



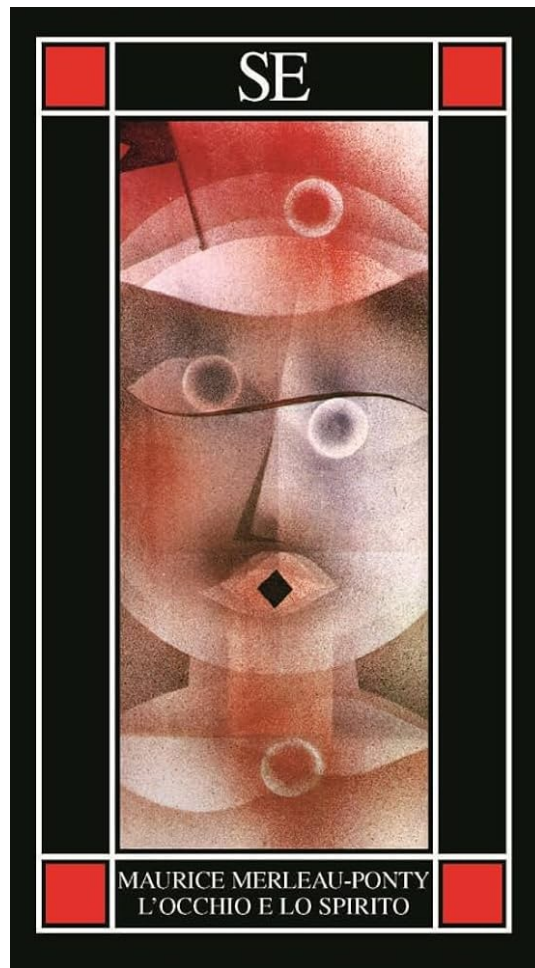
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TRIESTE

Sede di Gorizia
Corso di laurea magistrale in Architettura

Teoria e critica dell'architettura e della città postmoderna –
a.a. 2025/2026

Docente: Ferro Floriana
Titolo del corso: Abitare la città postmoderna nell'era digitale

Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*



1. Introduzione

- *L'occhio e lo spirito* (1960) è uno degli ultimi scritti di Merleau-Ponty, e può essere considerato il suo testamento filosofico.
- Nasce da una riflessione sull'arte, in particolare sulla pittura, ma si estende a una vera e propria **ontologia della visione**.
- Merleau-Ponty critica la scienza moderna e considera la pittura come luogo in cui **il mondo ritrova la sua profondità sensibile**.
- Il titolo oppone due dimensioni: l'occhio e lo spirito.
- **L'occhio** indica la percezione viva, l'apertura sensibile al mondo, mentre **lo spirito** rappresenta il pensiero riflessivo, la distanza analitica della scienza.
- Merleau-Ponty non vuole contrapporli, ma mostrare come siano originariamente uniti: lo spirito abita nell'occhio e l'occhio pensa guardando. La visione è una forma di **conoscenza incarnata**, non inferiore al pensiero concettuale, ma anteriore ad esso.

2. La scienza e la filosofia: il mondo della vita

- “La scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle. Se ne costruisce dei modelli interni e, operando su questi indici o variabili le trasformazioni consentite dalla loro definizione, si confronta solo di quando in quando con il mondo effettuale” (M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 13).
- Merleau-Ponty si confronta sin da subito con il pensiero scientifico, non inteso nel senso classico dell'*episteme* greca, di un pensiero della Totalità come lo definisce Emanuele Severino, ma come **costruzione matematica del mondo**.
- L'autore chiarisce, inoltre, che il problema della scienza del suo tempo non sia semplicemente l'uso di modelli matematici.
- Considerare il mondo come insieme di oggetti delle nostre operazioni, dunque manipolabili, significa ricadere in una **concezione “artificialistica”** del reale (riferimento alla cibernetica e alla teoria dell'informazione).

- Per comprendere le osservazioni di Merleau-Ponty, bisogna riferirsi al confronto che da lungo tempo la fenomenologia opera con la scienza.
- Husserl, ne *La filosofia come scienza rigorosa* (1911), evidenzia come la filosofia debba distaccarsi dalle scienze naturali (*Naturwissenschaften*). Nella visione scientifica si adotta una **prospettiva oggettivistica** del mondo: le cose che lo popolano sono soggette alle leggi della fisica.
- Husserl nota inoltre come i modelli fisico-matematici siano **idealizzazioni**: sono modelli dalla comprovata efficacia, tuttavia il fatto che riflettano esattamente il reale deve essere messo in discussione.
- Nemmeno le scienze umane (*Geisteswissenschaften*) possono aspirare al rigore della filosofia. Secondo Wilhelm Dilthey, esse si propongono come *Weltanschauungen* (visioni del mondo), influenzate dalle circostanze storico-sociali. Per Husserl la storicità è importante, ma la questione della genesi del trascendentale non può essere affrontata secondo lo storicismo e la sua prospettiva relativistica.

- In generale, il trasferire illecitamente metodi e atteggiamenti dalle scienze naturali o dalle scienze umane alla filosofia conduce a due estremi: alla naturalizzazione oppure alla storicizzazione e alla relativizzazione di tutti i principi e le idee.
- La filosofia rischia quindi di **ricadere nell'oggettivismo o nel soggettivismo**, nell'empirismo estremo o nel relativismo.
- Ne *La crisi delle scienze europee* (1936), Husserl riprende la critica all'idealizzazione portata avanti nel modello scientifico e ritiene che pure nelle scienze umane vi sia ormai una tendenza oggettivistica.
- Afferma, infatti: “Nella miseria della nostra vita [...] **questa scienza non ha niente da dirci**. Essa esclude di principio proprio quei problemi che sono più scottanti per l'uomo, il quale, nei nostri tempi tormentati, si sente in balia del destino; i problemi del senso o del non-senso dell'esistenza umana nel suo complesso” (E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 2015, § 2, p. 43).

- Per andare in profondità e comprendere il senso dell'esistere bisogna, invece, volgersi al **mondo della vita** (*Lebenswelt*).
- Per Husserl, “non si è mai indagato scientificamente il modo in cui il mondo-della-vita funge da fondamento, il modo in cui sono fondate le sue molteplici validità logiche rispetto alle verità logiche teoretiche. E probabilmente la scientificità, richiesta dal mondo-della-vita come tale e nella sua universalità, è una scientificità peculiare, non di ordine logico-obiettivo, una scientificità che, per essere definitivamente fondante, è la più alta nella scala dei valori” (ivi, § 34, p. 149).



- Nelle Note di lavoro a *Il visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty nota: “Il **mondo percettivo ‘amorfo’** di cui parlavo a proposito della pittura - risorsa perpetua per rifare la pittura -, che non contiene nessun modo d'espressione e che tuttavia li sollecita e li esige tutti, che risuscita con ogni pittore un nuovo sforzo di espressione -questo mondo percettivo è in fondo l'Essere nel senso di Heidegger, che è più di ogni pittura, di ogni parola, di ogni ‘atteggiamento’ e che, colto dalla filosofia nella sua universalità, appare come contenente tutto ciò che sarà mai detto, lasciando però che siamo noi a crearlo (Proust)” (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, Note di lavoro, gennaio 1959).
- L'arte, nello specifico la pittura, attinge continuamente al mondo della vita, all'**Essere grezzo o selvaggio** che costituisce la nostra dimensione pre-riflessiva. Secondo Merleau-Ponty, si tratta dell'Essere nel senso di Heidegger, che non coincide con gli enti, ma si rivela (nel senso di *aletheia*) in maniera privilegiata nell'opera d'arte.

3. Il corpo e le cose

- Merleau-Ponty ritiene che l'artista possa avere uno sguardo privilegiato sul mondo. Citando Paul Valéry, egli afferma che **il pittore “si dà con il suo corpo”**: “È prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura” (Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 17).
- Per rendere comprensibile questa affermazione, Merleau-Ponty fa riferimento alle osservazioni che sta sviluppando in questo periodo sia nei corsi al Collège de France, sia all'inedito *Il visibile e l'invisibile*.
- A questo proposito, l'autore si riferisce innanzitutto alla connotazione cinestetica del corpo: **il corpo è visione e movimento**, non puro spirito contemplante, ma che agisce nel mondo in cui vive.
- Si tratta di affermazioni già presenti nella *Fenomenologia della percezione*.
- Anche l'ambiguità tra **Leib e Körper**, tra corpo soggettivo e corpo oggettivo, a sua volta ripresa da Husserl, si ritrova già in quest'ultima opera.

- Tuttavia, Merleau-Ponty va decisamente oltre l'ambiguità, facendo riferimento alla dialettica interna al corpo che non è più semplice corpo fenomenico, ma **carne del mondo**. Viene chiaramente menzionato il movimento iperdialettico tra i poli della carne.
- “L'enigma sta nel fatto che **il mio corpo è insieme vedente e visibile**. [...] Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso. È un sé, non per trasparenza come il pensiero, che può pensare una cosa solo assimilandola, costituendola, trasformandola in pensiero – bensì un sé per confusione, narcisismo, inerenza di colui che vede a ciò che vede, di colui che tocca a ciò che tocca, del senziente al sentito – dunque **un sé che è preso nelle cose**, che ha una faccia e un dorso, un passato e un avvenire...” (ivi, p. 18).
- La nostra soggettività non è pensiero distaccato dagli oggetti che conosce o su cui agisce, non è trasparente come il *cogito* cartesiano, che assimila le cose trasformandole in puri contenuti ideali, ma è immerso nelle cose.

- Si tratta di una dialettica chiasmatica, caratterizzata da un movimento di reversibilità e divergenza, di poli che non sono separati l'uno dall'altro o in grado di annichilirsi, ma che costituiscono il reale in modo processuale.
- Nel **chiasma della carne**, “fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e un'altra mano, avviene una sorta di reincrociarsi, quando si accende la scintilla della percezione sensibile” (ivi, p. 20).
- Il corpo e le cose sono fatte della medesima “stoffa”, e il pittore deve essere in grado di esprimere questa relazione.
- Il pittore presta il suo corpo, nel senso che attraverso di lui si esprimono la luce, il colore, la profondità e, in generale, le qualità delle cose. Per sentirli bisogna che venga prodotta un'eco in noi, nel nostro corpo, un'eco caratterizzata dall'**appartenenza comune tra il corpo e le cose**, tra il soggetto e l'oggetto.
- C'è un legame carnale con le cose, legame che il pittore cerca in tutti i modi di esprimere attraverso il proprio stile.

- La visione non è mai un atto unilaterale, ma un processo di **riflessione reciproca**: nel vedere, il soggetto è al tempo stesso colui che guarda e ciò che può essere guardato.
- **Lo specchio** diventa il luogo simbolico in cui questa reversibilità si manifesta: l'occhio che guarda si scopre, nello stesso gesto, visibile, parte del mondo che sta osservando.
- Guardandosi allo specchio, il pittore non contempla un'immagine separata, ma percepisce la propria appartenenza al visibile.
- “Quanto allo specchio, esso è lo strumento di una magia universale che **trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose**, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso” (ivi, p. 27).



- Parmigianino, *Autoritratto*
- *entro uno specchio convesso*

- Lo specchio non è una superficie neutra, ma un **dispositivo di incarnazione**: nel riflesso, il soggetto scopre che è fatto della stessa materia sensibile del mondo che osserva. La visione non è più possesso, ma esposizione: vedendo, siamo visti.
- Lo specchio rende così evidente l'impossibilità di separare il dentro dal fuori, il corpo dall'immagine, il soggetto dall'oggetto.
- Il riflesso non duplica il mondo, ma lo piega su se stesso, producendo quella **"profondità del visibile"**, che Merleau-Ponty identifica come la dimensione più originaria dell'esperienza.
- Per il pittore (e per l'architetto o l'artista in generale), lo specchio diventa anche un **modello di generazione**: la pittura stessa è uno specchio del mondo, ma non un semplice riflesso. È il mondo che si riflette nel gesto corporeo dell'artista.
- Il quadro, come lo specchio, non rappresenta, ma fa emergere la relazione viva tra chi guarda e ciò che è guardato.

4. Il ruolo dell'artista

- Merleau-Ponty muove una critica a **Cartesio** e a quanto egli afferma nella sua *Diottrica*: lo spazio è considerato a partire da una prospettiva in terza persona, ovvero come un reticolo di relazioni tra gli oggetti, visto da uno spettatore esterno o da un geometra che “sorvola” tale reticolo.
- Lo spazio non deve essere considerato dal punto di vista del **Körper**, che è l'involucro esterno di ogni soggettività e viene quindi visto secondo modelli matematici o fisici.
- In realtà, lo spazio deve essere considerato a partire dal corpo vissuto, dal **Leib, che è Nullpunkt** a partire da cui si dipana il campo percettivo.
- **Lo spazio viene vissuto dall'interno e lo stesso vale per la luce**, che non deve più essere considerata secondo il modello della percezione da contatto (come nella concezione tattile sostenuta da Cartesio), bensì come azione a distanza che avviene nei confronti del *Leib*.

- È da questo che proviene l'attività pittorica, secondo Merleau-Ponty.
- In generale, l'occhio non è da considerare un organo che registra dati sensibili e che si rappresenta il mondo. Esso è un **organo attivo**: esplora, tocca, abita lo spazio visivo.
- Vedere è quindi un modo di muoversi, di “accarezzare” le cose con lo sguardo. Vedere consente di effettuare gesti incarnati.
- Per questo la visione ha un ritmo, un tempo, una corporeità.
- L'arte visiva non si limita a rappresentare forme: fa sentire il **movimento stesso dello sguardo**, il suo “respiro” percettivo.



• E. Degas, *Ballerine alla sbarra*

- L'arte mostra che il pensiero non appartiene solo al linguaggio concettuale: anche la visione pensa, anche la mano pensa.
- Il pittore lavora nella stessa sostanza di cui è fatto il mondo: luce, colore, spazio. Nell'arte, **la materia diventa espressiva e pensante**, come se il mondo stesso si riflettesse.
- L'arte è dunque una forma di ontologia dell'incarnazione: non parla del mondo, ma lo conduce ad essere.
- L'arte cerca di esprimere l'**enigma dell'esteriorità**, secondo cui le cose sono percepite “nel loro reciproco avvolgersi” (ivi, p. 47). Le cose sono dipendenti l'una dall'altra e in questo consiste la loro profondità.
- Quest'ultima non può essere intesa come terza dimensione, al massimo come la prima: la profondità è “l'esperienza della **reversibilità delle dimensioni**, di una ‘località globale’ in cui tutto è contemporaneamente” (*ibidem*). Il mondo è multidimensionale, caratterizzato da livelli diversi, da “**fogli della carne**” posti in relazione di profondità l'uno rispetto all'altro.

- Merleau-Ponty si riferisce spesso alle opere di Cézanne. In particolare, l'artista cerca la profondità, intesa come “la deflagrazione dell'essere”, che si trova in ogni modalità dello spazio.



- Il suo stile manda a pezzi la forma a vantaggio del colore, attraverso cui è possibile avvicinarsi al cuore delle cose.
- Come osserva Taddio, la *Montagne Sainte-Victoire* riflette il *logos del mondo sensibile* che Merleau-Ponty vuole portare a espressione: aspetti del visibile capaci di esprimere la pienezza di senso aperta dal manifestarsi della cosa.

- Il quadro è un **generatore di forme e di senso**, perché la cosa raffigurata non si fonda sull'imitazione, ma dischiude un senso equivalente rispetto alla cosa, una virtualità del reale.
- “Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto **il pittore che nasce nelle cose** come per concentrazione e venuta a sé del visibile, e il quadro, infine, può rapportarsi a una qualsiasi cosa empirica solo a condizione di essere innanzitutto ‘autofigurativo’; può essere spettacolo di qualche cosa solo essendo **‘spettacolo di niente’**, perforando la ‘pelle delle cose’ per mostrare come le cose si fanno cose, e il mondo mondo” (ivi, p. 49).
- L'arte non consiste, quindi, in un rapporto artificioso con il mondo, ma con l'espressione del reale stesso, come fosse un **“grido inarticolato”**, cercando di giungere al suo strato pre-riflessivo, all'invisibile sotteso nel visibile.

- Il **corpo del pittore** è il punto in cui il mondo visibile e la carne invisibile si incontrano. Ogni pennellata è una risposta del corpo al mondo, un gesto che nasce dal contatto diretto con la materia.



- Merleau-Ponty vede in questo il superamento della dicotomia tra soggetto e oggetto: **il pittore non domina il mondo, lo lascia parlare.**
- La pittura, come la percezione, è un atto di **partecipazione ontologica**: il corpo è il luogo in cui il mondo diventa visibile.

- Merleau-Ponty sottolinea che **la pittura è un linguaggio senza parole**: non descrive, ma fa emergere il senso dal silenzio delle cose.
- Questo “silenzio eloquente” è la voce della carne del mondo: il visibile che si manifesta da sé.
- L’arte non ha bisogno di spiegazioni: il suo significato è immanente alla percezione.
- In questa dimensione, **la filosofia e l’arte si ricongiungono**: entrambe cercano di dire l’indicibile del visibile: “l’essenza propria del visibile è di avere **un doppio di invisibile** in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una stessa assenza” (ivi, p. 59).
- Attraverso la visione si incontrano, quindi, il visibile e il suo doppio, che è l’invisibile. Questo incontro viene espresso dall’arte in maniera carnale, rimandando all’essenza stessa delle cose senza mediazione: l’arte non rappresenta, ma presenta le cose stesse.

- L'arte può essere considerata una modalità in grado di incarnare pienamente il motto husserliano della fenomenologia, ovvero **“andare alle cose stesse”**.
- A differenza della modalità cartesiana, in cui si conosce una cosa quando la si domina e la si tiene “in pugno”, comprendendola in modo chiaro e distinto, la fenomenologia conduce verso una nuova definizione di conoscenza, che consiste nell'abitare.
- **Abitare significa andare al cuore delle cose**, vedere non implica essere osservatori distanti, ma parte del mondo che si guarda.
- I pittori possono insegnarci a guardare il mondo, poiché osservare fa parte del loro mestiere.
- **L'occhio guarda ed è guardato, è vedente ed è visto**. La pittura ci restituisce questa verità: mostra che siamo “carne del mondo”, parte della stessa materia sensibile che cerchiamo di comprendere.

- La visione è una forma di **partecipazione ontologica**, un atto di appartenenza. Vedere significa esserci nel mondo, condividere la sua luce, la sua ombra e la sua profondità.
- “La profondità è il mezzo di cui le cose dispongono per restare nitide, per restare cose, pur non essendo ciò che io guardo attualmente. È per eccellenza la **dimensione del simultaneo**. Senza di essa non ci sarebbe un mondo, non ci sarebbe Essere, ma solo un’unica zona mobile di nitidezza che non potrebbe portarsi qui senza abbandonare tutto il resto, - e una sintesi di queste ‘vedute’. Laddove, in virtù della profondità, a poco a poco esse coesistono, scivolano l’una nell’altra e si integrano. È dunque la profondità a far sì che le cose abbiano una carne: e cioè oppongano alla mia ispezione degli ostacoli, una resistenza che è appunto la loro realtà, la loro ‘apertura’, il loro *totum simul*.” (Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., Note di lavoro, novembre 1959).



- **Esempi di relazione tra architettura e mondo della vita: Villa Mairea (Alvar Aalto)**
- Si integrano arte, natura e quotidianità: la casa è vissuta come ambiente domestico e paesaggio insieme.
- I materiali (legno, pietra, mattoni) mantengono la loro connotazione tattile, la luce varia durante il giorno, il percorso è fluido, non geometrico.
- Il progetto non parte da un concetto astratto, ma dal modo in cui il corpo vive lo spazio. L'architettura è considerata come prolungamento del mondo vissuto.



- **Can Lis (Jørn Utzon)**

- Utzon, influenzato dalla fenomenologia e da Aalto, progetta la casa Can Lis come abitazione contemplativa.
- L'edificio è composto da volumi sparsi che dialogano con il paesaggio e la luce. Ogni stanza è orientata in modo diverso, come risposta alle forze naturali del luogo.
- Lo spazio non è misurato, ma “vissuto”: si percepisce la continuità tra corpo, vento, sole e pietra. L'architettura non è composizione astratta, ma esperienza sensibile del luogo.

