività. Essa è il luogo sensibile dell'inaugurazione dell'idea, ma non ne governa in alcun modo lo sviluppo: essa è, al contrario, al completo servizio di questa formazione, oltre che costruirne la possibilità di articolazione ed espressione. In queste righe Merleau-Ponty vuole ribadire il senso d'evento dell'ideazione in termini di *sein lassen*, atteggiamento che lascia spazio alla funzione dell'avvenire dell'idea e che concede alle cose di realizzare «la risonanza che esigono»⁸⁹. Riconfermando la preoccupazione kantiana di non confondere il lasciar-essere, l'abbandono della soggettività nei confronti dell'Essere con una tutta passiva disposizione all'assoggettamento, Merleau-Ponty sviluppa la nozione di *creux* con il preciso intento di precisare i contorni di questa accoglienza che è, allo stesso tempo ed attivamente, un «incontro col mondo»⁹⁰. La doppiezza e l'ambiguità, che questa conformazione della soggettività conserva misteriosamente in se stessa, sono la più chiara espressione di ciò che Merleau-Ponty intendeva affermando l'indistinzione di passivo ed attivo: come il cantante accoglie la melodia nella sua gola e lascia che essa si incarni nel suo corpo cantandosi in e attraverso di lui, allo stesso mondo le cose entrano in risonanza con una soggettività cava che permette, o meglio ancora, favorisce, il loro risuonare. Possiamo allora dire che noi, in quanto luogo dell'avvenimento dell'idea, «siamo delle *cavità* che accolgono la melodia, che accolgono la nascita di quest'idea»⁹¹.

nota non conta se non per la funzione che esercita nell'insieme, e per questo la melodia non è sensibilmente mutata se la si traspone, cioè se si cambiano tutte le note che la compongono, rispettando i rapporti e la struttura dell'insieme. Invece un solo mutamento in tali rapporti basta a modificare la fisionomia totale della melodia. Questa percezione dell'insieme è più naturale e più primitiva di quella degli elementi isolati». La prima pubblicazione di questo testo è nella rivista «Les temps modernes» 3, 26 (novembre 1947); attualmente in Merleau-Ponty 2004, p. 70.

⁸⁸) Merleau-Ponty 1996, pp. 254-255 (corsivo nostro).

⁸⁹) Merleau-Ponty 1993, p. 121 (corsivo nostro).

⁹⁰) Carbone 2006, p. 24.

⁹¹) *Ibidem*.

4. *Dialettica dell'invaginazione, dialettica dell'invasamento: ideazione e creazione artistica*

L'introduzione del *creux* nel complesso teorico merleau-pontiano cerca di mettere fine anche ad un'ulteriore falsificazione prodotta dal platonismo che, basandosi su un'ingenua interpretazione del nostro rapporto con l'Essere, induce ad interpretare il nostro essere cavità in termini di pura passività, come se noi fossimo un semplice "ricettacolo" dell'idea. Nel *Timeo*, Platone ricostruisce la produzione demiurgica del cosmo in una prospettiva che spinge a pensare «la questione cosmogonia in termini di filiazione»⁹². Quest'opera, contenente ciò che si potrebbe definire una "fisica platonica" – intendendo questo termine nella sua concezione antica, cioè come l'interrogazione di tutto ciò che ha a che fare con la realtà sensibile e con il vivente – cerca di ricondurre poi il mondo ed il cosmo alla descrizione della loro struttura e dei loro principi. Nella presentazione della genesi materiale del cosmo, Platone ricorre ad un punto di vista genealogico, che si risolverà poi in un piano di comprensione di tipo teleologico, due livelli di lettura, questi, che, in seno a forme di platonismo più o meno religioso della cultura tardo-antica, si integreranno nel richiamo ad una divinità provvidenzialistica ed al «sovrordinamento dello spirito e dell'anima rispetto alla materia»⁹³. È innanzitutto opportuno osservare come nel *Timeo* non sia già più operativo quel dualismo ontologico tra idee e cose, che sembra essere invece la cifra primaria del platonismo: esso rimane in realtà un semplice «presupposto di fondo, che non viene concretamente utilizzato»⁹⁴ e che viene lentamente sostituito da una nuova struttura metafisica, la quale troverà la sua piena esclusività nelle opere della maturità. Il dialogo cosmogonico anticipa infatti gran parte del lavoro che Platone svolgerà nei dialoghi dialettici e mette in atto una «riduzione della teoria delle idee a *modalità espressiva* di una più generale modalità dei principi, in cui l'elemento determinante è il rapporto uno-molti, limite-illimitato»⁹⁵.

Conformemente a questa attenuazione della radicalità della dicotomia metafisica, il dialogo inizia con un richiamo di Timeo alla distinzione nella realtà di due generi: quello che sempre è, che non ha generazione e che è coglibile dall'intelletto grazie al *logos*; e quello che sempre diviene, che non è mai in senso compiuto poiché in preda ad un mobilismo estremo e ad una metamorfosi continua, ciò che è «percepibile solo mediante i sensi, in modo opinativo e irrazionale (cioè *alogos*)»⁹⁶. In seno a questa differenziazione originaria, Timeo cerca di dare ragione, in maniera genetica e causale, di

⁹²) Carbone 2005, p. 140.

⁹³) Trabattoni 1998, p. 277.

⁹⁴) *Ivi*, p. 278.

⁹⁵) *Ivi*, p. 281 (corsivo nostro).

⁹⁶) *Ivi*, p. 279.

tutto ciò che esiste, mostrando come nella creazione si sia mostrato operativo «il principio deontologico del buono e dell'ottimo»⁹⁷, la cui azione ha permesso che la bontà superiore potesse riflettersi parzialmente nelle sue copie. È in questo senso che i richiami alla teoria delle idee assolvono una funzione mediativa: essi servono infatti, principalmente, a mostrare come nella realtà sia individuabile una dimensione della perfezione grazie alla quale anche il sensibile può essere buono, «nella misura in cui a quella dimensione perfetta si avvicina e assomiglia»⁹⁸. Nella rappresentazione del processo cosmogonico, Platone mette capo a tutti i processi creativi l'attività, dal carattere fortemente teleologico, di una divinità demiurgica che, sul modello tecnico del lavoro artigiano, opera sempre in vista di un fine buono. Il demiurgo è dunque la «causa» dell'intero cosmo platonico, «nell'unico vero senso in cui si può parlare di causa»⁹⁹: esso è infatti il solo principio attivo coinvolto nella genesi platonica, l'unico a cui si può far risalire la paternità della creazione.

Dopo aver introdotto i primi due generi, la forma dell'esemplare e l'imitazione dell'esemplare, Platone passa a descriverne un terzo, la *chôra*, «il ricettacolo di tutto ciò che si genera, come una nutrice»¹⁰⁰. Mantenendosi sempre nella metafora procreativa, il dialogo fornisce una rappresentazione ancora più vivida di come questi principi interagiscono al fine della genesi del cosmo: «[...] se il modello è il padre, e la realtà sensibile generata è il figlio, la causa necessaria [la *chôra*] è la madre (51a), che anticamente nel rapporto procreativo veniva appunto considerata la materia o il luogo in cui si imprime il segno distintivo della forma, e del limite, prodotto dal padre»¹⁰¹. È in questa occasione che il principio materiale, ancora informe, viene caratterizzato come una *pura passività* pronta a ricevere l'informazione, senza produrre alcun contributo creativo; la *chôra*, così come il principio formale che la investe, sembra preesistere, nella sua attitudine incavata, al movimento di ideazione, negando qualsiasi possibilità di congiunzione originaria tra l'idea e il suo luogo di dispiegamento. L'introduzione di questa causa necessaria, o causa errante, risponde all'esigenza teorica platonica di fornire delle limitazioni all'azione del demiurgo, in modo da spiegare perché il mondo sensibile può essere buono solo in misura minore rispetto alla sua immagine ideale, non giungendo mai corrisponderle. Il «*motivo della resistenza*»¹⁰² introdotto dalla nozione di *chôra*, responsabile della limitazione e contemporaneamente della possibilità della creazione, si aggiunge all'accezione spaziale della materia a cui l'etimologia stessa del termine

⁹⁷) *Ivi*, p. 281.

⁹⁸) *Ivi*, p. 279.

⁹⁹) *Ivi*, p. 280.

¹⁰⁰) Platone 1991, 49a, pp. 1375-1376.

¹⁰¹) Trabattoni 1998, p. 289.

¹⁰²) *Ivi*, p. 288.

scelto da Platone per designarla rimanda. *Chôra* indica infatti, in primo luogo, una regione, una porzione di spazio, un luogo: questa sfumatura dimensionale del termine ci suggerisce che Platone intendeva privare la materia di qualsiasi caratteristica sostanziale, e sostituire la pienezza della sostanza con il vuoto del ricettacolo, configurando la causa errante come il luogo di accoglienza passiva del prodotto dell'attività demiurgica; idea, questa, che veniva già suggerita dalla metafora della filiazione. Pur presentando un aspetto di parziale permanenza che le deriva dal fatto di essere il limite dell'essere, «la *chôra* rappresenta l'aspetto materiale e diveniente della realtà sensibile, ma è chiaro che in sé e per sé non esiste, nella misura in cui è pura materia, *puro spazio*, puro divenire»¹⁰³. La materia platonica è dunque, come scriverà poi Ermete Trismegisto, «un corpo umido emerso dall'oscurità»¹⁰⁴, un principio passivo, ricco di potenzialità ma incapace di svilupparle autonomamente, o meglio, in un regime di collaborazione con quel primo genere formale che lei semplicemente attende. Platone pensa alla *chôra* come ad una madre priva di fecondità propria, appunto come ad un «ricettacolo di ciò che si genera [...] una specie invisibile e amorfa capace di accogliere tutto, e che partecipa in un modo assai complesso dell'intelligibile e che è difficile da concepirsi»¹⁰⁵. La qualità della ricezione del principio materiale è dunque simile a quella di un abbandono e di una disposizione completa, ma totalmente passiva, all'informazione.

Nell'orizzonte universale dell'ontologia merleau-pontiana cade la cesura tra interno ed esterno, e si instaura un regime d'evento: l'idea e la soggettività in cui essa si crea si configurano simultaneamente e secondo legami di complicità e co-appartenenza; la paternità dell'idea si piega al ruolo altrettanto attivo della madre ed entrambe entrano in un sistema di fungenza. Il negativo che Platone leggeva nella *chôra* si ristrutturava come un'assenza circoscritta, un'invisibilità per la quale la carne è «condizione di visibilità per differenza»¹⁰⁶; la luminosità infatti condivide la medesima struttura dell'oscurità, grazie alla quale si realizza una reversibilità tale da permettere all'idea di presentarsi sensibilmente. L'individuo di cui la luce traccia i contorni si dà indissolubilmente con la sua ombra, «un'ombra che risulterà perciò ingannevole, *falsa*, solo se verrà separata da quanto l'ha prodotta, ossia solo se si pretenderà che quella luminosità *non* sia ad essa *per essenza* connessa»¹⁰⁷. La mutazione dell'«immagine del pensiero» che Merleau-Ponty auspica per la sua neonata ontologia prende le mosse proprio da una profonda *ricomposizione delle coordinate dell'Essere* e delle nostre attitudini relazionali nei suoi confronti: l'approccio all'idealità come

¹⁰³) *Ivi*, p. 290 (corsivo nostro).

¹⁰⁴) Ermete Trismegisto 1998, p. 34.

¹⁰⁵) Platone 1991, p. 1377.

¹⁰⁶) Carbone 2005, p. 144.

¹⁰⁷) *Ibidem*.

primaria via d'accesso alla mutazione ontologica risulta estremamente strategica poiché investe già da subito i due cardini del problema ontologico, quello della soggettività e quello dell'essere carnale. È in questo senso che risulta fondamentale, in un regime filosofico merleau-pontiano, insistere sulla tendenza fuorviante che la considerazione del nostro essere cavità nei termini di una passiva accoglienza dell'idea mette in atto: ciò «significherebbe pensare questa cavità come esistente già *prima* che l'idea avvenga e perciò pensarla appunto come cavità che non fa altro che ospitare tale idea, ossia significherebbe pensarci quale *mera passività*. Inoltre, facendo di noi il puro e semplice ricettacolo da sempre aperto per ospitare un'idea che avviene, suggerirebbe che questa idea preesisteva come tale "altrove" e solo a un certo punto si sarebbe decisa a cadere all'interno della cavità, a sua volta preconstituita, che noi siamo»¹⁰⁸. Merleau-Ponty intende sgomberare il campo dal pregiudizio che soggettività ed idea preesistano rispettivamente in un altrove estraneo all'altro, per sintonizzare piuttosto la genesi dell'idea sul suo senso di evento, di *Bildung*: l'avvento dell'idea ed il nostro configurarci come cavità si danno simultaneamente e realizzano una risonanza reciproca. È infatti l'idea che induce la soggettività ad invaginarsi nel tessuto carnale, a piegare «un lembo di tale tessuto a cavità risonante che accolga e sedimenti quell'idea»¹⁰⁹. Quella di soggettività e idealità è in definitiva, secondo una formula claudeliana, una *co-naissance* dove il passivo risulta doppiato dall'attivo e dove nessun "soggetto" detiene il possesso o il merito dell'idea.

Nell'ideazione si realizza un'integrazione di accoglienza e creazione: qualcosa *si* crea nella culla di qualcos'altro che *si* invagina, senza che sia necessario o possibile identificare un autore di questi "avventi". Creare, come suggerisce opportunamente la metafora della melodia e della gola del cantante, è un «evento ontologico»¹¹⁰ che sottolinea la funzione del nostro aprirci a cavità per lasciar fluire il nostro incontro con il mondo. La risonanza che la cavità rilancia ha dunque la fisionomia di un pensiero che si opera, come osserva Merleau-Ponty in un corso sulla Natura, «senza pensare»¹¹¹, ciecamente. Il profilo ontologico di questo evento d'incontro, e insieme di creazione, procede proprio dall'indistinzione tra passività ed attività che in esso si realizza e si completa con quell'atto di espressione dell'Essere che, impersonalmente, si plasma in noi. In noi si muovono delle complicità originarie con l'Essere in virtù delle quali una decisione creativa, un pensiero, un'idea, non possono mai essere autonomi, prodotti *ex nihilo*: essi non sono un fare ma piuttosto un «lasciarsi fare»¹¹² che non

¹⁰⁸) Carbone 2006, p. 25.

¹⁰⁹) *Ibidem*.

¹¹⁰) *Ivi*, p. 26.

¹¹¹) Merleau-Ponty 1996, p. 405.

¹¹²) Merleau-Ponty 2003b, p. 276.

corrisponde ad un inerte abbandono, quanto piuttosto ad un consenso fungente ed inaugurante. L'aprirsi a cavità non è, per la soggettività, una condizione preliminare del suo avvento al mondo ma è una costante *invaginazione* che asseconda progressivamente gli impulsi che gli provengono dall'incontro con il mondo. In questo senso il *creux* merleau-pontiano si sottrae ad ogni logica di riempimento: la soggettività incavata, invaginata, non è mai né vuota né piena, proprio perché lo stato stabile di vuoto non le è mai proprio. Nella sua peculiare valenza creativa la soggettività non smette mai di prodursi nel suo "invaginamento", e, nella costanza di questo movimento che la scava, offre per sé e per il mondo una nuova «modalità d'incontro – l'ascolto»¹¹³. L'arte dunque, ed in particolare la musica, propone quel paradigma alternativo al fronteggiamento e alla rappresentazione che permette di pensare «tanto il nostro essere tanto quello dell'idea in termini non sostanzialistici, addirittura non identitari»¹¹⁴ e di portare finalmente a tema quella «creatività che noi siamo senza esserne gli autori»¹¹⁵.

Sulla scorta del pensiero del *creux* e sull'evidenza delle sua forte connessione con la creatività artistica, ci accorgiamo come le soluzioni merleau-pontiane intervengano dove la tradizione filosofica, nel tentativo di spiegare l'incontro con il mondo, ha posto un'alternativa tra la pienezza ed il vuoto: il soggetto sarebbe dunque un pieno che si impone sulle cose, cercando di istillare in esse un senso; all'opposto, il soggetto potrebbe corrispondere al vuoto della coscienza che attende, in seguito ad una adeguazione al mondo, ricevere da esso un senso. A questa seconda prospettiva possiamo ascrivere il tentativo di Platone di esprimere la valenza creativa della soggettività, sempre in quel quadro di strutturale disparità veritativa tra arte, poesia e filosofia. A questo proposito, è necessario premettere, in via prudenziale, che gli antichi erano sprovvisti di una concezione dell'arte come creatività *tout court* e che la più parte delle teorie dell'arte non prevedevano alcun legame tra le arti visive e la poesia, proprio in virtù della loro natura diametralmente distante. L'estetica antica si struttura infatti sul predominio delle teorie imitative e, nel caso della poesia, delle teorie dell'ispirazione divina. Da un lato quindi, l'originalità della produzione dell'artista non è nulla di intenzionale, dall'altro segue l'evolversi dei canoni artistici, che denotavano la perfezione nella discriminazione della simmetria e dell'euritmia: l'attività artistica ha dunque un *cursus* ripetitivo, nel quale si replica pedissequamente la perfezione. Per quanto concerne la descrizione della produzione artistica, tre fattori agiscono nell'estetica antica: il materiale, ovvero la natura, il lavoro, in nulla distinguibile dalla produzione secondo regole presupposta dall'artigianato e dalla scienza, e la forma, generalmente intesa platonica-

¹¹³) Carbone 2006, p. 27.

¹¹⁴) *Ibidem*.

¹¹⁵) *Ibidem*.

mente come eterna ed immutabile. All'artista come portatore di creatività è dunque negata qualsiasi possibilità d'intervento creativo e poetico del senso in termini di "creazione". La teoria dell'arte risiede dunque tutta in un binomio concettuale prodotto dalla simbiosi delle categorie dell'intellettuale e del ricettivo: ogni attività artistica, al pari di dell'attività artigiana è un conoscere. Ed un conoscere è fondamentalmente una ricezione passiva. L'estremizzazione di questa passività si ha poi nella cesura posta tra l'arte come produzione di oggetti basata su un *saper fare pratico secondo regole* e la poesia come *invasamento* – quest'ultimo sinonimo di completa remissività ed inazione produttiva. È vero dunque che, se Platone, nel Libro Quinto della *Repubblica* accostava arti visive e poesia nella loro pochezza veritativa in quanto arti mimetiche, in dialoghi posteriori, le dissocia, insistendo sulla natura "musicale" della poesia – intesa come "delirio sublime" – e ponendo l'arte visiva fuori dal dominio delle Muse. La poesia quindi, nel suo regime prettamente ispiratorio, assume uno statuto indipendente dalle altre arti mimetiche ed inizia ad avvicinarsi sensibilmente al vaticinio e alla filosofia. È anche vero però che nella prospettiva estetica platonica non tutti i poeti producono poesie ispirate dal tenore profetico. Esistono poeti che producono versi in modo artigianale, sulla scorta dell'imitazione della realtà, grazie all'affinamento di tecniche e regole compositive. Vi è dunque una gerarchia delle anime, che presenta la *poesia ispirata* nelle alte attività dell'uomo e la *poesia imitativa* nelle attività artigiane al pari del lanificio e dell'agricoltura. La dimostrazione della bassezza dell'arte mimetica prodotta da Platone nella *Repubblica* induce però a considerare la poesia mimetica ad un livello ancora inferiore rispetto all'artigianato: la *mimesis* artistica, a differenza di quella icastica in gioco nella creazione demiurgica, non si rivolge ai modelli alle copie sensibili di questi modelli. L'imitazione della poesia artigianale, così come quella delle arti visive, è al livello infimo dei *phantasmata*, copie delle copie che non hanno alcun rapporto con la verità e con l'essere ideale. Solo il poeta veggente, in linea con la figura del filosofo che torna nella caverna, ha potenzialità veritative che pongono la sua attività al di fuori dell'antico "sistema delle arti".

Se nel *Fedro* Platone introduce il discorso sull'occupazione "musicale" del poeta ai fini della produzione poetica e sulla mania come delirio "creativo", nello *Ione* egli ribadisce la distinzione tra poesia ed arte visiva, e sottolinea la centralità dell'ispirazione come condizione di valore della poesia. Socrate dialoga con un rapsodo, uno di quei cantanti itineranti che recitano e commentano pubblicamente i testi epici, e instaura con lui una discussione sulla natura della produzione artistica: il dialogo si amplia progressivamente anche all'attività dei poeti, nella misura in cui «il rapsodo e il poeta sono uniti dallo stesso legame magnetico prodotto dall'ispirazione»¹¹⁶

¹¹⁶) Trabattoni 1998, p. 54.

che fa della loro soggettività una semplice bacino di raccolta dell'iniziativa della divinità. L'intento platonico è senza dubbio polemico ed è in particolar modo rivolto all'autorità che viene riconosciuta al poeta rispetto al sapere etico tradizionale ed alla sua tradizione: Platone si avvicina infatti alla cultura poetica con l'intento etico e pedagogico di mostrare l'insufficienza di tale attività e l'ignoranza dei suoi esponenti. La natura meramente strumentale e passiva dell'intervento del poeta nella processo creativo è testimoniata dal fatto che egli non dice le cose che dice in base ad una reale conoscenza, ma «in base ad una specie di ispirazione e di favore divino»¹¹⁷. Il dialogo esordisce *in medias res*, dimostrando come non sia in alcun modo possibile intendere l'attività del rapsodo come un'arte, perché essa dipende interamente da un'*ispirazione divina* che induce nel poeta una sorta di mania. «La Musa rende i poeti ispirati, e attraverso questi ispirati, si forma una catena di altri che sono invasati dal dio»¹¹⁸: ciò che opera nella produzione poetica non è un'arte ma una semplice forza divina «paragonabile a quel tipo di forza che infonde il magnete negli anelli di ferro attraendoli a sé, i quali, a loro volta, mediante tale forza attraggono altri anelli, che diventano essi pure capaci di attrarne altre, formando in tal modo una lunga catena di anelli che dipendono uno dall'altro e tutti dalla forza del magnete»¹¹⁹. La dinamica creativa dell'ispirazione istituisce dunque una serie di attrazioni reciproche¹²⁰ e di invasamento diffuso. La soggettività dei poeti appare vuota, poiché il dio toglie loro la mente, la rapisce per servirli di loro come dei ministri, dei vati, dei profeti: la perdita di coesione che il poeta subisce nell'ispirazione lo spinge in uno stato di furore bacchico che lo rende disponibile a *fare spazio* all'iniziativa divina. «E, certo, tutti i buoni poeti epici non per possesso di arte, ma perché sono ispirati e posseduti dal dio compongono tutti questi bei poemi e, così, anche i buoni poeti melici»¹²¹: i poeti dunque non creano per arte ma perché iscritti in una "sorte divina" che, sottraendo loro il potere dell'attività mentale, li assume come bocche attraverso cui comunicare i suoi messaggi; pertanto non è il poeta in quanto tale che parla, ma il dio che parla grazie al *medium* fornito dai poeti. Essi subiscono un processo di *invasamento*: un'apertura al dio operata attraverso un riversamento dentro se stessi, una scomparsa coscienziale ed identitaria. Lo spossessamento che il poeta platonico realizza non è un farsi

¹¹⁷) *Ivi*, p. 55.

¹¹⁸) Platone 2001, 533e, p. 115.

¹¹⁹) Reale 2001, p. 24.

¹²⁰) Cfr. «[...] ciò che ti muove è una divina forza, come nella pietra che Euripide ha chiamato "Magnete" e che la gente chiama "Eraclea". Anche questa pietra, infatti, non solo attira gli anelli di ferro, ma infonde altresì un forza negli anelli medesimi, in modo che, a loro volta, essi possano produrre questo stesso effetto della pietra e attrarre altri anelli: e in questo modo, talvolta, si forma una gran lunga catena di anelli che pendono l'uno dall'altro. E tutti quanti dipendono dalla forza di quella pietra» (Platone 2001, 533d-533e, p. 115).

¹²¹) *Ivi*, 534a, p. 115.

cavo, un lasciar essere, una disponibilità alla collaborazione creativa. Essa è piuttosto un abbandono, uno svuotamento e non un'invasione: i poeti sono, letteralmente, dei *vasi vuoti*, incoscienti e completamente passivi, che aspettano di essere riempiti dalla sostanza divina.

È in gioco qui un rapporto con l'Essere diametralmente opposto a quello merleau-pontiano: l'arte offrirebbe infatti, secondo Platone, l'esemplare di una creazione non sintonizzata sulla risonanza e sull'ascolto delle istanze ontologiche, ma stornato su quell'idea di ricettacolo che abbiamo individuato nelle dinamiche cosmogoniche platoniche.

Questa dinamica completamente passiva della ricezione artistica è suggerita anche dalle immagini a cui Platone ricorre per visualizzare l'idea dell'ispirazione: «[...] i poeti ci dicono che attingono i loro canti da *fonti che versano miele* e da giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, e che *a noi li portano come fanno le api*, anch'essi volando come le api»¹²². Il poeta non ha libertà ed autonomia nell'iniziativa creativa, proprio in virtù del fatto che egli deve affidarsi costantemente al potere formativo della divinità: nella struttura di quella fonte metaforica, il dio è la sorgente ed il poeta il *bacino di raccolta* delle istanze creative che dalla sorgente si producono. Allo stesso modo, l'immagine dell'attività di impollinazione delle api comporta un richiamo alla *passività d'attesa* dei fiori, la cui possibilità di riproduzione dipende da un intervento esterno. È in questa direzione che Platone introduce una sorta di antagonismo tra l'attività del poeta e l'arte del pilota e del buon condottiero; ancora una volta emerge, in maniera contrastiva, l'insufficienza della perizia del poeta rispetto ad un "artista esperto", in particolare rispetto alla sua capacità di controllo ed organizzazione del suo fare. Il poeta, completamente estraneo ad abilità artistica e conoscenza, non è altro che un *maniacco*, il cui destino è in realtà l'appartenenza ad una sorte divina.

La tesi che il poeta debba essere considerato come «un uomo divino e non come uno che ha l'arte»¹²³, e che il suo creare artistico non sia un creare attivo e cosciente ma un semplice accogliere e mediare un'idea che viene da un "altrove" divino, compare in Platone a più riprese. L'idea che la forza divina che costituisce l'ispirazione poetica e l'entusiasmo che le è connesso siano indice di una mania – in altri termini, una divina follia –, lascia tracce anche in altri dialoghi oltre che allo *Ione*. È proprio nelle pagine del *Fedro* che Platone si sofferma sulle varie forme di divina ispirazione, tra le quali rientra anche la *mania poetica*, un terzo genere di ispirazione, dettata dall'invasamento e proveniente dalle Muse le quali, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé. La "poesia senza mania", dunque, rimane incompleta: la produzione di chi rimane "in

¹²²) *Ivi*, 534b, p. 117.

¹²³) *Ivi*, 542b, p. 167.

senno” viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania. È confermata, di conseguenza, anche nel *Fedro*, la versione della creazione tutta incentrata sulla passività e sullo svuotamento della soggettività: l’artramento della coscienza ed il realizzarsi dell’invasamento si configurano proprio come un *rapimento*, una privazione di autonomia e libertà da parte della divinità nei confronti della soggettività poetica. In quanto completamente cieca ed inconsapevole, la creazione platonica viene data per sorte divina, nella completa ignoranza, da parte della passività che la accoglie, del suo fondamento causale.

Nella descrizione delle dinamiche dell’ispirazione, Platone mantiene costante il parallelo tra la poesia e la mania erotico/rituale tipica dello smarrimento e della danza bacchica: «[...] come i coribandi danzano fuori di senno, così, fuori di senno, i poeti melici compongono i loro bei carmi, e quando entrano nell’armonia e nel ritmo, sono invasati e squassati da furore bacchico. E come le baccanti, allorché sono invasate, attingono ai fiumi miele e latte e invece quando sono in senno non lo sanno fare, così si comporta anche l’animo dei poeti melici, come essi stessi dicono»¹²⁴. Platone si richiama a più riprese al furore bacchico per il motivo che anch’esso implica una forma di invasamento ed una sorta di *condizione fuori di senno*, che dimostra l’analogia della danza bacchica con la poesia. L’ideale dionisiaco replica infatti il medesimo meccanismo di spossessamento, perdita e svuotamento della soggettività al fine di lasciarsi riempire ed invasare dalla frenesia.

Il *creux* merleau-pontiano, grazie al quale abbiamo iniziato a prendere in esame il pensiero platonico sull’arte, è completamente estraneo a questa dialettica di riempimento, non c’è nulla che lo riempie, nemmeno l’idea che viene in esso fungentemente creata. Esso si chiarisce come un processo di emersione, estroversione, esteriorizzazione, dimensionalizzazione di una soggettività e di un’identità, a cui si lega, in “negativo”, una dimensione di passività, di sapere fungente. Proprio in virtù di queste specifiche osservazioni la soggettività merleau-pontiana è una «*fissure* non nel senso sartriano di puro nulla, di vuoto o di buco [*trou*] immediatamente colmato dalla pienezza dell’essere, ma nel senso di cavità [*creux*] scavata proprio dalla trama di differenziazioni dell’essere sensibile»¹²⁵. Essa è una cavità in cui si realizza la risonanza di quel commercio con il mondo e con l’Essere, a sua volta intramato dall’intenzionalità latente, che ne costituisce il doppio fondo.

SIMONE FRANGI
simone.frangi@gmail.com

¹²⁴) *Ivi*, 534a, p. 116.

¹²⁵) Carbone 1990, p. 170.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arendt 1987 H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York - London, Harcourt Brace Jovanovic, 1978 (trad. it. G. Zanetti, *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, Bologna, Il Mulino, 1987).
- Carbone 1990 M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cezanne e Proust*, Milano, Guerini Studio, 1990.
- Carbone 1996 M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Milano, Guerini Studio, 1996.
- Carbone 1998 M. Carbone, *Tra "eidos" ed "eidolon"*, in E. Cassirer, *"Eidos" ed "eidolon". Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.
- Carbone 2004 M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- Carbone 2005 M. Carbone, *La luce della carne. Istanze antiplatonistiche e tracce neoplatoniche nel pensiero dell'ultimo Merleau-Ponty*, «Annuario Filosofico» 20 (2004) (ed. 2005).
- Carbone 2006 M. Carbone, *Le idee sensibili tra vita e filosofia*, «Paideutika», n.s., 2, 3 (2006).
- Cassirer 1998 E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen [1924]* (trad. it. A. Pinotti, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Raffaello Cortina, 1998).
- Ermete Trismegisto 1998 Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico. Asclepio*, Milano, Mimesis, 1998.
- Florival 1979 G. Florival, *L'uomo e la corporeità in Merleau-Ponty*, in AA.VV., *Il corpo, perché? Saggi sulla struttura corporea della persona*, Brescia, Morcelliana, 1979.
- Foucault 1997 M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, «aut aut» 277-278 (1997).
- Gambazzi 1992 P. Gambazzi, *La bellezza come non-oggetto e il suo soggetto. Considerazioni fenomenologiche su alcune proposizioni della «Critica del Giudizio»*, in AA.VV., *Azione e contemplazione*, Milano, IPL, 1992.
- Heidegger 1969 M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Niemeyer, 1953 (trad. it. G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, presentaz. di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1969).

- Heidegger 1976 M. Heidegger, *Zur Seinsfrage* [1955], in Id., *Wegmarken*, hrsg. von F.-W. Von Herrmann, Frankfurt a.M., Klostermann, 1976.
- Heidegger 1994 M. Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen, Neske, 1961, 2 voll. (trad. it. F. Volpi, *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1994).
- Jünger - Heidegger 1989 E. Jünger - M. Heidegger, *Oltre la linea*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1989.
- Kant 1991 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790] (trad. it. A. Gargiulo, riveduta da V. Verra, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma - Bari 1991).
- Lyotard 1995 J.-F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Parma, Pratiche, 1995.
- Merleau-Ponty 1964 M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, text établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty 1984 M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, éd. par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1969 (trad. it. M. Sanlorenzo, *La prosa del mondo*, Roma, Editori Riuniti, 1984).
- Merleau-Ponty 1989 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it. A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989).
- Merleau-Ponty 1993 M. Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible*, text établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it. A. Bonomi, riveduta da M. Carbone, *Il visibile e l'invisible*, nuova ed. it. a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993).
- Merleau-Ponty 1995 M. Merleau-Ponty, *Résumés de Cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968 (trad. it., presentaz. e note a cura di M. Carbone, *Linguaggio Storia Natura*, Milano, Bompiani, 1995).
- Merleau-Ponty 1996 M. Merleau-Ponty, *La Nature*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 (trad. it. M. Mazzocut-Mis - F. Sossi, *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Milano, Raffaello Cortina, 1996).
- Merleau-Ponty 2003 M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (trad. it. G. Alfieri, *Segni*, Milano, Net - Il Saggiatore, 2003).
- Merleau-Ponty 2003b M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996 (ed. it. a cura di M. Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Milano, Raffaello Cortina, 2003).
- Merleau-Ponty 2004 M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1996 (trad. it. P. Caruso, *Senso e non senso*, Milano, Net - Il Saggiatore, 2004).

- Perniola 1986 M. Perniola, *Presentazione* a B. Gracián, *L'Acutezza e l'arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986.
- Platone 1991 Platone, *Timeo*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1991.
- Platone 2001 Platone, *Ione*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001.
- Proust 1978 M. Proust, *Du côté de chez Swann* [1913] (trad. it. N. Ginsburg, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1978).
- Reale 2001 G. Reale, *Per una rilettura e una corretta interpretazione del dialogo «Ione»*, in Platone, *Ione*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001.
- Taminiaux 1967 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*, La Haye, M. Nijhoff, 1967.
- Trabattoni 1998 F. Trabattoni, *Platone*, Roma, Carocci, 1998.