



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Studi Umanistici

CICLO

XXXVII

ESTETICA DELLA PLASTICITÀ. FORMA, SCULTURA, MORFOGENESI

PHIL-04/A

(M-Fil/04)

Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma _____

Supervisore/Tutor: Ch.ma Prof.ssa Silvia Vizzardelli

Firma _____



Silvia Vizzardelli
30.10.2024 23:55:50
GMT+02:00

Dottorando: Dott. Domenico Licciardi

Firma

INDICE

Introduzione.....	p. 7.
-------------------	-------

SEZIONE 1. LA PLASTICA

Capitolo 1. Razionalità estetica.....	p. 11.
1. L'estetica di Herder (presentazione generale).....	p. 11.
1.1. Estetica critica.....	p. 11.
1.2. Estetica genealogica.....	p. 13.
1.3. Estetica distruttrice.....	p. 17.
2. Il pezzo di cera.....	p. 18.
3. Le piccole percezioni.....	p. 24.
4. La fisiologia del chiaro e dell'oscuro.....	p. 31.
5. La vividezza dell'oscuro.....	p. 38.
6. La plasticità dell'anima.....	p. 46.
Capitolo 2. <i>Modus e Relatio</i>	p. 51.
1. <i>Il Versuch über das Sein</i>	p. 51.
2. Il soggetto.....	p. 52.
3. <i>Quid e Aliquid</i>	p. 55.
4. L'impressione dell'essere.....	p. 61.
5. Il reale.....	p. 64.
6. La forza.....	p. 69.
7. Il tentativo.....	p. 72.
Capitolo 3. Lo sfondo psicologico dell'estetica.....	p. 74.
1. La metamorfosi dell'anima.....	p. 74.
2. Il senso interno.....	p. 78.
3. L'amnesia.....	p. 83.
4. La fisiologia.....	p. 87.
5. L'anamnesi.....	p. 90.
6. L'origine.....	p. 93.
7. Il fondo.....	p. 97.

Capitolo 4. La plastica.....	p. 102.
1. Considerazioni preliminari.....	p. 102.
2. Due forme della plasticità.....	p. 109.
2.1. Il platonismo.....	p. 109.
2.2. Lo spinozismo.....	p. 111.
3. Modalità e relazionalità in <i>Plastica</i>	p. 113.
4. La fondazione estetica della filosofia.....	p. 115.
4.1. L'analogia.....	p. 115.
4.2. La <i>Bildung</i>	p. 116.
5. Genetica e ontologia.....	p. 118.
6. Genealogia di <i>Plastik</i>	p. 120.
7. <i>Plastik</i>	p. 127.
7.1. La scultura.....	p. 128.
7.1.1. Creazione e distruzione della plastica.....	p. 132.
7.2. La pittura.....	p. 136.
7.3. Scultura e pittura.....	p. 138.
7.4. Il bello.....	p. 142.
7.5. Il sublime.....	p. 145.
7.6. La bellezza e il sublime.....	p. 148.
7.7. Metamorfosi della plastica, 1.....	p. 152.
7.7.1. La fine degli idoli.....	p. 152.
7.7.2. La linea.....	p. 155.
7.8. La forma.....	p. 160.
7.9. Il tatto.....	p. 162.
7.10. La vista.....	p. 168.
7.11. La vista e il tatto.....	p. 171.
7.12. La plasticità nell'estetica di Herder.....	p. 173.
8. Due forme della plastica.....	p. 185.
8.1. La plastica come espressione.....	p. 185.
8.2. La plastica come dinamica.....	p. 191.
9. Metamorfosi della plastica, 2.....	p. 193.
10. La rilevanza della plasticità estetica per la filosofia contemporanea.....	p. 196.

SEZIONE 2. LA PLASTICITÀ

Capitolo 5. Plasticità ontologica.....	p. 198.
1. Plasticità dialettica.....	p. 198.
1.1. Genesi del problema filosofico della plasticità.....	p. 198.
1.1.1. Forma e presenza.....	p. 198.
1.1.2. Il tempo.....	p. 203.
1.2. La plasticità del tempo.....	p. 207.
1.3. La plasticità nel corpus hegeliano.....	p. 208.
1.4. 'Formare un concetto'.....	p. 209.
1.5. <i>Voir venir</i>	p. 212.
2. Plasticità esplosiva.....	p. 216.
2.1. La creazione della forma.....	p. 216.
2.2. Il senso ontologico della plasticità.....	p. 218.
2.3. Il senso post-metafisico della plasticità distruttrice.....	p. 221.
2.4. Il problema modale della plasticità.....	p. 223.
2.5. Il 'possibile negativo'.....	p. 225.
3. L'avvenire della plasticità.....	p. 231.
3.1. Plasticità e soggettività.....	p. 231.
3.2. L'epoca cerebrale.....	p. 235.
Capitolo 6. Plasticità virtuale.....	p. 239.
1. La 'plasticità del virtuale'.....	p. 239.
1.1. Molteplicità, singolarità e morfogenesi.....	p. 239.
1.2. Eterogenesi differenziale.....	p. 241.
1.2.1. La morfodinamica strutturale.....	p. 241.
1.2.2. Dallo spazio di Riemann agli spazi sub-riemanniani.....	p. 244.
1.3. Spazi discreti.....	p. 247.
2. La virtualità del sensibile.....	p. 250.
Capitolo 7. Plasticità interrotta.....	p. 260.
1. Logica del discontinuo.....	p. 260.
2. Si può toccare una forma?.....	p. 270.
BIBLIOGRAFIA.....	p. 290.

Introduzione

“Plasticità” è una parola che indica, in senso generale, la trasformabilità della forma. Sebbene il campo della sua nascita sia l’arte, a partire dalla fine del XIX secolo assistiamo ad una proliferazione degli ambiti del sapere che ne fanno utilizzo. Il presente lavoro si occupa di analizzarne il concetto, ponendo particolare attenzione al senso estetico del termine e inquadrandolo nell’ottica di una problematica complessa: la plasticità deve forse essere letta nei termini di uno sviluppo immanente o come un processo in un certo senso discontinuo, attraversato da un’occulta frammentarietà?

Nella duplice prospettiva che caratterizza la nostra tesi – di cui una sezione sarà dedicata alla ricostruzione del concetto in Johann Gottfried Herder, con un’ampia panoramica sul contesto teoretico del razionalismo tedesco nel XVIII secolo; l’altra, a due concezioni contemporanee dello stesso – abbiamo creduto d’intravedere nella plasticità un problema molto antico: la differenza sottile, probabilmente indecidibile, tra le nozioni del continuo (*συνεχές*) e del contiguo (*ἄπτεσθαι*). Pur senza alcuna pretesa di esaustività, ci è parso che la questione della modulazione della forma, tanto nella sua declinazione estetica moderna quanto nelle analisi, negli usi e nelle elaborazioni filosofiche più recenti, non faccia che rimandare ad una tale dicotomia.

L’estetica ci è apparsa fin da subito come il punto di vista privilegiato per provare ad inquadrare il concetto. In un certo qual modo, l’estetica è essa stessa il campo d’attualità di una certa logica aporetica della fusione e del contatto, del divenire e di una presa di distanza da quest’ultimo, che non è trascendenza bensì interruzione del processo o percepimento di una mancanza. Se è più facile riconoscere (quantomeno a grandi linee) che vi è una certa estetica della plasticità (si pensi ai numerosi utilizzi del concetto di forma negli ambiti dell’arte e non soltanto), è forse più complesso determinare il senso di una certa plasticità dell’estetico. Laddove quest’ultimo termine non concerne tanto la trasformazione storica e concettuale a cui essa è andata incontro nel corso del suo sviluppo storico. Si tratterebbe, piuttosto, dell’oscillazione costante tra una concezione immanentistica della sensibilità ed un’altra che vede nell’esperienza (dell’arte in particolar modo) la potenza di affioramento del sensibile (e dunque dell’esperienza stessa). Probabilmente non è un caso che l’estetica (soprattutto nei primi decenni della

sua formulazione in quanto ambito di ricerca filosofica) non smetta di insistere su una certa comprensione della morfologia. Al di là di quanti siano i modi di combinare i termini “plastico” ed “estetico” (pochi e molto spesso troppo formali) è come se tra le nozioni di forma e sensazione vi fosse una sorta di relazione speculare irriducibile ad un’epistemologia e ad una storiografia delle discipline filosofiche. A nostro avviso, questo filo conduttore è in qualche modo legato al fatto che entrambi i concetti portano con sé, simultaneamente, tanto il marchio del continuo quanto quello del discontinuo.

Come abbiamo anticipato, il presente lavoro è suddiviso in due sezioni. La prima, con una maggiore inclinazione storiografica, ha lo scopo di analizzare il senso specificamente estetico della plasticità. La seconda è invece dedicata ad una comprensione contemporanea del concetto nelle sue declinazioni ermeneutiche, ontologiche e psicoanalitiche. Tale partizione è anzitutto dettata da esigenze cronologiche prima che argomentative. In effetti, da una sezione all’altra, la numerazione dei capitoli non ricomincia da capo (com’era nostra intenzione iniziale), poiché al di là della distanza temporale la prossimità tematica degli argomenti ci ha offerto l’occasione di un’esposizione sequenziale.

Nel primo capitolo, proveremo a ricostruire lo sfondo gnoseologico e dunque “psicologico” (essendo l’anima l’istanza della conoscenza nell’ambito del razionalismo dei secoli XVII e XVIII) del pensiero del giovane Herder. Le tematiche principali sono: 1. Lo statuto epistemologico profondamente problematico della sensibilità a partire da Descartes. 2. L’esposizione e l’approfondimento della nozione herderiana di plastica. Occorre però che il termine “psicologia” (parola con un significato molto differente, all’epoca, da quello assunto a partire dalla fine del XIX secolo, con Fechner, Helmholtz, Wundt e gli altri padri della psicologia sperimentale) sia colto nelle sue implicazioni ontologiche. Per questo motivo, nel secondo capitolo analizzeremo attentamente il *Versuch über das Sein* di Herder. Il terzo si occuperà di altri testi herderiani dedicati alla psicologia intesa come metafisica o genealogia dell’anima. In tal modo, sarà possibile offrire quello che potremmo definire come lo sfondo problematico della nozione herderiana di “plastica”, a cui sarà dedicato il quarto capitolo.

Il quinto capitolo, che apre la seconda sezione, proverà a confrontarsi con il pensiero di Catherine Malabou, ossia dell’autrice che, oltre ad aver portato il concetto di plasticità all’attenzione del pensiero contemporaneo, ci ha omaggiati con la riflessione più profonda e articolata intorno ad esso. Il sesto, invece, affronterà la recente rielaborazione della nozione deleuziana e guattariana di eterogenesi differenziale, da cui emerge un modello

teoretico atto a descrivere tanto il divenire delle forme quanto una vera e propria plasticità del virtuale. L'ultimo capitolo esporrà, grazie ad un confronto con la psicoanalisi e l'arte di Marcel Duchamp, un primo tentativo di delineare un'estetica contemporanea della plasticità.

PRIMA SEZIONE.
PLASTICA.

Capitolo 1.

Razionalità estetica

1. *L'estetica di Herder*

1.1. *Estetica critica*

Nelle *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, Johann Gottfried Herder scrive:

Ogni nazione ha un proprio modo di vedere in concetti generali che, per lo più, si fonda nelle sue forme di espressione, in breve nella tradizione, e, siccome la filosofia dei Greci era nata da poesie e da allegorie, le sue astrazioni ne hanno riportato un'impronta del tutto particolare, per essi ben comprensibile. Ancora in Platone le allegorie non sono semplici ornamenti; le sue immagini sono come sentenze classiche dei tempi antichi, sviluppi più raffinati dell'antica tradizione poetica.¹

Questo passaggio sembra illustrare molto bene il ruolo ricoperto dall'estetica nell'opera più matura di Herder. La scienza (*ἐπιστήμη*) ha le proprie radici in un sostrato di immagini espresse in forma poetica e allegorica, portatrici non di concetti universali già compiuti ma di una razionalità prettamente umana, prodotta e modellata nel corso della trasmissione e dell'elaborazione dei saperi. Nonostante un tale atteggiamento non sia in grado, oggi, di suscitare scandalo, quest'attitudine contribuì a forgiare la figura del "contro-illuminista" Herder come di colui che rifiutò l'idea di un pensiero puro (*reine Denke*), distaccato da quell'ambito della sensibilità al quale – nella sua impresa antidogmatica e antimetafisica – egli tentò di ricondurre l'origine dei concetti umani.² L'estetica è in tal senso una disciplina genealogica.

¹ Johann Gottfried Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Laterza, Bari 1992, p. 254.

² Cfr. Johann Gottfried Herder, *Sul sentire e sul conoscere dell'anima umana*, II, in Id., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di Elena Agazzi e Guglielmo Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023, pp. 555-557: «Tutto il cosiddetto *pensiero puro* (*reine Denken*) che si esercita dentro la sfera divina non è altro che inganno e gioco, il peggiore dei vaneggiamenti che però non è in grado di ammettersi come tale. Tutto il nostro pensiero è sorto a partire dalla sensibilità (*Empfindung*) e per suo tramite, e nonostante tutte le distillazioni che se ne sono fatte, ne mostra anche abbondanti tracce. I cosiddetti concetti *puri* (*reinen Begriffe*) sono per lo più semplici cifre e degli zeri prelevati dalla tavola matematica e per come sono stati applicati in modo piatto e goffo su cose della natura della nostra umanità così assemblata, hanno anche solo il valore di cifre».

Da tale postura deriva un certo interesse (non certo l'unico) recentemente sollevatosi nei confronti del testo herderiano. Ciò che egli afferma a proposito della Grecia del V secolo a.C. è valido anche per il proprio tempo, l'epoca dell'*Aufklärung*. La razionalità non è mai nettamente distinta dall'elemento sensibile che la relativizza. Di conseguenza, l'Europa non è né la culla, né la custode privilegiata di un pensiero incontaminato.³ Più che di un'attitudine antirazionale si potrebbe parlare, dunque, di un illuminismo radicale, che tra le superstizioni di cui si prende gioco include le pretese del cosiddetto spirito europeo.

In effetti, l'atteggiamento intellettuale di Herder non è motivato da una sfiducia pregiudiziale contro l'ideale del progresso razionale (benché egli abbia formulato una filosofia della storia per la quale quest'ultima seguirebbe il movimento di un'oscillazione costante tra progresso e decadenza). Le ragioni della sua presa di distanza dall'ortodossia illuministica sono invece da ricercare nella natura peculiarmente epistemologica dell'estetica herderiana. Nella seconda metà del XVIII secolo, la disciplina nascente dell'estetica fu in grado di magnetizzare il discorso filosofico in direzione dell'esperienza vissuta.⁴ Si assisteva all'emergere di una sfiducia generale non tanto nei confronti del rigore razionale ma, più specificamente, a riguardo del ragionamento logico e inferenziale – proceduralmente basato sull'applicazione sistematica di un unico principio (quello di non contraddizione) – che aveva specificamente caratterizzato il pensiero – dominante in area tedesca – di Christian Wolff e di Alexander Gottlieb Baumgarten. Come vedremo meglio a breve, se “il sistema” è la sintesi perfetta – se ne potrebbe parlare come dell’“espressione plastica” – della Scolastica, del cartesianesimo e della filosofia di Gottfried Wilhelm Leibniz, è come se esso avesse perduto il proprio potere ermeneutico

³ Cfr. J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. 174.

⁴ Per Rachel Zuckert, quest'ultimo è uno dei punti di maggior interesse dell'estetica di Herder per la filosofia contemporanea. Cfr. Rachel Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, p. 214. «*Herder resists distinguishing aesthetic value strongly from the sorts of value or placing it in some ideal realm distanced from everyday life; he correspondingly rejects disinterestedness as a criterion of the aesthetic. Such purported idealization, on Herder's view, renders the experience of art trivial and disconnected from lived experience, our practical engagements, moral commitments, or fiercest desires. Like some twentieth-century thinkers, Herder also attempts to explain the source of his opponents' error. He suggests that philosophers tend to overemphasize vision, the “coldest” and “most philosophical” sense, because of their own characteristic preferences and interests in abstraction, in universality, in an “overview” of the multiple particulars of the world. Philosophical accounts therefore illicitly occlude the character of sense experience other than that of sight, and downplay, if not devalue, emotive response, bodily engagement, or immediacy of impact [...] On Herder's view, by contrast, we are fundamentally organisms; our embodiment should be recognized and valued as the condition for, and contributor to, all our other activities, including intellectual ones – just as, more narrowly, the concepts of touch are a condition for and crucial contributor to visual experience*». A proposito della scultura in Herder, cfr. anche Rachel Zuckert, *Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2009, 67 (3), pp. 285-299.

d'interpretazione del mondo (o del nesso delle cose) nello stesso istante in cui fu formulato.

In un tale contesto generale, l'estetica sembra costituirsi come il punto di partenza per un nuovo inizio della filosofia, tanto più necessario all'epoca illuministica quanto più risulta chiaro, agli occhi del giovane Herder, che il sensibile è la condizione empirica ma occulta del pensiero. L'epoca della razionalità critica deve anzitutto imparare a criticare se stessa, a partire dalla considerazione del ruolo della sensibilità nella formulazione di ogni conoscenza: «Noi non abbiamo nessun concetto di una cosa che si trova al di fuori della cerchia delle nostre sensazioni: la storia di quel re siamese che considerava il ghiaccio e la neve come assurdità, è la storia di tutti noi in mille casi». ⁵ Nella misura in cui si tratta di limitare una certa impostazione speculativa – non tanto quella della ragione in generale, bensì quella specifica e storicamente determinata della metafisica tedesca – l'estetica di Herder ha una portata critica che giunge coerentemente a maturazione nella sua filosofia della storia: «Tutta la nostra metafisica è metafisica, cioè un registro di nomi derivati e ordinati dietro osservazioni dell'esperienza [...] per sé e secondo la natura delle cose non dà nessun concetto completo e sostanziale, nessuna verità interna». ⁶

1.2. *Estetica genealogica*

La ragione è fatalmente legata alla sensibilità, poiché il linguaggio – ogni parola – emerge dallo sfondo oscuro dell'intuizione. Ancora nelle *Ideen*, Herder scrive: «Un popolo non ha nessuna idea, per cui non abbia una parola; l'intuizione più viva rimane oscuro sentimento, fino a quando l'anima non trova un carattere per designarla e l'incorpora mediante la parola nella memoria, nel ricordo, nell'intelletto, anzi nell'intelletto degli uomini; una ragione pura senza linguaggio sulla terra è pura utopia». ⁷ Il linguaggio, in quanto condizione della razionalità, è anche il suo limite epistemologico: «Nessuna lingua esprime cose, ma soltanto nomi e quindi nessuna ragione umana conosce cose, ma soltanto dei caratteri esterni, che essa designa con parole». ⁸ La conoscenza linguistico-razionale giunge solo fino ai fenomeni, alle qualità secondarie delle cose. In un'ottica tanto radicale, non rimane altro da fare che indagare il sito caliginoso dell'origine sensibile delle parole e dei concetti.

⁵ *Ivi*, pp. 129-130.

⁶ *Ivi*, p. 166.

⁷ *Ivi*, pp. 164-165.

⁸ *Ivi*, p. 165.

L'estetica, in quanto ambito della sensibilità in generale, offre anzitutto una tale opportunità genealogica o "genetica". Il primato dell'intuizione ha anche una portata storica. Il linguaggio, infatti, non è una produzione psicologica individuale: esso è antropologicamente universale. Se ne ricava la logica, peculiarmente herderiana, di un giudizio a un tempo universale e singolare: una volta determinata l'origine sensibile di un concetto, il giudizio che ne deriva è singolare dal lato del concetto e universale dal lato del soggetto (poniamo si tratti del concetto di forma: se si potrà cogliere la sua genesi nella relazione tattile del soggetto con il corpo, non tutti gli altri concetti saranno geneticamente "idee tattili" ma ogni concezione umana della forma sarà in ultima istanza e universalmente riconducibile al tatto). Tale impostazione epistemologica è in un certo senso limitante, poiché esclude la possibilità di ricondurre le nozioni umane all'omogeneità di un'unica facoltà – la ragione – che, per quanto problematica possa essere in se stessa, offre l'occasione di un'organizzazione piramidale del rapporto tra le classi quantitative dei giudizi. Tuttavia, uno spiraglio in direzione dell'universale resta aperto (benché si tratti, come anticipato, di un'universalità storica e antropologica) ed è sulla base di questa breccia che diventa possibile considerare l'estetica in quanto disciplina propedeutica al progetto di una filosofia della storia dell'umanità.

Proviamo ad entrare più nello specifico della proposta herderiana. Come sottolinea Valerio Verra, per Herder:

Ogni opera umana [...] costituisce una totalità vivente, analoga a quella di un organismo vegetale, e pertanto il suo carattere e la sua natura non si rivelano in ciascuno dei suoi stadi, ma solo nell'insieme del processo di sviluppo che la costituisce; appunto perciò la sua natura può essere compresa soltanto muovendo dal suo momento iniziale e genetico.⁹

Indagare la genesi delle opere culturali umane significa osservare, da un punto di vista universale ma non universalistico (ovvero, non relativo alla struttura del concetto o della conoscenza), il modo peculiarmente umano di fare esperienza. Il filosofo deve porsi in una prospettiva trasversale affinché possa veder comparire, esattamente all'incrocio tra la realizzazione storica effettiva (l'attualità delle opere) e l'unità generale del processo, quei momenti in cui la genesi del nuovo si manifesta. Se l'eterogeneità dei fenomeni storici si dinamizza nel divenire caotico di tracciati eterogenei, l'unità del processo è

⁹ Valerio Verra, *Introduzione a Johann Gottfried Herder, Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. VIII.

come una fragile costante, che permette di postulare l'organicità della storia laddove il senso universale del processo emerge dalla stessa differenza reciproca tra i fenomeni. Tenendo conto, però, del fatto che una tale instabilità di fondo impedisce, ad ogni piè sospinto, di considerare la filosofia della storia come il mezzo per giungere alla totale manifestazione del vero.¹⁰

Tuttavia, se il limite resta invalicabile, per quale motivo Herder insiste sull'incrocio inusuale (almeno fino ad Hegel) tra estetica e filosofia della storia? Benché la prospettiva fin qui evidenziata trovi la sua maturazione in periodi più tardi, già nel periodo giovanile (e in particolar modo nella Quarta delle *Selve Critiche*) la dinamica tra fenomeno particolare e sviluppo universale sembra concretizzarsi nella «costante tendenza nella filosofia della storia herderiana a cogliere la realtà dell'uomo soltanto nella proteiforme concretezza delle sue manifestazioni e a rintracciare in tali manifestazioni un'unità organica di sviluppo».¹¹ All'incrocio tra l'attualità delle forme eterogenee e l'unità del processo, l'intento di Herder è quello di rivelare «l'effettivo principio genetico (*Ursprung*)» dei fenomeni, il quale, se da un lato – come sottolinea ancora Verra – non coincide con il loro «inizio cronologico (*Anfang*)»¹², dall'altro lato non può che offrirsi nello stadio primitivo del loro primo manifestarsi. Lo studio dei fenomeni estetici colti nel loro sviluppo storico sembra allora anticipare una via inattesa: nel corso generale del processo, è forse possibile individuare qualcosa come una soglia di inizio; non un principio o una forma sorgiva, bensì un punto di precipitazione o di catastrofe, l'avvio di un mutamento a un tempo sottile e profondo. Questo “punto” potrà essere definito genetico, nella misura in cui corrisponde ad una deviazione dal vecchio e alla determinazione del nuovo. La fine di qualcosa e l'inizio di qualcos'altro. “Punto” di rottura e di nascita – simultaneamente.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, pp. XXIII-XXIV: «Ma [...] questo sviluppo non costituisce uno sviluppo rettilineo, in quanto, non essendo mai nessuna epoca o nessuna individualità di epoche, nazioni o singoli uomini capaci di tutte le perfezioni insieme, è necessario che la conquista di una nuova perfezione sia pagata a prezzo della perdita o della scomparsa di certe forme di perfezione precedente». È in questo senso che, secondo Verra, occorre inquadrare la «violenta polemica herderiana contro il secolo dei lumi» in quanto «energico richiamo ai limiti intrinseci alla prospettiva umana nella comprensione filosofica della storia». *Ibidem*. In tal senso, la filosofia della storia di Herder si differenzia dalla filosofia hegeliana nella misura in cui: «A differenza di Hegel [...] Herder non crede che possa realizzarsi attraverso la storia una conoscenza razionale del significato del suo processo che consenta di vederlo dall'interno e in una prospettiva totale e conclusiva nella quale tale processo giunga a consapevolezza di sé come al suo stesso fine e movente interno, ma mantiene sempre una concezione, per così dire, nominalistica della conoscenza della storia, come di quella della natura».

¹¹ *Ivi*, p. VIII.

¹² *Ivi*, p. IX.

La domanda che bisogna porsi è dunque la seguente: posto che la filosofia della storia costituisce, per Herder, «[...] la via più sana della filosofia»¹³; posto inoltre che l'uomo non può mai ad ogni modo superare la propria “condizione estetica” (nel senso che la razionalità è indiscernibile dalle sue facoltà sensibili); posto che storia ed estetica sono le uniche strade transitabili (l'una criticamente, l'altra costruttivamente) per il discorso filosofico: che cosa, nell'ambito della sensibilità, costituisce per così dire il “germe” per lo sviluppo storico – ma sempre imperfetto e dunque infinito – della verità?¹⁴

A partire da questa domanda, si comprende il motivo per cui il lavoro di Herder su arte e letteratura è stato complessivamente definito come un'«estetica genetica dell'umanità»¹⁵, il cui valore veritativo assume il proprio senso globale nell'ottica di una *Geschichtsphilosophie* che illustra lo sviluppo entelecheico della storia. Scopo principale dell'estetica herderiana non è, dunque, quello di analizzare il gusto o di produrre una tassonomia delle pratiche artistiche (benché tali elementi siano senza dubbio presenti nel testo herderiano), bensì quello di portare alla luce «il vivido sviluppo dei fenomeni».¹⁶ Per Herder, come afferma Hans Adler: «Il passato è “gravido di futuro” e la storia, come fenomeno temporale di sviluppo, diventa oggetto di una filosofia della storia che domanda i principi dell'estetica generale».¹⁷ È dunque necessario (scrive ancora l'interprete, in un contributo in lingua francese) operare preventivamente una distinzione tra *esthétique* e *aïsthetique*, «perché qui è lo iota che fa la differenza tra la teoria delle arti, del bello e del sublime da Platone fino a Martin Seel e l'aïsthetico come teoria della “conoscenza sensibile” da Alexander Baumgarten a Wolfgang Iser, Gernot Böhme e Jacques Rancière».¹⁸ Nel corso del presente lavoro, faremo più volte riferimento alla differenza terminologica introdotta da Adler.

¹³ J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. 264.

¹⁴ Cfr. ancora Verra, quando afferma, nella prospettiva specifica della filosofia della storia di Herder, che il «disegno provvidenziale [...] è “tipologico”, ossia prefigurato nella storia dell'uomo fin dai suoi inizi più semplici e primitivi, più rozzi e sensibili». *Ivi*, p. XVII. Tuttavia, in Herder, come abbiamo visto, la prefigurazione provvidenziale del processo non implica alcuna linearità di sviluppo del processo.

¹⁵ Hans Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie*, Felix Meiner, Amburgo 1990, p. X. L'espressione, citata da Adler senza riferimenti bibliografici, è di Hans Joachim Schrimpf.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Hans Adler, *Théorie de l'art et épistémologie: la Plastique de Herder*, in: Elisabeth Décultot, Gerhard Lauer (curatori), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Universitätverlag Winter, Heidelberg 2013, pp. 193-194.

1.3. *Estetica distruttrice*

Die Prägnanz des Dunkle, il saggio di Adler del 1990, ha il merito – tra gli altri – di ricondurre con indiscutibile rigore la figura dell’«irrazionalista» Herder all’interno di una tradizione: quella del razionalismo tedesco.¹⁹ Ciò è reso possibile, a partire dagli anni novanta del secolo scorso, da un mutamento generale nella concezione dell’estetica degli albori (a cui Adler ha indubbiamente fornito un contributo essenziale). Si tratta di considerare l’origine dell’estetica non soltanto come il frutto di un’attitudine inedita nei confronti dell’arte e della poesia²⁰, bensì come il risultato di un interesse genuinamente epistemologico. In quest’ottica, l’estetica appare come il *desideratum* della gnoseologia: «L’estetica in quanto *desideratum* della gnoseologia è [...] in prima istanza il tentativo di delineare una scienza dell’esperienza, dei sensi, di ciò che era “confuso” ed “oscuro” all’intellettualismo della scolastica»²¹:

Una volta posto in relazione con l’essere umano in quanto istanza del conoscere, il sistema gerarchico di tipi e gradi di conoscenza – dalla conoscenza oscura a quella intuitiva – si è rivelato problematico anche nei suoi stadi elementari di differenziazione. Il tentativo di compensare la discrepanza con una psicologia complementare delle facoltà conoscitive superiori e inferiori ha rivelato la sua inadeguatezza nel momento in cui la questione dell’unità dell’uomo è stata sollevata in risposta al dualismo di carattere cartesiano.²²

Per Adler, la nascita dell’estetica è legata tanto agli interessi gnoseologici quanto all’attenzione antropologica che la rivoluzione cartesiana ha prodotto in Europa. La sensibilità è, in tal senso, «uno degli elementi costitutivi del concetto di umanità»²³ ed assume, nel corso del XVIII secolo, una centralità sempre maggiore dal punto di vista epistemologico. L’esperienza vissuta appare allora come un ambito inspiegabilmente inesplorato, quasi escluso dalla tradizione scolastica che, sebbene rinfrancata dall’influenza di Leibniz grazie all’incomparabile lavoro di sintesi ad opera di Wolff,

¹⁹ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. IX.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*. Per un’ottima ricostruzione storica della questione epistemologica del tatto nel suo rapporto agli altri sensi, cfr. Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, pp. 71-121. Giorgio Maragliano fornisce un’ottima panoramica sul confronto tra tattilità e visione, pittura e scultura nella storia della filosofia. Cfr. Giorgio Maragliano, *Tangibili lontananze. Filosofia ed estetica del tatto*, in: Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 25-34.

²² H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. IX.

²³ *Ivi*, p. 1.

risultava ancora insensibile ai temi dell'inaspettato, del sorprendente e dell'«indivisibilità dell'esperienza dell'essere»:

Al fine di chiarire il significato delle discussioni nel XVIII secolo sul miracoloso, sull'«insondabile dell'anima», sull'indivisibilità dell'esperienza dell'essere, su ciò che dev'essere autenticamente considerato “empirico” nella psicologia empirica, eccetera, è difficile esprimere abbastanza efficacemente che tutti questi punti ebbero un potere esplosivo di vasta portata in relazione al sistema filosofico [di Wolff].²⁴

A tal riguardo, è possibile affermare che l'estetica ebbe, effettivamente, una portata antisistemica e antimetafisica, benché si tratti, certamente, di affermazioni che devono essere contestualizzate: non sarà certo possibile parlare di una fine della metafisica, di una distruzione dell'ontologia tradizionale o di una decostruzione del senso e del “far senso”. Tuttavia, è pur vero che la potenza in un certo senso “distruttrice” dell'estetica nei confronti del sistema è rimasta per circa due secoli occultata. È dunque opportuno ripercorrere alcune tappe fondamentali in merito al valore epistemologico della sensibilità nella filosofia moderna, che noi osserveremo nel corso di una ricostruzione finalizzata a portare alla luce il modo in cui il sensibile, per via della sua instabilità di fondo, non abbia fatto altro che problematizzare il rapporto tra l'attività dell'anima e lo statuto passivo della ricettività percettologica. In maniera brutale, si potrebbe perfino dire che, fin da Descartes, la plasticità della sensibilità ha costantemente complicato la logica ilemorfica del rapporto tra il soggetto e il mondo.

2. Il pezzo di cera

Il problema della sensibilità appare fin dalle prime pagine delle *Meditazioni metafisiche*. Il dubbio è fin da subito rivolto ai sensi. L'accezione negativa che il sensibile acquista nell'analisi di Descartes, però, non elimina – al contrario, enfatizza – il carattere non secondario della questione. «Tutto (*quiquid*) quello che sino ad oggi ho stimato come assolutamente vero, l'ho ricevuto dai sensi o mediante i sensi (... *a sensi ...per sensus*); ho però appreso che questi talvolta ingannano ed appartiene alla prudenza non dar mai completa fiducia a chi anche una sola volta ci ha tratto in errore».²⁵ La prima proposizione

²⁴ Ivi, p. 25. Cfr. Salvatore Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica Preprint Supplementa, 2020, p. 69.

²⁵ René Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche di René Descartes*, Vol. 1, a cura di Ettore Lojacono, UTET, Torino 1994, pp. 665-666; Id., *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*, in *Œuvres de Descartes*, Vol. 7, edito da Charles Adam e

tradisce in un certo senso un fatto, uno stato di cose: il pronome relativo indefinito ‘*quiquid*’ indica chiaramente che la sensibilità accompagna ogni conoscenza non vagliata dall’esercizio del dubbio. Che essa per così dire attornia il campo dell’esperienza pre-critica. Sappiamo che l’anima si libererà da questa presa del sensibile sulla facoltà del conoscere, rinvenendo dapprima in se stessa (nella propria costituzione soggettiva), poi in Dio, l’origine non-empirica della verità. Tuttavia, il dubbio che si radicalizza fino ad inglobare il mondo deve in primo luogo imparare ad usare prudenza verso quella facoltà ricettiva che produce un sapere potenzialmente fittizio.

I sensi possono dunque ingannare. Per questo motivo, il dubbio è sempre legittimo nei loro confronti. Tuttavia, non si tratta di negare tutto ciò che deriva dalla sensibilità. “Prudenza” non significa “negazione”, esprime bensì un certo grado di diffidenza. È un atteggiamento ambiguo, per il quale non bisogna rifiutare risolutamente o annichilire ma solo sospendere un certo modo della certezza (esattamente come, dire: “non sono certo di potermi fidare di costui”, non significa negargli ogni credibilità). Occorre insomma tenersi a distanza e perfino riconoscere che la sensibilità non è, in fondo, la fonte di ogni errore. Come le immagini fittizie dei pittori devono pur contenere elementi naturali e non artificiali o fantastici, allo stesso modo «[...] non si può [...] non ammettere che siano quantomeno vere certe altre cose ancora più semplici ed universali da cui, come dai veri colori, si formano tutte queste immagini delle cose – vere o false che siano – che sussistono nel nostro pensiero».²⁶ La prudenza di Descartes non è, come vuole il senso semantico della parola nel tempo in cui egli scrive, un precetto etico e comportamentale. Eppure, una certa attitudine “politica” è forse presente nell’ambiguità ontologica che caratterizza la sensibilità e che fa di quest’ultima la sorgente di un’indecidibilità probabilmente insuperabile.

Cionondimeno, nella Seconda Meditazione, Descartes fornirà un’analisi approfondita del problema:

Consideriamo quelle cose che per lo più crediamo conoscere più distintamente di tutte: cioè i corpi in generale, ché queste percezioni generali risultano normalmente assai più confuse (*confusae*), ma un corpo in particolare. Scegliamo ad esempio questo pezzo di cera [...] il suo colore, la sua forma, la sua grandezza sono manifesti [...] Ecco però che, mentre parlo, viene posto accanto al fuoco: i residui del sapore se ne vanno, l’odore svanisce, muta il colore [...]

Paul Tannery, Vrin, Parigi 1973, p. 18. Il riferimento all’edizione originale sarà riportato in parentesi di fianco al numero di pagina dell’edizione italiana.

²⁶ *Ivi*, p. 667.

Resta ancora il medesimo pezzo di cera? Sì, bisogna ammetterlo: nessuno lo nega, nessuno pensa altrimenti. Che si trovava dunque in esso che si conosceva tanto distintamente (*distincte*)? Nulla certo di quelle cose che mi pervenivano attraverso i sensi (*sensibus*) [...] la cera stessa non era cioè questo dolce sapore del miele [...] né la forma, né il suono, ma un corpo che poco fa mi appariva (*mihi apparebat*) visibile sotto questi aspetti ed ora sotto altri.²⁷

La sussistenza delle cose corporee non ha nulla a che fare con la sensibilità. I sensi non sono capaci di coglierla nella misura in cui, per così dire, aderiscono al mutare delle proprietà dell'oggetto. Tuttavia, al di là delle variazioni sensibili, qualcosa permane e si tratta, precisamente, del concetto di 'corpo'.

Solo l'intelletto ha la capacità di apprendere l'identità della cosa. Infatti, tanto i sensi quanto l'immaginazione inducono in errore: «Non esprimerei un corretto giudizio su quel che è la cera se non pensassi che, per quanto riguarda l'estensione, essa ammette variazioni ancor più numerose di quelle che io sia mai andato immaginando».²⁸ Se la sensibilità manca la presa su ciò per cui l'oggetto è identificabile, l'immaginazione dal suo canto non coglie i fenomeni chimici che sottendono la sua transizione di stato (ad esempio, il rapporto direttamente proporzionale tra l'aumento del calore e l'estensione del pezzo di cera che si scioglie). L'una si confonde col mutamento, l'altra non è in grado di spiegarlo. «Non mi rimane dunque che concedere che non posso in alcun modo immaginare che sia questa cera, ma solo percepirla con la mente».²⁹

Da quest'analisi, Descartes trae le seguenti conclusioni:

Che cosa è però questa cera che si può percepire solo con la mente? Certamente è la stessa che vedo, tocco, immagino (*Nempe eadem quam video, quam tango, quam imaginor*), la stessa insomma che fin dall'inizio pensavo che fosse. D'altra parte la percezione – bisogna notarlo – non è e non è mai stata una visione, un contatto, un'immaginazione (... *eius perceptio non visio, non tactio, non imaginatio est...*) [...] ma un'analisi della sola mente (*mentis inspectio*), che può essere imperfetta e confusa (... *imperfecta... & confusa*), come era prima, oppure chiara e distinta (*clara & distincta*), come appare ora, a seconda ch'io faccia maggiore o minore attenzione alle cose che la costituiscono.³⁰

²⁷ *Ivi*, p. 677 (*Meditationes*, p. 30).

²⁸ *Ivi*, p. 678.

²⁹ *Ibidem* (*Meditationes*, p. 31).

³⁰ *Ibidem*.

In effetti, il sensibile non è negato. La cera resta essenzialmente la stessa cosa, ossia quell'ente che la mente aveva già identificato in un rapporto di cooperazione con i sensi. La questione, anzi, risiede proprio nel fatto che il mutamento di stato dell'oggetto che brucia non provoca una "trasformazione ontologica" della cera. Ad essere cambiata, semmai, è la qualità dell'idea: da oscura e confusa che era essa diventa chiara e distinta. A questo punto, l'anima ha trasceso la sensibilità e si è accorta che il vedere non è la vista, così come il toccare non è il tatto e il figurare non è pura immaginazione. Ognuno di questi atti dev'essere in ultima istanza ricondotto all'analisi, a quella *inspectio* intellettuale che in realtà precede ogni atto percettivo ed immaginativo. La presa del sensibile sull'empirico, su ciò che è immediatamente conoscibile, è finalmente capovolta: il percepire è un atto che fa riferimento ad una conoscenza di rango superiore.

Tuttavia, un tale capovolgimento epistemologico non conduce alla formulazione di una certezza necessaria bensì solo probabile. Da un lato, perché solo Dio è l'espressione di un'autentica necessità, dall'altro, perché l'errore dei sensi non può essere considerato in senso negativo ma solo privativo.

Per comprendere ciò, occorre procedere con ordine e tentare di ricostruire la questione in maniera opportunamente più dettagliata. Il punto nevralgico della gnoseologia di Descartes è l'opposizione tra nozioni chiare e distinte, oscure e indistinte. Se ne ricava un criterio di giudizio che permette di delineare una regola generale (ed altre particolari) per la conduzione dell'intelletto, nonché (e soprattutto) per il discernimento del vero e del falso. I primi due termini sono definiti nei *Principi della filosofia*:

Chiamo chiara quella [percezione] che è presente e manifesta alla mente che presti attenzione, come diciamo che da noi sono viste chiaramente quelle cose che, presenti all'occhio che guarda attentamente, lo muovono abbastanza fortemente e visibilmente. Chiamo invece distinta quella che, essendo chiara, è da tutte le altre così disgiunta e separata, che non contiene in sé assolutamente nient'altro se non ciò che è chiaro.³¹

La chiarezza è definita in termini di intensità dell'attenzione. Essa è dunque un termine intensivo, esattamente come, parlando della vista, si dice: "quest'oggetto di fronte a me è più o meno luminoso". I due piani – quello dell'intelletto e quello della sensibilità – non dovrebbero essere confusi, giacché l'attenzione è l'operazione della mente che conosce e la vista è la funzione dell'occhio che, di per sé, non conoscere alcunché. Tuttavia, il

³¹ René Descartes, *I principi della filosofia*, IX, in *Opere filosofiche*, Vol. 2, cit., p. 87.

ricorso alla metafora sensibile dimostra che non esiste un modo per parlare della chiarezza intellettuale se non in termini di affezione, cosicché la determinazione del concetto di 'claritas', nel brano appena citato, è offuscata in punta di definizione. Si dirà, tuttavia, che la spiegazione del distinto è decisamente più ordinata: essa indica, molto chiaramente, la possibilità di identificare una cosa nella sua differenza dalle altre. Tuttavia, l'identificazione implica a rigore che i predicati dell'oggetto siano chiaramente definiti, pena l'opacità della stessa differenza. Senza una definizione rigorosa della chiarezza, non è possibile determinare scrupolosamente la nozione del distinto. In definitiva, entrambi i paradigmi per la conduzione dell'intelletto risultano inefficaci a produrre giudizi necessari a proposito della verità di un'idea. E tutto ciò è dovuto – insistiamo sul punto – all'incapacità di definire la chiarezza al di là di una semantica dell'intensità e dell'affezione, ovvero, della modificazione della mente che conosce.

Per ciò che riguarda, invece, le percezioni oscure e confuse, Descartes evidenzia la differenza tra una concezione 'negativa' ed una 'privativa' dell'errore, a seconda del fatto che il falso sia considerato dal punto di vista teologico o antropologico: «*I nostri errori, se considerati in relazione a Dio, sono soltanto negazioni; se a noi, privazioni*». ³² In merito a quest'ultima, quando non è la nostra stessa volontà a indurci in errore, o quando l'oggetto delle nostre idee non è ancora involupato nel non-essere, l'oscurità o il falso sono privazioni nel senso che Dio ci ha privati di ciò che avrebbe potuto offrirci senza alcun obbligo. Per quanto riguarda la negazione, Descartes scrive che:

[...] le nostre idee o nozioni, essendo cose reali e provenienti da Dio, in tutto quello che hanno di chiaro o distinto (*claires & distinctes*) non possono essere che vere. Di modo che, se abbastanza spesso ne possediamo alcune che contengono il falso, deve trattarsi solo di quelle che presentano aspetti confusi ed oscuri giacché in ciò partecipano del nulla, cioè tali idee sono in noi così confuse solo perché non siamo del tutto perfetti (*parfaits*). ³³

Ora, la distinzione tra l'errore privativo e negativo è sottile: se si tralascia il fatto che la privazione, a differenza della negazione, ha una natura molteplice (nel senso che può derivare dalla volontà o persistenza nell'errore; dallo statuto meramente potenziale e non attuale della cosa conosciuta; dall'infinita volontà di Dio), si potrebbe dire che si tratta

³² R. Descartes, *I principi della filosofia*, IX, cit., p. 81.

³³ René Descartes, *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche di René Descartes*, Volume primo, a cura di Ettore Lojacono, UTET, Torino 1994, p. 526. Id., *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, in *Œuvres de Descartes*, Vol. 6, edito da Charles Adam e Paul Tannery, Vrin, Parigi 1973, p. 38.

dello stesso errore, considerato, però, dal punto di vista umano o dal punto di vista della *natura* dell'uomo. È per questa ragione che l'errore dei sensi non può, a rigore, essere considerato in termini di negazione ma solo in quanto privazione. Se fosse altrimenti, si dovrebbe dire che l'esser dotati di organi di senso (e dunque di un corpo) sia di per sé una fallacia della natura umana. Ma dal momento che l'uomo è una creatura di Dio, l'imperfezione sarebbe da attribuire al divino. Da qui, l'attitudine ambigualmente prudente di Descartes: si può diffidare della sensibilità ma non fino al punto da negarle ogni diritto. L'errore della sensibilità può dunque essere letto (e non poteva essere altrimenti) solo in termini di privazione: si sarà nel falso nella misura in cui ci si ostinerà, tramite volontà, a credere che la cosa percepita sia semplicemente vista, toccata, udita e non ispezionata dalla mente. Ma ciò non risolve il problema. Anzi, lo eleva, dal momento che, a causa del suo statuto privativo, la fallacia dei sensi vale esclusivamente dal punto di vista antropologico. Nell'orizzonte dell'ontologia, non ha di per sé alcuna validità.

Dunque, da un lato, le definizioni del chiaro e del distinto sono viziate da un lessico sensibile (la chiarezza in quanto attenzione e quest'ultima in quanto affezione puramente intellettuale), dall'altro l'errore della sensibilità è di natura meramente antropologica. Ne risulta, in definitiva, che dal punto di vista prettamente ontologico la *mentis inspectio* non può che generare lo stesso grado di certezza dell'immaginazione e della percezione sensibile.

A proposito dello stretto legame tra teologia e gnoseologia nella filosofia cartesiana, Adler fa notare: «[...] non è un caso che le questioni relative alla conoscenza siano trattate [...] in connessione con la prova ontologica, e in maniera tanto stringente che la dottrina della conoscenza è [essa stessa] parte della prova ontologica».³⁴ La certezza dell'esistenza di Dio è di ordine incommensurabilmente superiore rispetto a quella dell'esistenza del mondo e ciò prescinde totalmente dal fatto che la cosa sia vista, immaginata o pensata. Contro gli scettici, Descartes afferma:

Infine, se v'è qualcuno che non sia ancora abbastanza convinto dell'esistenza di Dio e dell'anima per le ragioni da me apportate, voglio che sappia che tutte le altre cose di cui si crede forse più sicuro, come d'avere un corpo, che vi sono astri e una terra e simili cose, sono meno certe. Infatti [...] quando si tratta di [ottenere] una certezza metafisica, a meno d'esser irragionevoli, non si può negare che sia motivo sufficiente per non esserne del tutto certi l'aver

³⁴ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 2.

notato che in sogno o dormendo possiamo egualmente immaginare di avere un altro corpo, di vedere altri astri e un'altra terra, senza che nulla di tutto questo esista realmente.³⁵

A queste altezze, dunque, si può avere una 'certezza metafisica' (necessaria) solo di Dio, mentre di tutto ciò che noi (indifferentemente) percepiamo, immaginiamo o pensiamo non si può che possedere una 'certezza morale' (ossia probabile). Infatti, ciò non riguarda soltanto il 'vedere' e l'immaginare' ma anche, esplicitamente, il concettualizzare: «Se non fossimo [...] a conoscenza che tutto ciò che è in noi di reale e di vero viene da un essere perfetto ed infinito, per quanto chiare e distinte (*claires & distinctes*) fossero le nostre idee, non avremmo ragione alcuna che ci facesse certi che esse posseggono la perfezione di essere vere».³⁶ Esistono dunque nozioni chiare e distinte, confuse ed oscure ma in definitiva, senza la certezza dell'esistenza di Dio, nessun'idea (a prescindere dall'intensità intellettuale con cui la percepiamo) è di per sé in grado di superare la modalità del meramente possibile.

D'un tratto, la partizione delle idee, in base alla quale era possibile discernere accuratamente l'autentica conoscenza dell'intelletto dal percepire oscuro della sensibilità e dall'incapacità di analisi dell'immaginazione, si rivela inefficace di fronte ad una differenza ben più radicale, che nella seconda metà del secolo XVII germogliava in direzione del centennio successivo: la rottura radicale tra epistemologia e ontologia. È proprio sulla base di una tale insufficienza che Descartes non era stato in grado di dire l'ultima parola sul rapporto tra la mutevolezza della sensibilità e la permanenza del concetto. Nel frattempo, l'uso della metafora visiva per esprimere la luminosità del vero, di contro all'oscurità del falso, cominciava a diffondersi nel linguaggio della filosofia europea, portando con sé, inevitabilmente, l'instabilità dell'opposizione tra il sensibile e il concettuale.

3. *Le piccole percezioni*

Nelle *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee* del 1684, Leibniz rimproverava a Descartes di non aver «pienamente soddisfatto» l'argomento «intorno alle idee vere e false»³⁷, all'epoca al centro di un intenso dibattito. I criteri epistemologici cartesiani di chiarezza e distinzione lasciavano campo largo ad ogni genere d'interpretazione, fino

³⁵ R. Descartes, *Discorso sul metodo*, cit., p. 525.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino 2000, p. 253.

all'arbitrarietà e all'abuso: «Mi sembra che gli uomini del nostro tempo abusino non meno di quel principio tanto vantato secondo cui *tutto ciò che percepisco chiaramente e distintamente di una cosa è vero, ossia può enunciarsi di essa*. Spesso, infatti, agli uomini che giudicano sconsideratamente paiono chiare e distinte cose che sono oscure e confuse». ³⁸ Per il filosofo tedesco, la verità di un'idea non risulta dalla chiarezza e dalla distinzione della relativa definizione, bensì dalla capacità di determinare la possibilità del proprio contenuto: «[...] le definizioni nominali non bastano alla perfetta scienza, se non quando risulta in altro modo che la cosa definita è possibile». ³⁹ Era dunque necessario un cambio di paradigma, che Leibniz elaborò (anche in questo caso) con sottile eleganza.

La determinazione della possibilità delle cose conosciute può avvenire in due modi: «[...] o *a priori* o *a posteriori*». Nel primo caso, la nozione è 'risolta' «in altre nozioni la cui possibilità è nota, e non ci risulta in esse nulla di incompatibile»; lo stesso vale quando si ha a che fare con rigorose «*definizioni causali*». ⁴⁰ Nel secondo caso, noi «sperimentiamo che la cosa esiste in atto: infatti ciò che esiste o è esistito in atto, è senza dubbio possibile». ⁴¹ Il riferimento alla determinabilità a posteriori della possibilità di un'idea palesa uno dei principali obiettivi critici di Leibniz: l'empirismo, infatti, aveva in quegli anni radicalizzato la critica nominalista fino a minacciare la stessa possibilità di offrire la definizione di alcunché. ⁴² Tale argomento metteva in scacco anzitutto i criteri cartesiani della chiarezza e della distinzione, giacché questi ultimi possono determinare l'esattezza logica della definizione ma non l'esistenza della cosa. Leibniz, dal suo canto, riconosce che i criteri cartesiani non hanno in se stessi valore ontologico: «[...] [S]ovente crediamo falsamente di avere nell'animo le idee delle cose, quando supponiamo falsamente che certi termini che usiamo ci siano già spiegati; non è vero, è anzi esposto all'ambiguità, quel che dicono certuni: che non possiamo parlare di una cosa, comprendendo ciò che diciamo, senza possederne l'idea». ⁴³ Chiarezza e distinzione, in quanto paradigmi epistemologici atti a determinare la verità di una cosa, comportano il paradosso per cui è possibile avere idee vere di cose inesistenti. Pertanto, l'ordine dei criteri dev'essere interamente riorganizzato.

³⁸ *Ivi*, p. 254.

³⁹ *Ivi*, p. 255. Rimandiamo su questo punto alla chiara esposizione di Tedesco: S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., pp. 17-18, nonché a: H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 5.

⁴⁰ G. W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, cit., p. 255.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Leibniz fa qui esplicito riferimento a Hobbes, opponendo al radicalismo empirista la distinzione tra «*definizioni nominali*» e «*reali*». *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 254.

Leibniz procede dunque ad una fitta analisi dei giudizi sulle idee, di cui fornisce preliminarmente un'esposizione in forma schematica: «La conoscenza, dunque, è oscura o *chiara*; quella chiara è poi confusa o *distinta*, e quella distinta è inadeguata o *adeguata*, nonché o simbolica o *intuitiva*; e se è insieme adeguata e intuitiva, è senz'altro perfettissima». ⁴⁴ Già a questo punto è possibile cogliere un'importante novità rispetto allo schema dicotomico di Descartes. Come nota Adler, «il modello cartesiano è caratterizzato dalla discontinuità, quello di Leibniz dalla continuità». ⁴⁵ Ad uno schema di pura opposizione (chiarezza e distinzione, da un lato, oscurità e confusione, dall'altro) subentra un modello graduale. In tal modo, la sensibilità non è più contrapposta alla conoscenza intellettuale bensì inclusa nell'ordine del suo sviluppo.

Circa quindici anni dopo, in una lettera indirizzata alla regina Sofia Carlotta e dedicata «a ciò che è indipendente dai sensi e dalla materia», Leibniz scrive:

Vi sono dunque tre ranghi di nozioni: quelle *meramente sensibili*, che sono gli oggetti afferenti in particolare a ciascun senso, quelle *sensibili e intelligibili a un tempo*, che appartengono al senso comune e quelle *meramente intelligibili*, che sono proprie dell'intelletto. Le prime e le seconde insieme sono immaginabili, ma le terze sono al di sopra dell'immaginazione. Le seconde e le terze sono intelligibili e distinte; ma le prime sono confuse, benché siano chiare, o riconoscibili. ⁴⁶

Se in Descartes, come abbiamo prima evidenziato, la distinzione dell'idea dipende dalla chiarezza delle caratteristiche che compongono l'oggetto, Leibniz dissocia questi due criteri. Possono dunque darsi idee simultaneamente chiare e confuse. Le 'idee' dei sensi sono di tal sorta. Ancora nel testo delle *Meditazioni*, leggiamo:

La conoscenza è *chiara*, dunque, quando possiedo di che riconoscere la cosa rappresentata [...] *Confusa*, quando non posso enumerare separatamente delle caratteristiche sufficienti a distinguere quella cosa dalle altre, sebbene la cosa possieda veramente tali caratteristiche e requisiti, nei quali si possa risolvere la sua nozione: così riconosciamo i colori, gli odori, i sapori e altri oggetti peculiari dei sensi con sufficiente chiarezza e li distinguiamo gli uni dagli altri, ma per la mera testimonianza dei sensi, non certo mediante caratteristiche enunciabili; tanto che non possiamo spiegare a un cieco che cos'è il rosso, né rendere note tali cose ad altri, se

⁴⁴ *Ivi*, p. 252.

⁴⁵ H. Adler, *Der Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 3.

⁴⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Lettera alla regina Sofia Carlotta intorno a ciò che è indipendente dai sensi e dalla materia*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 1, cit., p. 531.

non portandoli in presenza della cosa [...] o richiamando loro una percezione passata simile ad essa [...] Similmente vediamo che i pittori e gli altri artefici riconoscono correttamente ciò che è fatto bene da ciò che è fatto male, ma sovente non sanno dar ragione dei loro giudizi e, a chi ne domanda loro, rispondono che nella cosa che non è loro piaciuta sentono la mancanza di un certo non so che.⁴⁷

Da questo passaggio ricaviamo quanto segue: 1. Leibniz offre all'oscurità un certo grado di veridicità. Le conoscenze puramente sensibili, infatti, se da un lato non sono sufficienti a garantire la possibilità di formulare una «nozione distinta» e, dunque, di produrre una «definizione nominale»⁴⁸, dall'altro permettono un riconoscimento referenziale o mnemonico dell'ente. Ciò nella misura in cui l'oggetto della "pura" percezione sensibile può di fatto essere comunicato ad altri attraverso un riferimento diretto o il richiamo alla memoria. 2. In linea con una sensibilità all'epoca diffusa, egli pone nella stessa classe i dati della percezione sensibile e i 'giudizi' intorno a cose 'che piacciono o non piacciono', dal momento che i secondi offrono il caso per l'esplicazione della natura 'chiara' e 'confusa' delle qualità dei sensi.

Ora, un aspetto importante in merito a questi punti riguarda certamente il fatto che la possibilità di avere idee chiare e confuse risulta strettamente legata alla condizione antropologica dell'uomo in quanto soggetto della conoscenza. L'essere umano è una creatura dotata di una costituzione tale da poter eccedere la sensibilità, laddove, però, il suo modo di conoscere è strutturato in maniera tale che, senza materia sensibile, non potrebbe darsi alcuna conoscenza. Ancora nella summenzionata lettera alla regina Sofia Carlotta, in difesa dell'innatismo disposizionale⁴⁹, Leibniz precisa:

Resto tuttavia d'accordo che, nello stato presente, i sensi esterni ci sono necessari per pensare e, se non ne avessimo alcuno, non penseremmo [...] I sensi ci forniscono materia per il

⁴⁷ G. W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, cit., pp. 252-253. Cfr. anche Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discorso di metafisica*, in *Scritti filosofici*, Vol. 1, cit., p. 288: «Quando non posso riconoscere una cosa tra le altre, senza saper dire in che cosa consistano le sue differenze o proprietà, la conoscenza è *confusa*. In questo modo conosciamo talvolta *chiaramente*, senza restare minimamente in dubbio se un poema, o magari un quadro, sia ben fatto o mal fatto, perché vi è in esso un *non so che*, che ci soddisfa o ci urta».

⁴⁸ *Ivi*, p. 253.

⁴⁹ Questo termine si riferisce all'innatismo di Leibniz, per cui non sono propriamente le idee ad essere "contenute" a priori nella mente dell'uomo, bensì la loro "forma" o struttura. La mente umana è in tal senso "disposta" aprioristicamente all'acquisizione delle idee. Su questo punto, rimandiamo all'Introduzione generale di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini agli *Scritti filosofici* di Leibniz: Massimo Mugnai, Enrico Pasini, *Introduzione*, in G. W. Leibniz, *Scritti filosofici*, Vol. 1, cit., pp. 21-24.

ragionamento e non abbiamo mai dei pensieri tanto astratti che non vi si mescoli qualcosa di sensibile; ma il ragionamento richiede anche qualcosa di diverso da ciò che è sensibile.⁵⁰

Il problema antropologico emerge anche nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*. Discutendo dell'innatismo delle «idee pure»⁵¹, Teofilo afferma che queste ultime «sono in noi in una maniera virtuale»⁵², fino al punto che sarà possibile:

[...] fabbricare queste scienze nel proprio studio, e anche a occhi chiusi [...] nonostante sia vero che non si riconoscerebbero le idee di cui si tratta, se non si fosse mai visto né toccato nulla. Poiché, per una mirabile economia della natura, non possiamo avere pensieri astratti che non abbisognano di qualcosa di sensibile, non si trattasse d'altro che di caratteri come le figure delle lettere e i suoni; nonostante non vi sia alcuna connessione necessaria fra tali caratteri arbitrari e i pensieri corrispondenti. E se le tracce sensibili non fossero richieste, l'armonia prestabilita fra l'anima e il corpo [...] non avrebbe affatto luogo.⁵³

La sensibilità è dunque, allo stesso tempo, la condizione imprescindibile e il limite della conoscenza umana.⁵⁴

Questo stato di cose, se da un lato favorisce l'inclusione della sensibilità nell'analisi del processo conoscitivo, dall'altro comporta più di una difficoltà. Per comprendere meglio l'aspetto problematico del sensibile, occorre osservare la questione da un'angolazione più specifica. Secondo Leibniz: «Noi ci serviamo dei sensi esterni come un cieco del suo bastone [...] essi ci fanno conoscere i loro oggetti particolari, come sono i colori, i suoni, gli odori, i sapori e le qualità del tatto. Ma non ci fanno conoscere che cosa siano queste

⁵⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Ciò che supera i sensi e la materia*, in Id. *Scritti filosofici*, Vol. 1, cit., p. 535.

⁵¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 2, cit., p. 53.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 54.

⁵⁴ Tale limitazione emerge anche dalla questione dei segni linguistico-matematici e in particolare in relazione allo iato tra la conoscenza perfetta (adeguata e intuitiva) e la conoscenza simbolica. La conoscenza adeguata si ha quando una cosa e tutte le sue note o caratteristiche sono pensate distintamente. Quando la cosa e la totalità delle sue note sono date in perfetta simultaneità, la conoscenza è sia adeguata che intuitiva ('perfettissima'); «Ma – precisa Leibniz – molte volte, in particolare in un'analisi prolungata, non intuimmo tutta la natura della cosa nello stesso tempo, bensì in luogo delle cose usiamo segni [...] E senza dubbio, quando una nozione è fortemente composita, non possiamo pensare contemporaneamente a tutti i suoi ingredienti». La conoscenza intellettuale ha bisogno di segni, ossia di elementi visibili. Ciò assoggetta l'atto stesso del conoscere a difficoltà legate al tempo d'apprensione degli elementi molteplici del ragionamento. Il problema specifico è dunque il seguente: quando la materia analizzata è troppo complessa, non è possibile trattenerne con un colpo d'occhio tutti i segni nello stesso istante. Cosicché, da un lato, l'utilizzo dei segni è necessario alla conoscenza ma, dall'altro limita pragmaticamente le nostre capacità d'analisi. G. W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, cit., pp. 253-254. Sulla natura propriamente antropologica di questa difficoltà, cfr. H. Adler, *Die Prägnanz des Dunkle*, cit., p. 7.

qualità sensibili e in che cosa consistano [...]».⁵⁵ Nello specifico, il problema risiede nel fatto che la percezione di qualità sensibili non dice nulla su ciò che le ha prodotte: «[...] per esempio, [la percezione sensibile non ci fa comprendere] se il rosso sia il volteggiare di certi minuti globi [...] se il calore sia un turbine di sottilissima polvere [...] se il suono si produca nell'aria, come i cerchi nell'acqua quando qualcuno vi getta una pietra [...]».⁵⁶ In tal senso, «le *qualità sensibili* sono in effetti *qualità occulte*».⁵⁷

Tale giudizio dovrebbe essere preso con assoluta serietà. Il sensibile non è un enigma momentaneo ma un mistero, protetto dallo “strumento crittografico” più fine: l'illusione del noto. «Siamo ben lungi dall'intendere le cose sensibili – scrive ancora Leibniz alla regina Sofia –, come molti s'immaginano, anzi sono proprio ciò che meno intendiamo».⁵⁸ Inoltre, anche se i processi che precedono la costituzione delle qualità sensibili fossero noti – se «per esempio [sapessimo] per quale sorta di rifrazione si generano il blu e il giallo [...]» – «[...] con ciò non [comprenderemmo] come da quelle cause risulti la percezione che proviamo [...]».⁵⁹

Allo scopo di dar conto del ruolo della sensibilità nel processo generale della conoscenza, Leibniz recupera e introduce un concetto della filosofia antica, in grado – egli afferma – di «render giustizia ai sensi».⁶⁰ Si tratta del senso comune, che “media” tra l'interno e l'esterno⁶¹ attraverso due operazioni: da un lato, raccoglie in unità i dati dei singoli sensi e, dall'altro, organizza la stessa attività percettiva del soggetto. In tal modo, le «*figure* che sono comuni ai colori e al tatto»⁶² non si limitano a raccogliere in un'unica idea percetti di ordine differente (vedere e toccare): esse strutturano la percezione umana che tramite abitudine apprende ad esempio a percepire corpi stabili laddove non vi sarebbe altro che un'infinita variazione in atto. Tuttavia, ciò non risolve il mistero del rapporto tra le qualità sensibili e il divenire costante delle masse fisiche. Non a caso, altrove Leibniz presenta l'uniformità della percezione umana come un 'difetto' (*default*)

⁵⁵ G. W. Leibniz, *Ciò che supera i sensi e la materia*, cit., pp. 528-529. La metafora del cieco con il bastone è originariamente cartesiana, viene ripresa da Diderot ed è riutilizzata da Herder. Cfr. a tal proposito il commento di Elena Agazzi a Johann Gottfried Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, n Id., *Saggi del primo periodo*, cit., p. 868, n. 44.

⁵⁶ *Ivi*, p. 529.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 530.

⁶¹ Cfr. i *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 103: «TEOFILO. Queste idee che si dice ventano da più di un senso, come quelle di spazio, figura, moto, quiete, sono piuttosto del senso comune, vale a dire dello spirito stesso, poiché sono idee dell'intelletto puro, ma che hanno rapporto all'esterno, e che i sensi fanno appercepire; pertanto esse sono capaci di definizioni e di dimostrazioni».

⁶² *Ibidem*.

dei sensi dovuto all' 'imperfezione' dell'essere umano (*notre imperfection*). Per essere più precisi, egli scrive: «Ci sono sempre divisioni e variazioni attuali (*variations actuelles*) nelle masse dei corpi esistenti, per quanto piccole esse siano. È la nostra imperfezione e il difetto dei nostri sensi, che ci fa concepire le cose fisiche come disposizioni matematiche (*Estres Mathematiques*), là dove non v'è che l'indeterminato». ⁶³ Tale 'difetto' è sì da imputare all'immaginazione ma in prima istanza, come abbiamo in parte già visto, all'imperfezione della natura umana:

La mente è in grado di concepire e di direzionare per mezzo dell'immaginazione attraverso i corpi, di qualunque forma essi siano, qualunque linea si voglia immaginare, così come si possono unire i centri dei bulbi con linee rette immaginarie, e come si concepiscono assi e cerchi in una sfera che non ne ha di effettivi. Ma la Natura non può, e la Divina Sapienza non vuole, tracciare esattamente quelle figure di essenza limitata, che presuppongono qualcosa di determinato, e per conseguenza imperfetto, nelle opere di Dio. ⁶⁴

Leibniz prova a superare questo limite attraverso la tesi delle piccole percezioni (o percezioni oscure). «[C]'è in noi – scrive nei *Nuovi saggi* – ad ogni momento una infinità di percezioni, senza appercezione però, e senza riflessione» ⁶⁵, che possono essere concepite come le «parti insensibili delle nostre percezioni sensibili». ⁶⁶ Queste ultime costituiscono un ponte tra la sensibilità e il mondo fisico, nella misura in cui esprimono il «[...] rapporto tra le percezioni dei colori, del calore, e di altre qualità sensibili, e i movimenti nei corpi che vi corrispondono». ⁶⁷ Solo a questo punto il mistero sembra risolto: tra l'atto percettivo e il mondo fisico sussiste una modalità primigenia e antepresentativa della percezione per via della quale si può perfino affermare che: «[L]e percezioni insensibili sono di un così grande uso nella pneumatica quanto i corpuscoli in fisica». ⁶⁸

Nella seconda sezione (penultimo capitolo), vedremo come tale soluzione non è a sua volta priva di difficoltà. Per il momento, notiamo che Leibniz non soltanto sceglie di approfondire il problema epistemologico della sensibilità ma, avendo egli saputo individuare il problema del rapporto tra la percezione sensibile e i fenomeni fisici, giunge

⁶³ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Leibniz an die Churfürstin Sophie*, in Id., *Die philosophischen Schriften*, Vol. 7, a cura di Carl Immanuel Gerhardt, Georg Olms, Hildesheim-New York 1978, p. 563.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 27.

⁶⁶ *Ivi*, p. 29.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

a formulare una nozione – quella delle *petites perceptions*, che ci accompagnerà in diversi momenti del nostro percorso – in grado di fare della psicologia (intesa come metafisica dell'anima) una vera e propria scienza, simile alla fisica. Ciò implica che la sensibilità può essere trattata scientificamente.

4. *La fisiologia del chiaro e dell'oscuro*

La teoria della sensibilità di Wolff è strettamente connessa alla concezione dell'anima in quanto 'forza rappresentativa'. Come Pietro Pimpinella ricostruisce:

La teoria wolffiana dei sensi e della sensazione si basa sulla concezione dell'anima come *vis repraesentativa* dell'universo [...] La concezione della natura rappresentativa dell'anima mutuata da Leibniz subisce cambiamenti rilevanti in Wolff, che si sforza di conciliarla con la teoria cartesiana della coscienza, sulla quale fonda la dimostrazione dell'esistenza dell'anima. Wolff mantiene il dualismo cartesiano di sostanza spirituale e di sostanza corporea. I corpi che compongono il mondo, considerati da Leibniz come *phaenomenon substantiatum*, posseggono in Wolff lo statuto ontologico di sostanze materiali. In questo contesto la *vis repraesentativa* dell'anima perde la sua valenza monadologica e la concezione "prospettica" della conoscenza, che in Leibniz esprime il rapporto tra l'anima e l'universo, si riduce alla concreta posizione che il corpo occupa rispetto al mondo esterno.⁶⁹

L'introduzione del dualismo cartesiano nell'ambito della psicologia di Leibniz apporta una differenza importante in merito alla concezione della natura dei corpi: questi ultimi non sono più concepiti come 'fenomeni sostanzati',⁷⁰ bensì come sostanze. Ciò permette a Wolff di sviluppare per la prima volta una teoria della sensibilità su base fisiologica. Prima di approfondire questo punto, è opportuno presentare in forma schematica alcuni termini della *psychologia* di Wolff che ci offriranno coordinate importanti nel corso della nostra trattazione.

L'anima è una sostanza semplice.⁷¹ La sua essenza «consiste nella forza rappresentativa dell'universo, situata in un corpo organico limitato materialmente, e formalmente limitata

⁶⁹ Pietro Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, in Id., *Wolff e Baumgarten. Studi di terminologia filosofica*, Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee e Leo S. Olschki, Firenze 2005, p. 41.

⁷⁰ Come parafrasa Rae Langton, Leibniz denuncia il fatto che i corpi sono «trattati come sostanza» ma, in quanto fenomeni, non meriterebbero questo nome. È per questo motivo che egli parla del corpo in quanto «*phaenomenon substantiatum*». Rae Langton, *Kantian Humility. Our Ignorance of Things in Themselves*, Calderon Press, Oxford 1998, p. 77.

⁷¹ Christian Wolff, *Psychologia rationalis*, §48, a cura di Jean École, Georg Olms, Hildesheim-New York 1972, p. 32: «*Anima est substantia simplex*».

dalla costituzione degli organi di senso».⁷² Ciò significa – come spiega ancora Pimpinella – che l’anima in quanto istanza virtuale (e non trascendentale)⁷³ della rappresentazione è delimitata, da un lato (ovvero «sotto l’aspetto della materia della sensazione (*materialiter*)») «dalla presenza dei corpi esterni»; dall’altro (ossia quello ‘*formaliter*’ o del «*modus repraesentandi*») «[...] dalla costituzione degli organi [di senso], dalla quale dipende se una sensazione è oscura o chiara, confusa o distinta».⁷⁴ La facoltà sensibile («*facultas sentiendi sive Sensus*») è definita come la capacità di percepire gli oggetti esterni che inducono un cambiamento negli organi di senso.⁷⁵ L’oggetto sensibile («*objectum sensibile*») è ciò che provoca il cambiamento. «[S]i hanno tanti oggetti sensibili quanti sono gli organi dei sensi».⁷⁷ L’impressione dell’oggetto è chiamata «*species impressa*».⁷⁸ A questa corrisponde un moto nervoso (cerebrale) che assume il nome di «*idea materialis*».⁷⁹ L’*idea materialis* è una rappresentazione complessa del composito oggettuale: «*Repraesentatio compositi in composito*».⁸⁰ Esempi di idee materiali sono gli oggetti dalla pittura e dalla scultura.⁸¹ All’*idea materialis* corrisponde, sul piano propriamente psicologico, l’*idea sensualis*.⁸² Quest’ultima (a differenza della prima) è «*repraesentatio compositi in simplicibus*».⁸³ L’*idea materialis* e l’*idea sensualis* sono anche chiamate, rispettivamente, *imago materialis* e *imago immaterialis*. La prima indica le cose *intra sé* (ossia gli oggetti colti in se stessi, nella loro costituzione composita); la seconda le cose *extra sé*⁸⁴ (nella figura semplice che l’anima determina al di là dell’oggetto e al di qua di se stessa). In merito al rapporto tra *idea sensualis* e *idea materialis*, è opportuno notare che (coerentemente con la sintesi wolffiana tra la filosofia di Leibniz e il dualismo cartesiano) questa stessa relazione esorbita il piano della

⁷² Ivi, §66, p. 45. Cfr. anche Ivi, §63, pp. 42-43.

⁷³ Cfr. H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 20, n. 143.

⁷⁴ P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 47.

⁷⁵ Christian Wolff, *Psychologia empirica*, §67, a cura di Jean École, Georg Olms, Hildesheim 1968, p. 38.

⁷⁶ Ivi, §77, cit., p. 43.

⁷⁷ P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 43.

⁷⁸ Cfr. C. Wolff, *Psychologia rationalis*, §112, cit., p. 88.

⁷⁹ Cfr. *Ibidem*, §113.

⁸⁰ Cfr. Ivi, §87, p. 64.

⁸¹ Ivi, rispettivamente §88 e §89, p. 64. È da notare che, stando alle definizioni di Wolff, pittura e scultura agirebbero direttamente al livello dell’organo cerebrale, se è vero che le rappresentazioni singolari dei loro oggetti agiscono nell’anima in quanto *ideae materialis*. Occorre tuttavia tener presente che, in Wolff, a rigore, non v’è propriamente una “teoria estetica”. Quest’ultimo punto sarà affrontato nel paragrafo successivo.

⁸² Cfr. Ivi, §91, p. 65.

⁸³ C. Wolff, *Psychologia empirica*, §83, cit., p. 62.

⁸⁴ Cfr. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 50.

psicologia, risultando invece di pertinenza metafisica.⁸⁵ Ciò non impedisce tuttavia di formulare una *lex sensationis* propriamente psicologica (e non metafisica), che afferma: «Se un certo cambiamento è prodotto in [un] qualsiasi organo di senso da [un] qualsiasi oggetto sensibile, coesiste nell'anima una sensazione che può essere spiegata in modo intelligibile a partire da quel [cambiamento in quanto] ragion sufficiente [...]» della sensazione stessa.⁸⁶

Dato che il nostro interesse nel corso del presente capitolo consiste nell'analisi storica del ruolo epistemologico della sensibilità, dopo aver presentato schematicamente la teoria dei sensi di Wolff, è opportuno ripercorrere il modo in cui egli elabora i gradi leibniziani della conoscenza.

Come afferma Pimpinella, in Wolff, la vista è il «*sensu princeps*», giacché ha «valore esemplare per la spiegazione del funzionamento degli altri sensi».⁸⁷ Il «modello ottico» permette di coniugare le «ipotesi fisiologiche sulla nascita e la trasmissione degli impulsi [...] con le osservazioni sperimentali»⁸⁸ condotte fino a quel tempo (come ad esempio gli esperimenti con la camera oscura). È su questa base che la vista diventa il perno per una rivalutazione complessiva della sensibilità nella teoria razionalistica della conoscenza.

In primo luogo, occorre prestare attenzione al fondamentale valore causale dello stimolo nell'atto del conoscere. Già nella *lex sensationis* è espresso che senza un “innesco” sensoriale, non vi sarebbe nell'anima sensazione alcuna e, di conseguenza, nessuna conoscenza. Ciò vale non soltanto per la *species impressa* in se stessa ma anche per il processo cerebrale che essa inaugura: «Se infatti non viene impresso alcun moto ai nervi, non si dà alcun cambiamento nell'organo e quindi non c'è sensazione», scrive Wolff nella *Metafisica tedesca*.⁸⁹ È altresì da notare che la chiarezza di un'idea non dipende più, come

⁸⁵ Come chiarisce Pimpinella: «La corrispondenza tra *idea sensualis* o *imago immaterialis* nell'anima e *idea materialis* nel cervello può essere spiegata soltanto attraverso la teoria dell'armonia prestabilita; soltanto un'ipotesi metafisica può infatti spiegare la corrispondenza tra due processi che si verificano in due sostanze di natura essenzialmente diversa. Wolff rifiuta la teoria dell'influsso fisico, come anche l'occasionalismo e accetta una versione limitata della leibniziana armonia prestabilita, trattandola però come una mera ipotesi metafisica, non dimostrabile» Ivi, p. 51. Cfr. su questo punto anche: Anton Bissinger, *Die Struktur der Gotteserkenntnis: Studien zur Philosophie Christian Wolffs*, Hélène Bouvier, Bonn 1970, pp. 86 ss. gg., cit. in H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., pp. 21-22.

⁸⁶ C. Wolff, *Psychologia rationalis*, §62, cit., p. 41. La *lex sensationis* è espressa anche in Id., *Psychologia empirica*, §85, cit., p. 49. Cfr. la chiara interpretazione di Pimpinella: «Se in un organo di senso (*in organo sensorio*) è prodotto un mutamento da un oggetto sensibile (*ab objecto sensibili*), nell'anima coesiste a detto mutamento una sensazione (*sensatio*) che si spiega in modo intelligibile attraverso questo mutamento come attraverso la sua ragion sufficiente». P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 45.

⁸⁷ Ivi, p. 47.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 48: «Se infatti non viene impresso alcun moto ai nervi, non si dà alcun cambiamento nell'organo e quindi non c'è sensazione».

in Descartes, dal *lumen naturale* dell'anima bensì dalla 'velocità del moto' con cui la *species impressa*, attraverso gli organi di senso, "stimola" il cervello.⁹⁰ In tal senso, la metafora ottica cartesiana che noi abbiamo osservato nei *Principi* acquista un senso sostanziale. Non a caso Wolff insiste esplicitamente sull'origine fisiologica dei termini "chiaro" e "oscuro" nel linguaggio ordinario.⁹¹

Ora, se lo studio della sensibilità deve basarsi sulla fisiologia e lo stimolo sensibile è la condizione primigenia della conoscenza, non sorprende che per Wolff il cervello (e non l'anima) possa avere idee chiare. Un aspetto, quest'ultimo, senz'altro inedito nel panorama della filosofia moderna e che inaugura a pieno titolo la possibilità di trattare i sensi scientificamente.⁹² Se Leibniz aveva aperto la strada per una considerazione

⁹⁰ Cfr. C. Wolff, *Psychologia rationalis*, §§125-129, cit., pp. 98-103.

⁹¹ Il §200 della *Metafisica tedesca* espone il punto molto chiaramente: «La denominazione [del chiaro e dell'oscuro] è stata mutuata dalla visione (*Gesichte*). Infatti chiamiamo *chiara* (*klares*) una *visione* quando possiamo ben distinguere ciò che vediamo; invece chiamiamo *oscura* (*dunckeles*) quando non possiamo più distinguere bene quello che vediamo». La solidarietà tra la vista e il pensiero è considerata da Wolff nei termini di un'associazione in cui la coscienza funge da termine medio della loro relazione: «Poiché, ora, nella visione siamo coscienti di ciò che vediamo, e perciò anche pensiamo intorno a ciò che vediamo [...] è potuto benissimo accadere che impieghiamo le stesse locuzioni per la visione e per i pensieri». Christian Wolff, *Metafisica tedesca, con le annotazioni alla metafisica tedesca*, §200, testo tedesco a fronte, Introduzione, traduzione, note e apparati di Raffaele Ciafardone, Bompiani, Milano 2003, p. 191. Tale solidarietà coinvolge non soltanto il criterio della chiarezza ma anche quello della distinzione, come mostra il §204 e ancor più esplicitamente il §203: «Quando i nostri pensieri sono chiari, diciamo che c'è del *chiaro* (*lichte*) o del *luminoso* (*helle*) nella nostra anima. Siccome, però, siamo soliti chiamare nel mondo *luce* ciò che rende visibili i corpi circostanti, in modo tale cioè che possiamo vederli, e mediante la distinzione (*Unterscheid*) degli uni dagli altri possiamo conoscerli, chiamiamo nella nostra anima *luce* anche quanto fa sì che i nostri pensieri siano chiari e possiamo conoscerli per mezzo della loro reciproca distinzione [...]». *Ivi*, §203, pp. 191-193. Su questo tema, cfr.: C. Wolff, *Psychologia empirica*, §35 n, cit., pp. 23-24: «*Non hic sumimus terminus in sensu theologico, sed philosophico, qui cum communi loquendi usu convenit. Transferuntur autem termini a rebus materialibus ad animam propter similitudinem. Quemadmodum enim in mundo materiali lumen efficit, ut res materiales videamus; ita claritati perceptionum tribuendum, et earum nobis consciis simus, atque perceptionem unam ab altera distinguere valeamus. Et quemadmodum oculus absque lumine nihil videre potest; ita etiam mens absque claritate perceptionum non conscia sibi esse potest ejus, quod percipitur. Similitudinem explicamus, ut constet denominandi ratio. Res ipsa autem absque ista similitudine intelligitur & cum arbitrarium fit, quo nomine eam insignire velimus, definitio quoque nominalis luminis animae absque ista similitudine intelligitur & terminus ita explicatus sumitur in significato proprio*».

⁹² Cfr. Manuela Mei, Luigi Cataldi Madonna, *L'Intuizione dei pensieri. La Pars Inferior Animae nella psicologia cognitiva di Christian Wolff*, Aracne, Roma 2011, in cui Wolff è considerato come il padre della neuropsicologia cognitiva. Adler riconosce che: «Per Wolff, la cognizione umana è conoscenza di cose eterne al conoscente [ossia al soggetto della conoscenza] e conoscenza di sé. Presuppone l'esperienza, in termini moderni: affezione mediante stimoli. A tal proposito, i sensi sono un prerequisito fondamentale per la conoscenza, e la conquista di Wolff da questo punto di vista consiste nell'aver fatto dei sensi l'oggetto di un discorso filosofico articolato attraverso una considerazione sistematica. La psicologia di Wolff come parte della sua metafisica è, tra le altre cose, un tentativo di produrre affermazioni chiare e distinte sulla cosiddetta parte "inferiore" della cognizione umana, che di per sé non penetra nella chiarezza». H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 20. È interessante notare (un punto su cui è impossibile soffermarsi in questa sede) che nell'Introduzione ad un importante lavoro collettivo, volto a rivalutare il ruolo dell'esperienza nella filosofia wolffiana e a contestare l'immagine ormai storica di un pensiero caratterizzato «da una sorta di rigido razionalismo, incapace di misurarsi con la complessità del reale», Ferdinando Luigi Marcolungo invita a porre attenzione al fatto che nella *Psychologia Empirica* sia presente «un esame approfondito anche di quegli aspetti legati alla sensibilità che ci si aspetterebbe del tutto

rigorosa della sensibilità, nella *Psychologia empirica* (pur senza alcun riferimento alle *petites perceptions*) tale facoltà diventa l'oggetto di una trattazione sistematica. In questo senso, è possibile notare, accanto a Salvatore Tedesco, che «il regno delle ombre non è una massa amorfa, ma conosce esso stesso graduazioni al suo interno».⁹³ L'oscuro (il sensibile) inizia in un certo modo a prender forma.

D'altro canto, però, non vi sono ancora le condizioni per fare della sensibilità l'oggetto di una scienza autonoma (ci riferiamo all'estetica). Secondo l'acuta lettura di Adler, il pensiero wolffiano è caratterizzato da una tendenza (ereditata dalla scolastica di Tommaso D'Aquino) a polarizzare il discorso in direzione dell'universale, giacché «*scientia non est singularium*».⁹⁴ Come riporta Adler:

La filosofia in quanto scienza in senso wolffiano (e leibniziano) [...] si basa sul nexus rerum [...] per cui la [...] cognizione delle cose nel singolare o in quanto singolare ha una funzione necessaria, ma solo propedeutica in termini di oggetto e meta della conoscenza. A questo proposito, è ovvio che Wolff si occupa anche dell'aistheta, ma non elabora un'estetica autonoma.⁹⁵

Occorre dunque domandarsi: che cos'è, nell'epistemologia di Wolff, una singolarità? Per rispondere a questa domanda, prenderemo in considerazione la nozione wolffiana di *idea*. Concetto, quest'ultimo, che sarà analizzato dal punto di vista logico e psicologico.

Nella *Psychologia empirica* si trova la celebre suddivisione della facoltà della conoscenza in generale in una *pars inferioris* – il cui dominio è costituito dalle «idee oscure e confuse» e la cui funzione consisterebbe nella loro comparazione – e in una *pars superioris* – attraverso cui è possibile avere «idee distinte».⁹⁶ Una singolarità è in primo luogo un'*idea*, ossia una «rappresentazione» riferita «ad una certa cosa, o in quanto è considerata oggettivamente».⁹⁷ Il concetto (*notio*) è invece una «rappresentazione delle

trascurati da un'impostazione di tipo razionalistico». Ferdinando Luigi Marcolungo, *Christian Wolff e il progetto di una psicologia filosofica*, in: Id. (curatore), *Wolffiana IX. Christian Wolff tra psicologia empirica e psicologia razionale*, Georg Olms, Hildesheim-Zurich-New York 2007, pp. 11 e 34. Da questo punto di vista, Wolff sembra contribuire ampiamente allo spostamento dei sensi e del sensibile dalla 'periferia' al 'centro' degli interessi epistemologici durante la seconda metà del XVIII secolo. Cfr. H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 23.

⁹³ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 103.

⁹⁴ Tommaso D'Aquino, *La somma teologica*, Prima Parte, Questione 1, Articolo 2, testo latino dell'Edizione Leonina, traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, Studio Domenicano, Bologna 2014, p. 27.

⁹⁵ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 24.

⁹⁶ C. Wolff, *Psychologia empirica*, §§54-55, cit., p. 33.

⁹⁷ *Ivi*, §48, cit., p. 30.

cose nell'universale», che si tratti del genere o della specie («*seu generum & specierum* [...]»).⁹⁸ Va da sé che le *ideae* appartengano alla parte inferiore della facoltà conoscitiva e cioè, rispettivamente: alla sensibilità (nella misura in cui la rappresentazione è rappresentazione di una cosa presente) o all'immaginazione (se la rappresentazione è rappresentazione di una cosa non presente). Dal canto loro, le *notiōnes* appartengono all'intelletto⁹⁹, il quale non è l'unica facoltà della *pars superioris* dell'anima e tuttavia può darle il nome (come nel caso della sineddoche), giacché tutte le altre convergono in direzione della conoscenza intellettuale.¹⁰⁰

Ora, quest'analisi nella sua articolazione definisce l'*idea* «*in singularis*»¹⁰¹ ma ciò non deve trarre in inganno, poiché essa è trattata, in realtà, come un concetto universale. Prova ne è il fatto che l'*idea* è suddivisa in due specie: *materialis* e *sensualis*. A rigore, non è possibile suddividere una singolarità in specie se essa non è già pensata in quanto genere. Dal punto di vista logico, insomma, il concetto di 'idea' in generale esprime non la singolarità in se stessa (la singolarità '*in singularis*') ma il singolare in quanto concetto universale di "singolarità" (la singolarità '*in universalis*').

Dal punto di vista propriamente psicologico, l'*idea* è precisamente un prodotto dell'anima in quanto quest'ultima è «causa efficiente (*causam efficientem*) delle idee e dei concetti, che con la sua forza produce idee e quindi forma concetti».¹⁰² Più nel dettaglio, l'*idea* è il risultato della *perceptio* in quanto *actio* dell'anima.¹⁰³ In Wolff, la percezione sensibile¹⁰⁴ è per così dire uno "strumento" dell'attività dell'anima nella misura in cui quest'ultima, in quanto 'causa efficiente', dà forma al singolare. La concezione ilemorfica della percezione¹⁰⁵ è una conseguenza logica della tesi per cui l'anima, in essenza, è *vis*, forza attiva. Per tale motivo, la mente non può limitarsi a ricevere passivamente uno stimolo ma deve partecipare attivamente alla determinazione

⁹⁸ *Ivi*, §49, p. 31.

⁹⁹ Cfr. *Ivi*, §275, nota, cit., p. 197.

¹⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 198: «*Quodsi tamen acumine profundiori in differentiam penetrare volueris, facultatem cognoscendi superiorem latius patere deprehendes, quam intellectum. Etenim ad acquirendas ideas ac notiones distinctas plura requiruntur, quam repraesentatio rerum distincta in universali, seu ipse repraesentandi actus proximus, etsi remote in eodem influant. Sed non opus est tam sollicitè a se invicem distingui, quae citra errorem pro synonymys haberi possunt*».

¹⁰¹ *Ivi*, §275, cit., p. 197.

¹⁰² *Ivi*, §52, nota, cit., p. 32.

¹⁰³ *Ibidem*: «*Actio, qua idea producitur, est perceptio*».

¹⁰⁴ Ciò sembra valere per la percezione in generale e, dunque, anche per la conoscenza intellettuale, dato che l'anima 'produce' non soltanto *ideae* ma anche *notiōnis*.

¹⁰⁵ La concezione ilemorfica della percezione sembra coerente con l'*idea* più generale per cui, in Wolff, sarebbe presente «una progressione "a cascata" fra le facoltà conoscitive inferiori e quelle superiori, per cui le prime semplicemente forniscono materiali (peraltro indispensabili) il cui statuto epistemologico è assicurato grazie alle seconde». S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 24.

del percolato. L'*idea in singularis* è insomma un prodotto dell'anima in quanto istanza indeterminata e universalizzante ed è questo che legittima la comprensione di questo concetto specifico (*'idea in singularis'*) in senso universale.

Tuttavia, la teoria wolffiana della sensibilità mostra un problema proprio in questo punto: come articolare, infatti, il primato della pura attività dell'anima nella determinazione del percolato con la passività implicata nella concezione dello stimolo sensibile in quanto condizione di ogni atto conoscitivo? Come nota Pimpinella:

Il *sensus*, che è la prima e fondamentale facoltà della parte inferiore della conoscenza, pone a Wolff un problema molto delicato. Egli concepisce le facoltà come potenze attive, ma la dipendenza della facoltà sensibile dai mutamenti indotti negli organi esterni sembra piuttosto attestare una passività della facoltà dei sensi. Wolff cerca di aggirare la difficoltà sostenendo che una funzione passiva, se è la condizione di un'azione dell'anima, è solo apparentemente passiva.¹⁰⁶

In che senso, dunque, la ricettività è solo apparentemente passiva?

Nel §23 della *Psychologia rationalis*, in merito alla chiarezza della percezione sensibile, Wolff scrive: «Naturalmente, nel primo momento della percezione, l'anima si aggrappa come stordita all'oggetto, ed è completamente confusa dalla sua sconcertante chiarezza [...]».¹⁰⁷ Dato che, in questi casi, l'anima è «*quasi attonita*», abbagliata dalla sensazione, essa deve in prima istanza slegarsi da uno stato di disorientamento. A questo stadio, è necessario che un terzo elemento intervenga tra l'anima e l'oggetto per interrompere l'effetto "fusionale" della loro relazione. La coscienza si costituisce dunque come la condizione della percezione delle cose sensibili in quanto «enti [...] *esterni a noi*».¹⁰⁸ Essa pone l'oggetto percepito a distanza, laddove la nuda sensibilità provocherebbe uno stato contemplativo di inettitudine, stordimento e inattività. Ciò significa, in senso globale, che la percezione sensibile è un processo complesso, che non è limitata né ai sensi, né alla *pars inferior* della facoltà conoscitiva ma coinvolge tutte le facoltà dell'anima.¹⁰⁹ Tuttavia, ciò non risolve affatto il problema principale: il fatto che la

¹⁰⁶ P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 42.

¹⁰⁷ C. Wolff, *Psychologia rationalis*, §23, cit., p. 18.

¹⁰⁸ C. Wolff, *Metafisica tedesca*, §45, cit., p. 87.

¹⁰⁹ Pimpinella ricostruisce elegantemente il processo percettivo e il suo sviluppo tra le varie facoltà: «Si è detto che l'anima rimane in un primo momento come attonita di fronte ad una percezione totale chiara, tanto da rimanere attaccata all'oggetto, come se non riuscisse a prenderne le distanze. In un secondo momento, però, una percezione parziale attrae la sua attenzione. Quindi l'anima estende la sua attenzione ad un'altra percezione parziale e la confronta con la prima. Questo confronto presuppone che l'anima

percezione sia sempre mediata ci dice che la coscienza interviene attivamente nella rappresentazione del percepito, non che il percepito sia in ultima istanza il prodotto dell'attività rappresentativa dell'anima. Tra la psicologia empirica e la psicologia razionale si apre dunque uno scarto, un dislivello al cuore del problema della sensibilità, che Wolff effettivamente non appiana. Nel frattempo, però, i presupposti storici per la nascita dell'estetica sono stati in qualche modo apparecchiati.

5. *La vividezza dell'oscuro*

«La distinzione tra la parte inferiore e la parte superiore della facoltà conoscitiva costituisce il quadro teorico entro il quale si articola la concezione del *sensus* di Wolff e dei wolffiani in genere; Baumgarten lavorerà sulla conoscenza delle facoltà inferiori, cioè sulla *cognitio sensitiva*, la sua *Aesthetica*». ¹¹⁰

[La] mediazione wolffiana [...] è [...] determinante per il sorgere dell'estetica, in virtù della sua coerenza sistematica ma anche, nello specifico, per la cura riservata allo studio del versante psicologico delle strutture della conoscenza e per la rilevanza ad esso attribuita [...] L'intera opera estetica di Baumgarten [...] è disseminata di osservazioni in cui si puntualizza che pur facendo uso [...] di nozioni ben attestate nella tradizione filosofica a partire dai Greci, la costruzione dell'estetica è possibile solo a partire dai progressi della psicologia realizzati in epoca moderna; nello specifico, solo a partire dalla sistematizzazione wolffiana e dagli ulteriori "lavori di scavo" intrapresi dallo stesso Baumgarten. ¹¹¹

Negli anni della sua nascita, l'estetica porta con sé il carattere di una rivelazione moderna o illuministica: essa è concepita come una peculiare modalità del pensiero che prima del XVIII secolo non era mai giunta ad essere effettivamente formulata. Dagli Egizi, i Caldei, i Celti, fino a Seneca – passando per l'orfismo ma anche per Platone, Senocrate, Polemone, Arcesilao, Carneade –, il rigore del ragionamento fu sempre accompagnato da un "pensare in modo bello". Solo la Scolastica, secondo Baumgarten,

conservi il ricordo della percezione parziale precedente e che progressivamente almeno di alcune percezioni parziali percepisca la costanza. Ma l'anima può anche associare altre percezioni che ha avuto in circostanze simili e questo è opera dell'immaginazione. Dunque nella coscienza intervengono l'attenzione, la memoria e l'immaginazione. Queste forniscono all'anima la possibilità di confrontare le percezioni parziali tra di loro, cioè di riflettere sulla percezione totale. È dunque soprattutto attraverso la riflessione che l'anima mette, per così dire, a fuoco una percezione totale nelle sue diverse parti, ottenendo una percezione distinta che le fa prendere coscienza della diversità dell'oggetto da sé e della sua esistenza fuori di sé». P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., pp. 55-56.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 42.

¹¹¹ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 23.

sospese questa attitudine, facendo del discorso filosofico una scienza dei sillogismi. Già con Pietro Ramo, però, riemersero i primi tentativi di restituire alla razionalità il proprio aspetto sensibile.¹¹² Non conta, per noi, valutare quanto una tale ricostruzione sia storicamente sostenibile. Ci preme invece sottolineare un aspetto importante: l'estetica, in quanto disciplina che si occupa dell'analogo "inferiore" della logica, giunge a formulazione teorica solo nel periodo storico in cui il pensiero filosofico comincia a riflettere su se stesso. Anche da una prospettiva prettamente storiografica, si può notare che l'estetica (a differenza di altri rami della filosofia) ha una precisa data d'inizio (gli anni che vanno dal 1735 al 1758), la quale fa di essa un prodotto della modernità "illuminata".

Dopo questa considerazione di ordine generale (che sarà per noi utile nel corso della presente sezione) torniamo ad assumere una prospettiva maggiormente circoscritta. Che la nuova disciplina fondata da Baumgarten abbia come propria condizione storico-epistemologica la psicologia empirica di Wolff (ed in particolare la suddivisione della facoltà conoscitiva dell'anima in una parte superiore e in un'altra superiore) emerge dalla stessa definizione baumgartiana.¹¹³ Nel §1 dei Prolegomena è scritto: «L'*Estetica* (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile».¹¹⁴ "Gnoseologia inferiore" («*gnoseologia inferioris*») e "conoscenza sensibile" («*cognitionis sensitive*») ¹¹⁵ sono riferimenti alla *pars inferior* della *facultas cognoscendi*.¹¹⁶ Come Adler chiarisce, già nelle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Baumgarten «[...] presenta la possibilità di una conoscenza filosofica del campo delle *repraesentationes sensitivae* in generale. Questo è precisamente il progetto di Baumgarten, la ricerca di una risposta alla domanda: come è possibile una *cognitio philophica* dei prodotti della facoltà cognitiva inferiore?».¹¹⁷

¹¹² Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Lezioni di estetica*, §1, a cura di Salvatore Tedesco, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, pp. 25-30.

¹¹³ È da notare a tal proposito che nella *Metaphysica l'aesthetica* in quanto disciplina è definita nel §533, che conclude la Seconda Sezione della *Psychologia empirica*.

¹¹⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estetica*, §1, a cura di Salvatore Tedesco, nuova edizione riveduta da Alessandro Nannini, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, p. 26.

¹¹⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §1, Georg Olms, Hildersheim – Zurigo – New York 1986, p. 1. Citeremo dall'edizione tradotta e dall'edizione originale, indicando di volta in volta il titolo in latino e in italiano nelle note.

¹¹⁶ Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Editio VII, §521, Georg Olms, Hildersheim-New York 1982, pp. 180-181. Cfr. Id., *Estetica*, §17, cit., p. 29.

¹¹⁷ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 28.

Ora, nonostante lo stretto legame che congiunge l'estetica alla psicologia empirica, la prima non può essere a rigore considerata come una specificazione tematica della seconda. Al contrario, non si coglieranno la sua posta e la sua portata filosofiche se non sulla base di un profondo ripensamento «[...] del pensiero della Scuola».¹¹⁸ Per Adler l'estetica ebbe un effetto «esplosivo» nei confronti del sistema.¹¹⁹ Occorre dunque domandarsi: «In che senso il progetto di Baumgarten si discosta da quello wolffiano, in che misura ne scuote realmente le basi?».¹²⁰

Una delle possibili risposte a questa domanda è contenuta nel recupero, da parte di Baumgarten, della teoria delle piccole percezioni. Come afferma Pimpinella:

L'adesione wolffiana alla teoria cartesiana della coscienza si riflette sulla valutazione delle idee oscure, le quali valgono per Wolff soltanto come parametro negativo della conoscenza e perdono la funzione che Leibniz aveva loro assegnato, in polemica con Cartesio, sottolineando il ruolo delle *petites perceptions* nella dinamica della percezione e della coscienza in generale.¹²¹

Non soltanto Baumgarten recupera l'idea di Leibniz ma offre un'importante rielaborazione della stessa. Egli per così dire raccoglie le *petites perceptions* in un unico concetto, ne fa un 'complesso' («*complexus*») e, adottando una parola derivata dalla terminologia della mistica cristiana, dona a quest'ultimo il nome di «*Fundus animae*».¹²² Ciò comporta, da un lato, una differente concezione della nozione di 'percezione totale': un cambiamento di prospettiva, quest'ultimo, che sposta l'attenzione dall'«analisi delle rappresentazioni *da parte* dell'anima/coscienza» alle «dinamiche dell'anima/monade [...]» osservata dal suo «*interno*»;¹²³ dall'altro lato, un modo differente di considerare l'oggetto "estetico" (nel senso più ampio di questa parola) nella sua singolarità. Seguendo il suggerimento di Adler, insisteremo dunque su quest'ultimo punto.

Tedesco offre in merito un suggerimento importante, che concerne niente di meno che la definizione baumgartiana di "ragione": «Sulla scia di Leibniz e Wolff, Baumgarten definisce la ragione come la facoltà di cogliere in modo distinto il nesso delle cose, ovvero

¹¹⁸ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 67.

¹¹⁹ Cfr. su questo punto H. Adler, *Die Prägnanz des Dunkle*, cit., p. 26.

¹²⁰ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 12.

¹²¹ P. Pimpinella, *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit., p. 41.

¹²² A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §511, cit., p. 176.

¹²³ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 103.

come l'intelletto che capisce, esamina (*perspicere*) il nesso delle cose». ¹²⁴ Tuttavia, «[...] uno spostamento apparentemente misurato di accenti (probabilmente fondato sul §368 e §374 della *Metafisica tedesca*) prelude al compimento di una rivoluzione». ¹²⁵ Osserviamo attentamente il punto.

Nella sezione XIII della *Psychologia* di Baumgarten (*Sectio XIII. Ratio*, §640) la ragione ('*Ratio*', «*die Vernunft*») ¹²⁶ è in definitiva come la capacità di acquisire una comprensione «del nesso delle cose» («*intellectum nexum rerum perspicientem*»). ¹²⁷ Osservando meglio, si può notare che il sintagma si apre con una precisazione ben definita: ragionare significa sì percepire («*percipere*») il «nesso delle cose» ma ciò è possibile tanto in maniera confusa («*confuse*») che distinta («*distincte*»). ¹²⁸ In Leibniz, come abbiamo visto, la sensibilità è in grado di produrre idee a un tempo chiare e confuse. Tuttavia, sarà possibile definire adeguatamente una cosa solo se l'idea è anche distinta. “Conoscere” significa precisamente passare da un grado all'altro della conoscenza e in particolare (per ciò che concerne il nostro discorso) dalla confusione alla distinzione. Al contrario, Baumgarten, proprio nel momento in cui definisce la razionalità, pone la conoscenza confusa e quella distinta sullo stesso piano, l'una di fianco all'altra. In altri termini, egli giustappone confusione e distinzione, eludendo in tal modo l'opposizione ancora implica nel modello intensivo dell'epistemologia di Leibniz. Per comprendere la portata storico-filosofica di questo lieve movimento strutturale, occorre far riferimento alla filosofia di Wolff.

Nella *Metafisica tedesca*, al §368, la ragione («*Vernunft*») è definita come l'intuizione («*Einsicht*») «che abbiamo del nesso delle verità (*Zusammenhang der Wahrheiten*)». ¹²⁹ Il caso esemplare fornitoci da Wolff è quello di un uomo che abbia ben pianificato le proprie mosse nella ricerca dell'utile. Per far ciò, egli deve aver compreso preliminarmente il «nesso delle cose» («*Zusammenhang der Dinge*»: nonostante la goffa ripetitività del nostro testo, di cui ci scusiamo, la differenza terminologica è importante). ¹³⁰ Le due formule evidenziate indicano, rispettivamente, la connessione delle idee e quella degli stati di cose. Una tale capacità è indubbiamente di natura

¹²⁴ *Ivi*, p. 30.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, cit., p. 235 e n. 1.

¹²⁷ *Ivi*, p. 234.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ C. Wolff, *Metafisica tedesca*, §348, cit., p. 319. Raffaele Ciafardone traduce “*Einsicht*” con «intellezione» e con «comprensione».

¹³⁰ *Ibidem*.

razionale. Tuttavia, il §374 si concentra su una disposizione differente, che ‘somiglia’ alla prima ma in parte se ne discosta. Si tratta della facoltà di anticipare i casi analoghi:

L’attesa di casi analoghi – leggiamo dallo stesso sintagma – [...] ha una somiglianza con la ragione. Se, infatti, abbiamo notato che in determinate circostanze è accaduto qualcosa, e se noi, scorgendo nuovamente proprio le medesime circostanze, teniamo conto del fatto che ciò deve accadere nuovamente, sembra come se qui si avesse un’intellezione nel nesso delle cose e si sapesse dedurre dall’una l’altra. E perciò questa attesa è analoga in certo qual modo alla ragione [...].¹³¹

Se nell’esempio dell’uomo che pianifica le proprie azioni (§368) si tratta di un ragionamento propriamente deduttivo, nel caso dell’anticipazione dei casi analoghi (§374) si ha a che fare con un modo differente, non-deduttivo della razionalità, che tuttavia risulta appunto simile al primo.

La “quasi deduzione” (analogia) come disposizione “quasi razionale” svolge un ruolo determinante nella formulazione dell’estetica. Come nota Maurizio Ferraris, a partire da Leibniz e Wolff va sviluppandosi l’idea di «uno schema che eccede la semplice rappresentazione di una singola immagine mentale» ma anche la mera applicazione al campo sensibile di concetti chiari e distinti:

Un cane battuto fugge alla vista del bastone: lo vede come *segno* [...] usiamo le mani senza aver bisogno di sapere perché funzionino [...] e un bambino che getta una pietra in aria si scansa senza aver letto Newton; se si pretendesse, con La Bruyère [...] di trasportare in ogni ambito la massima di Cartesio, secondo cui non si deve decidere nemmeno sulle minime verità, qualora non siano chiare e distinte, lo stallo sarebbe garantito.¹³²

L’analogia si basa dunque su una sorta di schematismo – o, comunque, di «[...] prestazione, in certo peculiare modo *razionale*, di sintesi»¹³³ – che non richiede l’analisi rigorosa della relazione causale che lega i momenti di un evento (come nella logica dei mezzi e dei fini). La somiglianza tra deduzione e analogia si basa sul fatto che entrambe possono portare allo stesso risultato. Cosicché, Wolff apre la possibilità di considerare il ‘nesso delle cose’ (*Zusammenhang der Dinge*) al di là del ‘nesso delle verità’

¹³¹ *Ivi*, §374, cit., p. 325.

¹³² Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 95.

¹³³ S. Tedesco, *L’estetica di Baumgarten*, cit., p. 21.

(*Zusammenhang der Wahrheiten*), di pensare cioè la connessione degli stati di cose senza attenersi meticolosamente all'interconnessione delle idee.¹³⁴

È ora opportuno ritornare al §640 della *Metaphysica* di Baumgarten. È possibile osservare che la ragione, da un lato e le «facoltà inferiori»¹³⁵, dall'altro, non soltanto hanno in comune lo stesso oggetto – il *nexus rerum* – ma anche un modo 'simile' di rappresentarlo («[...] *quatenus in repraesentando rerum nexu rationi similes sunt* [...]»)¹³⁶. È in tal senso che la *pars inferior* è «*analogon rationis*»¹³⁷ e ciò indica (come Baumgarten specifica in una nota: «*das der Vernunft æhnlich*»)¹³⁸ che è 'simile' alla ragione (si noti che “*ähnlich*” è lo stesso termine utilizzato da Wolff nel §374 della *Metafisica tedesca* per descrivere la relazione tra deduzione e analogia). Come Tedesco commenta: «Sulla base della riformulazione baumgartiana, davvero, conoscenza distinta e conoscenza sensibile rappresentano due strade diverse ma in un certo modo parallele. L'una, quella della logica, più attenta alla perfezione formale della conoscenza, l'altra, estetica, più attenta alla ricchezza infinita delle determinazioni materiali del fenomeno».¹³⁹

La correlazione analogica tra conoscenza logica e sensibile definisce lo scopo dell'estetica: «*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae* [...]».¹⁴⁰ La 'perfezione' presuppone la condizione per cui «la conoscenza sensibile sia capace, rimanendo tale, di un affinamento dei nessi che strutturano la nostra percezione del mondo».¹⁴¹ La sensibilità assume allora la propria legittimità tanto in relazione alla logica quanto a se stessa:

L'*analogon rationis* è [...] la struttura delle nostre modalità di percezione, è la forma di connessione delle verità che è immanente alla sensibilità ed è, soprattutto, una forma di connessione tutt'altro che statica, ma anzi suscettibile di perfezionamento, di affinamento:

¹³⁴ Cfr. *Ivi*, p. 30.

¹³⁵ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §640, cit., p. 235. Cfr. *Ivi*, pp. 235-236: «1) *inferior facultas identitates rerum sensitivum, quo ingenium sensitivum*. 2) *inferior facultas diuersitates rerum cognoscendi, quo acumen sensitivum pertinet*. 3) *memoria sensitiva*. 4) *facultas fingendi*. 5) *facultas diiudicandi, quo iudicium sensitivum & sensuum*. 6) *expectatio casuum similium*. 7) *facultates characteristicae sensitivae*». È da notare che la capacità di anticipare i casi simili, di cui Wolff parla nel summenzionato §374 della *Metafisica tedesca*, sia stata inclusa da Baumgarten come la sesta delle facoltà elencate: *Expectatio casuum similium*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 236: «[...] *quatenus in repraesentando rerum nexu rationi similes sunt* [...]».

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*, n. 2.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 30-31.

¹⁴⁰ A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, §14, cit., p. 6. Cfr. la traduzione di Tedesco: Id., *Estetica*, cit., p. 29: «Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale [...]».

¹⁴¹ *Ivi*, p. 30.

perfezionamento e affinamento nell'interconnessione degli elementi conoscitivi sensibili chiamati a rappresentare al grado maggiore le determinazioni materiali del fenomeno.¹⁴²

Le implicazioni di un tale cambio di paradigma dovrebbero essere attentamente analizzate.

Nel §3 delle *Meditationes* Baumgarten definisce le rappresentazioni delle facoltà inferiori come: «[...] sensibili in senso lato».¹⁴³ Il termine “*sensitivae*” (occorre però chiarire) si riferisce «[...] non solo [ad] “un gruppo” di facoltà, ma soprattutto [...] [ad] una forma di interconnessione, stabile, peculiare, autonoma, che risulterà rilevabile, come è ovvio, in primo luogo a livello di prestazioni conoscitive».¹⁴⁴ L'oggetto “bello”, proprio delle rappresentazioni sensitive, è il correlato di un giudizio singolare, come si comprende dal §18 dell'*Estetica*: «La bellezza della conoscenza sensibile [...] sarà universale in quanto [...] accordo fra di loro dei pensieri verso uno solo, l'oggetto fenomenico».¹⁴⁵ È chiaro che Baumgarten ha in vista una definizione scientifica (ossia universale) della bellezza. Tuttavia, la relazione tra il singolare e l'universale può essere riduttivistica (come quando il primo è sussunto sotto il secondo) o meno (nel caso in cui il singolare, sebbene sia osservato dal punto di vista dell'universale, è per così dire trattenuto nella sua singolarità). La questione dunque si gioca sul solco di tale differenza.

Ora, la determinazione dell'ente singolare in quanto oggetto peculiare dell'estetica è resa possibile dall'introduzione della differenza tra *claritas intensiva* e *claritas extensiva*.¹⁴⁶ Tale partizione, che Baumgarten elabora a partire da Leibniz, si riferisce rispettivamente alla “luminosità” cognitiva delle note («[...] *claritas claritate notarum maior* [...]») e alla moltitudine delle note percepite («[...] *multitudine notarum* [...]»)¹⁴⁷ Le rappresentazioni del secondo tipo sono definite come «sommamente [...] poetiche».¹⁴⁸

¹⁴² *Ivi*, p. 31.

¹⁴³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, a cura di Pietro Pimpinella e Salvatore Tedesco, *Aesthetica*, Palermo 1999, p. 39.

¹⁴⁴ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 17.

¹⁴⁵ A. G. Baumgarten, *Estetica*, §18, cit., p. 29. Cfr. Id., *Aesthetica*, cit., p. 7: «*Pulcritudo cognitionis sensitivae erit universalis, 1) consensus cogitationum [...] inter se ad unum, qui phaenomenon sit [...]*». Cfr. S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 20.

¹⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁷ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §531, cit., p. 185. È opportuno osservare, in nome dell'esaustività, che il primo riferimento alla distinzione tra chiarezza intensiva e chiarezza estensiva è presente nelle *Meditationes*: «Se nella rappresentazione A si rappresenta di più che in B, C, D e così via, e però sono tutte confuse, A sarà detta estensivamente più chiara delle altre. Si deve aggiungere la restrizione al fine di distinguere questi gradi di chiarezza da quelli sufficientemente noti, che in virtù della distinzione dei tratti caratteristici raggiungono la profondità della conoscenza e rendono una rappresentazione intensivamente più chiara di un'altra». A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, §16, cit., p. 43.

¹⁴⁸ *Ivi*, §17, cit., p. 43.

La poesia è bella non in base ad un giudizio soggettivo di gusto, bensì (in un senso a un tempo estetico ed epistemologico) per via della chiarezza estensiva che la caratterizza. Tra gli oggetti peculiari della vividezza poetica si possono annoverare gli affetti (emozioni, sensazioni, impressioni sensibili)¹⁴⁹, le immagini¹⁵⁰ e, per ciò che riguarda più da vicino il nostro discorso, ‘l’individuo’, vale a dire, l’oggetto colto nel suo statuto individuale.¹⁵¹ Dal punto di vista logico, è quest’ultimo a costituire il correlato peculiare della chiarezza estensiva nonché – aspetto che ci sembra di indiscutibile rilevanza – il perno stesso della distinzione tra *claritas extensiva* e *claritas intensiva*:

I concetti metafisici di ordine più generale devono la loro universalità alla rinuncia alle determinazioni più specifiche e concrete di rango inferiore. Al contrario, la determinatezza della rappresentazione aumenta la chiarezza estensiva, e quindi la poeticità della rappresentazione. Così, il passaggio dal concetto superiore di genere a quello inferiore di specie permetterà di riguadagnare concretezza rappresentativa, cioè chiarezza estensiva [...] sino a quel massimo di concretezza rappresentativa, e dunque di poeticità, che si ottiene con la rappresentazione dell’individuo, dal momento che l’individuo è *omnimode determinatum*.¹⁵²

Singolare, in questo caso, non significa “semplice”. Al contrario, la chiarezza estensiva permette l’accesso a ciò che Baumgarten chiama: ‘*Perceptio complexa*’.¹⁵³ Termine, quest’ultimo, che Tedesco ha tradotto con «concetto complesso» e che, a differenza del concetto (appunto) «*semplice*, cui non aderisce» nessun altro «concetto, si caratterizza per la concomitante presenza di altri concetti, ovvero [...] di percezioni meno chiare che accompagnano la percezione primaria, più chiara».¹⁵⁴ Ciò dimostra che la singolarità dell’oggetto nell’orizzonte della chiarezza estensiva (o poetica) non dovrebbe essere pensata in relazione ad una nozione universale sotto la quale è sussunta, bensì sullo sfondo di una rete di percezioni tra loro interconnesse. Se il modello universalistico implica una

¹⁴⁹ Cfr. §§24, 25, 27, cit., pp. 46-47.

¹⁵⁰ Cfr. §§28-29, cit., p. 47.

¹⁵¹ *Ivi*, §19, p. 43: «Gli individui sono determinati in tutto e per tutto, dunque le rappresentazioni di cose singole sono poetiche in sommo grado»; Cfr.: *Ibidem*, §18: «Quanto più le cose sono determinate, tanto più le loro rappresentazioni abbracciano; ma quanto più si cumula in una rappresentazione confusa, tanto più essa diventa estensivamente più chiara [...]».

¹⁵² *Ivi*, p. 55.

¹⁵³ Cfr. *Ivi*, §530, cit., p. 184.

¹⁵⁴ S. Tedesco, *L’estetica di Baumgarten*, cit., pp. 21-22. Cfr. A. G. Baumgarten, §23, cit., p. 46: «Il concetto A, il quale indipendentemente dai tratti caratteristici del concetto B è rappresentato insieme con questo, aderisce allo stesso e, insieme all’altro cui aderisce, si dice Concetto Complesso, opposto al semplice, al quale non aderisce concetto alcuno. Poiché il Concetto Complesso rappresenta di più in confronto al semplice, i concetti complessi confusi sono estensivamente più chiari di quelli semplici [...]».

verticalità del rapporto tra il singolare e l'universale, in questo caso siamo di fronte all'orizzontalità di una moltitudine di singolarità, cosicché la chiarezza estensiva può essere definita come la radianza del singolare che emerge da un complesso opulento di percezioni più o meno chiare, più o meno oscure.

L'oggetto estetico (in senso baumgartiano) non è, dunque, un dato empirico: la sua natura differenziale, il suo emergere da una moltitudine di note o da uno sfondo d'intensità (laddove quest'ultimo termine dovrebbe essere letto al plurale), fanno dell'estetica un discorso filosofico rivolto agli aspetti epifanici dell'esperienza. Ciò sembrerebbe implicare un momento di rottura, di irriducibilità dell'oggetto stesso all'esperienza del soggetto che lo percepisce sensibilmente. Ma in questo caso, non è così. Infatti, per quanto radicalmente si voglia pensare la nozione baumgartiana di singolarità, essa sarà sempre riconducibile all'anima che, percependo, dà forma. In tal senso, il padre dell'estetica schiva, paradossalmente, il carattere evenemenziale del sensibile, rendendo quest'ultimo un'istanza a pieno titolo ideale.

6. *La plasticità dell'anima*

Nel paragrafo precedente, avevamo accennato al recupero, da parte di Baumgarten, delle leibniziane *petites perceptions*, laddove Wolff, avendo offerto alla coscienza il primato epistemologico, aveva fatto di esse un'istanza meramente negativa. Approfondire il tema del *Fundus animae* ci permetterà: 1. Di offrire lo sfondo genealogico dell'estetica di Herder (secondo capitolo della presente sezione); 2. Di comprendere come il concetto di plasticità (connesso ma non sovrapponibile alla nozione della "plastica") entra in gioco nella riflessione sull'arte del XVIII secolo (ne parleremo a breve); 3. Di apprezzare, in merito a quest'ultimo punto, l'originalità del pensiero herderiano della forma (quarto capitolo della presente sezione).

In Baumgarten, l'anima in quanto forza rappresentativa contiene in sé, virtualmente e universalmente, tutte le rappresentazioni possibili («[...] *anima mea est vis repraesentativa huius universi* [...]»; «*Totum repraesentationum in anima PERCEPTIO TOTALIS est* [...]»)¹⁵⁵ Le percezioni oscure, presenti nell'anima («*Sunt in anima perceptiones obscurae* [...]»), costituiscono un «complesso» chiamato «fondo dell'anima» («*Harum complexus FUNDUS ANIMAE dicitur*»)¹⁵⁶, che può essere descritto come un campo («[...] *CAMPUS OBSCURITATIS* [...] *qui est fundus*

¹⁵⁵ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §§507 e 514, cit., pp. 174-176.

¹⁵⁶ *Ibidem*, §511. Cfr. n. 1: «*der Grund der Seele*».

animae)¹⁵⁷ in cui si hanno le idee più numerose e potenti («*Quo plures notas perceptio complectitur, hoc est fortior [...] Hinc obscura perceptio plures notas comprehendens, quam clara, est eadem fortior, confusa plures notas comprehendens, quam distincta, est eadem fortior*»)¹⁵⁸ In prima istanza, l'anima in quanto pensante percepisce mutamenti corporei («*Cogito quaedam corpora huius universi, eorumque mutationes [...]*») ed è così che essa sente di avere un corpo («[...] *hinc CORPUS MEUM est, cuius mutationes plures cogito, quam ullius alius corporis*»)¹⁵⁹ La prima percezione di sé è il sentire confuso delle modificazioni corporee che si differenziano dal campo rappresentativo totale dell'anima in quanto pura forza pre-egoica. Il *fundus animae* precede dunque l'individualizzazione del soggetto e trascende il pensiero in quanto *cogitatio* egoica, laddove il pensiero in se stesso è invece modificazione dell'anima-sostanza semplice («*Cogito, mutatur anima mea*»)¹⁶⁰ È in tal modo che la monade virtuale si attualizza.

L'ontologia modale della psicologia metafisica di Baumgarten è connessa all'estetica tramite due aspetti. In primo luogo, l'estetica offre al filosofo la possibilità di colmare lo iato tra il piano virtuale della monade e quello sensibile della percezione attuale, tra la metafisica dell'anima e la fisiologia dei sensi (occorre infatti ricordare che, per Baumgarten, l'estetica in quanto scienza è addirittura in grado di avvalersi di supporti tecnologici).¹⁶¹ In secondo luogo, "sensibilità" non è sinonimo di "ricettività" e il fatto che il *fundus animae* giochi un ruolo decisivo (e decisamente attivo) nella creazione poetica ed artistica indica una solidarietà (sistematica che dir si voglia: vedremo subito come tale connessione sia specifica) tra estetica e psicologia (metafisica).

La nozione di 'fondo dell'anima' appare in relazione al concetto di «*impetus*».¹⁶² La V Sezione dell'*Estetica* non può essere interpretata (come pure potrebbe apparire) come una sorta di catalogo delle occasioni che innescano un qualche genere di *arousal*. Lo scopo di Baumgarten è certamente più ambizioso e mette in gioco, precisamente, il rapporto tra atto e potenza. Come sottolinea Alessandro Nannini: «L'impeto estetico è il momento in cui la bella mente, che possiede una naturale inclinazione per il bel pensare e che ha addestrato tale predisposizione attraverso l'esercizio e l'apprendimento teorico, volge

¹⁵⁷ *Ivi*, § 514, cit., p. 176; cfr. n. 3: «*das Feld der Dunkelheit*».

¹⁵⁸ *Ivi*, §517, cit., p. 179.

¹⁵⁹ *Ivi*, §508, cit., p. 175.

¹⁶⁰ *Ivi*, §505, cit., p. 174.

¹⁶¹ Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Philosophischer Briefe Zweites Schreiben*, in Id. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, traduzione e cura di Hans Rudolf Schweizer, Felix Meiner, Amburgo 1983, p. 72.

¹⁶² A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, cit., p. 35.

all'atto vero e proprio del bel pensare». ¹⁶³ L'*impetus* determina, già a questo primo livello, un passaggio dall'inclinazione all'atto. Esso corrisponde al momento in cui «[l]'anima si tende e il suo fondo si solleva [...]» ¹⁶⁴, in cui «le percezioni oscure si innalzano, accostandosi al campo della chiarezza» e «vengono dunque in qualche modo appercepite, sicché veniamo messi in grado di rappresentarci ciò che credevamo di avere dimenticato *del passato*, di non avere esperito e dunque di non sapere *del presente* o di non poter prevedere *del futuro*». ¹⁶⁵ Tale “sollevamento” è una forma di attuazione dell'“inconscio” ¹⁶⁶ e richiama (aspetto che meriterebbe un'attenzione maggiore) i «rapporti tra *natura* e *ars*» e «la progressione scolastica tra *dispositio* e *habitus*». ¹⁶⁷ È in tal senso che Niklaus Largier ne parla in termini di «plasticità dell'anima». ¹⁶⁸

L'anima è potenza che «prende forma» attualizzandosi in «specifiche interazioni con il mondo». ¹⁶⁹ Assumendo una tale postura, Baumgarten farebbe implicito riferimento ad una «tradizione [...]» (quella mistico-teologica medievale e alto-moderna) «[...] che enfatizza l'immanenza del principio divino, la sua identità con l'anima» e che concepisce quest'ultima, appunto, «[...] in quanto fondamento del possibile che, in sensazione, immaginazione e affetto, è virtualmente tutto». ¹⁷⁰ In effetti, l'*impetus aestheticus* è quel momento in cui «le forze [...] morte» presenti nel fondo dell'anima prendono vita «per [via del] loro accordo fenomenico» ¹⁷¹ nell'oggetto. Quest'ultimo, grazie alla ricchezza delle sue note, ingenera un'esperienza nel corso della quale l'anima si configura (assume una forma). Tuttavia, se si volesse insistere sul legame tra mistica ed estetica, si perderebbe di vista la grande operazione di secolarizzazione del concetto che

¹⁶³ Alessandro Nannini, *Somaesthetics in Baumgarten? The Founding of Aesthetics and the Body*, «Estetika. The European Journal of Aesthetics», 2022, LIX/XV, 2, p. 114.

¹⁶⁴ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 104.

¹⁶⁵ *Ibidem*. Cfr. A. G. Baumgarten, *Estetica*, §80, cit., p. 48. Si confrontino le parole di Baumgarten (anche nella fedelissima parafrasi di Tedesco) e quelle di Leibniz a proposito delle piccole percezioni: «Si può anche dire che, in conseguenza di queste piccole percezioni, il presente è pieno dell'avvenire e carico del passato, che tutto è costipante (σύνπιπτοια πάντα, come diceva Ippocrate), e che nella minima sostanza occhi penetranti come quelli di Dio potrebbero leggere tutto lo svolgimento delle cose nell'universo». G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 28

¹⁶⁶ Il termine è riferibile ancora a Tedesco, che parla appunto di «piccole percezioni inconsce». S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 103. Sull'interpretazione delle percezioni oscure alla luce del concetto di inconscio, rimandiamo, per un contributo recente, a Frank Tallis, *Breve storia dell'inconscio. Esploratori della mente nascosta da Leibniz a Hitchcock*, traduzione italiana di Alessia Ranieri e Monica Longoni, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 19-38.

¹⁶⁷ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 101.

¹⁶⁸ Niklaus Largier, *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, «Modern Language Notes», 2010, 125 (3), pp. 536-551.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 539.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 539-540.

¹⁷¹ A. G. Baumgarten, *Estetica*, §78, cit., p. 47. Cfr. Id., *Aesthetica*, §78, cit., p. 35.

Baumgarten, in effetti, compie. Ad esempio, quando connette la nozione di *fundus animae* al tema platonico della possessione del poeta.¹⁷² Oppure, più in generale, quando tenta di supplire al suo riguardo una spiegazione psicologica e razionale. O ancora quando afferma (con parole inequivocabili):

Essendo sinora il fondo dell'anima un concetto ignoto a molti, anche fra i filosofi, il suo effetto straordinario descritto al §78 è stato attribuito al potere divino, secondo i versi di Lucrezio: *L'ignoranza delle ragioni li costringe ad attribuire / gli eventi al potere dei numi e ad ammettere il loro regno. / In nessun modo possono scorgere la causa di questi fenomeni, / e perciò ritengono gli eventi dovuti al cenno divino.*¹⁷³

Se vi è dunque un legame tra il fondo dell'anima e la mistica, occorre precisare che Baumgarten rielabora il concetto svuotandolo del suo significato religioso.

D'altro canto, anche in Herder – afferma ancora Largier – il *fundus animae* costituisce «la base per un modo alternativo della cognizione, in cui il dualismo dell'anima e del corpo, dello spirito e della materia è sostituito dal monismo di un'esperienza sensoriale».¹⁷⁴ In tal senso, se è plausibile intravedere una connessione tra Baumgarten e Meister Eckhart, è altrettanto possibile interpretare l'estetica di Herder a partire dal ruolo che il tatto ricopre nella mistica del teologo tedesco Hendrik Herp¹⁷⁵, laddove quest'ultimo offre alla tattilità una rilevanza primaria. Egli «dipinge il tatto come quel senso che più intimamente riflette ciò che è in gioco nel concetto di “fondo dell'anima”, vale a dire, il reame di indeterminazione, di possibilità e di intimità in cui il dentro e il fuori convergono [...]».¹⁷⁶ Se, nella preghiera, tutti i sensi sono attivi e partecipi, la visione spirituale è tuttavia caratterizzata dalla staticità della relazione tra il soggetto e l'oggetto. Dal momento che il tatto è il senso più indeterminato, la tattilità dissolve il carattere statico della relazione soggetto-oggetto «e l'anima stessa prende forma nell'esperienza che essa vive quando è assorta nell'affezione o nell'entusiasmo

¹⁷² Nella definizione dell'*impetus*, Baumgarten fa riferimento all'entusiasmo neoplatonico attraverso le parole: *ἐνθουσιασμός* e *πνεῦμα θεοῦ*. A proposito del termine *ἐνθουσιασμός* nella tradizione platonica, cfr. (tra gli altri): Benedetto Neola, *Il neoplatonismo di Ermia di Alessandria: uno studio degli In Platonis Phaedrum Scholia*, Loffredo, Napoli 2022, p. 88.

¹⁷³ A. G. Baumgarten, *Estetica*, §80, cit., p. 48.

¹⁷⁴ N. Largier, *The Plasticity of the Soul*, cit., p. 544.

¹⁷⁵ Cfr. Hendrik Herp, *Directioium aureum contemplativo rum*, edito da Juan Martín Kelly, Fundación Universitaria, Madrid 1970, pp. 647-649; Id., *Theologia mystica*, a cura di Eric Colledge, Gregg, Farnborough 1965, pp. 169 ss. gg., cit. in: N. Largier, *The Plasticity of the Soul*, cit., p. 543.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 542.

divino». ¹⁷⁷ Nell'estetica herderiana (e in special modo in *Plastik*), l'esperienza del *fundus* è anzitutto di natura tattile: «[...] Herder pensa e riconfigura il senso del tatto [...] in quanto correlazione tra l'“oscurità” del fondo dell'anima e la sua espressione nel “Gefühl”, ovvero, nel modo in cui l'anima prende forma nella percezione». ¹⁷⁸ Nella bella lettura di Largier, Herder in primo luogo «decostruisce» ¹⁷⁹ la visualità della scultura e trasforma la contemplazione dell'occhio «in un organo del tatto». ¹⁸⁰ Viene dunque a prodursi «una replica della scultura nell'anima». ¹⁸¹ In effetti, una sorta di plasticità dell'esperienza estetica in se stessa.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 543.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 546.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 547.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 547.

Capitolo 2.

Modus e Relatio

1. *Il Versuch über das Sein*

Il *Versuch über das Sein* del 1763 è il primo scritto di Herder. Dedicato a Immanuel Kant, vede la luce nel corso di uno scambio di idee occorso tra l'allievo e il filosofo durante la stesura del saggio *L'unico argomento possibile per una dimostrazione dell'esistenza di Dio*. Si tratta, appunto, di un 'tentativo', che segue un percorso tortuoso. Intervendendo nel dibattito tra idealismo ed empirismo (e protendendo verso il secondo, sebbene non senza una certa distanza critica), il giovane Herder si pone una domanda difficile: come il soggetto umano, in quanto istanza antropologica di un'indagine filosofica sempre vincolata e condizionata, può avere accesso alla conoscenza della propria esistenza, laddove l'essere è necessariamente il sostrato impenetrabile di questo stesso domandare? La difficoltà risiede dunque nel dislivello epistemologico per cui la sostanza è irriducibile alla forma predicativa che a un tempo caratterizza e limita la conoscenza umana.

Uno degli aspetti più inediti del *Versuch* risiede nella convivenza di una logica essenzialmente doppia, a un tempo modale e relazionale. Ciò emerge con particolare forza dal modo in cui Herder organizza la propria argomentazione su due livelli tra loro irriducibili: 1. Da un lato, quello della relazione epistemologica tra la soggettività e l'esperienza (o meglio, tra l'essere del soggetto e l'essere dell'esperienza); 2. Dall'altro, vi è il motivo peculiarmente ontologico della modalizzazione dell'essere. Tale scissione non è strettamente binaria, cosicché vi è per così dire della logica modale nell'ontologia relazionale e della logica relazionale nell'ontologia modale che Herder mette in gioco. Ad esempio, la relazione tra l'essere del soggetto e l'essere dell'esperienza concerne la questione modale della genesi del concetto di 'possibilità logica' (modalità) e il problema dell'esperienza in quanto fondamento di tutti i concetti umani (relazione). L'interrogazione dell'essere concerne a un tempo il suo statuto fondamentale in quanto causa degli 'effetti' immanenti all'esperienza del soggetto (relazione) e la determinazione di 'possibilità reali' (modalità) irriducibili alle facoltà logiche del soggetto stesso. Detto altrimenti, Herder si muove tra metafisica ed epistemologia ma lo fa non cedendo di un

solo passo di fronte a tutta la problematicità che le separa. Cosicché il *Versuch* diventa il sito di uno scontro tra l'ontologia modale di derivazione scolastico-moderna e la prospettiva relazionale dell'empirismo rielaborato dal Kant pre-critico.

2. Il soggetto

«È una verità ben nota – dicono le prime parole del saggio –, che una volta sgorgava inaspettata dalla barba del grigio Aristotele, e che si è ripetuta ovunque da quando Locke l'ha sollevata: che tutti i nostri concetti siano sensibili». ¹⁸² Herder accoglie la prospettiva empirista ma con una riserva: «È forse un'altra domanda, se i nostri concetti non *possano essere* altrimenti che *sensibili*, se non vi sia altra strada per il nostro senso interno (*innern Sinn*) che non attraverso gli angoli sdruciolevoli del [senso] esterno». ¹⁸³ L'impostazione del problema è dunque radicale: nel suo dibattito con l'idealismo, l'empirismo non può limitarsi ad insistere sull'origine psicologica dei concetti ma deve anche dimostrare, sul piano rigorosamente teoretico, l'«impossibilità che tutti i nostri concetti possano essere sviluppati dall'intimo principium dello spirito». ¹⁸⁴ In altre parole, l'empirismo non è in grado, per via della natura psicologica ed epistemologica delle proprie argomentazioni, di superare la posizione idealistica secondo la quale, per quanto si voglia insistere sull'origine empirica di tutti i concetti umani, quantomeno l'intuizione che il soggetto ha della propria esistenza dev'essere innata.

Tale intuizione assume nel *Versuch* il nome di «*innern Sinn*» ¹⁸⁵: concetto di derivazione lockiana ¹⁸⁶, che Kant aveva reinterpretato nel senso della capacità specificamente umana di riconoscere e riflettere sulle proprie rappresentazioni. ¹⁸⁷ Al fine di analizzare meglio la questione, Herder scinde la facoltà rappresentativa («*Vorstellungsvermögen*») dalla coscienza (o dall'essere-cosciente: «*Bewußtsein*») ¹⁸⁸ e afferma che l'innatismo risulterebbe inconfutabile solo se le due istanze fossero sostanzialmente separabili a priori (ossia, in questo caso, attraverso l'analisi concettuale). In effetti, la facoltà della

¹⁸² Johann Gottfried Herder, *Versuch über das Sein*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 1, a cura di Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker, Francoforte 1985, p. 9.

¹⁸³ *Ivi*, p. 10.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 10-11. Per una lettura genealogica di questo tema, cfr. Marion Heinz, *The Metaphysical Foundation of Subjective Philosophy in Herder's Essay on Being*, in John K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York 2018, pp. 119-120.

¹⁸⁵ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 10.

¹⁸⁶ Cfr.: Manfred Baum, *Herder's Essay on Being*, in J. K. Noyes, *Herder's Essay on Being*, cit., p. 77.

¹⁸⁷ Cfr. il commento di John Kenneth Noyes alla traduzione inglese del *Versuch über das Sein*, in: *Ivi*, p. 58, n. 24.

¹⁸⁸ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 10.

rappresentazione (che non può ancora, per evidenti ragioni storiche, essere intesa in senso trascendentale) è qui concepita come l'istanza stessa dell'esperienza soggettiva (o del "fare esperienza"). Se essa risultasse in qualche modo eterogenea rispetto alla coscienza, allora a quest'ultima sarebbe possibile attribuire uno statuto innato. L'essere della coscienza e l'essere dell'esperienza sarebbero due concetti differenti, l'uno trascendente rispetto all'altro. Ora, per Herder l'argomento empirista può essere riassunto nel modo che segue: «[P]er noi, sarebbe difficile rispondere a questa domanda a priori (*a priori*) se non ricevessimo risposta dai concetti dell'esperienza (*Erfahrungsbegriffe*)». ¹⁸⁹ Senza un appello all'esperienza, non è possibile separare la coscienza dalla facoltà rappresentativa. La questione, dunque, sembra risolta, se non fosse che l'argomento empirista ha un valore meramente negativo. La confutazione dell'innatismo domanderebbe infatti di «guardare alle modalità umane dell'attenzione: astrazione e riflessione». ¹⁹⁰ Detto altrimenti, sarebbe necessaria un'attenta analisi dell'intelletto che (per ragioni che vedremo a breve) sappia ridiscendere fino al momento genuinamente empirico in cui l'essere umano diventa cosciente della propria esistenza. Giacché insistendo sulla tesi per cui «[...] senza i [nostri] sensi» non ci è data «nessuna idea delle cose esterne al nostro Io» ¹⁹¹ non si giunge mai a negare che l'esistenza dell'ego (ossia della coscienza) ha un'origine empirica. Al contrario, si offre all'avversario (ossia all'idealista) una prova del fatto che l'«*Ich*» «non è una parte dell'universo». ¹⁹² Detto altrimenti, il fatto che l'esistenza degli enti empirici sia appresa per mezzo dell'esperienza non nega la tesi per cui la capacità del soggetto di essere cosciente della propria esistenza trascenda l'universo esperibile.

La confutazione dell'idealismo richiede dunque qualcos'altro rispetto a quel genere di argomenti che si basano sull'analisi del rapporto tra le facoltà psicologiche del soggetto

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*. Dal momento che la nostra indagine non insisterà sulla filosofia del linguaggio di Herder, ci limiteremo ad evidenziare che, in relazione al tema ontologico trattato, sarebbe opportuno soffermarsi sul fatto che il concetto herderiano di *Aufmerksamkeit* è centrale nell'interpretazione della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* del 1772 contenuta nelle note per le lezioni heideggeriane del 1939: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, IV. Abteilung*, Bd. 85: *Vom Wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung »Über den Ursprung der Sprache«*, Vittorio Klostermann, Francoforte 1999. Heidegger vede nel ruolo che l'udito e l'attenzione assumono nel testo di Herder la possibilità di interrogare il linguaggio dal punto di vista di una filosofia dell'evento in quanto dono. Cfr. *Ivi*, p. 113: «L'ascolto, il prestare-attenzione (*Auf-merken*) [...] Ciò che Herder *intuisce* con il carattere "mediale" dell'"ascolto" è l'in-tanto (*Inzwischen*) e il fram-mezzo (*Inmitten*) della radura (*Lichtung*)». È altresì da evidenziare che, secondo una proposta di Peter Hanly, le suddette note di Heidegger potrebbero costituire un documento tanto essenziale quanto ancora inesplorato per comprendere il pensiero della *Seynsgeschichtlich*. Cfr. Peter Hanly, *Marking silence: Heidegger and Herder on Word and Origin*, «*Studia Philosophiae Christianae*», 2013, 49 (4), pp. 69-86.

¹⁹¹ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 10.

¹⁹² *Ibidem*.

e la natura dei concetti. Essa domanda la negazione rigorosa di quel «mondo» che risiederebbe al di là dell'universo fenomenico, in cui «il pensiero» sarebbe «[...] libero da tutte le impressioni sensibili [e] privo di ogni concetto *dato*». ¹⁹³ Al principio per cui la coscienza è in grado di produrre concetti esclusivamente a partire da sé – vale a dire all'innatismo – occorre rispondere con il rigore di una «legge divina (*göttliche Gesetz*)». ¹⁹⁴ In altre parole, l'argomento confutatorio che l'empirismo dovrà opporre all'idealismo non potrà che essere, paradossalmente, di natura rigorosamente metafisica.

Il problema è dunque molto articolato e la strategia di Herder sembra essere descrivibile nel modo che segue: analizzare l'orizzonte antropologico della rappresentazione per meglio comprendere ed esprimere il primato dell'essere su ogni atto rappresentativo. ¹⁹⁵ Ciò fa sì che il suo ragionamento nel *Versuch* si svolga costantemente e necessariamente su due piani simultanei: quello del soggetto che nel suo conoscere, nel suo fare esperienza, è un'istanza essenzialmente relazionale ed il piano dell'essere in quanto istanza ontologica fondamentale dei modi d'esistenza del soggetto (*Idealsein*) e dell'esperienza (*Existentialsein*: nel prossimo capitolo, osserveremo meglio l'utilizzo herderiano di queste categorie). Il punto critico, che impedisce di colmare lo iato tra i due livelli dell'argomentazione, è costituito dalla tesi per cui l'essere è definito come concetto inanalizzabile o, più precisamente, come ciò che resta fuori al termine di ogni analisi possibile: «L'astrazione, la *dissezione* (*Zergliederung*) – ma fino a che punto si estende[?] – la dissezione non va avanti all'infinito, perché i miei concetti sono – – – sensibili». ¹⁹⁶ Il sostantivo '*Zergliederung*' indica la scomposizione analitica dei concetti (come nel caso della distinzione dell'oggetto in *notae* e di ogni *nota* in *notae* parziali). L'analisi, però, ha un limite. I concetti possono essere 'suddivisi' solo fino a un certo punto: «Io li tiro, li raffino», finché «non è più possibile raffinarli» e non rimane altro che «il grumo

¹⁹³ *Ivi*, p. 11.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Riportiamo a tal proposito l'illuminante lettura di Rachel Zuckert: «L'inversione herderiana delle priorità filosofiche si allontana radicalmente dall'approccio comune della filosofia moderna a partire da Descartes. O, meglio, permette una rilettura in senso herderiano del cartesiano: "penso dunque sono". Herder asserisce, noi pensiamo solo perché siamo: la nostra esistenza è la condizione del pensiero. Più nello specifico, la nostra esistenza in quanto organismi, dotata dei poteri della percezione e del pensiero, è una condizione necessaria per la possibilità di ogni sapere [...] questa posizione implica che le condizioni del significato e della legittimità delle nostre asserzioni non possono essere stabilite "dall'interno" [...] in quei termini che solo la filosofia è in grado di articolare. Tali condizioni risiedono letteralmente al di fuori del nostro pensiero, nel nostro modo d'essere, nei fatti della materia. Infatti [...] parte del fondamento di ciò che sappiamo giace nella natura delle cose che esistono al di fuori di noi: non soltanto nella loro esistenza presupposta, fattuale, ma anche nella loro intelligibilità attuale, senza la quale i nostri sforzi sarebbero vani». R. Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*, cit., p. 30.

¹⁹⁶ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 11.

più grezzo (*der grobere Klumpen*): sorta di *non plus ultra* analizzabile («*unzergliederlich*»).¹⁹⁷ È in tal senso che “essere” è una nozione ‘sensibile’ e ‘oscura’, giacché – Herder prosegue – «inanalizzabile», «sensibile e oscuro (*sinnlich und dunkel*)» sono «espressioni equivalenti (*gleichbedeutende Ausdrücke*)», «*Synonyma*». ¹⁹⁸ L’esperienza è il solo orizzonte plausibile d’indagine filosofica ma l’essere, dal suo canto, è ciò che resiste alla presa concettuale del soggetto. L’idea herderiana di una «*subjektive Philosophie*»¹⁹⁹ (una ‘filosofia soggettiva’ che, come vedremo, Herder non contrappone all’idea di oggettività in generale bensì alla pretesa obiettività logica dell’ontologia metafisica di Wolff e Baumgarten) si basa su questa impasse irriducibile.

3. Quid e aliquid

Subito dopo aver definito il concetto dell’essere come il «più sensibile (*allersinnlichsten*)»²⁰⁰ di tutti, scrive:

[S]e si dovesse indagare il concetto più sensibile, sarebbe completamente inanalizzabile per noi – sensuale certamente, e quasi [connesso ad] un istinto teorico, [come] la base di tutti i concetti dell’esperienza, e completamente indimostrabile; sotto di esso si raccoglierebbero gli altri concetti inanalizzabili, e nel loro confuso caos si rinverrebbe un ordine, se non oggettivo, quantomeno soggettivo in rapporto a noi – si vedrebbe in particolare la ragione dell’indivisibilità (*Unzergliederlichkeit*), che non sta mai nelle cose ma in noi, e non si attribuirebbe ad altri esseri ciò che può valere solo per noi. C’è [forse] un termine più sensibile? – Ciò esige unità, poiché ogni aliquid deve essere basato su un quid; e qual è questo [quid]? Ciò che dev’essere anche alla base di qualcosa [dell’*aliquid*].²⁰¹

La questione è dunque complessa: il carattere inanalizzabile dell’essere è indubbiamente legato alla struttura antropologica della conoscenza e tuttavia, insistere nell’interrogazione non porta ad un vicolo cieco bensì a ‘vedere la ragione dell’indivisibilità’ (ossia, dell’impossibilità dell’analisi). In tal modo, il filosofo sembra esprimere la volontà di varcare il limite di un’oscurità la cui motivazione non risiede nella «povertà della nostra lingua», bensì nella «materia stessa»²⁰² (fra poco riprenderemo

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 20.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 12.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

questa citazione per esteso). Egli non si pone *di fronte* ad un limite invalicabile bensì al suo *margin*e e deduce (proprio laddove avrà negato la possibilità di conoscere la sostanza attraverso la logica predicativa dell'ontologia metafisica di Wolff e Baumgarten) che 'ogni *aliquid*' deve poggiare 'su un *quid*' (laddove quest'ultimo, in quanto esistenza fattuale, non può che essere un sostrato reale, che precede e trascende la soggettività).

Il problema non risiede nella "struttura umana della facoltà di conoscere in generale" ma nel modo (storico, potremmo dire oggi) dell'indagine ontologica. L'accezione comune del termine "essere" è in tal senso più efficace, dice molto più di quanto ne sappia la filosofia, poiché in qualche modo conserva ciò che l'ontologia razionalistica non ha più in vista: la natura sensibile del concetto. Herder scrive:

Riuscirei a vanificare completamente il mio scopo se, per dimostrare che l'essere è inspiegabile, cominciassi con una spiegazione. Il concetto comune (*gemeine*), l'impressione di natura (*Eindruck der Natur*) di questo [ossia dell'essere], spiega sufficientemente che si può intendere un essere reale (*Realsein*), il concetto che hanno in comune l'essere ideale e l'essere esistenziale (*das Ideal- und Existentialsein*), di cui l'essere logico (*logische Sein*) è una copia che sta in relazione a quello come la simmetria dei colori sta all'originale vivente. Se non lo si può spiegare, non è per via della povertà della nostra lingua, bensì per via della materia stessa (*der Sache selbst*).²⁰³

Nell'ultima proposizione del brano qui citato, noi osserviamo la torsione argomentativa che Herder effettua al limite dell'impossibilità antropologica di indagare filosoficamente il concetto dell'essere: poco prima, l'uomo era incapace di determinare l'esistenza, ora è la cosa stessa a risultare oscura ed inanalizzabile. Se l'essere logico è una copia, una sorta di simulacro (l'espressione logica ma riduttivistica dell'esistenza), l'essere reale si palesa improvvisamente nell'utilizzo comune, non filosofico del termine.

Il *Realsein* trascende i due sensi dell'esistenza che Herder aveva messo in gioco in relazione al dibattito tra idealismo ed empirismo. Infatti, come Marion Heinz chiarisce, '*Idealsein*' ed '*Existentialsein*' indicano, rispettivamente, «l'essere [in relazione al] senso interno [...] e l'essere [...] come dato al senso esterno»²⁰⁴, vale a dire, la consapevolezza di sé come esistente e l'attribuzione d'esistenza agli oggetti esteriori. Ora, l'essere reale emerge dal linguaggio comune, più specificamente, nella forma di un'«impressione di

²⁰³ *Ivi*, p. 12.

²⁰⁴ M. Heinz, *The Metaphysical Foundation of Subjective Philosophy in Herder's Essay on Being*, cit., p. 123.

natura'. Interpretare questo termine domanda qualche considerazione preliminare sulla differenza tra i termini *subjektiv* e *objektiv* all'interno del *Versuch*.

Questi ultimi non corrispondono, come potrebbe apparire, a due modi generali di conoscere, bensì, più nello specifico, a due tipi di certezza («*Gewißheit*»)²⁰⁵, entrambi legati alla natura duale dell'uomo («*Zwittermenschheit*»)²⁰⁶. Per Herder, tutti i concetti possono essere suddivisi in quelli che hanno il potere di persuadere – «*Überzeugungskraft*» – ed in quelli che hanno la forza di dimostrare – «*Beweiskraft*».²⁰⁷ È precisamente in questo senso che una tesi può essere, rispettivamente, soggettiva o oggettiva.²⁰⁸ Il problema risiede nella sovrapposizione: i concetti persuasivi e quelli probatori, se presi insieme, non forniscono certezza alcuna ma posseggono, ognuno per sé e a proprio modo, una grande potenza esplicativa:

Prendi qui, i due pensieri più estremi della nostra ibrida umanità, allora l'uno sarà il meno convincente, l'altro non dimostrerà affatto [non avrà, cioè, valore dimostrativo]. Il primo è messo in discussione dai filosofi che esagerano (*übertriebenen Philosophen*), il secondo dalla plebaglia (*Pobel*), con ciascuno la certezza opposta è del tutto inutile e impossibile, eppure entrambi conducono al più alto livello di certezza – quella del soggettivo, quella dell'oggettivo.²⁰⁹

Ora, i concetti con forza probatoria sono quelli ottenuti attraverso l'analisi (la distinzione delle caratteristiche dell'oggetto), laddove la persuasione è un tipo di argomentazione che non fa affidamento sul metodo analitico. Impossibile, d'altro canto, è l'analisi del concetto dell'essere. È dunque, precisamente, in questo senso che quest'ultimo è l'oggetto di una conoscenza soggettiva: non perché il nostro sguardo antropologico anticipi ogni possibile considerazione sull'essere bensì, esattamente al contrario, perché l'essere precede ogni ontologia in quanto sua condizione di possibilità. Che l'esistenza in prima istanza ci “affetti” con un'impressione di natura significa che l'uomo è in prima istanza persuaso dal fatto dell'esistenza. Ed è in tal modo che Herder spera di risolvere una volta per tutte il dibattito tra idealisti ed empiristi: l'*innern Sinn* è

²⁰⁵ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 11.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ È interessante notare che Adler riconduce i termini *Beweis* e *Überzeugung* al §531 della *Metaphysica* di Baumgarten, in cui quest'ultimo chiama «*PERVASIO*» la «certezza sensibile» e «*CONVITIO*» la «certezza intellettuale». A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §531, cit., p. 185. Cfr. H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., pp. 54-55.

²⁰⁹ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 11.

esso stesso un concetto d'esperienza, che s'ingenera a partire da una sorta di affezione oscura. Dal momento che l'essere è 'il più sensibile dei concetti', l'uomo vi ha accesso in base alla sua capacità di avere 'rappresentazioni indistinte', ossia in base a quella che in Wolff è considerata come la parte "inferiore" della facoltà conoscitiva. Come Tedesco ricostruisce: «Già in quel lavoro giovanile Herder, criticando la riduzione logica operata dalla scuola leibniziana a mero *complementum possibilitatis*, afferma che il concetto di essere costituisce invece il sostrato, logicamente non dimostrabile ma *persuasivamente* presente, di ogni esperienza». ²¹⁰ È per questo motivo che Herder può chiamare 'reale' ("*Real-sein*") quell'essere del quale l'uomo ha una certezza meramente soggettiva.

Lo statuto "soggettivo" (persuasivo) del concetto di *Realsein* si oppone all'"oggettività" (dimostrativa) della deduzione logica dell'essere dal nulla. Nel *Versuch*, il riferimento all'«*aliquid*» ²¹¹ rimanda alla metafisica baumgartiana. Come afferma Manfred Baum:

La critica di Herder al tentativo, da parte di Baumgarten, di definire l'essere logico, o l'*aliquid*, è ampiamente ispirata dalla linea kantiana [...] Quando Baumgarten definisce l'*aliquid* come *non-nihil*, egli ignora che il nulla da cui egli procede dovrebbe corrispondere alla cancellazione assoluta dell'essere reale, e non al nulla logico che risulta dalla contraddizione o da qualcosa di impossibile. Ma se l'essere reale è assolutamente cancellato, non può esservi contraddizione logica. Poiché ogni impossibilità logica presuppone qualcosa che è posto e allo stesso tempo cancellata. Questa relazione formale di contraddizioni può levarsi soltanto se qualcosa è posto come materiale, ma ciò è escluso ex hypothesi. Tuttavia, senza materia, o senza il materiale, la relazione formale di contraddizione è in se stessa impossibile, o meglio, senza qualcosa di materiale, l'impossibilità è impossibile. Così, il tentativo di Baumgarten di definire l'*aliquid* in quanto *non-nihil* o come l'opposto logico dell'impossibile fallisce nella misura in cui il *nihil* presuppone qualcosa, dunque l'essere. L'essere va considerato come il fondamento e l'elemento di ogni pensiero, di ogni contraddizione, di ogni logica. ²¹²

Herder definisce 'materiale' («*Materiale*») ²¹³ il *quid* inteso come condizione ontologica dell'*aliquid*. Tuttavia, il piano fondamentale dell'esistenza non può che essere anche, necessariamente, il fondamento logico («*Formale*») ²¹⁴ di ogni ontologia. Come Adler

²¹⁰ S. Tedesco, *Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità*, cit., p. 74.

²¹¹ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §§7-9, cit., p. 3.

²¹² Manfred Baum, *Herder's Essay on Being*, cit., p. 83.

²¹³ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 14.

²¹⁴ *Ibidem*.

osserva, egli considera il “nulla” logico come una «petitio principii», dato che, per il giovane filosofo, «il nulla è concepibile solo come privativo, non come il negativo».²¹⁵

Nella Prima Sezione della *Metaphysica* («*Ontologia*»), Baumgarten scrive che se tutto il possibile («*Omne possibile*») ha un fondamento («*rationem*»), «allora [tale] fondamento» potrà essere o «il nulla (*nihil*) o qualcosa (*aliquid*)».²¹⁶ Tuttavia, «se il nulla fosse il fondamento (*ratio*) di qualcosa di possibile, allora [l'*aliquid*] sarebbe conoscibile [a partire] dal nulla (*ex nihilo*) [...] quindi il nulla stesso sarebbe rappresentabile» ed in se stesso «qualcosa (*aliquid*)» («*nihil aliquid [est]*»)²¹⁷ Allo stesso modo, «[...] ogni possibile razionale è un nulla o un qualcosa (*aut nihil est, aut aliquid*)».²¹⁸ Però, «se il nulla fosse il fondamento di un possibile razionale [o razionalmente fondato], [allora il possibile] sarebbe conoscibile [a partire] da quest'ultimo [ossia dal nulla], quindi [il nulla] sarebbe qualcosa [...]».²¹⁹ Da tutto ciò risulterebbe la contraddizione per cui l'impossibile sarebbe possibile («*hinc quodam possibile impossibile [est]*»)²²⁰ In summa, l'argomento di Baumgarten è il seguente: nessuna possibilità autenticamente razionale potrebbe mai procedere dal nulla, altrimenti quest'ultimo, in quanto fondamento della possibilità, sarebbe conoscibile a partire dalla possibilità di cui è il fondamento razionale. Ma per essere conoscibile, il nulla dovrebbe essere qualcosa, contravvenendo alla sua natura. È in tal senso che l'autore della *Metaphysica* deduce l'*aliquid* a partire dal *nihil*.

Ora, per Herder: «Trattare segretamente questo nulla come [se fosse l']essere condurrà ad una nozione evanescente».²²¹ L'errore di Baumgarten risiederebbe nel considerare il nulla logico («*logische Nichts*»)²²² come se fosse qualcosa, a prescindere dal fatto che egli utilizzi quest'ultima nozione nel contesto di un'argomentazione negativa (in effetti, la deduzione dell'essere a partire dal nulla è tecnicamente una *reductio ad absurdum*, per la quale il *nihil* è provvisoriamente sostituito all'essere in quanto fondamento del possibile). Per Herder, tuttavia, il procedimento baumgartiano non è innocuo come potrebbe apparire. Occorre osservare – egli scrive – che: «[Q]ui soltanto il mero ipotetico rende questo nulla come un nexu da trattare: così si vede che nel caso della posizione assoluta dell'essere reale [il] calcolo è ingannevole».²²³ L'illegittimità della postura di

²¹⁵ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 57.

²¹⁶ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §20, cit., p. 7.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 14.

²²² *Ivi*, p. 13.

²²³ *Ivi*, p. 14.

Baumgarten è dovuta al fatto che all'essere reale si dovrebbe opporre un nulla sostanziale e non meramente logico: «Il nulla è l'opposto dell'essere; e come [l'essere] è logico o reale; così il nulla può essere suddiviso allo stesso modo; quindi anche il nulla opposto sarà duplice».²²⁴ La deduzione dell'essere dal nulla genera dunque un doppio impasse: 1. Da un lato, il nulla reale negherebbe (o rimuoverebbe) l'essere «in modo assoluto»; 2. Dall'altro, l'essere è trattato come un «caso matematico (*mathematische Fall*)» che «il nostro intelletto può altresì elevare (*aufheben*) come [se fosse] una sua creatura».²²⁵

La dimostrazione dell'essere a partire dal nulla logico confonde dunque la partizione tra il *Real-* ed il *logische Sein*: si passa spensieratamente dall'essere reale al relativo concetto logico come se le due istanze fossero la stessa cosa. Per via di questa *ratio*, i filosofi credono di poter negare «l'essere di cui Madre Natura li aveva da tempo convinti»²²⁶ attraverso una mera operazione del pensiero. L'idealismo (vale a dire, come abbiamo visto, la postura filosofica che astrae l'essere del soggetto dall'esistenza del mondo) fa leva sulla “fallacia” che permette di equiparare il piano ‘formale’ del *logische Sein* al piano ‘materiale’ del *Realsein*, come se fossero la stessa cosa.

Ora, questa critica chiarisce la novità del *Versuch* rispetto all'ontologia del suo periodo: il problema ontologico non consiste nel dover “dimostrare l'essere” bensì nell'esplorare il modo d'accesso all'esistenza da parte di un soggetto che non ha, appunto, alcun bisogno di dimostrarlo. È precisamente in questo modo che Herder trasgredisce il limite epistemologico che egli stesso ha posto: lo statuto “soggettivo” dell'indagine sull'essere non è un dislocamento dell'interrogazione dal piano ontologico a quello antropopsicologico ma è relativo alla necessità di spostare l'indagine stessa dal piano formale dell'ontologia metafisica a quello di una filosofia genetica. Si tratta, insomma, di interrogare il modo in cui l'«uomo sensibile (*sinnliche Menschen*)»²²⁷ fu persuaso in prima istanza dal fatto dell'esistere. In tal senso, lo spostamento dell'indagine ontologica da una parte (superiore o logica) dell'anima all'altra (inferiore o sensibile) comporta un mutamento radicale dell'approccio al problema dell'essere.

In definitiva, è esatto dire che l'esser persuasi dall'essere è qualcosa che vale solo «*in Beziehung auf uns*»²²⁸, in relazione a noi (l'*ἄνθρωπος* in quanto soggetti della conoscenza). Tuttavia, è altrettanto vero che il *Realsein* rimane – a prescindere dalla

²²⁴ *Ivi*, pp. 13-14.

²²⁵ *Ivi*, p. 14.

²²⁶ *Ivi*, p. 13.

²²⁷ *Ivi*, p. 15.

²²⁸ *Ivi*, p. 14.

nostra interrogazione e dallo statuto antropologico delle nostre facoltà conoscitive – «l'elemento in cui noi siamo immersi».²²⁹ Ciò significa che nessuna metafisica²³⁰ del «debito e del non-debito (*Schulden und nicht Schulden*)»²³¹, della dimostrazione negativa o affermativa dell'essere, potrà mai dar conto di quel "resto", di quel residuo oscuro che eccede ogni presa del soggetto sull'esistenza. Tuttavia, già affermare questo significa trasgredire i limiti del punto di vista antropologico.

4. *L'impressione dell'essere*

Da quanto abbiamo osservato fino a questo punto, per Herder il *Reasein* è dato originariamente attraverso l'*Eindruck* naturale che si manifesta nella forma di un «istinto teoretico (*theoretischer Instinkt*)» grazie al quale l'uomo è persuaso dal fatto che l'essere sia «il fondamento di tutti gli altri concetti d'esperienza (*die Grundlage aller andern Erfahrungsbegriffe*)».²³² Che il *Realsein* sia *unzergliederlich*, indivisibile o inanalizzabile, è una proposizione al bordo tra il limite antropologico della conoscenza ed il modo che l'essere stesso ha di donarsi a quell'ente che può interrogarlo. L'indagine ontologica, dunque, non potrà che assumere una postura genetica ed essere indirizzata all'evento dell'impressione di natura. Come l'essere si offre originariamente all'esperienza del soggetto?

È quindi vero che, in Herder, il *Realsein* è posto «come una certezza indimostrabile»²³³ ma ciò non significa che non lo si possa interrogare con uno sguardo rivolto alla persuasione invece che alla dimostrazione (richiamando la differenza tra '*Überzeugungskraft*' e '*Beweiskraft*'). La critica rivolta a Baumgarten, insomma, non conduce né in direzione di un soggettivismo scettico, né di un discorso di natura esclusivamente antropologica. Il *Realsein* non è, tecnicamente, il *datum* non interrogato dell'esistenza ma il punto di partenza per un'impresa genealogica (che di certo non si esaurisce con le poche pagine del *Versuch*), che tenti di ricondurre ad un unico principio l'*Idealsein* (la conoscenza, da parte del soggetto, della propria esistenza), l'*Existentialsein* (l'esistenza delle cose esterne) e il *logische Sein* (il concetto dell'essere dedotto dal nulla).

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Il riferimento va all'ontologia di Baumgarten ma anche alla metafisica in generale, dato che, come Herder intuisce, qui è in gioco niente di meno che il rapporto storico-teorico tra «[...] la *fine* [Ende] della filosofia e gli *infiniti* [unendlichen] sforzi dei filosofi». *Ivi*, p. 13.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 12.

²³³ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 57

In merito a quest'ultimo punto, non è possibile comprendere appieno la novità della proposta di Herder se non comprendendo una differenza importante nel modo in cui egli intende la nozione di "oscurità". Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Descartes afferma che il falso può essere considerato sia come privazione che come negazione. In quest'ultimo senso, l'oscurità non è un grado che, in quanto tale, può essere superato. È l'opposto gnoseologico della chiarezza. Un'idea può essere oscura per via del modo erroneo con cui noi conosciamo la cosa (privazione) ma può anche avere la sua causa nella costituzione dell'essere umano in quanto creatura imperfetta (negazione).

Nel modello intensivo leibniziano, al contrario, il limite è unilateralmente posto sul lato della chiarezza. Nelle *Meditationes*²³⁴, infatti, se la conoscenza adeguata e intuitiva è forse inattingibile, l'oscurità è il grado inferiore di uno sguardo gnoseologico che è sempre capace di raggiungere una luminosità maggiore. Detto altrimenti, in Leibniz, l'impossibilità per l'essere umano di avere conoscenze perfettissime è sostanziale ma le *notae* di un oggetto sono oscure e indistinte solo relativamente. Non a caso, gli esempi paradigmatici che egli evoca per spiegare la tipologia di queste idee sono le memorie vaghe ed i termini filosofici privi di una precisa definizione (come la parola aristotelica "entelechia").²³⁵ La memoria fallace può sempre essere corretta attraverso la percezione attuale della cosa, mentre il termine "entelechia" può essere chiarito (ad esempio, attraverso studi filologici più accurati).

Ora, in Herder la questione è ben più ambigua. L'*obscuritas* diventa infatti un'istanza non chiarificabile e tuttavia irriducibile all'imperfezione dell'essere umano. Essa assume un valore positivo, all'interno di una prospettiva (quella herderiana, appunto) che, dal momento in cui la giustifica, non la concepisce come il *datum* non ulteriormente interrogabile ma come l'*interrogatum* di un nuovo approccio alla psicologia (ovvero – tenendo presente il contesto storico-teorico dell'epoca – all'ontologia dell'anima). Circa quindici anni dopo la stesura del *Versuch*, nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, Herder scrive:

²³⁴ In merito all'interesse di Herder per le *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, secondo Adler, il punto decisivo è costituito dal concetto leibniziano di "notio primitiva": Un tipo di *notio*, quest'ultima, che, pur permettendo la distinzione dell'oggetto, non può essere ulteriormente analizzato o scomposto per via della sua semplicità. In tal senso, le *notionis primitivae* farebbero appello direttamente all'intuizione. Adler avanza dunque l'ipotesi per cui, al tempo della stesura del *Versuch*, Herder fosse focalizzato «precisamente su questo punto dell'ontologia e della gnoseologia, in cui la cognizione completa e pre-riflessiva coincidono»: H. Adler, *Die Prägnanz des Dunkle*, cit., p. 56.

²³⁵ Cfr. G. W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, cit., p. 252.

È molto opportuno che il più profondo abisso della nostra anima sia avvolto dall'oscurità della notte. La nostra povera pensatrice non era certamente in grado di comprendere ogni stimolo, ogni seme dei suoi componenti primari; non era in grado di udire un oceano impetuoso agitato da onde così oscure, senza essere assalita dallo spavento e dalla natura, senza poter evitare di avvicinarsi con una prevenzione dettata dal timore e dalla pusillanimità, perdendo così il controllo del timone. La natura maternamente premurosa allontanò dunque da essa tutto ciò che non *poteva* dipendere dalla sua chiara coscienza, soppesò ogni impressione (*Eindruck*), e limitò il numero dei canali che conducevano a lei. Ora non deve recidere radici, ma gode di una bella fioritura. Profumi soavi, che provengono da un'oscura boscaglia che non fu lei a piantare e a far prosperare, aleggiano nella sua direzione: sta di fronte ad un abisso di infinitezza senza esserne consapevole ed è proprio questa fortunata ignoranza a renderla salda e sicura.²³⁶

La natura ha “soppesato” ogni impressione. Attraverso la separazione e la disposizione dei ‘canali’ che connettono l’anima al mondo, ha operato una cernita tra ciò che può essere chiaramente percepito e ciò che rimarrà nel fondo dell’abisso. Adottando in retrospettiva questa logica, si potrebbe dire che l’impressione dell’essere sia la punta cosciente, “accessibile”, dell’esistenza. Se vi è oscurità, se l’essere nella sua infinitezza resiste alla chiarezza dell’analisi, se è in prima istanza ridotto ad un’impressione minima, inanalizzabile e tuttavia interrogabile, è perché se fosse altrimenti la mente sarebbe violentemente travolta dall’onda di un oceano senza fine.

Ora, se cerchiamo di leggere, con uno sguardo retrospettivo, la tesi per cui l’essere è il concetto più oscuro alla luce di questo passaggio, la domanda inevitabile è la seguente: l’universo di cui parla Herder è interiore o esteriore rispetto all’anima? È del mondo materiale che si parla o del *campus obscuritas*? Occorre forse adottare, nonostante tutto, una postura esegetica incline ad un’interpretazione monadologica del *Realsein*, per cui, al di là dell’*Ich* e dell’*Idealsein*, vi sarebbe un piano virtuale fondamentale in cui la differenza tra l’anima e l’essere si perde, oppure si può dire, al contrario, che le due istanze siano paradossalmente e geneticamente separate? È chiaro che il punto di vista di Herder su questo punto è profondamente aporetico ed è per questo motivo che ci è sembrato opportuno l’adozione di un doppio punto di vista, a un tempo modale e relazionale, che complica la nozione fondamentale di *Realsein*.

²³⁶ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, cit., pp. 428-429.

5. Il reale.

Existentialsein, *Idealsein* e *logische Sein* sono gli oggetti dell'indagine ontologica herderiana. Dal momento che l'autore del *Versuch* procede dal dibattito tra idealismo ed empirismo, l'"essere ideale" e l'"essere esistenziale" sono le prime nozioni ad essere considerate. Tuttavia, come abbiamo visto, Herder pensa che la prospettiva idealista trovi legittimità nel fatto che Baumgarten, trattando l'essere come un concetto logico, lasci aperta la possibilità per cui l'idealista possa negarlo con un mero atto del pensiero. In tal senso, dopo i *Prolegomena*, la confutazione dell'idealismo diventa ben presto una critica dell'ontologia metafisica.

Nel *Versuch über das Sein* è scritto (riprendiamo un brano parzialmente citato in precedenza):

Trattare segretamente questo nulla come [se fosse] l'essere condurrà ad una nozione evanescente, ed è forse questo il passo falso a priori che fa ridere a posteriori, e che Baumgarten commette nei §§20, 23, 227, 228 [della *Metaphysica*]. Ciò fa luce sulle proposizioni che hanno spesso suscitato polemiche: era qualcosa e diventa niente; è qualcosa e sarà niente; è qualcosa ed [era] niente. Il nulla impossibile (*Nichtunmöglichkeit*) delle prime due proposizioni non dev'essere dimostrato [a partire] dal principio contradictionis, bensì dal concetto del nulla. Quindi, l'essenza logica dell'essere non va chiarita [in base] al nulla; ma – il fondamento dell'essere – è pensato in anticipo [in base ad] un concetto oscuro di possibilità, dal quale si deve spiegare la vera essenza dell'essere, e che è presente anche nella definizione dell'essere.²³⁷

In merito al passaggio appena citato, il riferimento ai §§227 e 228 della *Metaphysica* sembra particolarmente chiarificante. Baumgarten afferma che la nascita («*ortus*») e il decesso («*interitus*») in generale consistono in un mutamento dal nulla all'esistenza e viceversa («*mutatio ex non existente in existens*»; «*mutatio ex existenti in non existens*»).²³⁸ Beninteso, ciò vale solo per gli enti contingenti, dal momento che il filosofo esclude la possibilità di una creazione («*ortus ex nihilo*») e di una disintegrazione («*annihilatio*») delle sostanze necessarie.²³⁹ La determinazione della necessità o della contingenza di qualcosa si basa essenzialmente sull'applicazione del *principium contradictionis* al concetto di possibilità, dato che il necessario è precisamente «ciò il cui opposto è impossibile (*NECESSARIUM est, cuius oppositum est impossibile*)»²⁴⁰ e il

²³⁷ *Ivi*, pp. 14-15.

²³⁸ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §227, cit., p. 68.

²³⁹ *Ivi*, §228, pp. 68-69.

²⁴⁰ *Ivi*, §101, p. 28.

contingente («*CONTINGENS*») è «ciò il cui opposto è assolutamente» o «ipoteticamente possibile».²⁴¹ In tal senso, il principio di non-contraddizione ha valore assoluto in merito alle categorie dell'ontologia modale.

Ora, Herder afferma (come abbiamo visto nel passaggio citato poco sopra) che la logica disgiuntiva, ossia quella che concepisce possibilità ed impossibilità in termini di *oppösiťio*²⁴² e non-contraddizione²⁴³, è interamente da ripensare. Se creazione e distruzione fossero intese nell'ottica di una comprensione 'reale' e non meramente logica del nulla, sarebbe facile comprendere «[...] che nel caso della posizione assoluta dell'essere reale questo calcolo [la negazione dell'essere in base al concetto del nulla] è ingannevole. Cioè rimuove l'essere in modo assoluto».²⁴⁴ L'ontologia modale dovrebbe tenere in conto «[...] l'essenza reale dell'essere» («*aus dem das Realwesen des Seins erklärt* [...]»)²⁴⁵ 'Real', qui, non indica il "vero" o "l'autentico" bensì lo statuto inalienabile dell'esistenza, opposto al suo corrispettivo concetto logico. Tali categorie sono estese al concetto di possibilità (della quale si daranno, dunque, una concezione basata sul «principio contradictionis»²⁴⁶ ed una fondata sul concetto di *Realsein*). Qual è, dunque, l'alternativa che Herder propone?

A questo punto, egli introduce un'importante novità nel momento in cui propone una breve indagine sull'«origine (*Ursprung*) di questi concetti».²⁴⁷ In tal senso, è importante chiarire che il primato genealogico della possibilità reale («*Realmöglichkeit*») sulla possibilità logica («*logische [Möglichkeit]*»)²⁴⁸ è sì connessa al fatto che, in passato, vi furono «prima uomini che filosofi»²⁴⁹ ma ciò non minaccia (come potrebbe apparire) la natura propriamente filosofica della tesi. Ancora una volta, non si tratta di abbandonare l'ontologia in nome dell'antropologia, di accantonare l'interrogazione del possibile a favore di un esame circoscritto della maniera propriamente umana di intendere il concetto di possibilità. Le due istanze – quella ontologica e quella antropologica – vanno di pari

²⁴¹ *Ivi*, §104, p. 29.

²⁴² Cfr. *Ivi*, §8, cit., p. 3: «*Nonnihil est ALIQUID: repraesentabile, quicquid non involvit contradictionem, quicquid non est A et non A, est POSSIBILE*»; *Ivi*, §10, p. 4: «*Omne possibile est aut A, aut non A, aut neutrum, iam neutrum est nihilum, quia esset utrunque. Ergo omne possibile aut est A, aut non A, seu, omni subjecto ex omnibus praedicatis contradictoriis alterutrum convenit*»; *Ibidem*, §12: «*Posito impossibili ORITUR CONTRADITIO*».

²⁴³ Nella *Metaphysica*, l'opposizione è spiegata alla luce della non-contraddizione: «Se porre A toglie B, A e B sono opposti (OPPOSITA)». *Ivi*, §81, p. 23.

²⁴⁴ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 14.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 15

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

passo ed è proprio per questo che abbiamo scelto di suddividere, analiticamente, i due piani.

Herder eredita infatti la nozione di *'Realmöglichkeit'* da Kant, il quale a sua volta si lascia ispirare dal pensiero di Christian August Crusius.²⁵⁰ Per il filosofo e teologo tedesco, se si pensa alla «possibilità di una cosa che già esiste, non si fa altro che astrarre dall'esistenza di quella stessa cosa».²⁵¹ In conseguenza di ciò, l'unico modo d'interrogare adeguatamente il concetto impone di procedere a partire dalla «causa efficiente (*wirkende Ursache*)»²⁵² o dal «[...] rapporto di una cosa, che non consideriamo ancora esistente, con una [cosa già] esistente».²⁵³ Da ciò si può osservare che: «[...] la realtà della possibilità risiede nell'esistenza attuale (*wirklichen Existenz*) da cui si fa astrazione»²⁵⁴, laddove «[l]'essenza della possibilità è certamente qualcosa di esterno all'intelletto».²⁵⁵ In base a tutto questo, sarà possibile operare una distinzione tra possibilità ideale o metafisica («*ideale Möglichkeit*», «*metaphysische Möglichkeit*») e possibilità reale («*reale Möglichkeit*») «o [ancora una volta] possibilità esterna al pensiero (*oder die Möglichkeit ausser den Gedanken*)».²⁵⁶

Dal suo canto, l'autore del *Versuch* accoglie tale distinzione con una differenza importante. In Herder, non si tratta di ripensare la possibilità reale a partire dalla causa efficiente di una cosa bensì di tornare indietro col pensiero a ciò che «suscitò» in prima istanza lo stupore («*Man erstaunte zuerst*») e «l'attenzione (*Aufmerksamkeit*) dell'uomo sensibile»²⁵⁷, quando l'osservazione dell'accadere ripetuto dei fenomeni lo indusse a riflettere sull'«[...] aspetto inosservabile (*Unbemerkte*)»²⁵⁸ del loro verificarsi. La «forza (*Kraft*)»²⁵⁹ può dunque essere definita come il «rapporto tra i fondamenti reali e [i loro]

²⁵⁰ Cfr. Marion Heinz, *Sensualischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder (1763-1778)*, Felix Meiner, Amburgo 1994, p. 19; M. Baum, *Herder's Essay on Being*, cit., p. 83; M. Heinz, *The Metaphysical Foundation of Subjective Philosophy in Herder's Essay on Being*, cit., pp. 124-125; Nigel DeSouza, *Herder's Kantian Critique of Kant on the Concept of Being*, in J. K. Noyes, *Herder's Essay on Being*, cit., p. 143.

²⁵¹ Christian August Crusius, *Entwurf der nothwendigen Vernunft-Wahrheiten: wiefern sie den zufälligen entgegen gesetzt werden*, §56, in Id., *Philosophischen Hauptwerke*, Vol. 2, Georg Olms, Hildesheim 1964, p. 104.

²⁵² *Ivi*, pp. 103-104.

²⁵³ *Ivi*, p. 104.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 115.

²⁵⁷ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15

²⁵⁸ Il termine tedesco "*unbemerkte*" dovrebbe essere tradotto con l'aggettivo italiano "inosservato". Tuttavia, nel testo Herder sostantivizza l'aggettivo: «[...] *das Unbemerkte in der Ursache Kraft*» (corsivo nostro). Per questo motivo, abbiamo ritenuto opportuno tradurre questo passaggio con: "l'aspetto inosservabile della causa".

²⁵⁹ *Ibidem*. Sul concetto herderiano di forza, cfr.: Hugh Barr Nisbet, *Herder and Scientific Thought*, The Modern Humanities Research Association (MHRA), Cambridge 1970, pp. 8-16; Robert T. Clark Jr.,

effetti (*Beziehung zwischen Realgründen und Folgen*)» e «la possibilità» come il «rapporto della forza con gli [stessi] effetti».²⁶⁰ Il fatto che la parola “*Kraft*” sia definita in termini di *Beziehung* e non come *Modalisierungskraft* o *Aktualisierungskraft* – forza di modalizzazione o di attualizzazione – indica l’introduzione di una logica relazionale all’interno di un’ontologia modale. ‘Forza’ è quindi la potenza di attualizzazione dell’essere ma anche il residuo ‘inosservabile’ che determina lo scarto d’incertezza tra il possibile e l’attuale. In quanto reale, essa è l’istanza inaccessibile di effetti osservabili empiricamente.

Proviamo dunque a ripercorrere le tracce del discorso. L’ontologia metafisica concepisce l’essere come attualizzazione del possibile (*complementum possibilitatis*). Per individuare la sussistenza di una possibilità, la testimonianza empirica della sua realizzazione non è necessaria, poiché è sufficiente che tra la sostanza – in quanto causa in potenza – e il predicato – in quanto effetto potenziale – non vi sia contraddizione. In quest’ottica, l’ontologia modale, fondata sul *principium contradictionis*, può beatamente fare a meno dell’empirico. Per Herder, al contrario, l’essere è totalmente un concetto d’esperienza («*ein völliger Erfahrungsbegriff*»)²⁶¹, poiché – coerentemente con il punto di vista di Crusius, riletto da Kant – l’unica conferma dell’esistenza di qualcosa può derivare solo dall’esperienza e non dall’analisi della compatibilità logica tra i predicati di un ente possibile.²⁶² Tuttavia, appellandosi al termine *Kraft*, egli introduce un’istanza

Herder’s Conception of Force, «PMLA» (Cambridge University Press), 1942, 57 (3), pp. 737-752; Nigel DeSouza, *Herder’s Theory of Organic Forces and Its Kantian Origins*, in Daniel O. Dahlstrom (curatore), *Kant and His German Contemporaries*, Vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 109-128. Rimandiamo anche, sullo stesso tema, a Id., *Stoic Dispositional Innatism and Herder’s Concept of Force*, in Manja Kisner e Jörg Noller (curatori), *The Concept of Drive in Classical German Philosophy: Between Biology, Anthropology, and Metaphysics*, Palgrave-Macmillan, Londra 2021, pp. 61-82.

²⁶⁰ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Come Kant denuncia in *L’unico argomento possibile per una dimostrazione dell’esistenza di Dio*, «[...] noi ci serviamo della espressione di esistenza come di un predicato; e questo si può fare sicuramente e senza inquietanti errori, sempreché non ci sia pericolo di voler dedurre l’esistenza da concetti semplicemente possibili, come si suol fare, quando si vuol provare l’esistenza assolutamente necessaria». Un ente determinato attraverso i suoi predicati può esistere in un mondo possibile. Con ciò, tuttavia, nulla è deciso a proposito della sua esistenza effettiva. Ad esempio, noi possiamo rappresentarci un “liocorno di terra” che abbia le proprietà di un liocorno di mare (*Monodon monoceros Linnaeus*). Se il liocorno di terra condivide con il liocorno di mare tutti i predicati, allora, essendo il primo possibile, anche l’altro è possibile. Tuttavia, ci dice Kant, «al liocorno di mare spetta l’esistenza, a quello di terra no». Dunque, come abbiamo detto, l’esistenza di qualcosa non può che essere in ultima istanza confermata empiricamente ed è forse per questa ragione che Herder afferma che l’essere è completamente un concetto d’esperienza. Immanuel Kant, *L’unico argomento possibile per una dimostrazione dell’esistenza di Dio*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di Pantaleo Carabellese, Nuova edizione ampliata da Angelo Puppi, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 113. Tale argomento è importante nello sviluppo genealogico della differenza tra possibilità logica e reale anche in: Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, B XXVI, nota a, a cura di Pietro Chiodi, UTET, Novara 2013, p. 50, sebbene tale differenza permetta di affermare l’esistenza, da parte della ragione, delle cose in sé, anche di fronte all’impossibilità di conoscerle intellettualmente e dunque empiricamente.

residuale rispetto alla facoltà gnoseologica dell'essere umano, non per difendere la forma negativa della possibilità (l'"impossibilità logica") bensì per dar conto dell'elemento di sorpresa che caratterizza l'esperienza. Il suo breve excursus genetico mostra infatti che il 'possibile reale' (dalla cui astrazione deriva il relativo concetto logico-metafisico) trae origine da uno sconvolgimento originario che eccede ogni tipo di attesa, dallo stupore (*Erstaunen*) che precede a un tempo ogni anticipazione psicologica e ogni logica della contraddizione.

In tal modo, Herder sembra provare a rispondere ad una difficoltà propria del razionalismo tedesco: se l'essere è *complementum possibilitas*, come la nozione stessa di "possibilità" è accessibile al pensiero? Come potrebbe esservi "possibilità" se l'essere fosse l'attualizzazione totale di tutto il possibile (*omne possibile*)? A queste domande si potrebbe replicare in tre modi. O ammettendo un'idea negativa della possibilità, in grado di trascendere il campo dell'attuale. O affermando che la negazione implicita nel concetto del possibile (inteso come il non-attualizzato) sia un difetto della conoscenza umana. Oppure (opzione herderiana) concependo la possibilità a partire dal fatto che, al di là di ogni riduzionismo logico, esperienza ed esistenza (nel *Versuch*, si tratta della stessa cosa) siano interamente attraversate dall'"impossibile"²⁶³ (ciò che sorprende l'uomo prima di ogni possibile attesa). La pretesa dell'ontologia metafisica è quella di predeterminare in base a criteri logici a priori (i quali culminano nell'unità analitica del principio di non-contraddizione) l'*omne possibile*. Per Herder, al contrario, «[...] lo sguardo rivolto al futuro è avvolto di oscurità»²⁶⁴ ed è in tal senso che l'ontologia modale dev'essere ripensata alla luce di un concetto altrettanto 'oscuro' di possibilità («[...] *einen dunklen Begriff der Möglichkeit* [...]»)²⁶⁵. L'indagine genetica sul possibile insegna che – al contrario di quanto afferma la metafisica di Baumgarten – la contraddizione è la condizione "reale" del concetto logico di possibilità. Che vi sono "possibilità" proprio perché il mondo non è il frutto di un accordo tra l'*anima cognoscendi* e l'universo. Che l'esperienza in cui i fenomeni si offrono al soggetto ha un potere d'impatto sconvolgente,

²⁶³ Il carattere inaspettato dell'esperienza era un argomento molto diffuso nella filosofia occidentale al tempo in cui Herder scriveva il *Versuch über das Sein*. Di certo, si tratta di un motivo ben presente al suo maestro. All'epoca, l'evento storico decisivo fu il terremoto di Lisbona del 1755, che, per via della sua indescrivibile potenza distruttiva, pose fortemente in dubbio la tesi leibniziana del miglior mondo possibile, generando una vera e propria rivoluzione filosofica il cui nucleo era costituito da problemi di natura ontologico-modale. Cfr. Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, *Filosofie della catastrofe*, a cura di Andrea Tagliapietra, traduzioni italiane di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo, Raffaello Cortina, Milano 2022. Si veda anche: Robert H. Brown, *The "Demonic" Earthquake: Goethe's Myth of the Lisbon Earthquake and Fear of Modern Change*, «German Studies Review», 1992, 15 (3), pp. 475-491.

²⁶⁴ Johann Gottfried Herder, *Sul mutamento del gusto*, in *Saggi del primo periodo*, cit., p. 331.

²⁶⁵ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

a un tempo sensibile (lo stupore per la realizzazione o meno dell'effetto) e intellettuale (la stessa formulazione del concetto logico di possibilità). Che l'essere – non più il “vero” ma il “reale” – ha un primato incommensurabile sull'oggettività della logica modale fondata sul principio di non contraddizione.

6. *La forza*

Il concetto di forza merita sicuramente qualche considerazione più dettagliata, non soltanto per la centralità che esso assume nel pensiero di Herder ma anche per via della sua correlazione alla nozione herderiana di forma.

Per Crusius, come abbiamo visto, il principio di contraddizione è insufficiente a decretare la legittimità della possibilità di una cosa. Occorre invece procedere dalla sua «causa efficiente (*zureichende Ursache*), nella misura in cui qualcosa di reale deve darsi nella possibilità (*wieferne in der Möglichkeit etwas reales seyn soll*)». ²⁶⁶ Ciò che è ‘reale nella possibilità’ è specificato attraverso la determinazione delle condizioni affinché il possibile possa attualizzarsi. Solo in tal modo la «possibilità totale della cosa pensata (*der vollständigen Möglichkeit eines gedachten Dinges*)» ²⁶⁷ può essere esaustivamente pensata. Tali condizioni sono il tempo, lo spazio e la potenza (*Kraft*). Tuttavia, solo quest'ultima corrisponde alla causa efficiente in senso proprio. Essa infatti indica che la cosa possibile «è già prevista in un'altra cosa esistente, per via della quale essa ha [la propria] realtà, ad esempio mediante la causalità». ²⁶⁸ Ancora più nello specifico, la potenza è «la possibilità di una cosa pensata, per come [essa] è collegata ad una sostanza (*welche an eine Substanz verknüpft ist*)». ²⁶⁹ Per questo motivo, la forza è definita come la possibilità ‘effettiva’ («*wirksame Möglichkeit*») di qualcosa, a differenza del tempo e dello spazio (che Crusius denomina «*unwirksame Möglichkeit*»). ²⁷⁰

Nel *Versuch*, Herder riprende lo stesso schema quando afferma che, oltre al concetto dell'essere, «iuxta, post e per sono i concetti più inanalizzabili (*unzergliederlichsten*)». ²⁷¹ Per poi precisare: «[S]olo le nostre catene, l'esteriorità del nostro concetto fa sì che

²⁶⁶ Christian August Crusius, *Entwurf der nothwendigen Vernunft-Wahrheiten*, cit., p. 113.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ivi*, pp. 113-114.

²⁷¹ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 20. Nel suo Commentario al *Versuch über das Sein*, Ulrich Gaier rievoca il testo di Crusius per mostrare che i tre concetti che Herder richiama nel testo (‘iuxta, post e per’) corrispondono, rispettivamente, allo spazio (*iuxta*), al tempo (*post*) e alla causalità (*per*). Cfr. *Ivi*, p. 868.

ciascuno di questi esseri abbia con sé l'ubi e il quando»²⁷², vale a dire, lo spazio e il tempo. Questi ultimi sono inesorabilmente legati al limite proprio della conoscenza umana, tanto che Herder li considererà come «[...] fantasmi creati dalla fantasia, oggetti imperscrutabili del sapere»²⁷³, nella misura in cui l'«infinità assoluta [...] non riempie alcuno spazio [...] e non misura alcun tempo, tanto meno infinito».²⁷⁴ D'altro canto, Dio o «l'essere che è in sé» sarà definito come «la forza prima e assoluta» che garantisce l'«intima unità del mondo».²⁷⁵

Ciò rende il concetto di forza di difficile interpretazione. Come afferma Marion Heinz:

Il bisogno di pensare alle idee come collegate in un tutto dallo spazio, dal tempo e dalla forza sorge solo per una mente che non dispone già [di una comprensione del] tutto attraverso il suo senso interno. Per un intelletto del genere, a differenza della mente umana, le leggi dell'analisi, il principio di contraddizione e quello di identità sarebbero allo stesso tempo leggi della connessione reale delle cose. Se le cose non possono essere conosciute dal principio della loro possibilità, allora la conoscenza è possibile solo per mezzo dei loro rapporti reciproci e [dei rapporti delle cose] con l'io che le rappresenta. Nei suoi brani e commenti all'edizione di Sulzer dell'«*Enquiry*» di Hume, Herder chiarisce quanto segue: l'unico concetto dato per Dio è il concetto del proprio essere [e] per mezzo di quest'ultimo egli pensa l'universo; per l'essere umano, i cui concetti sono dati a posteriori, il concetto dell'essere è «innato, rimane indivisibile, e dopo di esso seguono spazio, tempo e forza [...]».²⁷⁶

²⁷² *Ivi*, p. 21.

²⁷³ Johann Gottfried Herder, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, traduzione italiana di Irene Perini Bianchi, a cura di Maria Cecilia Barbetta e Irene Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano 1992, p. 115.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 117. Già nel saggio *Sul significato del tatto*, Herder scriveva: «[L]o spazio divino (Gottes Raum) è infinito e dunque non è dotato di spazio (also keinen Raum): il concetto è semplicemente una negazione di ciò che è la nostra limitatezza: Dio non conosce il significato di spazio. Il tempo di Dio è infinito: [Egli] non conosce tempo: il concetto è solo una negazione di ciò che è la nostra limitatezza, una debolezza data dal non essere in grado di pensare tutto in un unico momento». Johann Gottfried Herder, *Sul significato del tatto*, in *Id., Saggi del primo periodo*, cit., pp. 352-355. Nello stesso saggio, Dio è definito come «la forza del mondo (die Kraft der Welt)». *Ivi*, pp. 354-355. Differente è il caso di *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, in cui l'autore analizza la genesi empirica dei concetti di spazio e di tempo. Cfr. Johann Gottfried Herder, *Metacritica*, traduzione italiana di Italo Cubeddu, Lia Formigari, Ilaria Tani, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 33-44. Inoltre, Herder sembra contraddirsi quando, altrove, scrive: «*Die Welt hat ewig existiert: denn Gott wird ewig denn Gott! – Die Welt ist ein unendlich Kontinuum durch Raum: eine Unendlich Succession durch die Zeit: denn Raum und Zeit sind die Folgen von unendlichen Gedanken Gottes, da er alles Mögliche neben und nach einander denkt. Also unendlicher Raum, unendlicher Zeit.*». Tuttavia, questo passaggio sembra più un commento all'ontologia di Spinoza che una presa di posizione dell'autore. Johann Gottfried Herder, *Grundsätze der Philosophie*, in *Id., Sämtliche Werke*, Vol. 32, a cura di Bernhard Suphan, Georg Olms, Hildesheim – New York 1899, p. 228.

²⁷⁵ J. G. Herder, *Dio*, cit., p. 119.

²⁷⁶ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, cit., p. 17.

Esattamente come il tempo e lo spazio, il concetto di forza possiede un certo valore antropologico: è il modo in cui il soggetto (umano) concepisce la relazione tra le ‘cause reali’ («*Realgründen*»)²⁷⁷ e i loro effetti empirici. Tuttavia, se così fosse, per quale motivo Herder attribuisce il concetto di forza all’essere divino? Che cosa differenzia questo termine dallo spazio e dal tempo – istanze più esplicitamente legate alla limitatezza («*Eingeschränktheit*») e alla debolezza («*Schwäche*»)²⁷⁸ del nostro intelletto?

Ora, è chiaro che “*Kraft*” è, da un certo punto di vista, nient’altro che un nome.²⁷⁹ Tuttavia, occorre osservare che per Herder il nominare originario ha un valore di necessità: «L’uomo che ha inventato la parola [...] ha visto il concetto; voleva esprimerlo: era alle prese con il linguaggio: parlava; la necessità (*Notwendigkeit*) lo spinse a raccontare ciò che vedeva».²⁸⁰ La parola “*Kraft*”, dunque, è sicuramente legata al modo peculiarmente umano (antropologico) di esprimersi e di pensare. Ma il suo valore e, in un certo senso, la sua necessità, risiedono nel fatto che il termine fu utilizzato per “descrivere” l’effetto di un incontro primigenio: quello dell’uomo, in quanto istanza della riflessione, con l’essere, ossia con ciò che è “altro” rispetto a quanto la mente e il linguaggio possono produrre a partire da se stessi.

È per via di questo “nominare originario” che risulta impossibile discernere una volta per tutte il punto di vista ontologico e modale dalla prospettiva relazionale e antropologica della filosofia di Herder. La forza è l’espressione antropologica e soggettiva di ciò che sfugge alla presa concettuale del soggetto e che l’autore definisce come l’aspetto inosservato nella causa («[...] *das Unbemerkte in der Ursache* [...]»)²⁸¹ *Unbemerkte* è, più esattamente, ciò che non viene notato e a cui, tuttavia, si attribuisce un nome: “*Kraft*”. Ne risulta dunque un termine positivo (nel senso che dà accesso ad un’intuizione dell’essere) che rimanda tuttavia a ciò che si sottrae inesorabilmente ad ogni positivizzazione del reale. Per questa ragione, il concetto di forza può indicare tanto uno schema d’intellezione e di organizzazione della realtà nel suo statuto empirico e probabile quanto l’evento della generazione ontologica degli “effetti” (o dei fenomeni osservabili) nella loro possibilità reale, a seconda che si adotti ora il punto di vista relazionale, ora

²⁷⁷ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

²⁷⁸ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., pp. 352-354.

²⁷⁹ Cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15: «*sann man auf die Ursache nennte das Unbemerkte in der Ursache Kraft*»

²⁸⁰ Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritische Walchen*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, a cura di Gunter E. Grimm, Bd 2, Deutscher Klassiker, Francoforte 1993, p. 304.

²⁸¹ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

quello modale. Questo doppio sguardo convive nel testo di Herder, generando una tensione effettivamente irrisolvibile.

7. *Il tentativo.*

Il *Versuch* ha dunque una forte tendenza critica ma i suoi risultati, dal punto di vista ontologico, non sono meramente negativi. Reale è il concetto dell'essere, per quanto oscuro ed inanalizzabile appaia di fronte alle capacità analitiche del soggetto. Reale è l'impressione che la natura imprime su quelle creature dotate di una sorta di istinto teoretico (gli esseri umani). Reale è la possibilità che, a differenza del suo concetto logico corrispondente, non è un prodotto della cognizione ma il frutto di un "incontro" paradossale (e tale perché impossibile) tra l'uomo e l'essere dell'esperienza. Tuttavia, già questo primo saggio avrà importanti conseguenze sulla futura produzione di Herder: è indubbio che i suoi interessi filosofici rimarranno vivi ma difficilmente egli si cimenterà di nuovo in un confronto così diretto con l'ontologia (a parte, come vedremo, l'attenzione che dedicherà al pensiero di Baruch Spinoza). Quale può essere il motivo profondo di una svolta che forse giunse troppo presto?

L'attenzione che Herder dedica all'ontologia modale punta a porre sotto una lente critica il concetto di possibilità logica che è proprio della metafisica razionalistica. Come Adler ricostruisce, nella *Nova Delucidatio* del 1755, Kant individua nella tautologia e nella contraddizione i due principi logici assoluti dell'inerenza tra il soggetto e il predicato: a questo livello, l'essere si dà come «evidenza» ma ciò vale solo – appunto – «per il datum dell'essere»²⁸², non come dimostrazione della sua certezza. Ne consegue che, al livello dei '*termini generalissimi*', l'identità di soggetto e predicato è un requisito logico dell'ontologia. Tale identità determina l'inseparabilità dell'essere, poiché: «Questo è il caso in cui l'oggetto di una posizione non può più essere scomposto».²⁸³ In quest'ottica, l'esistenza si dà come evidenza, non come oggetto di analisi.

Herder, dal suo canto, assume un'identica postura e afferma che «l'essere non è [...] l'essenza dei predicati logici».²⁸⁴ I giudizi ontologici – del tipo: «Dio è» – sono «*Existentialpropositionen*», in quanto «prive di predicato».²⁸⁵ Esse dunque non sono, a rigore, proposizioni «logiche».²⁸⁶ È in tal senso che la «proposizione esistenziale

²⁸² H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 53.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 16.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 17.

²⁸⁶ *Ibidem*.

(*Existentialsatz*) è indimostrabile»: non perché l'essere sia indicibile, bensì perché ogni dimostrazione non farebbe altro che «confermare l'identità di soggetto e predicato mediante l'analisi».²⁸⁷ In altri termini: qui la filosofia scolastica ha esaurito il suo potenziale ermeneutico, nella misura in cui incorre nella ripetizione ciclica della stessa operazione logica (l'affermazione dell'identità di soggetto e predicato). È anche in tal senso che il *Versuch über das Sein* è solo un tentativo: non soltanto per via del suo stile sperimentale ma anche perché confrontarsi con l'ontologia metafisica del tempo significava imboccare la strada di un pensiero che proprio in quegli anni diventava incapace di rispondere alle esigenze filosofiche del secolo.

²⁸⁷ *Ibidem.*

Capitolo 3.

Lo sfondo psicologico dell'estetica

1. *La metamorfosi dell'anima*

Heinz ha esplorato la psicologia metafisica del giovane Herder a partire dal manoscritto degli anni 1766-1768 intitolato *Plato Sagte*.²⁸⁸ Questa volta, il punto di partenza non è costituito dal dibattito tra idealismo ed empirismo ma dalla concezione dell'anima come *vis repraesentativa ūniversi*. Il cambiamento radicale dei presupposti del discorso non dovrebbe sorprendere il lettore: Herder ragiona ancora nell'ottica dei "tentativi" e della sperimentazione di teorie delle quali egli sente il bisogno di soppesare coerenza e conseguenze. L'originalità dell'impostazione herderiana consiste nell'introduzione, in questo contesto teorico (quello della psicologia di Leibniz, Wolff e Baumgarten) un motivo platonico: si tratta della questione dell'anamnesi e soprattutto del problema dell'oblio.²⁸⁹ L'anima "caduta" nel mondo dimentica, non conserva quasi nulla della sua "veduta" monadica dell'universo se non un «oscuro sentimento [...] di sé».²⁹⁰ L'*innern Sinn*, nozione che aveva aperto problematicamente i *Prolegomena al Versuch über das Sein*, è anche in questo caso il punto di partenza della riflessione herderiana. Tuttavia, il senso interno questa volta è trattato come la traccia di un'origine metafisica (dell'anima stessa) non accessibile alle facoltà gnoseologiche dell'essere umano. È il residuo oscuro della modalizzazione dell'anima nel mondo, come la soglia di un abisso per sempre slegato dalla coscienza per via dell'oblio della "caduta".

Per approfondire questo punto, il primo aspetto da tenere in considerazione è che il concetto di *innern Sinn* non può essere interpretato in termini egologici. Come Heinz afferma, in *Plato sagte* il senso interno è in prima istanza «un'identità indiscriminata, ed è solo in un secondo stadio, geneticamente derivato dal primo, che sorge la coscienza di un oggetto distinto dall'ego e quella di un io distinto dall'oggetto».²⁹¹ Soggetto e oggetto si differenziano nel corso di un processo di determinazione simultanea e interdipendente. Sviluppo, quest'ultimo, che può essere letto in senso ontogenetico: «[...] Herder pensa

²⁸⁸ M. Heinz, *Sensualistischer Idealismus*, cit., pp. 43-79.

²⁸⁹ Sull'influenza neoplatonica nel pensiero di Herder, cfr. Ulrich Gaier, *Herder's Early Neoplatonism*, in J. K. Noyes, *Herder's Essay on Being*, cit., pp. 162-182.

²⁹⁰ M. Heinz, *Sensualistischer Idealismus*, cit., p. 47.

²⁹¹ *Ivi*, p. 61.

all'anima come a un germe, vale a dire, come un principio vivente che si differenzia in una molteplicità di parti. Le parti, in quanto componenti di un tutto vivente, sono esse stesse modificazioni del tutto [...].²⁹² Egli cerca così di «trasformare il dualismo tra la sensibilità esteriore e il senso interno, ancora presente nel *Versuch über das Sein*, nel pensiero monistico dell'unico legame vivente, il cui principio è il senso interno, che è qui descritto come un'anima, ossia come il principio del vivente».²⁹³ La novità di *Plato Sagte* rispetto al *Versuch* risiede dunque nel tentativo, da parte di Herder, di superare sul piano della psicologia la dicotomia ontologica tra l'"interno" e l'"esterno": *Ideal- ed Existentialsein*.

Nonostante tutto, la prospettiva di Herder resta duplice. Non a caso, Heinz nota che:

Da un lato, lo sviluppo dell'anima umana può essere compreso dal punto di vista empirico di una psicologica dello sviluppo, così da considerare lo sviluppo ontogenetico attuale dallo stadio embriogenico in poi [...] Dall'altro, il modello organologico consente un'interpretazione metafisica e addirittura idealistica [per cui] se i sensi non sono altro che modificazioni della concezione dell'essere dell'anima, corrispondono a modi alternativi della rappresentazione.²⁹⁴

Il monismo psicologico permetterebbe dunque di superare lo iato tra lo statuto metafisico dell'anima e il suo sviluppo nel mondo. L'attualizzazione della monade sembra implicare l'idea di un continuismo di fondo tra l'*innern Sinn* e la percezione empirica. Se i sensi sono il risultato della modalizzazione della *vis repraesentativa*, il sensibile coincide necessariamente con il rappresentato.

L'autrice prosegue: «Herder non sviluppa l'idea di una differenza qualitativa tra la percezione e il concetto come [fa] il Kant critico, ma presenta una teoria della sensibilità per la quale il sensibile è, dal punto di vista categoriale, determinato da spazio, tempo e forza, e tenta di derivare sistematicamente tali categorie della sensibilità dal concetto dell'essere».²⁹⁵ Le nozioni di spazio, tempo e forza, che in Crusius erano state elevate a condizioni ontologiche di attualizzazione dell'ente possibile, diventano «strutture»²⁹⁶ della rappresentazione associate, rispettivamente, alla vista, all'udito e al tatto. «[L]e sensazioni [...] sono presentate come idee dell'ego»²⁹⁷, hanno insomma una natura ideale

²⁹² *Ivi*, p. 52.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 52-53.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 59.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 60.

ma anche, simultaneamente, modale, dal momento che i sensi derivano dall'«unità [dell'anima che] si differenzia in una molteplicità».²⁹⁸

Ora, la connessione tra i concetti della sensibilità (spazio, tempo e forza) e i loro correlati estesiologici (vista, udito e tatto) è stata considerata come uno degli aspetti più originali della filosofia herderiana²⁹⁹, anche per via della capacità, da parte di Herder, di porre in atto un coinvolgimento diretto della sensibilità corporea. Tuttavia, occorre ricordare che Wolff fu il primo filosofo a formulare una teoria della percezione sensibile su base fisiologica. Ciò offre l'occasione per un paragone da cui emerge una differenza decisiva. Nella definizione wolffiana dell'anima, gli organi di senso sono considerati come il limite formale della *vis repraesentativa univarsi*. Nonostante ciò, l'anima è perfettamente in grado di superare l'oscurità e di comprendere, grazie alle proprie capacità logiche "superiori", il *nexus rerum*. In Herder, invece, la struttura bifida della sensibilità determina «il modo peculiarmente umano di rappresentare il nesso delle cose».³⁰⁰ Questo significa che i «*Vorstellungsmodi*»³⁰¹ della *vis repraesentativa* dell'anima (spazio, tempo e forza) hanno uno statuto prettamente antropologico. Ciò si traduce in un certo iato tra l'essere dell'anima e il *Realsein*. Non ci si deve affrettare ad affermare che il primo non partecipi del secondo. Il fatto è che, pur considerando tutte le differenze tematiche che separano il *Versuch über das Sein* da *Plato sagte*, ciò che persiste (accanto ai concetti di forza, spazio e tempo) è l'incrinatura tra la psiche e l'essere, laddove, se nel primo saggio il dislivello può ancora essere interpretato in termini strettamente epistemologici, nel

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 58. Su questo punto, rimandiamo, per un ottimo approfondimento, a Salvatore Tedesco, *Studi sull'estetica dell'Illuminismo*, Edizioni della Fondazione nazionale Vito Fazio Allmayer, Palermo 1998, pp. 55-56. È tuttavia necessaria una precisazione. È noto che George Berkeley operò una simile distinzione nel *Saggio per una nuova teoria della visione* del 1709. Come il filosofo anglo-irlandese afferma nel corso della sua analisi della distanza, «[...] le idee di spazio, di esteriorità e delle cose poste a distanza non sono, strettamente parlando, oggetto della vista: l'occhio non le percepisce più dell'orecchio. Seduto nel mio studio, odo una carrozza passare per strada; guardo attraverso le imposte e la vedo; esco e vi entro. Il modo comune di parlare indurrebbe a pensare che io oda, veda e tocchi la medesima cosa, vale a dire una carrozza. È certo, però, che le idee introdotte da ciascun senso sono assai diverse, e distinte le une dalle altre; ma avendo osservato che vanno sempre insieme, se ne parla come di una medesima cosa». George Berkeley, *Saggio per una nuova teoria della visione*, §46, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di Silvia Parigi, UTET, Novara 2013, p. 83. Berkeley tratta qui lo spazio, l'estensione e la distanza come oggetti che, accanto ad altri oggetti, «sono, per così dire, intrecciati, fusi e incorporati insieme in modo strettissimo» (§51, *Ivi*, p. 84). Tali 'intrecci' dell'abitudine possono essere in ogni momento distinti attraverso la riflessione e l'osservazione diretta. Berkeley insiste sul carattere fallace dell'esperienza quand'essa non è interrogata ed è in quest'ottica che la suddetta distinzione è posta. In Herder, invece, le coppie binarie dei concetti di spazio-vista, tempo-udito, tatto-forza corrispondono – non ad una erronea associazione degli oggetti della percezione in un'unica esperienza non interrogata, bensì – direttamente a modi della determinazione dell'esperienza.

³⁰⁰ Marion Heinz, *Sensualistischer Idealismus*, cit., p. 58.

³⁰¹ *Ivi*, p. 59.

secondo, il fatto che «i modi cogitandi [siano] allo stesso tempo modi essendi»³⁰² sposta inevitabilmente la questione sul piano ontologico. Si potrebbe certo affermare che l'anima, modalizzandosi, si differenzia dal sostrato univoco dell'essere. Tuttavia, in questa maniera si perde di vista il motivo dell'amnesia, che dal suo canto impedisce di determinare la provenienza e dunque lo statuto metafisico dell'anima.

Che quest'ultimo costituisca un aspetto irriducibilmente rilevante del pensiero herderiano è dimostrato dal fatto che la legittimazione psicologica della sensibilità si basa proprio sulla rievocazione di questo motivo platonico. Nella misura in cui l'anima caduta nel mondo dimentica la sua "veduta" confusa dell'universo, la psicologia non può più procedere dall'analisi preliminare del concetto di monade. Dal momento che le uniche rappresentazioni per noi accessibili sono quelle di natura sensibile, la sensibilità non è il primo argomento di una "*psychologia empirica*", sempre successiva rispetto ad una "*psychologia rationalis*". Essa è il punto di partenza di ogni possibile psicologia.

Questo punto emergerà con particolare forza nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*. Tuttavia, anche in *Plato sagte* se ne ritrovano le tracce. Come afferma ancora Heinz, Herder interpreta «[...] la corporeità e la sensibilità esteriore come conseguenza della forza rappresentativa dell'uomo»³⁰³ ma la modalizzazione della *vis repraesentativa* è accompagnata da uno «sviluppo ontogenetico de facto»³⁰⁴ che appartiene *de jure* ad un'«ontologia del vivente».³⁰⁵ In tal modo, noi siamo di fronte ad una concezione non soltanto organicista, ma anche specificamente empiricista dello sviluppo dell'anima, in cui il processo modale di attualizzazione è accompagnato dalla relazionalità intrinseca nei meccanismi fisiologici della sensibilità. Per Heinz, è questa la grande novità del pensiero herderiano rispetto all'impostazione metafisica di Leibniz:

La differenza centrale rispetto alla filosofia di Leibniz è che le relazioni esteriori, e cioè la sensibilità esterna, non sono più semplicemente una conseguenza dell'oscurità della rappresentazione umana, e cioè semplici *phaenomena bene fundata*, ma sono i mezzi necessari per lo sviluppo e per l'intellezione delle rappresentazioni del senso interno. In tal modo, la sensibilità esterna sperimenta una rivalutazione decisiva rispetto a[lla filosofia di] Leibniz: le relazioni esteriori sono diventate i fattori che determinano lo status dell'interiorità. Con questa idea della dipendenza dell'interiorità dalle relazioni esterne, si compie in linea di principio una

³⁰² *Ivi*, p. 60.

³⁰³ *Ivi*, p. 49.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 52.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 55.

naturalizzazione della mente, che è molto lontana dalla filosofia leibniziana, anche se Herder, in questo manoscritto, si muove su un terreno idealistico.³⁰⁶

Il riferimento all'idealismo di Herder è giustificato dal fatto che il senso interno è innato³⁰⁷: non ha, dunque, una natura empirica. Tuttavia, esso è anche esposto a tutta una serie di modificazioni sensibili (ed empiriche) che fanno dell'anima un elemento metamorfico: un «essere dinamico»³⁰⁸, in costante trasformazione. A questo punto, il paradosso non può più essere occultato.

Non basta lasciare intendere (come fa Heinz) che da un certo punto in poi il terreno su cui Herder si muoverà non sarà più quello dell'idealismo (come se egli avesse mai dato importanza ai contesti teorici ed epistemologici delle proprie argomentazioni) per adornare di coerenza il profondo dislivello tra l'innatismo del senso interno e l'immanentismo dello sviluppo ontogenetico dell'anima: o si afferma che quello di Herder è un pensiero profondamente leibniziano, di poco sbilanciato verso un organicismo più marcato (per cui l'ontogenesi dell'anima è un processo di attualizzazione del virtuale), o si nega l'innatismo a favore di un'interpretazione puramente sensualistica della psicologia herderiana. Entrambe le opzioni, però, corrisponderebbero a due modi opposti ma simmetrici di appacificare – ricorrendo alla logica di un immanentismo senza riserve – le profonde contraddizioni che attraversano il testo di Herder. Queste ultime sembrano rimandare, come in parte anticipato, ad una differenza incolmabile tra l'essere (in quanto concetto empirico) e il senso interno (in quanto istanza innata grazie alla quale l'anima sa della propria esistenza). Per questo motivo, è opportuno indirizzare la nostra analisi in direzione di quest'ultimo concetto.

2. *Il senso interno*

L'essere reale è un concetto d'esperienza ma il senso interno è innato: l'anima conosce la propria esistenza senza doverla apprendere. Si dovrà forse parlare di un sentimento immediato, di una consapevolezza semplice, dell'ingenuità (a voler essere maliziosi) di un “sentire la vita”? In un certo senso, la risposta è positiva: nel *Versuch*, Herder fa appello al linguaggio comune per recuperare un significato pre-filosofico dell'essere. Tuttavia, se questa soluzione bastasse, da dove deriverebbe il “proprio” del senso interno?

³⁰⁶ *Ivi*, p. 49.

³⁰⁷ Cfr. *Ivi*, p. 48.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 71.

Se il mondo fosse idealisticamente il risultato dello sviluppo immanente dell'essere, non si dovrebbe forse dire che l'*innern Sinn* è un modo del *real Sein*? Che si tratta, in fondo, della stessa cosa? Ma allora in che senso Herder si ostina ad affermare che quest'ultimo è inanalizzabile? Se il senso interno, l'*ideal Sein* (l'esistenza del soggetto egoico), l'*Existentialsein* (quella degli oggetti empirici) sono modi dell'essere reale, questa suddivisione non è forse già di per sé il risultato di un'analisi immanente? Tuttavia, anche volendo limitare la questione al punto di vista prettamente psicologico, si può davvero affermare che i *Vorstellungsmodi* dell'anima (tempo, spazio e forza) siano interamente il risultato dello sviluppo interno o endogeno di un'unica sostanza singolare?

È difficile crederlo, dato che la modalizzazione dell'anima è sempre accompagnata, se non guidata, da un'istanza esteriore (che Herder chiama a volte natura, a volte Dio). Il che sembra lasciare intendere che lo spirito umano, pur essendo l'istanza della formazione di un mondo (empirico, sensibile, corporeo), dia forma a quest'ultimo sempre all'interno di un universo (reale) già costituito. In effetti, la modalizzazione della *vis repraesentativa* è, come abbiamo in parte anticipato, un processo immanente di determinazione dell'indeterminato: dall'*innern Sinn*, che precede la distinzione tra il soggetto e l'oggetto (così come, nel *Versuch*, anticipava la partizione tra *ideal* ed *Existentialsein*), fino alla struttura bifida e tripartita dell'esperienza. Eppure, nel corso di questo sviluppo, il senso interno non diventa altro da sé. Come la stessa Heinz precisa, esso «[...] non scompare, ma è sempre presente come un modo fondamentale e primario dell'essere dell'anima».³⁰⁹ Dunque, l'*innern Sinn* sarebbe un 'modo d'essere' che non si confonde mai con i modi della rappresentazione. Si potrebbe perfino dire che esso, in quanto istanza psichica fondamentale, rimane presso di sé nel corso della trasformazione immanente dell'anima. A questo punto, però, l'immanenza del processo di modalizzazione è già minacciata. In effetti, come può il senso interno modalizzarsi immanentemente nei *Vorstellungsmodi* dell'esperienza senza divenire altro da sé? Come può l'oscurità indeterminata dell'anima permanere al di là della determinazione modale del mondo che si organizza, che si fa luminoso, che diventa rappresentabile attraverso le categorie dello spazio, del tempo e della forza?

Certo, l'immanentismo non esclude di principio l'eccedenza tra piani differenti del divenire. Tuttavia, ciò è ammissibile solo nella misura in cui le principali categorie dell'essere sono soggette ad una distribuzione ontologico-quantitativa verticale: l'unità

³⁰⁹ *Ivi*, p. 47.

della sostanza permane nella dualità dei suoi attributi e questi ultimi, a loro volta, non si esauriscono nella molteplicità dei modi d'essere determinati. Cionondimeno, affinché vi sia immanenza, tutto dev'essere sempre riconducibile all'unità fondamentale del reale: i modi non sono lo scarto dell'esistenza rispetto all'essere e benché si possa concepirli in quanto negazione dell'unità fondamentale, essi restano pur sempre modi “della” sostanza. Se questa logica fosse applicabile anche alla psicologia di Herder, allora occorrerà domandarsi: fino a che punto l'*innern Sinn* può essere considerato come un modo riconducibile alla *vis repraesentativa* dell'anima?

Heinz riconnette genealogicamente³¹⁰ il senso interno alla definizione contenuta nel §535 della *Metaphysica* di Baumgarten, in cui la nozione viene a indicare il «sensus repraesentat vel statum animae meae» o, detto altrimenti, la «*coscientia strictius dicta*».³¹¹ Sappiamo già che tale definizione non costituisce l'unica fonte di Herder. In Kant, durante il periodo pre-critico, l'*innern Sinn* indica l'abilità specificamente umana «di fare delle proprie rappresentazioni gli oggetti del proprio pensiero».³¹² In entrambi i casi, non ci si può certo limitare a dire che il concetto di senso interno sia connesso a quello di rappresentazione. Piuttosto, esso lo include: in quanto ‘coscienza strettamente detta’, l'*innern Sinn* è l'istanza trascendentale di ogni rappresentazione possibile; in quanto capacità di riconoscere i propri pensieri come “propri”, è la condizione senza la quale la stessa nozione di rappresentazione non esisterebbe affatto. In una maniera simile, in Herder, il senso interno potrebbe essere trattato come un “modo” della *vis repraesentativa* solo se fosse definibile come un “sentire immediato”, laddove, se fosse dotato di una qualsivoglia funzione riflessiva, sarebbe tecnicamente impossibile attribuirgli un tale statuto ontologico. Ora, la nozione potrebbe effettivamente essere interpretata in questa maniera, quando Herder ne parla (ad esempio nel saggio *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana*) come della «[...] sorgente di una qualche forma di vita [...]», se non fosse che gli aggiunge, immediatamente dopo, che tale ‘*Quel*’ è «[...] ancora avvolt[o] da vapori e da una sorta di nebbia».³¹³ I vapori o la nebbia di cui parla il filosofo sono forse destinati a diradarsi? Dal momento che è sempre dell'anima che si tratta, ciò non significa forse che il soggetto è capace di condurre il proprio senso interno alla luminosità della coscienza? Ma si può forse considerare quest'ultima come una

³¹⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

³¹¹ A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §535, cit., p. 188.

³¹² J. K. Noyes, *Herder's Essay on Being*, cit., p. 58, n. 24.

³¹³ Johann Gottfried Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, II, cit., p. 537.

facoltà esteriore rispetto all'*innern Sinn*? Non si dovrebbe forse dire – facendo riferimento alla *Quarta Selva Critica*, su cui ritorneremo nel prossimo capitolo – che il senso interno è in realtà l'istanza a posteriori di un innatismo più profondo, che corrisponde in realtà al primo riflesso del pensiero? Che nel testo herderiano, per essere più precisi, sia in gioco un "riflettere" che è anche un "sentire"? Che l'anima sente e rappresenta, simultaneamente? Che la *vis sensitiva* coincide con una *vis repraesentativa* che in Herder non ha un nome?

Questi problemi ci chiedono di considerare, accanto al senso interno, un'altra parola, strettamente collegata ad esso. Si tratta del termine *Gefühl*. Quando ci occuperemo di *Plastica*, noi vedremo che, nel corso dell'esperienza estetica, "tastare" significa precisamente "toccare il proprio senso interno". Per il momento, occorre riflettere sul significato ontologico della nozione, nell'intento di dimostrare che il sentire, in Herder, non è sinonimo d'immediatezza.

In *Sul significato del tatto*, l'autore accosta, fin dalla prima frase, il *Gefühl* ai concetti fisici dell'attrazione e della repulsione («*Anziehung und Zurückstoßung*»)³¹⁴ Ciò lascia intendere, com'è stato giustamente notato, che «[...] Herder non sia interessato all'ontologia della sostanza, ma alle forze che si mostrano in natura».³¹⁵ Nel 1769 (il manoscritto *Plato sagte* risale al 1766-1768 circa), egli aveva dunque distolto la sua attenzione dalla metafisica dell'anima per cercare nelle forze fondamentali della natura l'ispirazione per una nuova psicologia. Tuttavia, si può davvero parlare di una svolta in senso "scientifico"? Di sicuro il richiamo alla fisica denota una certa attenzione verso l'interpretazione newtoniana del monadismo di Leibniz, sul modello della *Monadologia Physica* di Kant. Tuttavia, l'introduzione del termine *Gefühl* in un contesto simile appare quantomeno insolita: chi – di preciso – è in grado di "sentire" o di "toccare" le forze primordiali del mondo? Come Elena Agazzi ricostruisce:

Occorre rilevare che nello scritto dello stesso anno [1769], *Grundsätze der Philosophie* [...] Herder evidenzia [...] il nucleo etimologico del concetto di *Gefühl*, che si esplicita come il *contingente* (*contingens*): grazie ad esso il Tutto ha il proprio fondamento in Dio, ed è necessario perché pertiene al pensiero di Dio. Il concetto di "contingente" (dal lat. *cum tangere*)

³¹⁴ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 348. Cfr. pp. 348-349: «È curioso che i sommi concetti della filosofia, che consistono nell'attrazione e nella repulsione, siano anche i più semplici per quanto concerne la percezione da contatto (*Gefühl*)».

³¹⁵ Cfr. la nota 1 al testo di Elena Agazzi: *Ivi*, p. 848.

si offre come relazione intrinseca tra il centro e la periferia, tra attrazione e repulsione dei corpi celesti, tra anima e corpo.³¹⁶

A queste altezze, “*Gefühl*” è l’espressione della necessità del contingente, laddove – scrive Herder – «più grande è la forza (Kraft) di un essere pensate, tanto più è attiva nell’universo e tanto più sente, tanto più ascolta. Così Dio sente e tasta (*So fühlt Gott und tastet*), per così dire, nell’intero universo».³¹⁷ Dio “tocca” tutto il contingente, il quale è in tal senso, simultaneamente, necessario. Necessità e contingenza, dal canto loro, dipendono da questa relazione “tattile” tra l’essere e gli enti e non (come vorrebbe un rigoroso immanentismo) dall’ordine verticale delle categorie ontologiche. Non a caso, nei *Grundsätze der Philosophie*, Herder rimprovera a Spinoza di aver pensato esclusivamente la necessità della sostanza, senza aver dato conto dello statuto necessario degli esseri all’infuori di lui:

Spinoza credeva che tutto esistesse in Dio. Negava dunque tutti i raggi, tutti i pianeti: ammetteva un solo centro, che chiamava Dio e Mondo. Lo si può definire con ugual diritto idealista quanto ateo: tuttavia non fu quest’ultimo. Può essere confutato solo se si dimostra che, oltre all’essere perfetto, che è pensiero di sé stesso, sono necessari altri esseri che pensano a loro volta come pensano di se stessi. Ciò potrebbe essere provato se si dimostrasse che l’unico pensiero di Dio non può contenere altro che tutto ciò che è possibile, il che è contemporaneamente reale. E questo è necessario, altrimenti il pensiero unico di Dio sarebbe uguale a zero e, in tal caso, a nulla.³¹⁸

Al contrario di quanto pensava l’autore dell’*Ethica*, per dimostrare la necessità degli esseri molteplici, non c’è alcun bisogno di introdurre ordini e gradi di necessità. Giacché la totalità degli enti è – simultaneamente – necessaria e contingente. Come era avvenuto, sei anni prima, nel *Versuch*, anche questa volta (ma in una maniera più precisa) i concetti della modalità sono rielaborati alla luce di un termine relazionale: la sostanza necessariamente reale (*causa sui*) “tocca”, necessitandoli, i modi d’esistenza contingenti (*accidentia*), i quali, però non sono riducibili all’unità della sostanza.

Ora, questo discorso vale tanto per l’ontologia quanto per la psicologia, come si comprende a partire dalla «[...] parallelizzazione della coscienza divina e [di quella]

³¹⁶ *Ivi*, p. 847, n. 1.

³¹⁷ *Ivi*, pp. 354-355.

³¹⁸ Johann Gottfried Herder, *Grundsätze der Philosophie*, cit., p. 228.

umana in relazione al concetto dell'essere».³¹⁹ «Io – leggiamo ancora nel saggio *Sul significato del tatto* – sto sotto a lui [cioè a Dio] come la terra rispetto al sole; ho però anche la mia luna, la mia sfera: *sono un Dio nel mio mondo*».³²⁰ L'uomo partecipa della stessa connessione “gravitazionale” che lega la sostanza agli enti, senza che la molteplicità degli ultimi sia riducibile o riconducibile all'unità della prima. Secondo questa logica, “generare” non significa “divenire” ma creare qualcosa di esteriore rispetto a sé. In quest'ottica, che l'anima dia forma («gebildet»)³²¹ al corpo e ai sensi significa che essa trae da sé ciò da cui è necessariamente separata: il dinamismo delle sue trasformazioni non elimina, paradossalmente, il dislivello tra ciò che essa è e ciò che essa diventa. È in tal senso che la plasticità dell'anima in gioco nel pensiero di Herder non è esclusivamente “psicologica” (secondo un significato del termine più simile al suo utilizzo contemporaneo) ma anche ontologica. Il “dar forma” non è uno sviluppo particolare, riconducibile ad un divenire più profondo, bensì una creazione vera e propria: una sorta di partenogenesi, in cui l'ente che crea (in questo caso, l'anima) è irriducibilmente differente rispetto all'ente che è creato (il corpo senziente). Mancare tale differenza e irriducibilità significa non prendere seriamente in considerazione il motivo platonico dell'oblio, dell'anima che dimentica la propria origine, laddove quest'ultima si offre come uno scarto di cui non si può parlare e su cui, nonostante tutto, il testo di Herder non fa che ritornare.

3. *L'amnesia.*

Circa dieci anni dopo la stesura di *Plato sagte*, l'attenzione di Herder è rivolta alla fisiologia di Albrecht von Haller.³²² Tale interesse sembra in linea con l'abbandono, da parte di Herder, del linguaggio e dell'atteggiamento della metafisica dell'anima di tradizione leibniziana: dal momento che l'anima non può essere trattata come un concetto metafisico, al filosofo non resta altro da fare che scorgerne le tracce nelle fibre più sottili del corpo. Tuttavia, anche in questo caso (come nel saggio *Sul significato del tatto*),

³¹⁹ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, cit., p. 47.

³²⁰ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 355. Cfr. U. Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie*, cit., pp. 153-154.

³²¹ *Ivi*, p. 351.

³²² Sull'influenza della teoria dell'irritabilità di Haller sulla psicologia di Herder, S. Tedesco, *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, cit., pp. 53-97. Sulla fisiologia di Haller, rimandiamo a: Maria Teresa Monti, *Congettura ed esperienza nella fisiologia di Haller. La riforma dell'anatomia animalia e il sistema della generazione*, Leo S. Olschki, Firenze 1990.

occorre domandarsi: il fatto che egli faccia riferimento alla scienza significa che la sua prospettiva sia divenuta a pieno titolo “scientifica”?

La questione è che, anche ammettendo «[...] che l’essenza dell’anima [sia] *vis repraesentativa ūniversi*» (l’ipotesi è espressa appunto ipoteticamente e non polemicamente), si dovrà tener conto del fatto che essa «[...] non esiste in quella forma quando entra in questa vita». ³²³ Herder non nega che l’anima abbia un’essenza ma quest’ultima sembra appartenere ad un tempo incommensurabilmente passato, se non addirittura ad una temporalità “altra”, inviolabile. È il motivo dell’amnesia, che se, in *Plato sagte*, esprimeva l’oscurità e l’apparente semplicità del senso interno, in *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana* assume uno statuto più esplicitamente problematico:

Se vogliamo basarci dunque sull’esperienza, vediamo che l’anima non tesse e non conosce nulla *al di fuori di se stessa*, ma ciò che, provenendo dal mondo, fluisce in lei dall’interno e dall’esterno e che il dito di Dio le indica. Dal regno primigenio di Platone non ritorna nulla di riflesso: non si è infatti collocata autonomamente là dove sta ora e non sa come vi sia pervenuta. Di certo sa, o quantomeno dovrebbe sapere, che è in grado di conoscere solo ciò che il luogo che occupa le comunica e che non ha nessuna valenza effettiva la funzione che le viene attribuita, di essere *a partire da sé* uno specchio autonomo dell’universo e uno slancio infinito della sua forza positiva nell’onnipotente autosufficienza dell’essere. ³²⁴

Il riferimento a Platone (*‘Aus dem Platonischen Reiche der Volwelt kommt ihr nichts wieder’*) non è un mero espediente retorico, un modo elegante di negare (pur senza effettivamente confutare) la posizione leibniziana sullo statuto metafisico dell’anima. Piuttosto, lo si potrebbe leggere come un invito alla prudenza, oppure come una sollecitazione a prestare un’attenzione maggiore a quel platonismo che pure aveva ispirato Leibniz nella sua analisi dell’intelletto umano. Esortazione, dunque, in cui si potrebbe credere di ascoltare ancora il riverbero di quella troncatura che aveva dato il titolo al manoscritto del 1766-1768 – *Plato sagte* come un “*Ipse dixit*” che non ha niente di dogmatico – e che sembra invitarci a “tornare a Platone”.

Dal *Fedro*, leggiamo:

³²³ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, cit., p. 46.

³²⁴ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, I, cit., pp. 453-455.

Ogni anima si prende cura di tutto ciò che è inanimato. Essa gira per tutto il cielo, ora in una forma, ora in un'altra. Quando essa è perfetta ed alata, vola in alto e governa tutto il mondo. Ma una volta che abbia perduto le ali, viene trascinata giù fino a quando non si aggrappi a qualcosa di solido, e, trasportata la sua dimora in esso, e preso un corpo terroso, per la potenza di essa questo sembra muoversi da sé. L'insieme, ossia l'anima e il corpo ad essa congiunto, fu chiamato "vivente" ed ebbe il soprannome di "mortale". Il termine "immortale" non può essere spiegato sulla base di un solo discorso razionale; ma, senza conoscerlo ed intenderlo in modo adeguato, noi ci figuriamo un dio, un essere vivente e immortale, che ha un'anima e un corpo eternamente connaturati.³²⁵

L'anima che ha 'perduto le sue ali' tende a fraintendere la natura degli immortali. Confonde l'essere e la vita e giunge ad immaginare che quegli ultimi siano dotati di un corpo eternamente connaturato alla loro anima. La "caduta" muta radicalmente la sua prospettiva e (dettaglio importante) non è sufficiente un argomento razionale per correggere i suoi travisamenti.

Ora, Herder ritorna su questo motivo a più riprese. In un saggio intitolato *La bellezza del corpo e la bellezza dell'anima*, sembra addirittura confutarlo:

Platone racconta che le nostre anime sono state mandate sulla terra dal regno degli dei [...] Io, che non ho una memoria così vivace dal consentirmi di sapere come la mia anima sia pervenuta nel mio corpo, cerco di svelare questa bella favola, trovando nel suo nucleo quella verità, che ben si adatta alla mia frase: "nel ventre di nostra madre la struttura del nostro corpo, così come del nostro spirito, riceve la sua forma" (»in dem Leibe unsrer Mutter bekommt so wohl die Bildung unseres Körpers, als Geistes, ihre Form«).³²⁶

Occorre leggere queste parole con molta attenzione. In effetti, la critica al platonismo non è un modo di negare la tesi della "caduta", bensì di rivolgere contro lo stesso Platone l'argomento dell'oblio. Se l'anima, che proviene da un altro mondo, dimentica il sapere della propria provenienza e se, d'altro canto, un discorso razionale non è sufficiente a correggere la sua condizione d'ignoranza, come può il discepolo di Socrate esser certo della sua origine ultraterrena? Il tono pungente di Herder non punta a stabilire finalmente

³²⁵ Platone, *Fedro*, 246 B-D, Prefazione, traduzione e note di Giovanni Reale, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 555.

³²⁶ Johann Gottfried Herder, *La bellezza del corpo e la bellezza dell'anima*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., pp. 269-271.

la natura corporea dello psichico, altrimenti non avrebbe senso scrivere, poche righe dopo:

[L]'anima, che in questa libera dimora [il ventre materno] si configura secondo la propria misura, trova il giusto contesto in cui elevarsi ed espandersi in tutte le direzioni; in questa calma priva di sollecitazioni, provenendo dal sopore della sua precedente condizione (*Schlummer ihres vorigen Zustandes*), si raccoglie intorno alle prime delicate sensazioni, che condizionano naturalmente in futuro lo status della sua nuova vita.³²⁷

Che si parli di Leibniz o di Platone, il problema è lo stesso: il filosofo non sa nulla della 'precedente condizione' dell'anima, se non, evidentemente, che dovrebbe trattarsi di uno stato intorpidito (il 'sopore', *der Schlummer*, potrebbe essere un indizio della veduta confusa dell'universo da parte della monade ma anche una traccia dell'amnesia).

Il discrimine tra la negazione dell'origine trascendente e la limitazione della possibilità di interrogare l'anima al di là dell'esperienza è sottile ma nondimeno rilevante, soprattutto per un'indagine volta ad approfondire il tema della sua plasticità. La psiche riceve la propria forma nel ventre materno e tuttavia, essa non si genera nell'utero. Viene da altrove e, a voler essere pedanti, da un'altra temporalità (*voriger Zustand*, a differenza di *Voraussetzung* o di *Vorbedingung*, indica una precedenza nel tempo e non un prerequisito logico). Il "prender forma", come processo plastico legato alla sensibilità (nel ventre, lo spirito si configura perché 'si raccoglie intorno alle prime delicate sensazioni', *Empfindungen*) non coincide con l'origine o con la provenienza dell'anima, con quella genesi che sembra perdersi nell'oblio che separa l'essenza dalla vita.

Tuttavia, in Herder, la *pars destruens* è sempre seguita da una *pars construens*.³²⁸ Ritorniamo dunque al brano sopracitato di *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana*, in cui Herder faceva riferimento alla teoria dell'anima di Leibniz. L'esperienza

³²⁷ Ivi, pp. 272-273.

³²⁸ Cfr. su questo punto uno frammento di Herder del 1764 circa: Johann Gottfried Herder, *Negative Philosophie*, in Marion Heinz e Heinrich Clairmont, *Herder's Epistemology*, in Hans Adler e Wulf Koepke (curatori), *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, Boydell & Brewer-Camden House, New York 2009, p. 44: «Erst muß m[an] z[er]stör[en], denn [au]fbauen, m[an] z[er]störe alle Systeme d[urch] ei[ne] negat[ive] W[issenschaft] u[nd] führe alsdenn [au]s dem subjekt[iven] Princip[ium] e[ine]s [au]f, w[a]z ganz wenig behauptet, d[ie] Grade d[er] Gewißheit bei jedem Satz bestimmt: d[ie] Art d[er] Demonstrat[ion], und ihre mögl[iche] und wirkl[iche] V[er]schied[en]heit [au]s e[in]and[er]setze: – unt[er]suche, w[ie] d[ie] W[issenschaft] alle V[er]sch[ie]d[ene] s[in]d nach Ihrer Entsteh[un]gsart: – subjekt[ive] Art des Denkens; – objekt[ive]. Besch[affenheit] u[nd] Methode». La citazione originale è in: Ralph Häfner, *Johann Gottfried Herders Kulturenstehtungslehre: Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens*, Meiner, Amburgo 1995, p. 267.

(«*Erfahrung*»)³²⁹ è la frontiera della conoscenza umana. L'indagine del filosofo dovrà conseguentemente essere limitata alla sensibilità ma la struttura sensibile attraverso cui l'anima prende forma porta con sé il marchio di una compitazione che precede e trascende la costituzione stessa dell'esperienza: «Nel nostro *intimo* non sappiamo nulla all'infuori di noi: senza gli organi di senso la struttura del mondo non sarebbe altro che un groviglio di oscuri stimoli; il Creatore dovette separare e sillabare (*buchstabieren*) in noi e per noi».³³⁰ Ecco dunque che all'improvviso, quando Herder sembra aver confinato l'interrogazione su un terreno empirico, osservabile, subentra la provvidenza: il *deus ex machina* che interviene quando non ve ne sarebbe alcun bisogno. Ma possiamo davvero esserne certi? Il problema è che lo sviluppo ontogenetico che dall'indeterminatezza di un "germe psichico" conduce fino alla determinatezza e alla corporeità degli organi di senso potrebbe forse spiegare l'adattamento dell'anima all'ambiente ma non la conoscenza, non il chiarificarsi dell'oscuro o la separazione di una sensibilità indistinta in una serie di contorni netti che delimitano e separano gli oggetti dell'esperienza e, soprattutto, non la capacità dell'anima di riconoscere le proprie rappresentazioni come "proprie". Per far ciò, la sensibilità (intesa tanto in senso estesiologico quanto in senso trascendentale) non è sufficiente. Sarà necessaria una sorta di scrittura: quella che Herder spera in qualche modo di portare alla luce, dal momento che la "psicologia fisiologica" che egli ha in mente «[...] dovrebbe contenere la più bella scrittura alfabetica (*Buchstabenschrift*) del Creatore, [...] una scrittura a caratteri di fuoco (*Flammenschrift*) [...]».³³¹ L'indagine sulla costituzione degli organi di senso, dunque, diventa l'unico modo di superare, per quanto possibile, l'amnesia, ossia di ripercorrere il processo di determinazione dell'umano. Tuttavia, affinché una tale impresa sia possibile, è anzitutto necessario riformulare gli obiettivi e gli stessi fondamenti della *psychologia*.

4. La fisiologia

Ora, la sospensione del problema dell'origine trascendente impone d'inquadrare la relazione tra l'anima e il corpo in una nuova prospettiva.³³² Per Herder, infatti, la natura

³²⁹ J. G. Herder, *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana*, I, cit., p. 452.

³³⁰ *Ivi*, pp. 436-437.

³³¹ *Ivi*, pp. 444-447.

³³² Sul rapporto tra il pensiero di Leibniz e quello di Herder dal punto di vista della teoria dell'anima, della relazione corpo-anima e della conoscenza, cfr. Nigel DeSouza, *Leibniz in the eighteenth century: Herder's critical reflections on the "Principles of nature and grace"*, «British Journal of the History of Philosophy», 2012, 20 (4), pp. 773-795.

della loro armonia è meno rilevante dell'estensione del loro intreccio, della combinazione tra l'unità della prima e della partizione del secondo:

L'uomo interiore con tutte le sue forze oscure (*dunklen Kräften*), con i suoi stimoli e con le sue pulsioni è *uno* solo. Tutte le passioni che sono immagazzinate nell'immediata prossimità del suo cuore e che stimolano alcuni organi sono intrecciate per mezzo di vincoli invisibili e si radicano nell'edificio più elaborato delle nostre fibre animate. Ogni più sottile fibra, a ben vedere, senza dubbio vi appartiene, e così ogni più sottile o ampio vaso e ogni goccia di sangue, quale sia l'intensità del suo movimento.³³³

L'anima e il corpo sono legati (ma lo sono geneticamente? È questa la domanda) da una serie potenzialmente infinita di vincoli invisibili che costituiscono l'oggetto della "psicologia fisiologica" di Herder. La psiche è un'unità differenziata: un aggregato di elementi molteplici congiunti da un *conatus* comune.³³⁴ In quest'ottica, lo spirito è una «*Leimengebäude*»³³⁵, ovvero una struttura tenuta insieme da una sorta di collante.

L'indagine è "fisiologica" nella misura in cui la psicologia non procede dalla definizione chiara e distinta del concetto di anima, bensì dalla descrizione dettagliata della trama sensibile che la congiunge ad ogni singola parte del corpo. A questo punto, Herder sembra aver maturato una postura sensualista:

Spesso cerchiamo erroneamente e faticosamente le cause di alcuni fenomeni nella testa, mentre essi si trovano sotto la linea del diaframma; il pensiero non può raggiungerle, se prima la sensazione non lo ha preceduto. È la misura con la quale partecipiamo a ciò che ci circonda, la misura con cui l'amore e l'odio, il disgusto e l'avversione, il fastidio e il piacere affondano le proprie radici in noi, che fa vibrare le corde dei nostri pensieri, che ci trasforma negli uomini che siamo (*das macht uns zu denen Menschen, die wir sind*). Proprio di fronte a un tale abisso di sentimenti, forze e impulsi oscuri, la nostra filosofia luminosa e chiara prova l'orrore maggiore. Si fa il segno della croce come davanti all'inferno delle forze dell'anima che si trovano *ai livelli più bassi*, e preferisce giocare sulla scacchiera leibniziana con alcune vuote parole e classificazione di idee *oscuri e chiare, distinte e confuse*, e di una conoscenza *in sé e fuori di sé, con sé o senza se stessi*.³³⁶

³³³ J. G. Herder, *Sul sentire e sul conoscere dell'anima umana*, I, cit., pp. 410-411.

³³⁴ Cfr *Ivi*, pp. 401-403: «La fame e la sete nell'intera macchina di un corpo animale costituiscono certo una spinta e un impulso potenti! Sono così potenti, perché sono un aggregato (*Aggregat*) di tutti i desideri più oscuri, del desiderio che cerca appagamento, con cui ogni nostra più piccola cellula vitale del nostro corpo agogna soddisfazione e mantenimento del proprio essere».

³³⁵ *Ivi*, p. 428.

³³⁶ *Ivi*, pp. 412-415.

Tuttavia, la questione del sensualismo di Herder è più complicata di quanto non appaia. Giacché egli non vede nella sensibilità un modo nuovo, “moderno”, di dar conto dello sviluppo dell’anima. Se l’attenzione è rivolta ai sensi, è per due ragioni: la prima – che noi abbiamo visto – è legata al limite della conoscenza umana; la seconda consiste nel fatto che – aspetto su cui egli pone un’ enfasi importante – il pensiero filosofico è nato da uno sguardo rivolto all’esperienza vissuta. Solo in seguito, di astrazione in astrazione, la filosofia è diventata riflessione sulla logica del concetto basata sul modello della matematica, lasciando da parte la sua intima connessione con il pensiero:

Questo metodo [in riferimento alla citazione precedente] è così semplice e ameno, che ci si è fatti un principio nell’introdurre nella filosofia un gran numero di parole vuote, rispetto alle quali non è necessario spendere particolari ragionamenti, come accade per il contabile quando fa di conto: questo potrà aiutare la filosofia a far conseguire alla matematica la sua perfezione, così da poter giungere sempre a delle conclusioni senza dover pensare (*ohne zu denken*).³³⁷

L’assenza di pensiero è il sintomo di una perdita di contatto con l’esperienza, a cui ogni «individuo sano di mente» oppone con decisione la volontà di «“[...] *poter pensare* per ogni parola qualcosa di *determinato* (*bestimmtes, bestimmt*) [...]”». ³³⁸ La tesi non potrebbe essere più radicale: nessun concetto dovrebbe essere inteso come un genere in grado di raccogliere, per via della comunanza dei predicati, una serie di enti. Ne consegue che la psicologia filosofica basata sul modello della fisiologia dovrà programmaticamente fare a meno degli universali. Essa sarà di natura descrittiva («*Beschreibung*»)³³⁹ e – come Herder afferma, estremizzando il principio degli indiscernibili – procederà per differenze irriducibilmente singolari:

Se non vi sono al mondo due cose identiche e nessun sezionatore ha trovato finora due vene, ghiandole, muscoli e condotti identici, si continui a indagare su questa diversità percorrendo l’intera struttura umana [...] Avremmo un mare di profondità, in cui le onde agitate si mescolerebbero l’una sull’altra e in cui tutti i concetti astratti di analogia, di classe, di ordine generale non sarebbero altro che pareti divisorie dettate dal bisogno o colorati castelli di carte da gioco.³⁴⁰

³³⁷ *Ivi*, pp. 414-415.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ivi*, pp. 418-419.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 416-417.

Occorre cogliere tutta la radicalità del punto di vista herderiano: quale sarebbe lo scopo di osservare ogni singolarità dell'«edificio umano» (*Menschengebäude*) senza un preciso ordine e in assenza di qualsivoglia intenzione tassonomica? Che scopo avrebbe una fisiologia del tutto priva di classificazione? Peggio ancora: si dovrà forse pensare che la psicologia di Herder non abbia altro scopo se non la distruzione della possibilità stessa di conoscere? Che la sua intenzione, in ultima istanza, sia semplicemente quella di far fuori gli universali in nome di una scientificità priva di qualsiasi direzione?

In realtà, la questione dovrebbe essere inquadrata a partire dal fatto che, sebbene Herder faccia riferimento alla scienza (cioè alla fisiologia di Haller), l'idea di verità che alimenta il suo discorso non è scientifica. Di certo, la questione del vero non è riducibile all'opposizione tra l'oggettività empirica e il rigore della logica, tra *Realität* e *Wirklichkeit*. Ancora una volta, è a Platone che occorre far riferimento, benché quello di Herder sia un platonismo radicalmente rielaborato in chiave moderna.

5. *L'anamnesi*

Ora, Herder afferma che le uniche «vie che potrebbero condurre a questo risultato» (ossia alla realizzazione di una «fisiologia dell'anima») sarebbero tre: la biografia, le «annotazioni di medici» e la poesia.³⁴¹ La prima condurrebbe ad una fisiognomica del vivente («*lebendige Physiognomik*»)³⁴² che deve far leva sulla capacità e sul «coraggio», da parte del biografo, di scandagliare gli «abissi profondi della memoria platonica».³⁴³ Le note mediche (di casi psichiatrici) avrebbero il vantaggio di «mettere in luce questi impulsi e queste forze oscure (*diese dunklen Reize und Kräfte*)».³⁴⁴ La poesia ha l'abilità «fisiologica» di far emergere dai tratti esteriori dei personaggi drammatici i moti interni dell'anima: «Dal momento che tutto ciò che è esteriore è solo un riflesso dell'anima umana, il barbaro e gotico Shakespeare si è impegnato a scavare, penetrando cumuli e strati di terra, per cogliere i tratti fondamentali da cui si forma la natura umana, così come *Klopstock* è riuscito ad afferrare tutte le onde e le vibrazioni di una pura anima celeste».³⁴⁵ Dunque, nonostante il filosofo abbia negato la possibilità di indagare la monade in quanto sostanza semplice, la differenza tra l'anima trascendente e l'anima *pro situ corporis*

³⁴¹ *Ivi*, p. 415.

³⁴² *Ivi*, pp. 416-417.

³⁴³ *Ivi*, p. 416. La traduzione italiana di Elena Agazzi elimina il riferimento platonico, cfr. *Ivi*, p. 417: «[...] per scandagliare con lo sguardo il profondo abisso della reminiscenza»

³⁴⁴ *Ivi*, p. 421.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 425.

sembra riverberarsi anche nella poesia, tema a cui Herder dedica la massima serietà. Tuttavia, ciò che più conta è che, se biografia, narrazione psichiatrica e poesia sono programmaticamente le fonti del metodo “fisiologico”, l’obiettivo di quest’ultimo non consiste, semplicemente, nell’osservare e nell’annotare, bensì, anche, nel portare alla luce le forze oscure dell’anima a partire da una fisiognomica dei sentimenti che ha, come suo presupposto, una sorta di rimemorazione platonica («*Platonischer Erinnerung*»)³⁴⁶. Ciò che Herder ha in mente, quando parla di una fisiologia dell’anima, non è la mera descrizione di “moti interiori”, bensì l’attivazione (se così si può dire) di una sorta di anamnesi.

Non a caso, senza un tale riferimento è impossibile interpretare il celebre motto: «*Mi percepisco! Io sono!* (Ich fühle mich! Ich bin!)».³⁴⁷ Nello stato di cecità che Herder immagina in apertura del saggio *Sul significato del tatto*, in cui «[l]’immaginazione non si dipinge nulla nella mente, ma si ha percezione sensibile, sensazione (*Gefühls, Empfindung*)»³⁴⁸, il cieco non si limita a sentire ma ricorda: «Credo che un cieco dalla nascita possa, per così dire, *ricordarsi* (erinnern) di come l’anima disponga il proprio corpo, come da ogni forza si sia in un certo qual senso formato un senso specifico».³⁴⁹ La rimemorazione del processo plastico attraverso cui l’anima dà forma (*gebildet*) al corpo e ai sensi sembra rispondere ai bisogni di un ideale metafisico: quello della completa trasparenza dell’anima a se stessa. A questo punto, non c’è bisogno di scomodare la decostruzione per capire che Herder pare ritornare a quella stessa postura teorica di cui voleva fare a meno: non si tratta forse di recuperare l’origine trascendente dell’anima e – peggio ancora – di far ciò dopo aver criticato aspramente, in nome del “sentire”, la razionalità universale del discorso filosofico?

In realtà, Herder rimane coerente con la sua posizione iniziale. Egli non cerca di fissare un giudizio a partire dalla rimemorazione: la possibilità di stabilire una volta per tutte la trascendenza dell’anima è perduta, e rimarrà tale. L’anamnesi non produce alcuna conoscenza ma una sorta di vivificazione dello sguardo scientifico e filosofico. Tale è (se ci è concesso utilizzare questo termine) il senso “maieutico” della fisiologia dell’anima di Herder:

³⁴⁶ *Ivi*, p. 420.

³⁴⁷ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., pp. 350-351.

³⁴⁸ *Ibidem*. Agazzi traduce, in questo caso, “*empfindung*” con «emozione».

³⁴⁹ *Ibidem*.

Si deve prestare molta attenzione a cercare di afferrare in ogni istante il concetto, valutando precisamente se si tratti ancora dello stesso o se non sia solo il vuoto fantasma. Secondo il mio modesto parere, non è possibile una *psicologia* che non sia in ogni momento anche una determinata *fisiologia* (*Physiologie*). Solo una volta che l'opera fisiologica di *Haller* sia stata elevata a psicologia e sia stata vivificata con spirito, come la statua di Pigmalione, possiamo dire qualcosa sul pensare e sul sentire.³⁵⁰

Il concetto platonico è dunque rievocato non in senso gnoseologico (men che meno mistico), bensì nell'ottica di una vivificazione della fisiologia – ma finalizzata alla rifondazione della *psychologia* – e, come vedremo al momento opportuno, della *Bildung* filosofica. Prima di ogni atto conoscitivo, “formare filosofi” significa riacquisire un impegno filosofico nei confronti dell'empirico, dell'*omne modo determinato* dell'esperienza. “Ricordare” non vuol dire “recuperare” il sapere metafisico dell'anima, bensì “risvegliare” quell'interesse che in prima istanza condusse l'essere umano a porsi domande filosofiche, a riflettere non su concetti pregressi bensì su ciò che egli vedeva con i suoi occhi e udiva con le proprie orecchie. Osservare i processi “fisiologici” dell'anima non è un'attività meccanica priva di finalità universali ma un modo di legare l'attenzione del filosofo all'esercizio di un pensiero che sappia eludere ogni astrazione.

Siamo forse giunti alla fine del percorso? È questa l'intenzione finale della fisiologia dell'anima? È difficile affermarlo. Se il nostro resoconto è generico, perfino vago, è perché in realtà, fino a questo punto, la questione è stata appena delineata. Herder non definirà questo strano modo dell'*Erinnerung* se non all'interno della *Quarta Selva Critica*, ove il concetto assume finalmente una consistenza maggiore. Tuttavia, pur continuando a tener ferma la nostra attenzione sul saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, appare chiaro che la riflessione di Herder sull'anima non può essere concepita come una sorta di pedagogia filosofica: educare il pensiero a pensare è un'esigenza importante ma non in grado di dire l'ultima parola sul problema dell'origine dell'anima, il quale continua a restare in sospeso. È dunque necessario seguire a cercarne le tracce nel testo.

6. *L'origine.*

³⁵⁰ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, cit., p. 415.

In Herder, l'abisso della nostra anima (*die «Tiefe unsrer Seele»*)³⁵¹ appartiene alla temporalità di un'origine perduta. Ciò domanda anzitutto prudenza: un contenimento filosofico che impedisca al filosofo di saltare a conclusioni affrettate e di ritrovarsi – come l'anima che ha perduto le sue ali – a parlare degli immortali come se fossero mortali. È forse per questo motivo che egli rifiuta l'innatismo leibniziano: «Mi convince poco, o mi sembra perlomeno troppo inefficace [...] il paragone istituito da Leibniz con dei pezzi di marmo, in cui il contorno lascerebbe già presagire la forma della statua futura».³⁵² L'autore dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* aveva infatti avanzato una teoria disposizionale dell'innatismo, per cui l'anima conterrebbe 'disposizioni' che possono essere descritte come venature della pietra o del marmo. Herder – si badi bene – non nega la concezione innatista in se stessa bensì l'immagine che Leibniz utilizza. Non si può descrivere l'anima come una superficie marmorea attraversata da striature marmoree (un accorgimento squisitamente platonico: non si può trattare l'anima come se fosse una rocca e dunque dotarla di una natura corporea). Se ne può al massimo parlare come di un «bocciolo», una sorgente di vita variegata («*ein Quell von mancherei Leben»*)³⁵³, laddove non si tratterebbe di opporre al preformismo dello psichico un modello epigenetico (Herder contesta entrambe le teorie)³⁵⁴ ma di limitarsi alla massima prudenza, a dire a proposito dell'innatismo solo il minimo indispensabile.

Ora, la metafora del bocciolo sembra comunque rimandare all'idea di uno sviluppo ontogenetico – processo descritto a partire dalla sensibilità delle fibre nervose:

La fibra soggetta a stimolo si contrae e si espande nuovamente; si tratta forse di uno stame, della prima scintilla ardente che regola la sensazione verso la quale la morta materia (*die tote Materie*) ha purificato se stessa, percorrendo molti passaggi e salendo le scale dei rapporti meccanici e dell'organizzazione. – Per quanto modesto e oscuro possa apparire l'inizio di quella nobile facoltà che noi chiamiamo “sentire” (*Empfinden*), certamente dev'essere importante, perché regola molte funzioni.³⁵⁵

Le forze fisiche fondamentali lavorano la materia inorganica, che dal suo canto tende a qualcosa di cui, per il momento, non sappiamo nulla. In questo stadio, infatti, non vi è

³⁵¹ *Ivi*, p. 428.

³⁵² *Ivi*, pp. 535-537.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Cfr. J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, cit., pp. 76-77.

³⁵⁵ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, cit., pp. 390-391.

altro che una «semina di impulsi e di stimoli oscuri».³⁵⁶ Ora, le domande da porsi sono due: la prima, già incontrata precedentemente, è se si possa fornire un'interpretazione monadologica di questo passaggio: questa "semina d'impulsi e stimoli" è tutta interna alla veduta metafisica della sostanza semplice o è il risultato del rapporto primigenio dello psichico con un mondo esteriore? In altre parole, la sensibilità qui in gioco è quella che si emerge nel fondo o al bordo dell'anima? A questo punto, è chiaro che Herder sembra esprimere un modello fisico della monadologia, cosicché il *fundus* è esso stesso ciò che si pone al margine del contatto, mediato dalla fibra, dell'anima con l'universo fisico. Si dovrà dunque dire (seconda domanda) che l'anima emerge immanentemente da questa disseminazione primordiale di pulsioni e forze meccaniche?

Il problema è che al rifiuto della psicologia metafisica non corrisponde (se non, come vedremo a breve, soltanto apparentemente) un materialismo psicologico. Poiché, già nel suo stadio fibroso, l'anima non si confonde ma si trova *di fronte* «a un mare di onde provenienti dall'esterno costituite da stimoli e sensazioni»³⁵⁷, a cui resterebbe passivamente soggetta («*Unterlag*»)³⁵⁸ se non fosse che «l'ente divino ci ha dotato di sensi, tessendo un *sistema nervoso*, perché essi potessero agire dall'interno».³⁵⁹ Dunque, l'interno e l'esterno non sono categorie che subentrano in seguito – quando l'anima sarà capace di costituirsi in quanto egoità – ma termini che subentrano già allo stadio primigenio dello sviluppo. La psiche e l'oceano oscuro della sensibilità non sono la stessa cosa: il sensibile è fin da subito l'esteriorità dell'anima.

Ma in tal modo, non si sta correndo troppo? Non è forse opportuno, da parte nostra, osservare più attentamente il processo? In effetti, l'individuazione dell'anima è descritta attraverso una teoria della progressione delle forme di vita:

Se c'è forza nella natura, tale che da due corpi, semplicemente grazie a uno stimolo organico, se ne formi un terzo che possiede l'intera natura psichica dei suoi genitori [...] se c'è forza nella natura, così che due fibre irritabili, intrecciate in un certo modo tra loro, producano uno stimolo che non sarebbe potuto scaturire da una sola e ora è di un tipo nuovo [...] Se il cuore possiede la capacità di riunire le sensazioni che si dispongono intorno a esso, così che esse *si trasformino* in un unico impulso e in un unico desiderio, se la mente ha la capacità di radunare in un'unica proiezione le emozioni che pervadono il corpo [...] non potrebbe darsi che dalla fiamma di tutti

³⁵⁶ *Ivi*, p. 391.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 431.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 430.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 431.

gli stimoli e gli impulsi vitali riuniti possa scoccare una scintilla vitale in grado di superare fulmineamente, sorvolando e allontanandosene, il lento movimento di piani e propulsori meccanici, giungendo a purificarsi a un grado superiore, *diventando* così, in quanto riproduzione di tutte le forze di due entità create l'una per l'altra, il primo principio di un'esistenza di livello superiore?³⁶⁰

Effettivamente, alla luce di questo passaggio, sembra che l'idea di un'origine metafisica dell'anima non sia più semplicemente sospesa ma definitivamente abbandonata. Dove risiederebbe, infatti, il bisogno di appellarsi alla trascendenza, quando è possibile spiegare lo sviluppo della psiche umana a partire da una prospettiva meccanicistica? In realtà, la 'forza unificatrice della natura' è in grado di spiegare ciò che Herder concepisce in termini di 'purificazione della materia' ma non può dar conto di come dalla sensibilità si passi all'appercezione e al pensiero. Questo "passaggio" domanda l'intervento di un'altra forza: quella, *interna*, dell'anima.

Procediamo con ordine. «Tutte le sensazioni che giungono a un certo grado di chiarezza (non è peraltro possibile definire la condizione interna correlata) si trasformano in *appercezione e pensiero*. L'anima *ricosce* il fatto di *essere sensibile*». ³⁶¹ Ora, che cosa intende Herder quando afferma che la 'condizione interna correlata' all'intensificarsi di una sensazione non è definibile? La risposta probabilmente giunge subito dopo: «Ciò che si manifesta anche come *pensiero* possiede la forza più recondita di unificare tutto ciò che fluisce in noi dall'esterno, di trasformarlo in una chiara unità e, se mi è concesso esprimerlo così, rendendo percepibile un effetto retroattivo che sente nel modo più chiaro di essere un' *unità* e un *sé*». ³⁶² Dunque, seguendo questo passaggio, si può dire che l'unità e il grado d'intensità di una sensazione («*ein lichter Eins* [...]») ³⁶³ non è determinato, come in Leibniz, dal differenziale delle percezioni oscure (ritorneremo su questo punto nella prossima sezione), bensì da un'intima forza («[...] *innigste Kraft*») ³⁶⁴ che, se da un lato non è ancora "il pensiero", dall'altro non può essere attribuita alla sensazione, dato che quest'ultima è l'oggetto del suo esercizio.

È questa forza a far sì che la sensibilità s'illumini, mentre, dal canto suo, la condizione interna dell'intensificarsi della sensazione rimane esteriore al punto di vista dell'anima che la rischiera. La differenza tra lo psichico e i sensi è tanto irriducibile che l'anima non

³⁶⁰ *Ivi*, pp. 405-407.

³⁶¹ *Ivi*, p. 453.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ivi*, p. 452.

³⁶⁴ *Ibidem*.

sa e forse non saprà mai per quale motivo il percetto si lasci illuminare dalla sua potenza gnoseologica. Essa può sapere solo di quanto accade al di qua del proprio statuto virtuale ma di quanto succede al di là, di come la sensazione si offra al pensiero, essa non sa nulla. Non è dunque un caso che Herder faccia appello a un intervento divino per spiegare il modo in cui l'oscurità possa diradarsi di fronte ai nostri occhi: tra le due istanze – tra il senso interno e la sensibilità dell'esperienza – s'interpone il mistero di un accordo che né l'anima, né il mondo fisico hanno la forza di decretare.

Non è dunque possibile definire la condizione interna dell'intensità di un percetto: l'anima non può comprendere la sensazione in sé. Tuttavia, la sensibilità empirica fluisce («*zuströmt*»)³⁶⁵ in essa, esponendosi alla chiarezza indotta dalla sua 'forza unificatrice', la quale dal suo canto provoca ciò che Herder chiama (scusandosi tra l'altro di utilizzare un linguaggio troppo misticheggiante): 'effetto retroattivo' («*Rückwirkung merkbar*»)³⁶⁶. È solo da questo momento in poi che si potrà parlare di appercezione o pensiero. Ciò significa forse che tale facoltà sia il risultato dello sviluppo filogenetico dell'organismo? Che il suo "germe" risieda nella fibra nervosa? Difficile abbracciare questa ipotesi esegetica. Il processo, su cui ci siamo soffermati a più riprese, prevede infatti che l'anima dia forma al corpo e agli organi di senso e che, in tal modo, per così dire tenda verso il "fuori" o l'esteriorità del mondo corporeo e sensibile. Ora, se il tema dell'appercezione o del pensiero è introdotto da un 'effetto di ritorno', non è per via di una sorta di elasticità («*Elastizität*»)³⁶⁷ della facoltà di conoscere, e dunque dell'anima nel suo insieme? Come se il suo senso interno, dopo essersi esteso al di fuori di sé, ritornasse violentemente in se stesso? Dunque il pensiero, in quanto espressione della potenza unificatrice dell'anima, non si genera al culmine di un processo immanente. Esso piuttosto si risveglia, come sollecitato dalla retroazione della propria forza inconscia.

Si può dunque dire che l'appercezione sia la traccia dell'incrinatura tra l'*innern Sinn* e la sensazione empirica. Non il sigillo dello statuto trascendente dell'anima ma quantomeno il marchio della sua esteriorità rispetto all'universo sensibile. La psiche è un essere dinamico, una *Leimengebäude* plastica o metamorfica ma non si confonde ancora con le «*forze immanenti*» della natura o della «creazione terrena».³⁶⁸ Di conseguenza, la sua plasticità è un fenomeno complesso: l'anima è in grado di dar forma alla corporeità e

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 468.

³⁶⁸ J. H. Herder, *Idee per la filosofia per la storia dell'umanità*, cit., p. 72.

alla sensibilità in cui essa stessa si metamorfizza e tuttavia, nel corso del processo, vi sarà sempre un residuo, un resto che le permette di *pensare* le proprie metamorfosi, di non disperdersi o fondersi con esse. Se ne dovrebbe piuttosto parlare come di un senso (*innern Sinn*) che pur modalizzandosi permane insistentemente al di qua, sullo sfondo del proprio divenire.

7. Il fondo

Ciò che dell'anima è plastico, ciò che di essa si modifica, non esaurisce il suo statuto ontologico né la propria virtualità. È per questo motivo che Herder può continuare ad assumere un doppio sguardo: l'individuazione dell'anima procede dal suo senso interno ma quest'ultimo, nel suo statuto di soglia tra immanenza e trascendenza, mantiene con i modi della rappresentazione sensibile una certa relazione di exteriorità. D'altro canto, la "fisiologia dell'anima", pur senza spingersi fino alla determinazione dell'origine, ha il merito di fornire un resoconto scientifico del *fundus animae*. Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, quando si tratterà non più di considerare lo sviluppo dell'anima da una prospettiva filogenetica ma dal punto di vista ontogenetico, il fondo oscuro, in Herder, perderà il suo primato genetico e lo suo statuto metafisico che esso aveva acquisito con Baumgarten. Esso non sarà più lo sfondo virtuale dell'anima ma il campo inconscio in cui i primi giudizi del soggetto si raccolgono ed assumono una natura sensibile. Per questo motivo, l'indagine sulla plasticità dell'anima non può fare a meno di un excursus genealogico che ci aiuti a comprendere preliminarmente l'originalità del modo herderiano di tematizzare la teoria delle *petites perceptions*.

Nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, il tessuto fibroso primordiale da cui procede lo sviluppo dell'anima nel mondo può essere definito come un sinolo (non primordiale ma derivato) di spirito e corpo, giacché, com'è stato giustamente notato, costituisce l'elemento dell'«unica sostanza del corpo organico animato».³⁶⁹ Ciononostante, in questo stadio del processo, la psiche non si confonde con la dinamicità meccanica del mondo, dal momento che essa è esposta al sensibile come all'apertura di un'esteriorità: quella del «[...] mare della sensibilità che rifluisce in essa, che la stimola e che le fornisce sostanza, ma che non le appartiene (*nicht aber zu ihr selbst gehöre*)».³⁷⁰ Detto altrimenti, l'unità organica della fibra non è una sostanza singolare (*οὐσία πρώτη*)

³⁶⁹ S. Tedesco, *Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria della sensibilità*, cit., p. 95.

³⁷⁰ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, pp. 456-457. Traduzione leggermente modificata.

bensi un'istanza che riceve un materiale fornitole dall'esterno («*das ihr Materialien liefert*»).³⁷¹ Prima di ogni struttura soggettiva, vi è dunque una differenza genetica tra il sentire e la sensibilità, che può essere comparata ad partizione simile (ma non del tutto identica) a quella presente nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*.

Per Leibniz, la percezione cosciente è sempre differita rispetto al sentire dell'anima, di cui è il riverbero o il riflesso. A riprova di ciò, egli richiama un esempio che tutti noi possiamo sperimentare nel corso della nostra vita quotidiana:

L'attenzione richiede la memoria, e quando non badiamo, per così dire, a rivolgere l'attenzione a qualcuna delle nostre percezioni presenti, la lasciamo passare senza riflessione e senza notarla. Ma se qualcuno richiama immediatamente la nostra attenzione e ci fa notare, per esempio, un rumore che si è appena udito, noi ce ne rammentiamo e siamo coscienti di averne avuto poco prima un qualche sentore. Si trattava cioè, in questo caso, di percezioni di cui non eravamo coscienti immediatamente, l'appercezione derivando dall'avvertimento ricevuto solo dopo un certo intervallo di tempo, per quanto piccolo.³⁷²

L'esempio qui riportato sembra far riferimento ad un caso specifico. Ciò presupporrebbe che in altri – nei quali ci sforzassimo di prestare attenzione a ciò che è intorno a noi –, l'appercezione potrebbe coincidere pienamente con la percezione. In tal caso, la sensazione sarebbe immediata ed il differimento temporale annullato. Tuttavia, l'asincronia del sentire si basa in realtà sul limite che separa il piano antropologico dell'esperienza dalla percezione metafisica dell'anima. Il problema è che noi (nel nostro statuto mondano e corporeo) non siamo in grado accogliere l'immensa molteplicità di sensazioni a cui siamo esposti:

E per fornire un ulteriore chiarimento circa le piccole percezioni che non potremmo distinguere nel loro insieme, sono solito servirmi dell'esempio del mugghio o rumore del mare, dal quale si è colpiti quando si è sulla spiaggia. Per udire questo rumore come lo si ode, bisogna pure che se ne odano le parti che compongono il tutto, cioè il rumore di ciascuna onda, per quanto ciascuno di questi piccoli rumori non si faccia conoscere che nell'insieme confuso di tutti gli altri e sia percettibile soltanto se l'onda che lo produce non è sola. Occorre infatti essere colpiti un poco dal movimento di quest'onda e che si abbia una qualche percezione di ciascuno di tali

³⁷¹ *Ivi*, p. 456.

³⁷² G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 27.

rumori, per piccoli che siano; altrimenti non si avrebbe quella di centomila onde, poiché centomila nulla non riescono a produrre qualcosa.³⁷³

La differenza emerge dunque al limite percettologico della coscienza: dal momento che non è possibile percepire ‘centomila onde’, l’appercezione è non soltanto limitata ma anche tardiva. Noi ci accorgiamo di sentire qualcosa sempre troppo tardi. Ciò potrebbe apparire insolito, dato che Leibniz non parla di una differenza tra due tempi. In effetti, a ben vedere, non si tratta di questo ma della mancata sincronia tra due temporalità: l’una è il presente dell’appercezione, l’altra è, a tutti gli effetti, la percezione di una mancanza.

Il muggio in quanto riduzione sonora delle vibrazioni di centomila onde non è il risultato di un adombramento (*Abschattung*), poiché la natura dello iato è di ordine logico, non fenomenologico. Come potremmo accettare l’idea di un unico rumore, quando siamo in grado di sapere che ‘centomila nulla’ non producono alcunché? Non c’è bisogno di addestrare meglio il nostro orecchio: la nostra capacità deduttiva è sufficiente a svelare l’esistenza di un campo oscuro della percezione. La questione è effettivamente molto più complessa di quanto non appaia: grazie alle nostre facoltà superiori (la logica), noi possiamo pensare quel particolare modo di sentire che sfugge alle nostre facoltà inferiori (l’appercezione sensibile). Cosicché, le piccole percezioni non sono una scoperta ma il postulato di una sensibilità che eccede le nostre facoltà sensibili, la prova in un certo senso intangibile, esperienzialmente inattuabile, di un “sentire dell’anima”.

È in questo senso che si può parlare di una mancanza, che a sua volta può essere letta come lo iato tra due temporalità. Le *petites perceptions*, che inevitabilmente sfuggono (per via dei nostri limiti antropologici) al presente dell’appercezione, sono il riverbero o il riflesso dell’eternità, in esse implicata: «Si può anche dire che, *in conseguenza* di queste piccole percezioni, il presente è pieno dell’avvenire e carico del passato [...]».³⁷⁴ Se il soggetto potesse farne esperienza, egli avrebbe accesso all’«immensa sottigliezza delle cose, che racchiude sempre e dovunque un infinito attuale».³⁷⁵

Ma perché l’uomo non può esperire questa ricchezza? Qual è, nello specifico, il limite percettologico che ci separa dall’infinito? Il problema è che, se l’essere umano potesse sperimentare il sentire dell’anima, egli si troverebbe di fronte ad una «gran moltitudine di piccole percezioni, in cui non si trova nulla che risalti»; a questo punto «si rimane

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 28. Corsivo nostro.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 30.

storditi, come quando si gira più volte nel medesimo senso senza fermarsi e ne nasce una vertigine, che può farci svenire e non ci lascia distinguere nulla». ³⁷⁶ La vertigine fa sì che la percezione dell'infinità sia incompatibile con la vita cosciente del soggetto dell'appercezione. Ciò determina effettivamente lo statuto inconscio del *fundus animae* (o di ciò che in Baumgarten assume questo nome): in un certo senso, dal momento che noi non sopportiamo l'eternità, si può dire che, non appena si cerchi di oltrepassare la soglia della nostra finitezza, essa ci respinga nella nostra condizione umana. Tuttavia, il limite è antropologico, non ontologico: nonostante tutto, quest'ultimo non ci impedisce di pensare (sebbene di ciò non si possa fare esperienza) che la nostra anima sia eterna, immanente all'attualità omnicomprensiva dell'infinito.

Ora, in Herder, la scissione tra il sentire dell'anima e la sensibilità dell'esperienza diventa il ganglio del discorso. La forza più intima dell'anima («*innigste Kraft*») ³⁷⁷ trascende il fondo oscuro, il quale non coincide più con la visione metafisica della monade (la sua percezione confusa sull'infinito) ma assume effettivamente uno statuto temporale e diventa lo stadio iniziale dello sviluppo immanente dell'organismo. ³⁷⁸ L'*innern Sinn* –

³⁷⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principi di filosofia o Monadologia*, § 21, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 2, cit., p. 456.

³⁷⁷ J. H. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, cit., p. 452.

³⁷⁸ Insistendo sul concetto di *fundus animae*, Valeria Maggiore ha fornito un interessantissimo contributo in cui la psicologia fisiologica di Herder è comparata alla teoria della sensibilità del darwiniano Ernst Haeckel. Come nota Maggiore, da Baumgarten ad Herder, il *fundus animae* «subisce [...] una profonda ristrutturazione, perdendo nel pensiero herderiano i propri connotati spaziali: non è più il luogo oscuro della nostra anima, lo spazio in cui si mescolano le percezioni più recondite del nostro sentire, ma si *temporalizza*, divenendo l'*origine oscura* delle nostre facoltà sensoriali e, congiuntamente, della nostra conoscenza». In Haeckel, «[...] gli apparati della sensibilità si sviluppano ontogeneticamente da un sentire più profondo, da una sensibilità diffusa che consente alle cellule di avvertire le modificazioni ambientali (aumento della temperatura, fluttuazioni di pressione, presenza o meno di luce, ecc.) e di rielaborare risposte motorie adeguate». In entrambi gli autori, è il tatto a costituire il momento geneticamente pregnante dello sviluppo ontogenetico dell'individuo. Così, ancora in Haeckel, «gli organi dell'anima degli animali più sviluppati sono [...] modificazioni dell'epidermide dei loro antenati e i cinque sensi rappresentano l'esito di progressivi perfezionamenti del *senso più oscuro*, il *senso della pelle*, il tatto. Ribaltando la gerarchia sensoriale dominante nel pensiero filosofico, fondata sul privilegio platonico e aristotelico della vista, Haeckel esalta il senso del "con-tatto" riallacciandosi a una tradizione di pensiero alternativa che ha il suo primo riferimento autorevole nel *De rerum natura* di Lucrezio e che ritorna con forza in un breve saggio pubblicato da Herder nel 1778, la *Plastica*». Valeria Maggiore, *Il corpo come strumento della sensibilità: Riflessioni sul conoscere e il sentire fra estetica e fisiologia*, «Studi di estetica», 2016, IV (1), pp. 95, 98 e 100. È interessante notare che anche Rachel Zuckert discute di una possibile relazione tra il pensiero di Herder e il darwinismo. Si veda in particolare: R. Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*, cit., p. 32: «Herder of course does not have a Darwinist biology, writing, as he did, almost a century before Darwin. His thought might be considered proto-Darwinian in that it is "evolutionary": he takes organisms to have originated in simple forms, which then underwent a long natural history. Over that history, ever more complex kinds of organisms – ones that are more differentiated and organized, with more powers to do more and more complicated kinds of activities – developed, a development that culminates in human beings, the most complex organisms in this biological chain of being. Herder has, however, no conception either of natural selection or of random mutation as driving this evolution, and it is unclear whether or how these Darwinian concepts could be incorporated within a Herderian view. Perhaps they could be seen as working out the details, as it were, of the self-ordering of the organic world: Herder, like Darwinists, is no proponent

non la facoltà generica della sensibilità ma ciò che permette all'anima di sentirsi sentire – è dunque l'istanza non genetica di una trascendenza più buia dell'oscurità, per via dell'inviolabilità o dell'inconoscibilità della sua origine.

Ora, che cosa è accaduto nel passaggio dalla leibniziana metafisica dell'anima alla psicologia di Herder? In Leibniz, il sentire dell'anima è inaccessibile alle nostre facoltà sensibili ma noi sappiamo, per via del principio di continuità, che essa è immanente alla totalità dell'essere. Dal momento che la sua essenza è forza di rappresentare, essa non può che partecipare al teatro del mondo attraverso la propria facoltà rappresentativa. Al di là del corpo, prima della sua vita organica, l'anima contempla l'infinito. Con Herder, tanto la concezione della trascendenza dell'anima quanto il concetto di *fundus* subiscono una trasformazione radicale: la prima è rimandata alla problematicità perpetua di un'origine inviolabile, mentre il secondo è trattato come un concetto immanente, organicistico e addirittura "fisiologico". Da Leibniz a Herder, non è solo la concezione dell'esistenza come *theatrum mundi* a perdere di forza ma anche, accanto ad essa, il concetto di contemplazione, il quale, nella misura in cui è ormai insufficiente ad esprimere la trascendenza, dev'essere posto sotto una lente critica. L'estetica non è mai stata (fin da Baumgarten) una "scienza della contemplazione sensibile" ma la materia di uno sguardo critico volto ad indagare la sensibilità. Il valore primario dell'estetica nella riformulazione della filosofia – che Herder, da buon illuminista, immagina – non ha lo scopo di porre al centro l'immediatezza di un sentire vago e personale ma di pensare al di là dell'astrazione e della bellezza del discorso metafisico. Se la *psychologia* di tradizione leibniziana è lo sfondo dell'estetica herderiana, essa costituisce per Herder un modo di sciogliere una volta per tutte il proprio pensiero da questo lignaggio.

of "intelligent design" to explain biological order, but takes organisms to be self-ordering. But these concepts also seem to challenge his apparent presumption of a quasi teleological drive in organic life towards complexity».

Capitolo 4.

La plastica

1. Considerazioni preliminari

Nella voce dell'*International Lexicon of Aesthetics* dedicata al termine “*plasticity*”, Valeria Maggiore scrive:

Nonostante le sue antiche origini [con riferimento al greco *πλαστική τέχνη*], il termine derivato *Plastizität* fu introdotto in lingua tedesca (e più in generale nel lessico filosofico europeo) solo nel XVIII secolo [...] da Goethe per indicare l'arte del dar forma, tipica della scultura e della ceramica. L'estetica è interessata al concetto con riferimento primario a questa definizione, [essendo] il fulcro di un testo chiave della riflessione del XVIII secolo, *Plastik* di Herder.³⁷⁹

Esiste dunque un utilizzo specificamente estetico della parola “*Plastizität*”, la cui paternità è da attribuire a Goethe, laddove Herder, che ha dato il titolo di *Plastik* ad uno tra suoi lavori ad oggi considerati più importanti, non ha mai utilizzato il termine “*plasticità*”. Se dal punto di vista lessicologico vi è certo una continuità tra le due parole, la loro solidarietà concettuale è meno pacifica di quanto ci si potrebbe aspettare.

Come vedremo meglio nella sezione successiva, Catherine Malabou ha ricavato il senso filosofico del termine *Plastizität* a partire dall'utilizzo, da parte di Hegel, degli aggettivi *plastische* (“*plastica*”) e *plastisch* (in senso figurato, anche: “*vivido*”, “*espressivo*”). Come in Herder e Goethe, si tratta di un senso inizialmente estetico, sebbene nel *corpus* hegeliano si assista ad un'estensione del significato dal campo dell'arte a quello, logico, della proposizione speculativa. In effetti, formare il concetto di *plasticità*³⁸⁰ è un'operazione che domanda ben più di un semplice spostamento semantico da un determinato ambito (quello della scultura) a un altro (quello della logica). Affinché ciò sia possibile, è necessaria una certa dialetticità: il senso estetico, pur senza essere negato, dev'essere astratto dal campo ristretto della categoria (il contesto degli oggetti “*plastici*” dell'arte) ed elevato fino a riguardare problemi più specificamente filosofici (come, nel

³⁷⁹ Valeria Maggiore, *Plasticity*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2003 Edition: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=143

³⁸⁰ Cfr. Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, VRIN, Parigi 2015, p. 16.

caso specifico, la questione della nascita della soggettività moderna). Se infine l'impresa consiste non più nel 'formare un concetto', bensì nel disvelare il senso distruttivo, decostruttivo o post-metafisico della plasticità, la dislocazione della parola dal suo ambito d'utilizzo originario dev'essere radicale e comporta l'esigenza di scuotere l'intero campo iniziale di applicazione fin nelle fondamenta:

Ma per comprendere il senso, necessariamente metamorfizzato, di questa parola occorre perseguire il gesto hegeliano e compiere fino in fondo l'impresa di delocalizzare il concetto di plasticità fuori dal campo estetico. Più esattamente, è importante farla finita con l'idea per cui il dominio primordiale di senso e di esperienza di questo concetto sia il campo dell'arte o dell'estetica. Più esattamente ancora, è importante rompere con una certa comprensione del campo estetico.³⁸¹

Alla luce della differenza tra "plastica" e "plasticità", occorre dunque tenere in conto che Herder non soltanto non usa mai il termine "*Plastizität*" ma intende la parola *Plastik* in un senso prettamente tradizionale, ossia scultoreo. Cosa ci autorizza, dunque, a parlare di "plasticità" nel presente contesto?

Il fatto è che l'estetica di Herder eccede l'ambito di una teoria dell'arte in direzione di una scienza delle singolarità sensibili. Come l'oggetto (poetico e artistico) baumgartiano, anche la forma di cui parla Herder è sempre *omne modo determinata*.³⁸² In tal senso, *Plastik* corrisponde al tentativo di delineare (tra le altre cose) un'estetica delle forme singolari. Adler evidenzia che «[i]l principio formatore della scultura e della sua ricezione è, per Herder, un principio universale che produce l'ente più singolare: l'individuo – *ens omnimode determinatum*, inaccessibile alle nozioni e ai concetti astratti».³⁸³ L'insistenza herderiana sull'«individualità radicale di ogni lavoro d'arte» è «una presa di posizione estetica ed aisthetica (*aïsthetique*)»³⁸⁴, che concerne cioè tanto l'arte in senso proprio quanto l'opera in quanto oggetto sensibile in generale – nonché il modo del rapporto del soggetto con quest'ultimo. A questo punto, la connessione ormai inusuale tra epistemologia ed estetica rivela il proprio senso più profondo: ad essere in gioco non è soltanto la sensibilità ma anche la stessa concezione del concetto, inteso non più «in senso

³⁸¹ Catherine Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura. Dialettica, distruzione, decostruzione*, a cura di Domenico Licciardi, Orthotes, Napoli-Salerno 2023, pp. 104-105.

³⁸² Cfr. Valerio Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di Claudio Cesa, Edizioni della Normale, Pisa 2006, pp. 25-26.

³⁸³ H. Adler, *Théorie de l'art et épistémologie*, cit., p. 199.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 200.

astratto» o come un mero prodotto mentale, bensì come il frutto dell'«[...] incontro dell'uomo con il mondo fisico».³⁸⁵

Queste ultime parole di Adler dovrebbero essere prese in senso letterale: in un certo senso, Herder avanza una concezione materialistica del concetto. Non a caso, Andrew Benjamin ha osservato che in *Plastica* l'attribuzione di significato sia strettamente legata alla materialità del lavoro d'arte. Le due nozioni (singolarità e materialità) vanno di pari passo.

Più nello specifico, il filosofo australiano rinviene in *Plastik* la messa in gioco di «differenti dimensioni della struttura del pensiero che sono essenziali allo sviluppo di una filosofia materialista dell'arte».³⁸⁶ Per Benjamin, «[l]a relazione tra la mano e l'occhio e dunque tra il tatto e la vista è il segno di una instabilità fondamentale – una instabilità, si potrebbe argomentare, che accompagna la storia dell'estetica».³⁸⁷ Quest'ultima (in senso metafisico) corrisponde al «[...] tentativo di controllare, o almeno di esercitare il controllo su ciò che è inerentemente instabile, vale a dire il terreno della sensazione».³⁸⁸ Tale approccio si basa sulla doppia identità tra la vista e il tatto e tra percezione sensibile e presenza. In tal modo (potremmo affermare, mimando goffamente il linguaggio dell'analitica dell'esistenza), la sensazione corrisponderebbe immediatamente all'essere-presente dell'oggetto. Tuttavia, Herder (e ancor prima Diderot) si sottrae a questo schema metafisico di pensiero nel momento in cui «apre alla possibilità di un'estetica – perfino di un'eroticità – della mano cieca [...] che vede»³⁸⁹ tastando (notiamo qui la messa in gioco di un motivo derridiano, presente soprattutto in *Memorie di cieco*: ritorneremo sulla questione nel corso della seconda sezione). Nell'esperienza tattile della scultura, la materia acquista la sua centralità, giacché in Herder il tatto non percepisce propriamente superfici bensì forme materiali di volta in volta lisce o ruvide, striate o spianate, ondulate o pianeggianti. Ciò comporta una «trasformazione nel modo in cui l'oggetto è compreso».³⁹⁰

Benjamin parla in tal senso di una “attivazione” della materia (che agisce sulla mano nello stesso istante in cui la pelle tocca) e di una temporalizzazione dell'oggetto che è in se stessa differente rispetto alla comprensione della materia in quanto «presenza

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Andrew Benjamin, *Art's Philosophical Work*, Rowan & Littlefield, Londra-New York 2015, p. 251.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 235.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*.

temporalizzata», il cui «*locus classicus*» è costituito dal pensiero di Descartes.³⁹¹ Questo punto è particolarmente importante, nella misura in cui, in linea generale, si può dire che «[d]ifferenti interpretazioni della materia sono sempre affiancate dalla loro [rispettiva] concezione del tempo».³⁹² Così, se in Descartes la temporalità della materia è quella di una «presenza temporalizzata (*timed presence*)»³⁹³ – secondo le esigenze di una rigorosa «separazione tra l’incontro con il mondo [...] e l’operazione» o la «*mentis inspectio*» dell’«anima»³⁹⁴ –, l’esperienza tattile in Herder esprime il movimento erotico della mano che tocca l’oggetto all’infinito. Il tatto introduce insomma la possibilità di una «rielaborazione della relazione tra la materia e il tempo»³⁹⁵, per via della quale la potenza definisce l’esperienza senza raccogliersi nella forma finita e astratta della definizione empirica dell’oggetto.³⁹⁶ L’estetica herderiana dimostra, in altri termini, che è possibile giudicare pur senza che il giudizio sia esaustivo, senza che la materia sia ridotta al dato empirico oggettuale, senza una verticalizzazione delle facoltà umane e, soprattutto, senza la necessità che il giudizio sia pienamente espresso alla luce della chiarezza e della distinzione come modalità primarie della *facultas iudicandi*.³⁹⁷

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ivi*, p. 237.

³⁹³ *Ivi*, p. 238.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 238. Rievochiamo l’esempio del pezzo di cera dalle *Meditationes* di Descartes preso in considerazione nel primo capitolo, di cui Benjamin fornisce un’importante analisi.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 240.

³⁹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 239-240: «*Having claimed that the move to belief and thus certainty takes place immediately, the knowledge that is discovered and whose expression by a sign in which signifier and signified are coextensive is, as a result, a form of knowledge characterized as much by what can be described as epistemological exhaustion as it is a form of absolutization. The absolute object of knowledge having been discovered means that ‘il n’y rien à chercher advantage’.* This absolutization is presented in *Le Discours de la Méthode* in terms of the singularity and completeness of the truth as it pertains to ‘the thing’ (la chose). What is identified here in terms of absolutization is linked, of necessity, to questions of representation. While time figures, it is essential to note that the time that is figured is given within the finality of the sign. Signification and knowledge both allow for the finality of enclosure and thus completion. As will emerge, the hand holds open the possibility that precludes the equation of judgment and completion. If there is a move, one occurring with a necessary reciprocity, between hands and signs, then it involves locating a discrepancy between the potential infinite of touch in the first instance and the conception of finitude exacted by the structure of the sign at work in the Cartesian system and which finds one of its most exact formulations in Arnauld and Nicole’s *La logique du Port Royal* in the second. The finality of the sign that is the mark of knowledge stems the infinite hand that continues to move over the object, moving but without knowing. The object is sensed, one may have a sense of the object perhaps even a feel for it; however, the infinite of touch must be stopped in the name of knowledge and thus with the completion of the sign. In other words, the potential instability that would seem to be inherent in touch (thus in sensation) needs to be controlled [...] Knowledge, within a Cartesian frame of reference, however, involves cessation and completion».

³⁹⁷ A tal proposito, Giorgio Maragliano offre un’importante considerazione, a partire dal *Saggio per una nuova teoria della visione* di Berkeley: «L’apporto tattile si nasconde per così dire sul fondo dell’anima, nell’area oscura delle percezioni inavvertite, di cui Leibniz aveva sottolineato l’importanza. È questa assimilazione della teoria di Berkeley con nuovi motivi leibniziani a contare per Herder, alla base [...] In Herder, la presenza di tali processi è posta a fondamento della natura estetica della percezione plastica, dal

In Herder, la scultura entra in gioco:

[...] non soltanto in relazione alla sua intrinseca spazialità ma anche in relazione al suo possesso di una qualità attiva – la materia in quanto dinamica. L'essere è agire, e ciò che è agito è il lavoro della materia. La materia è dunque un'attività. In quanto tale, il lavoro della materia (uno stato di cose che incorpora il lavoro come materia) dev'essere ripensato come [...] dinamico [...] La solidità ha acquisito un potenziale, e, conseguentemente, la materialità ora consiste in una forma di potenzialità. Essa conta (*It matters*).³⁹⁸

L'attivazione della materia (Benjamin utilizza in questo caso un'espressione che non può essere tradotta senza perdere la sua forza espressiva: «*as such, matter becomes mattering*»)³⁹⁹ determina il valore esperienziale della scultura in quanto messa in gioco dell'infinito, laddove in questo caso è la materialità dell'oggetto a definire il suo statuto ontologico («*being as mattering*»)⁴⁰⁰ L'esperienza del toccare domanda dunque «un'altra concezione della presenza della materia, una concezione che connetta potenzialità e materialità in modo tale che ciò che è al lavoro in questo caso sia la presenza di una forza immateriale e, allo stesso tempo, una concezione dinamica della materia».⁴⁰¹

Focalizziamo la nostra attenzione su quest'ultimo punto: la compresenza tra una forza immateriale e la dinamicità della materia. Seguendo la lettura di Benjamin, in Herder il rapporto tra il materiale e l'immateriale non corrisponde al dislivello epistemologico tra l'oggetto sensibile e il soggetto. Si potrebbe addirittura dire che noi stiamo assistendo ad una vera e propria sovversione dell'estetica trascendentale: l'esperienza tattile potenzialmente interminabile non corrisponde all'indeterminazione delle forme pure della sensibilità opposta alla determinatezza dell'oggetto. Per dirla in termini brutali: l'infinito, in Herder, giunge al soggetto dall'esterno, da un "fuori" che eccede la sua finitudine. Non a caso egli scrive:

Hanno forse una fine lo spazio e il tempo, così come li configura il nostro pensiero? Pensa quale infinita varietà di forze e forme divine può manifestarsi in essi! E poiché secondo spazio e

momento in cui essi testimoniano la presenza di una capacità di giudizio che eccede la coscienza dei concetti chiari e distinti, risolvibili per via analitica»: G. Maragliano, *Tangibili lontananze*, cit., pp. 30-31.

³⁹⁸ A. Benjamin, *Art's Philosophical Work*, cit., p. 246.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 247.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

tempo, per non dire delle stesse forze operanti, non vi possono mai essere due manifestazioni uguali, quale infinità sgorga da questa sempre nuova sorgente di divina bellezza!⁴⁰²

Lo spazio e il tempo come istanze soggettive o antropologiche sono modi infiniti della rappresentazione non perché lo siano in se stesse, bensì per via della ricchezza che ricevono da un “altrove” che preserva costantemente l’apertura del soggetto al mondo. D’altro canto, il termine ricezione sembra in questo caso insufficiente: si dovrà piuttosto parlare di un riempimento, il che determina lo statuto a un tempo modale e relazionale dello spazio e del tempo.

Ora, quando Herder afferma che universalità e indeterminatezza non apportano nulla alla bellezza⁴⁰³, è perché egli crede che il principio degli indiscernibili abbia un primato sulle istanze soggettive dello spazio e del tempo. L’attribuzione di significato – soprattutto in ambito estetico – seguirà la stessa regola, quella cioè dell’irriducibilità di ogni singolarità, come egli lascia intendere a proposito dell’allegoria: «[A]llegoria significa una *cosa per mezzo dell’altra* (Eins durchs Anders), ἄλλο attraverso ἄλλο. In che modo essa produca significato e di quale genere (*Art*) siano ἄλλο e ὄλλο non può insegnarlo la teoria generale, quanto piuttosto la situazione, l’intenzione, l’arte, in breve: l’uso *singolo* e qui *determinato*».⁴⁰⁴ In questo orizzonte, “far senso” è in effetti un lavoro interminabile (come nel caso della “fisiologia dell’anima”, si passa da una singolarità all’altra senza sintesi) e coerente con l’idea di una concezione “materiale” dell’infinito, come emerge nell’oscurità o nella «notte» della materia, laddove – continua Benjamin – «la notte è il tempo del “sempre più” (*the time of the always more*), il tempo che resiste alla fine, il tempo di un’oscurità in cui la mano lavora senza sosta».⁴⁰⁵ Così il tatto resiste alla chiusura del concetto (inteso in senso trascendentale), generando una condizione di «rivelazione» perpetua: «Ciò su cui la mano lavora non può essere dominato; l’infinito ostacola il percorso, resta quasi nel mezzo, cosicché la continuità del movimento – l’operazione della mano cieca – rivela di più ma preserva il sito di una rivelazione

⁴⁰² J. G. Herder, *Dio*, cit., p. 120.

⁴⁰³ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Plastica*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., pp. 704-707: «L’intenzione di quanto sin qui detto non è stata né quella di rendere encomio alla bellezza né quella di descrivere l’antichità, né tanto meno la fisiognomica, dal momento che non sono un artista, né un antiquario e neanche un fisionomo, ed espressioni universali e indeterminate (*allgemeine unbestimmte Ausdrücke*) non apportano alcunché a nessuna delle tre (*zu keinem von dreien etwas betragen*)». Sullo spazio e sul tempo in relazione allo stesso tema, cfr. *Ivi*, p. 765.

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 760-761.

⁴⁰⁵ A. Benjamin, *Art’s Philosophical Work*, cit., p. 248.

continua». ⁴⁰⁶ In quest'ottica, «il lavoro della materia è il fondamento del significato», nel senso che «l'attribuzione di significato è l'effetto collaterale del lavoro della materia». ⁴⁰⁷

Alla luce di tutto questo, come interpretare il fatto che la forma, in Herder, sia sempre *omne modo determinata*? Benché il concetto di *Form* sia una produzione antropologica (come vedremo nel corso del presente capitolo), la forma esperita sensibilmente è assolutamente singolare e la sua singolarità è il marchio di una materialità eccedente rispetto alla soggettività che ne fa esperienza. L'anima non dà forma al sensibile. Piuttosto, essa riviene una forma al di là delle proprie facoltà sensibili. Coerentemente con quanto noi abbiamo letto nel *Versuch*, l'essere dell'esperienza trascende la soggettività e dunque, di rimando, si può dire che l'anima trascenda la matericità dell'esperienza: quella “massa” (*Klumpen*) irriducibilmente eterogenea rispetto ad essa. La sensibilità non riconduce il materiale sensibile all'immanenza tra l'empirico e il soggetto trascendentale: “sentire la forma” è piuttosto un'esperienza vissuta, *aisthetica* più che estetica, estranea ad una concezione ilemorfica della sensibilità. Se è lecito utilizzare in questo ambito la nozione di plasticità, si tratta appunto di una “plasticità dell'anima” e non del sensibile: la forma esteriore resta tale rispetto al soggetto, permane nella sua esteriorità. Psiche e materia sono istanze tra loro irriducibili ed è per questo motivo che il loro contatto – lo statuto tattile del loro incontro e della loro reciproca apertura – è viziato da un'interruzione di fondo: da quella stessa interferenza che separa l'indeterminatezza dei concetti astratti dalla singolarità inalienabile della forma sentita e che il nominare originario di un pensiero primordiale aveva momentaneamente saputo sospendere, pur senza cancellarla affatto.

Occorre tuttavia precisare che, da un certo punto in poi, Herder modificherà la sua prospettiva ed il concetto di plasticità, così come la relazione di quest'ultimo con il tema dell'origine, subiranno un cambiamento radicale. È dunque opportuno compiere un breve excursus storico che espliciti le due concezioni della plasticità in gioco nel testo herderiano, le quali ci aiuteranno ad esplicitare la rilevanza del pensiero del giovane Herder in merito alla concezione filosofica contemporanea della plasticità stessa.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 249.

2. Due forme di plasticità

2.1. Il platonismo

Nel capitolo precedente, abbiamo avuto modo di osservare che il “fondo dell’anima” assume in Herder un connotato temporale o meglio storico-filogenetico. Il *fundus* perde il suo statuto trascendente e non risolve (come in Baumgarten) il problema della genesi della soggettività. In questo contesto, il termine che più si avvicina alla questione dell’origine è *Gefühl*, nella misura in cui apre la possibilità, per il filosofo, di concepire l’unità del necessario nella molteplicità del contingente. “Dio sente e tasta in tutto l’universo”, aveva scritto Herder, per esprimere la relazionalità che precede e determina la duplice modalità (simultaneità di necessità e contingenza) delle cose esistenti.

Dal punto di vista ontologico, la relazione tra l’unità dell’essere e la molteplicità degli enti evoca un problema molto antico. Nel Libro *A* della *Metafisica*, Aristotele rimprovera a Platone di aver ricondotto la pluralità del vivente alla diade fondamentale dell’‘uno e dei molti’, senza aver mai chiarito il modo in cui le cose sono generate «come da una matrice» o da un calco («ἐκ τινος ἐκμαγείου»).⁴⁰⁸ Per lo Stagirita, al contrario – secondo un motivo che anticipa il superamento di una concezione trascendente della genesi a favore di una teoria immanentista della generazione basata sulla quadruplica causalità del movimento (*μεταβολή*) –, dall’unità della forma non può che «derivare una cosa sola»⁴⁰⁹, non una molteplicità.

Circa due millenni dopo, Herder torna a riflettere sulla relazione tra Dio e gli enti, l’uno e i molti, alla luce di una relazionalità pensata in termini di *Gefühl* che nulla ha a che fare con qualsivoglia relazione causale. Come se egli trascurasse l’aristotelismo (pur senza ignorare Aristotele) per cercare di esplorare l’enigma di una concezione dell’origine più antica del concetto di causa. Cosa giustifica una tale ricerca?

Il problema della relazione genetica tra l’unità dell’essere e la molteplicità degli enti era sicuramente presente, un secolo prima, tra i Platonici di Cambridge. Ralph Cudworth fece appello al concetto di *plastic nature* per indicare «la causa energetica, effettuale e operativa per la produzione di ogni effetto», che il filosofo inglese opponeva all’idea «volgare» per cui «tutti» i «lavori della natura» sono «effettuati dalla mera forza o dal comando esterno» di Dio.⁴¹⁰ Dal punto di vista dell’organismo, la natura plastica

⁴⁰⁸ Aristotele, *Metafisica*, I, 988a1-4, testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2013, pp. 36-37.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 37.

⁴¹⁰ Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe: Wherein All the Reason and Philosophy of Atheism is Confuted, and Its Impossibility Demonstrated. A treatise on Immutable Morality; With A*

corrisponde ad «un principio [...] che non è meccanico ma vitale», il quale è presente «nei corpi degli animali» non come un ente a sé stante ma come una «parte della loro anima (μόριον της ψυχής) [...] o una potenza inferiore inconscia presente in essi (*a lower unconscious power lodged in them*)».⁴¹¹ Prima di affrettarsi a concludere a favore di una continuità quantomeno analogica tra la *plastic nature* e il fondo dell'anima, è opportuno soffermarsi ancora sul dato storico.

In un recente articolo di Alexander Hampton – studioso che, attraverso un'attenta analisi comparativa, ha saputo portare alla luce la stretta connessione tra la natura plastica dei Platonici di Cambridge e la nozione herderiana di *göttliche Kraft*⁴¹² – è stato altresì dimostrato che i riferimenti a Cudworth nel corpus di Herder risalgono almeno allo *Über die verschiedenen Religionen* del 1766.⁴¹³ Altre tracce sono presenti nel già citato intervento dell'autore nel dibattito sul *Pantheismusstreit* del 1787 – questione che Herder discusse, schierandosi dalla parte di Spinoza, direttamente con Friedrich Heinrich Jacobi. Grazie alle sue letture di Cudworth, Herder ereditò il problema di determinare la relazione tra l'uno e il molteplice (presente almeno fin da *Plato Sagte* ma anche, se vogliamo, nel *Versuch* ed in particolare nel rapporto plurimo e problematico tra il *Realsein*, da un lato, l'*innern Sinn*, l'*ideal Sein*, l'*Existentialsein* ed il *logische Sein*, dall'altro lato).

Tuttavia, la relazione di Herder con il platonismo (dato storico direttamente proporzionale alla portata dell'interrogazione sull'origine: di fatto, sembra che quante più furono le sue letture platoniche, tanto più egli problematizzò la questione della genesi) non si esaurisce né al suo confronto la filosofia di Leibniz, né ai riferimenti testuali al pensiero di Cudworth. Più in generale, quando ci si confronta con il testo di Herder, occorre tener presente che, come Ulrich Gaier ha ben dimostrato, egli è «il più importante mediatore» tra il neoplatonismo di Plotino e di Proclo e quello dell'età di Goethe.⁴¹⁴ In Germania, infatti, prima della traduzione, avvenuta tra il 1804 ed il 1828, dei *Dialoghi* ad opera di Friedrich Schleiermacher, Marsilio Ficino costituiva l'unica via di accesso per chiunque mostrasse interesse nei riguardi della filosofia di Platone. Herder rappresentò

Discourse Concerning the True Notion of the Lord's Supper; and Two Sermons on 1 John 2:3, 4. And Cor. 15:27, I, a cura di Thomas Birch, Gould & Newman, New York 1837, pp. 209-210.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 237.

⁴¹² Cfr. Alexander J. B. Hampton, *An English Source of German Romanticism: Herder's Cudworth Inspired Revision of Spinoza from 'Plastik' to 'Kraft'*, «The Heythrop Journal», 2017, LVIII, pp. 417-432.

⁴¹³ Cfr. *Ivi*, p. 422.

⁴¹⁴ U. Gaier, *Herder's Early Neoplatonism*, cit., p. 162.

un'eccezione: dopo la morte (avvenuta a Weimar nel 1803), la sua libreria conteneva tutte le opere platoniche e neoplatoniche scritte fino a quel periodo.⁴¹⁵

Per ciò che riguarda, specificamente, il nostro argomento, da Plotino Herder ereditò (via Shaftesbury) il concetto di 'forma interna' – nozione, quest'ultima, che ispirò il Rinascimento e sarà ancora presente nelle teorie estetiche dal XVIII al XX secolo.⁴¹⁶ Di fatto, se in Plotino la «forma interna precede la forma nel corporeo»⁴¹⁷, l'insistenza di Herder sulla capacità, da parte dell'anima, di dar forma al corpo e ai sensi è riconducibile a questa tradizione. Ciò non significa, tuttavia, che la "plasticità dell'anima" corrisponda ad una sorta di potere ontologico dello spirito: se vi è (come vedremo a breve) una *Gestalt* dello psichico, quest'ultima non corrisponde ad un principio genetico spirituale; è piuttosto la configurazione che lo spirito assume al termine del processo plastico in gioco nell'esperienza estetica. L'aspetto per il momento rilevante è che, pur senza (poter) indagare l'origine trascendente dell'anima, Herder traduce la relazione metafisica tra l'indeterminatezza dell'anima e la determinatezza del sensibile nei termini di un rapporto non ileomorfo tra l'informe e la forma.

2.1. *Lo spinozismo*

Occorre precisare che nel suo periodo più maturo Herder abbandona questa linea di pensiero, abbracciando un immanentismo ontologico ispirato da Spinoza.⁴¹⁸ Capovolgendo (letteralmente) la gerarchia platonica tra l'uno e i molti, egli teorizza una

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Cfr. Tanehisa Otabe, "Raphael without Hands": *The Idea of the Inner Form and its Transformations*, 2019, «Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokio, Aesthetics» (JTLA), 34, pp. 55-63.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 59.

⁴¹⁸ Sull'influenza di Spinoza su Herder, Maria Cecilia Barbeta, *Herder interprete di Spinoza*, in J. G. Herder, *Dio*, cit., pp. 7-65; Michael N. Forster, *Herder and Spinoza*, in Eckart Förster e Yitzhak Y. Melamed (curatori), *Spinoza and German Idealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 59-84; Myriam Bienenstock, *Herder et Spinoza*, in: André Tosel, Pierre-François Moreau e Jean Salem (curatori), *Spinoza au Spinoza au XIX^e siècle. Actes des journées d'études organisées à la Sorbonne*, Éditions de la Sorbonne, Parigi 1997, pp. 47-61; Eva Schürmann, *A System of Freedom and Joy—Herder on the traces of Spinoza: The two editions of God, some conversations and their relation to the Ethics*, tradotto da Kirk Turner, «Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy», 2020, 32, pp. 61-77; Vittorio Morfino, *Spinoza tra Herder e Goethe*, in Federica Viganò (curatrice), *La natura osservata e compresa. Saggi in memoria di Francesco Moiso*, Guerini e Associati, Milano 2005, pp. 228-243; Id., "Different Times are not Simultaneous, But Successive": *Spinoza between Jacobi and Herder*, «Crisis & Critique», 2021, 8 (1), pp. 220-239; John H. Zammito, *Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des deutschen Idealismus*, in Marion Heinz (curatrice), *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Rodopi, Atlanta (GA) 1997, pp. 107-144; Robert S. Leventhal, 'Eins und Alles': *Herders Spinoza-Aneignung in Gott, einige Gespräche*, «Publications of the English Goethe Society», 2017, 86 (2), pp. 67-89; Beth Lord, *Against the fanaticism of forces: Kant's critique of Herder's Spinozism*, «Parallax», 2009, 15 (2), pp. 53-68; Victoria Moratiel, *Herder o la cara sombría de la reivindicación de Spinoza*, «Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea», 2019, 10, pp. 119-140.

molteplicità di forze invisibili della natura intese come istanza genetica complessiva della forma, laddove tali *organische Kräfte* vanno a sostituire gli attributi spinoziani:

Se la divinità raccoglie in sé infiniti attributi, ognuno dei quali esprime in un modo infinitamente vario un'essenza eterna e infinita, allora non dobbiamo più presupporre quelli dell'estensione e del pensiero che non hanno tra loro nulla in comune: lasciamo, dunque, da parte il termine attributo, così poco adeguato, e diciamo invece che la divinità si manifesta in una infinita molteplicità di forze infinite, ossia in modo organico.⁴¹⁹

Si potrebbe dire che le forze organiche, oltre agli attributi di Spinoza, prendono anche il posto della *plastic nature* dei Platonici di Cambridge. Quest'ultima è un'istanza mediatrice tra l'Uno e la pluralità degli esseri. Il suo scopo, come abbiamo visto, è quello di negare la concezione occasionalistica per cui ogni modificazione dell'ente è attribuibile ad un intervento divino. Introducendo l'idea di una forza interna all'organismo, si potrebbe certo affermare che nel concetto di "natura plastica" sia implicata l'immanenza tra Dio e il vivente e tuttavia si può altrettanto dire che la *plastic nature* preserva al contrario la differenza tra la natura e l'inviolabilità dell'Uno. Se si parla dei Platonici di Cambridge, la questione rimane indecidibile. Mentre invece lo è di meno nel lavoro di Herder, che sembra effettivamente sbilanciarsi in direzione di una concezione immanentistica della formazione della forma, per la quale le forze organiche sono indubbiamente immanenti rispetto ad essa: «[...] questa forza vivente non abbandona la creatura sviluppata, ma *continua a rivelarsi attivamente* in essa [...] E chi osservasse tutto questo, che cosa potrebbe dire se non che la forza vitale, genetica, innata, è ancora *immanente* nella creatura che ne viene formata [...]?».⁴²⁰

Complessivamente, è possibile ipotizzare che nel testo herderiano convivano due concezioni della plasticità: l'una, ontologica e storico-filosofica, afferma l'immanenza organica tra la forza determinante e la forma determinata; l'altra, psicologica ed estetica, assume su di sé tutta la problematicità dello iato tra l'origine e lo sviluppo della forma. In quest'ottica, *Plastica* assume una rilevanza ancora maggiore, perché in questo lavoro le due concezioni della plasticità coabitano secondo lo stesso schema che noi abbiamo già incontrato nel capitolo precedente: lo sviluppo dell'anima può essere colto nella sua organicità solo se la questione della genesi è sospesa. Il fatto è che la trascendenza,

⁴¹⁹ J. G. Herder, *Dio*, cit., p. 118.

⁴²⁰ J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. 116.

sebbene sia per così dire perduta (nel senso epistemologico fin qui esposto), produce i suoi effetti sul processo immanente. E dal momento che la perdita o la sospensione è legata al concetto platonico di anamnesi, allora si può dire che l'oblio, con il suo statuto oscuro e informe, è in grado di influenzare il processo plastico dell'anima, del corpo e dei sensi a partire da una differenza o da un dislivello incolmabili.

3. Modalità e relazionalità in Plastica

Nel secondo capitolo della presente sezione, abbiamo utilizzato le nozioni di *modus* e *relatio* per descrivere la duplice prospettiva che convive nel testo di Herder. Nel *Versuch*, l'ambivalenza del termine “*Kraft*” fa di quest'ultimo l'istanza di un'impasse tra la potenza ontologica di attualizzazione e lo statuto relazionale implicato nella trascendenza irriducibile dell'essere rispetto all'anima e agli altri enti creati. Nel saggio *Sul significato del tatto*, la parola “*Gefühl*” indica la relazione che si stabilisce tra la necessità dell'Uno e la contingenza del molteplice. In *Plastica*, la convivenza irrisolta tra il punto di vista modale e quello relazionale riguarda il rapporto esteticamente circoscritto tra l'anima e la forma toccata (*Form*).

Quest'ultima non si modifica o, quantomeno, il suo modificarsi non viene preso in considerazione da Herder nel saggio suddetto. In tal senso, l'oggetto scultoreo è una forma raccolta in se stessa, nell'“in sé” della propria materialità. Essa ‘si dà’ («*sie gibt sich selbst*») la propria luce e il proprio spazio⁴²¹: non riceve nulla dall'esterno e nulla dona a chi la osserva. Non si tratta ancora – si badi bene – né di difendere l'autonomia dell'opera né di affermare il proprio della scultura in quanto forma d'arte autonoma: prima di queste tematiche, è lo statuto stesso della forma sensibile ad essere in gioco. Ancora una volta, è utile richiamare le categorie esegetiche di Adler: la questione della singolarità irriducibile della forma è *aistetica* prima che estetica.

Ciò che invece si modifica (o si modalizza) è l'anima, la cui plasticità risiede nella tensione dell'indeterminato in direzione del determinato. Ma è proprio in questo caso che il termine “plasticità” non può essere inteso come la trasformazione di una forma precedentemente esistente. In poche parole: l'anima è l'indeterminatezza dell'informe che può configurarsi, farsi figura (*Gestalt*), grazie alla sua relazione impossibile d'irriducibile exteriorità con la singolarità altrettanto irriducibile della scultura in quanto forma sensibile (*Form*). In tal senso, più che della “formazione della forma” si dovrebbe

⁴²¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 750: «*Die Bildsäule steht in keinem Lichte, sie gibt sich selbst Licht; in keinem Raume, sie gibt sich selbst Raum*»

piuttosto parlare di morfogenesi, nella misura in cui: 1. L'anima non ha una forma pregressa che preceda la sua *Gestalt*; 2. Il processo plastico qui in gioco non è descrivibile in termini di metamorfosi (*μεταμόρφωσις*, nel senso etimologico di *μετά-μορφή*) ma può essere spiegato in termini di dinamizzazione e assimilazione: di fronte alla scultura (*Form*), le percezioni oscure si dinamizzano per assimilare e dar forma a una figura (*Gestalt*) propriamente spirituale, generando l'illusione (*Täuschung*) di una trasposizione (*Versetzung*) dell'anima nella statua. La plasticità qui in gioco consiste dunque nella modalizzazione di una molteplicità senziente e virtuale (il *campus obscuritas* delle *petites perceptions*), che avviene quando l'anima entra in una relazione tattile "gravitazionale" (*Gefühl*) (rapporto a distanza, poiché avviene prescindendo dalla corporeità della mano in quanto organo fisico) con quella forma che eccede infinitamente il suo "metabolismo".

Non è un caso che l'«estetica fisiologica»⁴²² di Herder si focalizzi sulla «proporzione (*Proportion*)»⁴²³ che le percezioni oscure giocano nella determinazione dei concetti oscuramente presenti nell'anima che conosce: l'estetica, in quanto scienza della conoscenza sensibile, si occupa di quei processi di integrazione e nutrimento («*Speise*»)⁴²⁴ che costituiscono l'oscura attività di "metabolizzazione gnoseologica" dell'anima. Quest'ultima, però, non determina l'immanenza tra la psiche e (insistiamo sull'immagine di Herder) quel 'mare della sensibilità che non le appartiene'. È questo l'impasse, il mistero da sciogliere che si mostra a cavallo tra il punto di vista modale e quello relazionale: la sensibilità è una modalizzazione del senso interno dell'anima ma il sensibile permane nella sua estraneità rispetto al processo.

Detto altrimenti, l'anima di Herder non contiene virtualmente tutto l'universo. Qualcosa eccede irriducibilmente la sua virtualità e non si tratta solo della potenza ontologica di un Dio concepito in quanto concetto oscuro dell'esperienza ma dell'ente sensibile colto nella sua materialità e singolarità. Nel capitolo precedente noi avevamo visto che la condizione interna dell'intensificazione del percolato non è determinabile: ancora una volta, tra l'anima e la struttura interna del correlato del percolato, s'interpone l'invulnerabilità di un varco invalicabile.

⁴²² Ci riferiamo al titolo del già citato articolo di S. Tedesco, *Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità*.

⁴²³ Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritische Wäldchen*, cit., p. 300.

⁴²⁴ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, cit., p. 448.

4. La fondazione estetica della filosofia

4.1. L'analogia

In *Sul sentire e sul conoscere dell'anima umana*, Herder afferma l'esigenza di uno sguardo "fisiologico" che sappia cogliere i moti psichici più esigui, escludendo tuttavia ogni possibile intenzione teorica e qualsivoglia ordine tassonomico. Il senso di questa operazione risiede nel compimento di una sorta di anamnesi: non una conoscenza che appartiene alla 'condizione precedente' (trascendente) dell'anima bensì la rivitalizzazione del pensiero filosofico. A questo punto, i concetti non sono più da considerare come categorie generali ma ad ognuno di essi corrisponde un che di determinato. D'altro canto, l'obiettivo dell'anamnesi può essere caratterizzato più nello specifico come il recupero di una prospettiva analogica.⁴²⁵ Laddove l'analogia è, secondo Herder, l'unico modo di cogliere «il primo concepimento della verità»: «Ciò che sappiamo, lo conosciamo solo a partire dall'analogia, muovendo dalla creatura per giungere a noi e partendo da noi per giungere al creatore».⁴²⁶ «I sillogismi non possono insegnarmi nulla, quando si tratta del primo *concepimento* della verità, giacché quelli sono solo in grado di svilupparla quando essa è stata già concepita», mentre l'analogia è in grado di provocare nel filosofo il sentimento («*Gefühl*») «dell'uno che totalmente domina la molteplicità».⁴²⁷ Attingere con il ragionamento logico a ciò che è necessariamente vero è diverso dal cogliere la necessità del pensiero: da un lato, lo "spirito" di Herder è critico, giacché interroga la razionalità della razionalità; dall'altro lato, esso è genealogico, poiché spera di poter risolvere i problemi dell'epistemologia attraverso il motivo di un "nominare originario". In ultima istanza, l'analogia è la prima forma del pensiero e la fisiologia dell'anima punta al "risveglio" di uno sguardo analogico. Tra la fisiologia e l'analogia vi sono molte connessioni possibili ma il termine comune più evidente è senz'altro il *Gefühl*: tanto nel primo caso (fisiologia), quanto nel secondo (analogia), il 'sentire' entra in gioco in relazione al tema della 'vivificazione' del pensiero. Dunque, se da un punto di vista ontologico esso indica la relazione tra l'Uno e i molti, dal punto di vista psicologico coincide un ravvivamento (del pensiero) indotto per anamnesi. Questi due modi di

⁴²⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 422-423: «L'uomo più puro sulla terra li conosceva tutti, senza aver bisogno di ulteriori prove esterne; sapeva bene, infatti, che cosa vi fosse in un uomo. Dunque, viene attribuito allo spirito umano, che sta in meravigliosa analogia (*Analogie*) con lo spirito divino, la capacità unica di *sapere che cosa sia riposto nello spirito umano*».

⁴²⁶ *Ivi*, pp. 388-389.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 388. La traduzione italiana elimina il riferimento al sentire (*Gefühl*): «[I]l rapporto dell'Uno, che domina le cose nella sua molteplicità». *Ivi*, p. 389. Cfr. l'originale tedesco: «[...] *eben dieselbe Analogie, das Gefühl von dem Einen, der in aller Mannigfaltigkeit herrschet, empfinden*».

declinare il concetto non sono tra loro disconnessi. Piuttosto, si dovrebbe dire che il pensiero in grado di cogliere la relazione tra l'Uno e il molteplice è ravvivato dal sentimento di una connessione "gravitazionale" con l'essere e con la totalità degli altri enti.

4.2. *La Bildung*

L'indagine psicologica ha avuto il merito di esplicitare un nuovo modo (in realtà il più antico, a detta di Herder) di costeggiare il vero: per comprendere non una verità data bensì il suo "farsi", colto nell'istante stesso del suo cominciamento, sarà necessario abbandonare il ragionamento sillogistico in nome dell'analogia.⁴²⁸ Ora, il problema non è semplicemente quello di mutare prospettiva, di seguire una nuova strada, diversa da quella della metafisica razionalistica fondata sul modello della matematica e sul rigore necessario della logica. La questione è: come ripensare la formazione filosofica alla luce del radicale cambio di passo che il pensiero, secondo Herder, avrebbe dovuto compiere? Nelle *Kritische Wäldchen*, egli prospetta infatti una profonda trasformazione che doveva anzitutto avvenire nell'ambito della *Bildung*. È in questo senso che occorre leggere l'assunto pronunciato in polemica con Georg Friedrich Meier: «La nostra estetica è scienza (*Wissenschaft*) e in nessun modo aspira a coltivare uomini di genio e di gusto; nient'altro che filosofi vuole formare [...]».⁴²⁹ Non si tratta, dunque, di formulare una propedeutica del gusto ma di costituire una *Bildung* filosofica che tenga (rousseauianamente) conto della natura specificamente sensibile dell'essere umano, affinché al pensiero sia garantita la capacità di produrre concetti e non 'fantasmi' di concetti (mere astrazioni). In questo orizzonte, l'estetica diventa il punto di partenza del progetto illuminista.⁴³⁰

⁴²⁸ Non vi è modo, in questa tesi, di analizzare con la dovuta attenzione il tema dell'analogia in Herder. Tuttavia, l'estetica di Herder non è *analogon rationis* bensì scienza delle analogie, che egli oppone all'intera tradizione sillogistica della metafisica (come abbiamo visto nel secondo capitolo, ciò che Herder rigetta in prima istanza dell'ontologia di Leibniz, Wolff e Baumgarten è l'atto del fondare la verità sul principio di contraddizione). Sulla base di ciò, è possibile avanzare l'ipotesi per cui il pensiero herderiano possa essere letto alla luce di quel significato dell'analogia esposto da Giorgio Agamben, il quale dal suo canto definisce quest'ultima come «[...] il dispositivo che, in ogni antinomia e in ogni aporia, esibisce la loro inevitabilità logica e, insieme, rende possibile non tanto la loro composizione, quanto il loro spostamento e la loro trasformazione». Giorgio Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004, p. XVI. Sull'analogia in Herder, cfr.: H. B. Nisbet, *Herder and Scientific Thought*, cit., pp. 32-36

⁴²⁹ J. G. Herder, *Viertes Kritische Wäldchen*, cit., p. 271.

⁴³⁰ Cfr. R. Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*, cit., p. 5.

L'idea di una vivificazione del discorso filosofico – peraltro già espressa nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana* – giunge finalmente ad una formulazione definitiva. Nel *Viertes Kritische Wäldchen*, Herder afferma di 'desiderare' una «filosofia del sentimento (*Philosophie des Gefühls*)» che non sia, «come il lavoro di Baumgarten», una mera «metafora»⁴³¹ ma che si basi effettivamente su un assetto scientifico, consistente nel ricondurre i concetti filosofici alle impressioni primigenie da cui essi oscuramente scaturiscono:

È dunque impossibile [...] parlare dei concetti più astratti dell'immaginazione, del bello, del grande, del sublime, eccetera, senza aver prima investigato le più piccole impressioni (*geringsten Eindrücke*) da cui queste idee astratte e complete sono emerse. Ciascuno di questi concetti deve apparire in una caotica confusione, se le sue impressioni miste non sono ricondotte al loro senso, se ogni concetto non è assegnato alla sua peculiare origine (*Ursprung*) e al suo precipuo significato (*Bedeutung*), se non vengono ordinate e in special modo se non è considerata la proporzione (*Proportion*) in cui [le piccole impressioni] contribuiscono a questo o a quel concetto che oscuramente giace in noi (*der dunkel in uns liegt*).⁴³²

Occorre insomma recuperare la genesi sensibile dei concetti, affinché la filosofia non sia trattata come una serie di «proposizioni generali».⁴³³ La misura, la 'proporzione' o «la somma di tutte le sensazioni di questo tipo» – vale a dire, delle 'piccole impressioni' – è per Herder l'elemento centrale del discorso, giacché lo definisce come: «[...] l'ultimo, il più difficile dei concetti».⁴³⁴ La «fisiologia dei sensi e dei concetti sensibili»⁴³⁵ ha dunque, in definitiva, lo scopo di ripensare la *Bildung*: «Il vero filosofo non ha altri concetti che quelli che gli appaiono nel senso: li li cerca, li li insegue per tutte le diramazioni nervose (*Nervenäste*) finché [il singolo concetto] non comunica agli altri sensi ed infine all'anima».⁴³⁶

Il filosofo deve anzitutto sottrarre le idee all'oscurità della loro genesi nel fondo dell'anima. L'"oscuramento" dei concetti – ciò che di conseguenza rende necessaria

⁴³¹ J. G. Herder, *Viertes Kritische Wäldchen*, cit., p. 298. Non v'è modo, in questa sede, di ripercorrere la complessa articolazione del confronto di Herder con Baumgarten in relazione alla definizione di ciò che l'estetica avrebbe dovuto essere. Rimandiamo a tal proposito a: H. Adler, *Die Prägnanz des Dunkle*, cit., pp. 63-87; Francesca Marelli, *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J. G. Herder*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 108-117.

⁴³² J. G. Herder, *Viertes Kritische Wäldchen*, cit., p. 300.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 301: «*Was nach meinem Plan, der letzte, schwerste Begriff, die Summe aller Empfindungen dieser Art ist, Schönheit [...]*».

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

l'analisi genetica – è un motivo che riguarda a un tempo la natura ambivalente del linguaggio e il rapporto tra le idee e la sensibilità. Se il primo è il mezzo per via del quale «[...] nessun pensiero su tutto il tracciato delle anime umane è stato pensato invano [...]»⁴³⁷, esso ingenera d'altro canto una dinamica storica di decadimento delle idee. Con il passare dei secoli, l'astrazione, l'apprendimento anodino, l'utilizzo quasi meccanico dei concetti attenua ogni sforzo cognitivo: «Così ora, per mezzo delle parole, apprendiamo concetti che non abbiamo dovuto ricercare, e quindi neppure indagare: conoscenze che non abbiamo dovuto cogliere, e che quindi assumiamo, utilizziamo, applichiamo, senza comprenderle».⁴³⁸ Si tratta di una vera e propria anestesia del pensiero, dato che, in assenza di una riflessione approfondita, ogni concetto appreso «uccide [...] un nervo» e limita la «forza (*Kraft*)» dell'anima.⁴³⁹

È a questo punto che l'estetica entra in gioco, giacché «tutte le cose sensibili (*sinnlichen Dingen*)» hanno il potere di distogliere l'anima da questo stato di 'intorpidimento' («*Abstumpfung der Seele*»)⁴⁴⁰ nella misura in cui, attraverso di esse, «noi abbiamo l'opportunità di conoscere la cosa stessa (*die Sache selbst*) e al contempo di nominarla e dunque di evitare di cogliere il segno senza il concetto [...], il contenitore senza il nucleo».⁴⁴¹ In tal senso, l'estetica non ha lo scopo di difendere l'immediatezza del sentimento dalla chiarezza del pensiero ma, esattamente il contrario, di liberare il pensiero dalle sue ombre, da quella condizione nella quale (scrive Herder, richiamando molto probabilmente le *σκιαί* di Platone): «Conosciamo le parole e pensiamo di conoscere ciò che significano: abbracciamo l'ombra invece del corpo che proietta l'ombra».⁴⁴²

5. Genetica e ontologia

Poco sopra abbiamo anticipato il modo in cui la doppia prospettiva, modale e relazionale, può aiutarci ad interpretare il saggio *Plastica*. È giunto il momento di giustificare la nostra posizione esegetica in senso circoscritto, ossia in relazione all'estetica (e non più all'ontologia e alla psicologia) di Herder.

Abbiamo visto infatti che lo scopo della *Bildung* consiste in una rivitalizzazione del pensiero. Quest'ultima è, simultaneamente, l'obiettivo e l'oggetto di studio dell'indagine

⁴³⁷ *Ivi*, p. 302.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 303.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

genetica. Porsi sulle tracce dell'origine sensibile delle idee non significa, in questo caso, cimentarsi in una genealogia storica dei concetti bensì interrogare l'istorialità dei modi umani, storici ed "estetici" di concettualizzare. Herder è ben consapevole che, quando si tratta dell'anima, la "materia" è appunto dinamica, in costante divenire. La psiche cambia insieme alle sue idee (ricordiamo la simultaneità psicologica tra i *modi essendi* e i *modi cogitanti*). Per questo motivo, ripercorrere i concetti fino alla loro genesi nella sensibilità significa anzitutto osservare i suoi modi d'esistenza storici ed empirici dell'anima.

Nell'estetica di Herder coabitano dunque due tendenze: l'una genetica, epistemologica e relazionale, l'altra dinamica, modale e ontologica. La prima punta a determinare l'origine sensibile e psicologica dei concetti umani, l'altra ad esporre il mutamento esperienziale dell'anima nel corso della sua relazione con il sensibile. Se l'orizzonte genetico assume più esplicitamente la forma di un programma filosofico, è perché esso ha un primato effettivo sulla prospettiva modale. Detto altrimenti, anche in *Plastica* il processo di modalizzazione dell'anima può essere letto come il prodotto di una potenza interna che, tuttavia, trova la propria *ratio* nella relazione dello spirito con un'esteriorità irriducibile alla sua natura. È per questo motivo che, anche se l'ontologia dei modi dell'anima è descrivibile come un processo immanente, il punto di vista genetico resta prioritario: solo in quest'ottica è possibile dimostrare che i concetti non hanno un'origine puramente noetica ma, pur nella loro genesi noematica, derivano da un incontro dell'anima con l'eterogeneità degli oggetti sensibili.⁴⁴³

Più nello specifico, in Herder, il soggetto percipiente non si limita a disporre relazioni tra gli oggetti sensibili (al modo in cui, ad esempio in Kant, le forme pure dell'intuizione non formano nient'altro che rapporti).⁴⁴⁴ In quanto potenza (*vis*, *Kraft*, «*Energie*»)⁴⁴⁵, l'anima si attualizza nel mondo sensibile attraverso i modi della rappresentazione.

⁴⁴³ La proposta di una lettura fenomenologica di *Plastik* è presente in: Mattias Pirholt, *A Truth Tried and Tested: The Phenomenology of Truth in Herder's Plastik*, in: Beate Allert (curatore), *J. G. Herder: From Cognition to Cultural Science/Von der Erkenntnis zur Kulturwissenschaft (Contribution based on the 2014 Conference of the International Herder Society at Purdue University, West Lafayette, Indiana)*, Synchron Publishers, Heidelberg 2016, pp. 63-77.

⁴⁴⁴ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, B 66-67/A 49, cit., p. 119. Per un'attenta lettura delle forme pure dell'intuizione nell'ottica dell'ontologia relazionale, rimandiamo a: Alfredo Ferrarin, *Ontologia e logica delle relazioni. Aristotele, Kant, Hegel*, in Antonio Carraro e Marco Ivaldo (curatori), *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, atti del convegno, Federico II University Press, Scuola delle Scienze Umane e Sociali, Quaderni 13, 2019, pp. 69-80. Cfr. in particolare pp. 70-71: «[In Kant] Il rapporto (*Verhältnis, Relation*) è sempre un attivo rapportare un molteplice che di suo è irrelato [...] lo stesso concetto di fenomeno è costituito come un rapporto; ad essere in primo luogo un rapporto è appunto l'oggetto come fenomeno [...] Se questo vale dell'intuizione, vale poi anche della forma del fenomeno come oggetto intero – e, come sappiamo, la forma precede la materia».

⁴⁴⁵ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, I, cit., p. 460.

Tuttavia, Herder parla della bellezza in termini di «*Hinwallen*», «*fluttuare in avanti*»⁴⁴⁶, “muoversi-in-direzione-di” (in riferimento alla particella “*Hin*”). Per tale ragione, occorre domandarsi: verso cosa tende l’anima, quando incontra il bello? Non si deve forse parlare di un’esteriorità al cuore dell’esperienza estetica? E se l’estetica è genetica, non sono questo “fuori” o questa alterità dell’esperienza a circondarci da ogni lato? Non è forse questa seduzione, questo “chiamare l’anima a sé”, ad attivare il processo di attualizzazione dell’indeterminato?

Nel prossimo paragrafo, insisteremo sulla doppia prospettiva modale e relazionale cercando di comprenderla dal punto di vista del riferimento al vissuto dell’esperienza che, come abbiamo visto, assume centralità nell’interpretazione del pensiero herderiano da parte di Adler.

6. *Genealogia di Plastik*

A proposito della differenza tra la vista e il tatto (tema indubbiamente centrale in *Plastica*, fin dalle prime pagine del saggio), Largier afferma: «L’occhio vede figure, forme e colori determinati, limitati, definiti. Il tatto, invece, appare come un momento di liberazione da questa determinatezza, come il ricordo di qualcosa, e come livello dell’esperienza in cui l’oggetto e il soggetto, la scultura e l’osservatore, si confondono in un lento processo temporale».⁴⁴⁷ Il tatto, dunque, provoca una sorta di reminiscenza nel momento in cui “libera” l’anima dalla determinatezza delle cose sensibili. In base a questo aspetto, si potrebbe perfino leggere (non senza una certa forzatura) l’interpretazione di Largier accanto a quella di Benjamin. Il lavoro interminabile della mano, che trasporta l’atto della significazione nella notte infinita della materia, non è esso stesso un’assenza di determinatezza? Non si assiste forse qui al passaggio dalla potenza determinante della *mentis inspectio*, che raccoglie il mutamento fenomenico della cosa in una definizione e in un’identità ben definite (ad esempio, “un pezzo di cera”), ad un senso appunto ‘instabile’ della sensibilità, per il quale l’attribuzione di significato non ha termine? La forzatura consisterebbe precisamente in ciò: se la materialità di cui parla Benjamin non è riducibile a termini metafisici come “anima” o “spirito”, poiché essi verrebbero a costituire l’istanza presenziante (*Anwesende*) della presenza, in Largier è proprio l’anima a liberarsi dalla determinatezza del percolato attraverso una forma differente del sentire (*Gefühl*). Tale differenza essenziale tra le due letture (ammesso che non si debba parlare

⁴⁴⁶ *Ivi*, pp. 432-433.

⁴⁴⁷ N. Largier, *The Plasticity of The Soul*, cit., p. 548.

di una vera e propria incompatibilità) sembra tuttavia offrirci una conferma importante: tra l'anima che sente e la materia della sensibilità, tra il toccare e il toccato, v'è uno scarto, come la pellicola di uno spazio inesteso ma in qualche modo infinito. L'indeterminato di cui parla Largier, in quanto stato di definizione ontologica in gioco nell'esperienza tattile della scultura, non coincide totalmente con il momento primigenio della modalizzazione immanente della facoltà rappresentativa dell'anima nei modi della rappresentazione. Tra la tattilità e il processo si palesa una sorta di effetto di distanza: qualcosa si sviluppa immanentemente, qualcos'altro permane nell'involuppo della sua indeterminatezza e tale dislivello fa sì che si verifichi il prodigio o l'illusione, che si possa credere in qualche modo di "toccare" lo spirito nel modificarsi del suo stato interno. In Benjamin, d'altro canto, abbiamo visto che, nonostante la sua interpretazione faccia leva sulla materia, la differenza tra quest'ultima e la forma immateriale dello spirito continua a sussistere o a permanere. Cosicché il lavoro dell'anima procede "con" il lavoro della materia, senza dar luogo ad una sorta di fusione. Le due istanze (quella materiale e quella immateriale) non giungono mai a coincidere, neppure nell'oscurità del godimento, nella notte dell'*always more*.

Se le due letture qui poste l'una di fianco all'altra portano alla luce un'aporeticità di fondo, occorre insistere su questo punto. Cosa significa, più nello specifico, che l'anima sente indeterminatamente (Largier) o che la mano tocca all'infinito (Benjamin)? Com'è possibile – data l'insistenza di Herder sull'inviolabile singolarità della forma sensibile e dell'oggetto estetico – interpretare l'esperienza tattile come liberazione dell'anima dalla determinatezza della sensibilità? È chiaro che i due termini della relazione non sono sufficientemente simmetrici per permettere una lettura di tipo dialettico: l'indeterminatezza dell'anima e l'individualità dell'oggetto d'esperienza non sono due opposti logici bensì due istanze che, pur entrando in contatto, si trattengono in un certo grado di reciproca indifferenza. Toccare l'oggetto (in senso herderiano) richiede distanza: la stessa che è necessaria all'anima per sentire la propria indeterminatezza proprio nell'istante in cui tocca infinitamente l'oggetto *omne modo determinato*. Si potrebbe certo insistere affermando che lo spirito può accorgersi della propria natura infinita solo nell'incontro con la finitudine dell'ente empirico. Tuttavia, da un lato, in Herder non v'è una differenza netta tra l'empirico e il trascendentale e dall'altro, come abbiamo visto, l'infinito giunge dal soggetto dal suo "fuori".

Per approfondire meglio il tema della distanza o del dislivello tra l'anima che sente e la (sua stessa) sensibilità, dovremo far riferimento ad un episodio autobiografico che

riguarda direttamente la stesura della *Plastica*; evento, quest'ultimo, che domanda una considerazione preliminare sul rapporto di Herder con l'atto stesso dello scrivere, dal momento che la scrittura è in questo caso il perno della questione.⁴⁴⁸

Come nota Heidegger, la scrittura di Herder è caratterizzata da una «ricchezza di osservazioni e sensazioni, un insolito potere di rivivere, una presentazione vivace, affascinante»⁴⁴⁹: tutti sintomi di una costante sperimentazione linguistica. Questo modo di procedere, se da un lato risponde all'esigenza di evitare i concetti astratti della metafisica scolastica (una presa di distanza che più tardi riguarderà anche la filosofia trascendentale di Kant), dall'altro sembra avere in vista quella vivificazione del pensiero filosofico su cui Herder non smette di insistere. Come se il filosofo, in vista del ruolo fondamentale che l'estetica avrebbe dovuto ricoprire nell'ambito della *Bildung* filosofica, non avesse modo di limitarsi a trattare sistematicamente la materia dall'esterno, dal punto di vista cioè di un soggetto del sapere estraneo alla disciplina trattata. Come se nello spazio tra la penna e il calamaio aleggiasse continuamente il rischio di una distrazione distanziante e le parole fossero sempre sul punto di svuotarsi del proprio contenuto sensibile e determinato. Dunque, della propria necessità.

Così, nel *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, quando Herder richiama il piano, concepito a Riga⁴⁵⁰, di quel saggio che più tardi prenderà il titolo di *Plastica*, egli si lamenta del fatto che, sebbene abbia conservato le idee principali del progetto, il lavoro di stesura non poteva che essere sospeso perché la sua «anima era paralizzata» e «il motore delle sensazioni esterne si era bloccato».⁴⁵¹ Che cosa, di preciso, si è fermato? Si tratta soltanto del sentire o anche del tempo? Quando Largier parla dell'esperienza tattile della scultura come di un 'lento processo temporale', non ci invita forse a prendere in considerazione la relazione tra il toccare e la temporalità del godimento, ossia di quella notte che, come afferma invece Benjamin, è 'il tempo dell'*always more*'? Come interpretare in questo caso la *Triebart der äußeren Empfindungen* se non nei termini della sensualità?

⁴⁴⁸ Per un approfondimento sullo stile di Herder, cfr. Hans Adler, *Herder's Style*, in Hans Adler e Wulf Koepke (curatori), *A Companion to Herder*, Camden House, Rochester 2009, pp. 331-350.

⁴⁴⁹ M. Heidegger, *Vom Wesen der Sprache*, cit., p. 43.

⁴⁵⁰ Cfr. a tal proposito all'introduzione di Elena Agazzi a: Johann Gottfried Herder, *Plastica*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., p. 563.

⁴⁵¹ Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in *Herders Werke*, Band 9/2, a cura di Rainer Wisbert, Günter Arnold, Klaus Pradel, Deutscher Klassiker, Francoforte 1997, p. 112.

La lettura dell'esperienza estetica herderiana di Inka Mülder-Bach (a cui Largier fa riferimento)⁴⁵² è incentrata sul colore erotico che tale esperienza assume in *Plastica*. Secondo l'autrice, Herder immagina uno Winckelmann assorto nella contemplazione dell'Apollo Belvedere.⁴⁵³ Sotto lo «sguardo apparentemente pacato» dello studioso, egli intravede un'«attività inquieta», un «continuo cambio di posizione» nella «ricerca di prospettive sempre nuove».⁴⁵⁴ Ciò in quanto, «per Herder, lo spettatore deve muoversi se vuole prendere coscienza della “deliziosa incarnazione” della scultura, della “linea ondulata della bellezza” che distrugge l'occhio sezionando il continuum della forma in un “poligono a pannelli”».⁴⁵⁵ L'attività cinestetica dello spettatore risponde alle esigenze di una logica dell'amante. Al winckelmanniano (e lessinghiano) «fermento dell'immaginazione», che dal torso del Belvedere rimanda all'immagine del dio, Herder contrappone la sensibilità corporea della «mano che brancola come l'organo guida dell'esperienza corporea»⁴⁵⁶, che ha invece lo scopo di rendere Galatea, “in carne e ossa”, presente al tatto.

Ora, nonostante Herder insista sulla differenza tra il tatto e la vista, questo ‘rendere presente’ (*darstellung*?) al tatto in verità non evoca, come potrebbe apparire, l'immediatezza del contatto tattile ma si svolge nell'ambito di uno strano “gioco” di *mise en abyme*. Si potrebbe farne una sequenza cinematografica: la scena dell'esperimento mentale (1), in cui il personaggio Winckelmann passa dall'immobilità della contemplazione frontale al movimento intorno alla statua, si apre sul dettaglio (2) della mano che tasta e vivifica la statua, operando una vera e propria «pratica sensuale» che Mülder-Bach interpreta in quanto (3) «immagine speculare del capovolgimento dell'illuministica “scena primaria” (*Urszene*) della conoscenza filosofica».⁴⁵⁷ Opponendo alla “luce” della ragione intellettuale e del soggetto della rappresentazione l'*epoché* che s'inaugura sullo sfondo di una ‘sacra oscurità’; sospendendo la visione e lasciando ad «Eros il tempo di dispiegarsi»⁴⁵⁸, Herder intende recuperare l'esperienza genetica del “toccare la forma”: «Ci avviciniamo a una statua come in una sacra oscurità, come se (*als ob*) solo adesso noi dovessimo riuscire a procurarci tastando il *più semplice concetto* e il

⁴⁵² Cfr. N. Largier, *The Plasticity of The Soul*, cit., p. 548.

⁴⁵³ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 605.

⁴⁵⁴ Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der “Darstellung” im 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink, Monaco 1998, p. 71.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 73.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 57.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 73.

significato della forma, ovvero della forma più nobile, bella e ricca, quella di un *corpo umano*». ⁴⁵⁹ Il gioco delle immagini e dei riflessi speculari, dunque, non procede all'infinito. Esso sembra culminare in un punto cieco, in cui l'origine ante-rappresentativa del concetto di forma è finalmente rivelata. ⁴⁶⁰

Tuttavia, l'immagine (3) – che sovverte il canone della luminosità dell'intelletto – non è l'effrazione della 'scena primaria dell'Illuminismo' bensì il suo opposto dialettico. Da un lato, quello di Herder è ancora «un linguaggio dell'immaginazione», poiché «l'amante non tocca veramente il corpo, ma lo guarda semplicemente come se lo toccasse». ⁴⁶¹ Dall'altro lato, «[i]l linguaggio dell'amante è [sì] fantasia, ma non fantasia vuota» ⁴⁶², dal momento che il registro fantastico dell'estetica herderiana sa accogliere l'istanza simbolica del godimento. A testimonianza di ciò, Mülder-Bach evoca una quarta immagine, tratta ancora dal *Journal* del 1769, in cui Herder, rimproverando se stesso, si domanda:

Come ho meritato, nel mio stato passato, di essere destinato solo a *vedere ombre* invece di sentire *cose reali* (wirkliche Ding)? Godo (*geniesse*) poco, cioè troppo, eccessivamente e quindi senza gusto: il senso del sentimento e il mondo della lussuria – non li ho goduti: vedo, *seno in lontananza* (*ich sehe, empfinde in der Ferne*), attraverso la stupidità e la debolezza [che si manifestano] nel momento stesso. [...] Ciò è vero anche dell'amore: che si sente sempre platonicamente, nell'assenza più che nel presente, nella paura e nella speranza più che nel piacere, nelle astrazioni, nei concetti dell'anima più che nella realtà. ⁴⁶³

In tal senso, secondo l'autrice, Herder avrebbe compreso che «la distanza è una condizione del desiderio e che la presenza, come surplus immaginario, deve essere veicolata simbolicamente». ⁴⁶⁴

La profonda lettura di Mülder-Bach ha implicazioni molto importanti. È anzitutto opportuno riportare la conclusione del passaggio citato, in cui Herder scrive: «[...] così leggo, questo è il modo in cui disegno, questo è il modo in cui lavoro, questo è il modo

⁴⁵⁹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 673

⁴⁶⁰ Come vedremo meglio, è proprio in quest'ottica che Herder intende offrire all'estetica uno statuto a un tempo scientifico e genetico, dato che il suo valore filosofico consiste nel saper ricondurre ogni concetto al proprio senso, laddove quest'ultimo è inteso come il correlato fisiologico di un'esperienza irriducibile a quella degli altri organi di senso. Cfr. I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, cit., p. 72.

⁴⁶¹ *Ivi*, pp. 73-74.

⁴⁶² *Ivi*, p. 74.

⁴⁶³ J. G. Herder, *Journal meine Reise*, cit., pp. 111-112.

⁴⁶⁴ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, cit., p. 76.

in cui viaggio, questo è il modo in cui scrivo, questo è il modo in cui sono in tutto!».⁴⁶⁵ Noi abbiamo dunque a che fare con qualcosa che solo astrattamente potremmo definire come un particolare modo dell'*Empfinden*. Si tratta in realtà di un 'sentire in lontananza' ('*ich empfinde in der Ferne*', *in-das-Ferne empfinden*) che avvolge tutto, che include in sé ogni attività (leggere, disegnare, lavorare, viaggiare, scrivere, eccetera) e che, nonostante la natura autobiografica del *Journal*, difficilmente può essere interpretato come una condizione psicologica personale di Herder. Se, come afferma Mülder-Bach, la distanza del godimento è la novità dell'estetica herderiana rispetto alle scene fantasmatiche di Winckelmann e Lessing, allora si dovrà parlare del "sentire a distanza" come di una condizione fondamentale del sentire in generale.

In primo luogo, perché Herder non si limita a denunciare la propria condizione ma afferma che l'«eccesso (*Übermaß*)» del godimento produce un godimento «senza gusto (*ohne Geschmack*)».⁴⁶⁶ Conseguentemente, una certa "distanza" è necessaria affinché si possa godere con gusto. In secondo luogo, il "sentire in lontananza" coinvolge tanto l'operosità della vita pubblica («*In der Freundschaft und Gesellschaft*») quanto gli 'usi' della vita privata («[...] *in der Liebe* [...]»)⁴⁶⁷ Come a dire che da questa sorta di atmosfera fondamentale non si evade: nessuna differenza tra "*Es*" e "*Selbst*", tra il chiacchiericcio mondano e l'autenticità solitaria del pensiero, permette una "fuga dalla distanza" (espressione già in se stessa problematica) tra il senziente e le «*äußeren Empfindungen*».⁴⁶⁸

È dunque vero che, come afferma Mülder-Bach, l'«amante» della scena herderiana (l'osservatore esemplare, Winckelmann) «ha bisogno della distanza ottica per immaginare la vicinanza tattile».⁴⁶⁹ Lo statuto immaginifico della tattilità in Herder implica che la vicinanza prossimale tra il soggetto e l'oggetto cancellerebbe la possibilità di cogliere i «*Körperzeichen*»⁴⁷⁰, i segni corporei senza cui non vi sarebbe possibilità alcuna di descrivere l'esperienza estetica. Tuttavia, tale ipotesi esegetica dev'essere posta in prospettiva.

Diremo allora che il brano citato dal *Journal* del 1769, in cui Herder denuncia l'inibizione della mano – che tocca e che scrive – porta in luce una mancanza

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ J. G. Herder, *Journal meine Reise*, cit., p. 112.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, cit., p. 76.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

fondamentale. In effetti, qualcosa doveva pur mancare affinché *Plastica*, dopo essere stato concepito, potesse anche essere portato a compimento. In quest'ottica, il sentire a distanza è interpretabile come un limite necessario a valicare l'ostacolo di un godimento amorfo e di un rapporto immediato tra l'anima e le sensazioni. La *Ferne* è allora ciò che blocca il lavoro di stesura e al contempo, paradossalmente, la sua condizione di possibilità.

Come definire meglio la profonda ambiguità del “sentire in lontananza”? Non certo nel senso per cui la *Plastica* sia la «cura» di un «sintomo».⁴⁷¹ Di fatto, tale interpretazione implica che la distanza appartenga ad una condizione psicologica privata dell'autore. Piuttosto (lo ribadiamo), è la stessa problematicità del “sentire a distanza” ad aver fatto sì che il saggio potesse essere scritto, che la fisiologia dei sensi e della sensibilità trovasse finalmente il suo punto di sgorgo. Nel *Giornale* del 1769, ancora a proposito del saggio del 1778, Herder scrive:

Ho fatto un po' di lavoro sull'estetica, e penso di essere veramente originale; Ma quanto poco? La proposizione, la vista vede solo superfici, il tatto sente solo forme: ma la tesi è già nota all'ottica e alla geometria, e sarebbe una sventura se non fosse stata già dimostrata. Quindi non mi rimarrebbe altro che l'applicazione: la pittura è solo per l'occhio, la scultura per il tatto: una scoperta ancora povera, e che, se fosse troppo estesa [nella sua applicazione], può dare conseguenze ridicole come adesso, dal momento che usiamo la vista per sentire, e così siamo abituati [a fare]. Quindi questa tesi è semplicemente una guida a[ll]o studio di] esperienze diverse, della vista e del tatto! Devo diventare una persona cieca e senziente per esplorare la filosofia di questo senso!⁴⁷²

Affinché il lavoro dell'estetica, in merito alla differenza tra il tatto e la vista, potesse acquisire una validità che non fosse meramente applicativa, era necessario generare una certa confusione, confondere i due piani attraverso una duplice mossa: da un lato, ricondurre lo statuto ontologico positivo della realtà esperita visivamente (laddove la vista è il senso della «distanza» e dell'«intelletto»)⁴⁷³ ai correlati dell'esperienza tattile; dall'altro lato, dimostrare che la semplicità immediata, perfino la brutalità del tatto è in realtà l'effetto superficiale di una complessa dinamica di tensione e lontananza, di

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 75.

⁴⁷² J. G. Herder, *Journal meine Reise*, cit., pp. 108-109.

⁴⁷³ Hans Dietrich Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in Gerard Sauder (a cura di), *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, Bd. 9, Felix Meiner, Amburgo 1987, p. 61.

un'oscillazione tra l'estensione desiderante e la ritrazione esitante della mano.⁴⁷⁴ Anche in assenza di una lettura fenomenologica delle tesi di Herder sulla percezione, si può dire che l'esperienza del toccare e dell'essere toccati non implichi alcuna immediatezza e che sia proprio questa discontinuità insaturabile a rendere il tatto un argomento degno di nota, specie alla luce della funzione ontologica che acquista in *Plastik*.⁴⁷⁵

7. Plastik

Herder è fortemente influenzato dalla disposizione di Winckelmann per la quale non si può interloquire a proposito dell'arte senza l'osservazione diretta delle opere.⁴⁷⁶ La domanda, dunque, è d'obbligo: quando parla della plastica, che genere di scultura ha in mente Herder? Nel 1769 (anno della stesura del *Journal*), avvennero altri due episodi importanti: in primo luogo, egli ebbe l'occasione di visitare la collezione presente a Versailles per volere di Luigi XIV, composta principalmente da copie di antiche opere romane e da pochi lavori originali. Il secondo momento è costituito dalla visita alla *Antikensaal* di Mannheim, che ospitava una galleria voluta nel 1767 da Carl Theodor e organizzata secondo le istruzioni di Peter Anton Verschaffelt. Nell'Introduzione all'edizione inglese di *Plastik*, Jason Gaiger ricostruisce:

La collezione consisteva quasi interamente di gessi di antiche sculture e busti [...] Le sculture erano riunite in condizioni appositamente ideate per garantire il vantaggio migliore e affinché fossero presentate in quanto importanti oggetti di studio. [...] Non soltanto la copiosa illuminazione poteva essere controllata attraverso tende regolabili, ma le stesse sculture erano

⁴⁷⁴ Assolutamente interessanti sono le coordinate offerte a tal proposito da Giorgio Maragliano: «La prima opera che distingue in maniera esplicita pittura e scultura secondo la natura della percezione è la *Plastik* di Johann Gottfried Herder [...] Il testo infatti scioglie tale distinzione sul piano descrittivo in modo tale da determinare con chiarezza le condizioni fenomenologiche della percezione di pittura e scultura. Mentre la prima nella sua natura planare sconta l'unicità del punto di vista, che impone l'aderenza nei motivi a ciò che il colore può rappresentare al meglio, come il paesaggio, la scultura trova nella figura singola la realizzazione del suo presupposto percettivo, secondo il quale solo nel movimento che consente di comporre impressioni visive e tattili tra loro potrà inverarsi la sua specificità di corpo tridimensionale. Ciò che Herder descrive è in realtà la differenza di due modi della percezione visiva, distinto quanto lo sono tra loro la ricomposizione della profondità spaziale rappresentata sul piano mediante linee e colori e l'"afferramento", per usare la sua metafora (*griefen*), in cui l'apparente immediatezza della percezione del corpo solido si scopre frutto di una integrazione tra sensi diversi». G. Maragliano, *Tangibili lontananze*, cit., p. 26.

⁴⁷⁵ Come vedremo meglio, in *Plastica* il tatto è il senso che permette di sentire la propria esistenza e di aver conferma dell'esistenza degli oggetti fuori di sé. In questo caso, una delle fonti di Herder potrebbe essere il *Trattato sulle sensazioni* di Étienne Bonnot de Condillac, di cui, in relazione al nostro discorso, è particolarmente importante il primo capitolo della seconda parte, dedicata a: «Il tatto, ossia il solo senso che giudica di per sé gli oggetti esterni». Étienne Bonnot de Condillac, *Trattato sulle sensazioni*, in Id., *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, traduzione di Giorgia Viano, UTET, Torino 1976, pp. 405-406.

⁴⁷⁶ Cfr. su questo punto la *Presentazione* di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco a: Johann Gottfried Herder, *Plastica*, a cura di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010, p. 9.

montate su orbite mobili in modo tale che potessero essere osservate da ogni angolo. Quando Goethe visitò la collezione nell'Ottobre del 1769, egli fu colpito dalla "foresta di statue" che, invece di rivestire le pareti, erano disposte per [tutta] la sala [...].⁴⁷⁷

Gaiger fornisce anche un breve elenco dei calchi presenti nella galleria, in cui erano esposte opere come:

L'Apollo Belvedere, il Laocoonte, il Torso Belvedere, Castore e Polluce, il Galata Morente, L'Ercole Farnese, la Flora Farnese, l'Apossiomeno, l'Ermafrodito Borghese [dormiente], la Venere de' Medici, lo Spinario, i Lottatori, il Fauno danzante con cimbali, il Fauno Idelfonso, L'Antino di Delfi, Niobe, una Niobide morente, L'idolino, Amore e Psiche.⁴⁷⁸

Benché *Plastica* cominci con considerazioni di ordine generale sul tatto e la vista, che esorbitano il campo specifico dell'arte, è essenziale procedere a partire dalla scultura.

7.1. *La scultura*

Trattando dell'esperienza estetica della scultura, per come Herder la descrive, si è soliti evidenziare il ruolo comune che il tatto e la vista vi giocano congiuntamente. Ciò è del tutto esatto. Nelle pagine in cui tale esperienza è descritta (richiamiamo la "scena" di un Winckelmann che apprezza il Torso Belvedere, secondo l'interpretazione di Mülder-Bach), il filosofo evidenzia due parole: «schauen *als ob* [...] taste», 'guardare come toccare'.⁴⁷⁹ Tuttavia, occorre notare anche che ad essere coinvolti non sono soltanto i sensi della vista e del tatto ma l'interno corpo del fruitore, costretto a ruotare intorno all'oggetto. Mentre scrive, Herder osserva l'estimatore che «scivola attorno, cerca pace e non la trova», alla ricerca di un punto di *vista* («*Gesichtspunkt*»)⁴⁸⁰ che la scultura semplicemente non può offrirgli: «[P]erché appena vi è un *punto di vista* il vivente diviene tavola, e la bella rotonda figura viene fatta a pezzi in un misero poligono». ⁴⁸¹ Benché la geometria costituisca il piano comune della sinestesia tra la vista ed il tatto⁴⁸², Herder

⁴⁷⁷ Jason Gaiger, *Introduction a Johann Gottfried Herder, On sculpture. Some observation on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, traduzione inglese e cura di Jason Gaiger, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2002, p. 3.

⁴⁷⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

⁴⁷⁹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

⁴⁸⁰ *Ivi*, pp. 604-605.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 605.

⁴⁸² Cfr. Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Marcerata 2015: «La geometria, garante dei trasferimenti intersensoriali secondo la ricostruzione di Leibniz e Diderot, [in Herder] cambia *status*: anch'essa risente delle diverse capacità sensoriali del cieco e del

afferma che la staticità della prospettiva sbilancia l'esperienza in direzione della vista: l'occhio geometrizza la figura, facendo sì che il soggetto perda il contatto con ciò che nell'oggetto scultoreo è 'vivente' («*Lebendige*»).⁴⁸³ All'inquietudine cinestetica del fruitore corrisponde la possibilità di cogliere l'elemento vitale della scultura: non appena egli si ferma, quest'ultimo va perduto. La scultura non si limita a sfidare la natura prospettica della rappresentazione ma, in un certo senso, se ne prende gioco, se "prendersi gioco" è il termine giusto per caratterizzare la dissimulazione del vivente («*so bald es eigenwurzelter Gesichtspunkt ist, das Lebendige Tafel wird*»).⁴⁸⁴

Alla luce di tutto questo, come interpretare, nel caso specifico in essere, la relazione tra il tatto e la vista? Il "divenire mano dell'occhio" («*sein Auge ward Hand*»)⁴⁸⁵ è una metamorfosi (dell'occhio che, per così dire, si trasforma in una mano) o la generazione di qualcosa di diverso (una terza istanza, che non è né l'uno né l'altra)? Ci si sente obbligati a protendere per la seconda ipotesi, non appena ci si accorge che la vista aptica in gioco dell'esperienza estetica della scultura corrisponde ad una sorta di oscillazione lieve (di fatto insensibile o impercettibile) tra la vista e il tatto. Si deve dunque parlare di un terzo modo della rappresentazione? Non è ancora possibile rispondere a questa domanda, perché si tratterebbe piuttosto di una fluttuazione che avviene al livello dell'immaginazione. Ciò che conta, per il momento, è che i due movimenti – l'oscillazione tra la vista e l'occhio e la circumnavigazione dell'oggetto da parte dello spettatore – sono strettamente connessi. In entrambi i casi, si tratta di sradicare ciò che è radicato («*eigenwurzelter*»)⁴⁸⁶:

Per questo va scivolando: il suo occhio diventa mano, il raggio luminoso dito, o piuttosto la sua anima ha un dito assai più fine della mano e del raggio luminoso, per abbracciare in sé l'immagine che viene dal braccio e dall'anima dell'artefice. La possiede! L'illusione

vedente. Mentre nel *Saggio [sull'origine del linguaggio]* Herder sembra propendere per l'idea che sia la geometria a costruire il cardine delle nozioni di spazio, forma e colore, nelle opere successive il filosofo tedesco assume una posizione diversa, interessante perché più originale. Nella *Plastica* il problema viene riproposto secondo un'impostazione per certi versi opposta: non si tratta più di capire "quale senso geometrico sia necessario acquisire per adoperare univocamente tali segni caratteristici [spazio, forma e colore" [...], ma di scoprire le diverse modalità d'accesso a questa scienza. Per il cieco è facile dimostrare ciò che è più difficile da comprendere per il vedente, cioè la "totalità del corpo"; per il vedente è facile comprendere ciò che costituisce una difficoltà per il cieco, cioè le "figure della superficie". Vista e tatto costituiscono due sensi diversi ma non incommensurabili: la geometria non rappresenta il luogo della riduzione sensoriale quanto il piano comune sul quale far emergere somiglianze e differenze tra modalità distinte ma inserite nel medesimo tessuto percettivo».

⁴⁸³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

(*Täuschung*) è riuscita: vive e l'anima sente tattilmente che vive; e ora parla, ma non come se vedesse, come se tastasse, sentisse tattilmente.⁴⁸⁷

Lo 'scorrere' del fruitore intorno all'opera sembra esprimere, più che un'abolizione della prospettiva, una moltiplicazione all'infinito dei punti di vista, determinata in base all'insufficienza di ogni quantificazione geometrica («*weil tausende ihm nicht gnung sind*»).⁴⁸⁸ La visione aptica che è in gioco nella scultura ingenera anzitutto dinamismo ed Herder, dal suo canto, presenta l'associazione tra il tatto ed il moto come un'ovvietà: si tocca muovendo(si). Tuttavia, come abbiamo visto, non è propriamente la mano a toccare ma l'occhio. L'irrequietezza della vista aptica costringe lo spettatore allo spostamento perpetuo del proprio corpo in senso rotatorio. Ci si muove intorno all'oggetto, si gravita e ciò produce un'illusione («*Tauschung*»)⁴⁸⁹ che rende l'anima in grado di 'sentire tattilmente la vita' – o meglio, la propria (vita) nella scultura: ci si muove toccando(si). L'oscillazione tra il tatto e la vista e il movimento del corpo culminano nell' 'entusiasmo' («*Begeisterung*»)⁴⁹⁰ dell'estimatore: il cinetismo diventa agitazione psichica («*sucht Ruhe und findet keine*»)⁴⁹¹. L'arte più statica e monumentaria⁴⁹² è investita di un dinamismo che avviene su piani molteplici (sensazione, corporeità, psiche) il cui effetto maggiore è la possibilità, per l'anima, di percepirsi: si tocca sentendo(si).

Già a questo punto, in questi tre momenti disposti in successione, tattilità e movimento non esprimono una sorta di immediatezza del toccare. Piuttosto, quest'ultimo è attraversato da una strana forma di riflessività, per cui il sentire dell'anima rimane pur sempre un "sentire l'anima". L'esperienza estetica della scultura, dunque, non soltanto coinvolge una pluralità di movimenti irriducibili alla semplicità di un sentimento generico (nonostante la poeticità dello stile di Herder, l'oscillazione, il movimento e l'entusiasmo sono analiticamente disposti nell'ordine sequenziale di un processo) ma anche un "rapporto interiore di esteriorità" tra ciò che tocca e ciò che è toccato. Tale relazione non

⁴⁸⁷ *Ivi*, pp. 604-605.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 604.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 604.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² È noto che in Winckelmann la scultura è in origine costituita da tavole di legno non lavorate o da pietre quadrangolari, «come accadde anche presso gli Arabi e gli Amazzoni. Tale forma avevano la Giunone di Tespi e la Diana di Icaro. Diana Patroa e Giove Milico a Corinto e l'antichissima Venere di Pafos non erano altro che una sorta di colonne. Anche Bacco fu adorato sotto forma di una colonna e persino l'Amore e le Grazie erano raffigurate solo con pietre. È questa la ragione per cui la parola colonna (*κίον*) aveva per i Greci il significato di una statua ancora nei loro tempi migliori». Johann Joachim Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, traduzione di Maria Ludovica Pampaloni, Abscondita, Milano 2017, p. 30.

concerne, se non indirettamente, l'oggetto scultoreo, che al culmine dell'esperienza è dissolto in immagine («Bild»)⁴⁹³. L'illusione (*Tauschung*) della scultura è in parte anche questo: che il corpo diventi, per l'anima, qualcos'altro (ossia un'immagine o un simulacro).

Ciò significa forse che Herder escluda ogni possibile considerazione materiale dell'arte? Non esattamente, ma ciò concerne tutta un'altra prospettiva. Nell'ottica di una filosofia dell'interpretazione che fa leva sulla differenza irriducibile di ogni epoca e cultura⁴⁹⁴, non è affatto scontato che la statuaria greca possa essere oggetto di godimento nel presente e, come vedremo, Herder ritiene che nella maggior parte dei casi non sia così. In epoca antica, come egli stesso sottolinea, «[i]l dio unico e determinato (*Der einzelne bestimmte Gott*) era *presente* e ascoltava. In questo modo i greci *davano il nome* alle statue. Non si trattava più dell'Apollo universale [...] si trattava dell'Apollo Sminteo, Délio, Pizio, ἄργεῦς, così come designavano luogo e attributo».⁴⁹⁵ L'epoca presente non tratta la scultura religiosamente ed Herder, di certo, non ci invita in questa direzione.

Tuttavia, se il senso spirituale è ormai perduto nel corso della storia, cosa, di preciso, l'epoca presente può apprendere dalla scultura greca? La risposta è chiara e consiste nell'apprendere a considerare il lavoro d'arte come un che di assolutamente determinato. La designazione individualizzante del greco esplicita la "necessità" storica e genetica della scultura, se è vero, come abbiamo visto, che in Herder il nominare originario è anche necessario. Tuttavia, la differenza tra la maniera greca e il modo moderno del godimento estetico permane.

Sebbene «[l]a natura continu[i] a procedere con ogni singolo uomo così come fa per l'intera specie, dal tatto alla vista, dalla plastica alla pittura»⁴⁹⁶, ciò che l'estimatore contemporaneo (all'epoca di Herder) rinviene nell'esperienza estetica della scultura non è l'irriducibile determinatezza dell'oggetto d'arte. Da qui, il valore dell'arte nel senso della *Bildung*: per Herder, «[i] sensi e le conoscenze sensibili, come pure certe segrete inclinazioni e piaceri, sono la *prima cosa che si risvegliano* (*aufwacht*) *nella nostra anima*».⁴⁹⁷ Così, la stanza dei giochi del bambino è «[d]avvero il primo museo della

⁴⁹³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

⁴⁹⁴ In tal senso si parla ad esempio del 'multiculturalismo' di Herder. Cfr. Valentina Panzé, *Multiculturalismo*, in Angelo d'Orsi (curatore), *Gli ismi della politica: 52 voci per ascoltare il presente*, Viella, Torino 2010, p. 329.

⁴⁹⁵ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 767.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 721.

⁴⁹⁷ Johann Gottfried Herder, *Dell'influenza delle belle scienze su quelle superiori*, in Id. *Saggi del primo periodo*, cit., p. 1295.

scuola fisicomatematica», in cui trovano in prima istanza «corpi in quanto corpi (*Körper, als Körper*)» di fronte ai quali «[q]uanto più egli non si è limitato a sbalordirsi e sognare, ma ha afferrato, avuto, posseduto [...] tanto più vitale è il suo sentire tattile, che è, come dice la parola stessa, *concetto* (Begriff) della cosa (*Sache*)». ⁴⁹⁸ Ora, il fatto che Herder punti al recupero della verità corporea dell'oggetto (estetico, ma non solo) non implica che egli neghi la differenza dei modi storici dell'esperienza (specificamente estetica). Qui si apre in effetti una questione che avrà una risposta solo nel momento in cui noi prenderemo in considerazione il rapporto tra l'arte plastica e la pittura. Tuttavia, tale problema coinvolge direttamente l'ontologia della scultura e, da questo punto di vista, esso ci appella con una certa urgenza.

7.1.2. Creazione e distruzione della plastica

Dal punto di vista ontologico, la prima proprietà che caratterizza la scultura è la sua natura corporea, che nell'ottica di una filosofia dell'arte volta ad indagare la peculiarità dell'oggetto estetico si traduce in termini di tridimensionalità. In *Plastica*, questa parola non indica semplicemente la qualità dell'oggetto di estendersi volumetricamente nello spazio ma anche la capacità dell'oggetto di dinamizzare l'esperienza estetica e di sfidare la stereoscopia della contemplazione. Più che di "volume", è dunque opportuno parlare di densità.

Ora, se si può passare da una categoria all'altra è perché questi termini non vanno intesi in senso fisico. La "natura corporea" della scultura non riguarda la solidità o la massa dell'ente, così come la densità in gioco nell'esperienza tattile non ha niente a che fare con la sua capacità di resistere alla pressione del tatto. ⁴⁹⁹ "Corporeo" indica, in questo caso, lo statuto singolare e organico (ma non organicistico) dell'oggetto estetico: «Ogni statua è un *unicum* e un *tutto*; ognuna sta lì per sé sola (*Jede Bildsäule ist Eins und ein Ganzes: Jede steht für sich allein da*)». ⁵⁰⁰ Ogni scultura è un'individualità raccolta in se stessa, indipendente dal soggetto che la osserva e la giudica. Non a caso, "singolare" e "totale" non vanno intesi come categorie quantitative, bensì, rispettivamente: 1. Come attributi ontologici dell'oggetto estetico; 2. Come l'effetto di un modo antico della produzione artistica ispirato da religiosità e idolatria. Lo statuto reale della scultura, nonché

⁴⁹⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 592-593.

⁴⁹⁹ Prima di Herder, il senso tattile era lockianamente concepito sotto la luce della resistenza, della solidità e della impenetrabilità in quanto suoi peculiari correlati percettivi. Cfr. H. D. Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, cit., p. 64.

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 776-777.

l'assunzione di quest'ultima in quanto paradigma di verifica della differenza tra "realtà" e "apparenza", risiede all'incrocio tra questi due aspetti che abbiamo appena sottolineato:

Se vi è un'arte che può tenerci ancorati alla sostanza e alla realtà (*bei Substanz und Wirklichkeit*), allora è questa: e se dovesse diventare un fantasma, cosa non potrebbe di conseguenza diventarlo? L'antico artista poteva studiare le cose più diverse nei più vari ambiti [...]. Ma se doveva *creare*, allora la varietà si trasformava in *unità*, così come l'anima dell'opera e il portamento scaturivano dalla *sua* anima. Egli diceva alla massa di pietra: trasformati (*wandle*), diventa *questa* persona, vivi! Ecco come ogni tipo di idolatria ha visto l'arte.⁵⁰¹

Ecco allora che lo statuto ontologico ("realtà", "sostanzialità", "necessità") dell'opera scultorea viene da Herder direttamente connessa al modo storico di produzione del lavoro d'arte.

Ora, tale connessione potrebbe apparire perfino banale nell'ottica di una sensibilità contemporanea. Tuttavia, non lo è affatto. In primo luogo, perché, legando lo statuto di verità dell'opera ad un modo antico di produzione artistica, sembra possibile individuare in Herder un certo conservatorismo. Nel corso del presente capitolo (e già in questo paragrafo) vedremo a più riprese che non è così. In secondo luogo, perché il modo della produzione artistica non esprime la banalità di una connessione diretta tra l'opera e l'autore ma un rapporto complesso, determinabile in termini di differenza. Come abbiamo letto nel brano appena citato, Herder suddivide l'attività dell'artista in due parti: vi è il momento dello studio (o dello *studium*), in cui l'artista attinge da molteplici fonti intellettuali; vi è poi il momento vero e proprio della pratica creativa, in cui la molteplicità delle fonti viene ricondotta ad unità. Si può dunque dire che la singolarità dell'opera è in un certo senso la concrezione materiale di un lavoro intellettuale.

Analizzando in questa luce il rapporto tra lo statuto ontologico dell'opera e il modo della sua produzione, notiamo che, sebbene i due momenti sono strettamente collegati, da un altro punto di vista essi sono anche necessariamente separati. All'interno di una prospettiva storico-culturale che fa leva sulle differenze geografiche ed epocali, com'è possibile che l'estimatore "contemporaneo" sia in grado di "sentire" la singolarità della scultura intesa come il prodotto di un modo storicamente e culturalmente determinato della produzione artistica? È chiaro allora che tra le due istanze messe in gioco da Herder

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 767.

vi sono a un tempo continuità e differenza: da un lato, l'opera è legata ad una pratica specificamente greca, dall'altro, qualcosa del lavoro d'arte – ossia, la sua singolarità e determinatezza – sopravvive al trascorrere delle epoche. Come spiegare, dunque, questo ulteriore dislivello?

Riprendiamo dunque la differenza che Herder pone tra lo *studium* e la pratica. Come afferma Silvia Vizzardelli, l'atto creativo è un lento «[...] processo di maturazione» a cui deve seguire uno «stacco», una decisione senza la quale l'opera non potrebbe aver luogo.⁵⁰² Allo stesso modo, l'artista greco che Herder immagina vaglia molti ambiti del sapere ma ad un certo punto il suo studio è come interrotto. L'unità dell'opera sembra allora esprimere un doppio senso della determinazione: da un lato, lo statuto ontologico dell'opera in quanto *omne modo determinata*, dall'altro lato, l'impulso di una scelta che blocca l'attività intellettuale preparatoria a favore della pratica creativa. È in tal senso che forse si potrebbe leggere la differenza tra la singolarità dell'opera ed il modo della sua produzione artistica: se noi (così come l'estimatore tipo di *Plastica*) siamo in grado di comprendere e sentire la realtà e l'irriducibile determinatezza corporea dell'opera d'arte nonostante la distanza che ci separa dai modi culturali della sua produzione, è perché vi è *in nuce* una differenza essenziale nell'atto creativo, che risiede nel passaggio dallo studio alla pratica (o all'atto creativo).

Come in parte anticipato, questa differenza tra lo statuto ontologico dell'opera e il modo storico della sua produzione non implica (come potrebbe apparire) una sorta di essenzialità ideale dell'opera d'arte. È interessante notare (aspetto anticipato poco sopra) che Herder non si augura un ritorno al modo di sentire greco ma giunge ad affermare che la distruzione dei monumenti antichi sia addirittura un bene:

Questi monumenti sono le opere classiche della loro [dei greci] mano che sente, come i loro scritti lo sono del raffinato sentire dello spirito umano: nel mare tempestoso dei tempi essi stanno come fari, e il marinaio che si regola su di loro non andrà mai alla deriva. È una perdita luttuosa e insostenibile, ma forse in fondo un bene, il fatto che i barbari ne abbiano distrutti così tanti. Una folla di monumenti potrebbe perderci e soggiogarci, così come nella città, che anche oggi ne possiede il numero maggiore, c'è forse più scarsità di spirito che ne sia degno, che li comprenda e che li rinnovi.⁵⁰³

⁵⁰² Silvia Vizzardelli, *Teleplastia. Saggio sulla psiche interrotta*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, p. 125.

⁵⁰³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 659-661.

L'idea per cui la distruzione delle sculture storiche sia da considerare come un momento positivo è in effetti innovativa, se non addirittura avanguardistica. È vero che essa non è espressa senza un tono nostalgico (chiaramente, la posizione di Herder non poteva essere così netta) e tuttavia vedremo a breve come questo brano sia coerente con altri passaggi (certo, meno radicali) della *Plastica*. Ciò che conta per il momento è misurare le conseguenze del legame problematico tra lo statuto ontologico dell'opera e il modo culturale della sua produzione.

Quando Herder afferma che la scultura classica, prodotta in base al canone di Policleto che Leonardo da Vinci a sua volta rielabora, è «*modello della buona forma* (Muster der Wohlform)»⁵⁰⁴, la parola “modello” (più tardi Herder utilizza il termine «*Vorbild*»)⁵⁰⁵ non rimanda alla proporzionalità in quanto metodo procedurale della produzione artistica bensì all'idea di ‘forme viventi’ («*Lebensgestalten*»⁵⁰⁶) plurali che guidano la mano dell'artista. Questo termine, dal suo canto, non va inteso in senso organicistico, bensì alla luce della relazione tra scultura e poesia. Herder afferma (sempre a proposito dell'artista greco): «Lo scultore si trova nel buio della notte e tasta le statue delle divinità. I racconti dei poeti gli stanno dinnanzi e dimorano in lui: egli sente la Minerva di Omero che afferra la roccia possente [...] sente il passo di Nettuno, il petto di Alcide, la curva delle sopracciglia di Giove».⁵⁰⁷ Il modello indica l'ipotiposi: rimanda all'idea di un movimento che si svolge tra la parola poetica e la forma (scultorea) sensibile. La molteplicità delle forme viventi non coincide con le ‘forze organiche’ che prenderanno il posto degli attributi di Spinoza bensì con gli elementi allegorici “incorporati” degli dei (il modo di procedere di Poseidone, la forza di Eracle, eccetera). Come lo scultore greco è libero di studiare ogni cosa, la potenza della sua mano consiste nella capacità di ospitare l'eterogeneità degli elementi più variegati, di accogliere in una forma ciò che è a un tempo concetto, significato e ‘dimora’: «*[D]ie Hand allein gibt Formen, Begriffe dessen, was die bedeuten, was in ihnen wohnt*».⁵⁰⁸ Questa frase potrebbe dunque essere interpretata nel modo che segue: esiste un “modo di significare” tattile, un modo manuale di “far senso”. È forse questo il modello che l'arte deve recuperare: non quello di un'antica arte spirituale ma l'abilità dell'arte stessa di essere catalizzatrice di immagini eterogenee.

⁵⁰⁴ *Ivi*, pp. 658-659.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 762.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 660.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 759.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 666.

L'individualità della scultura dev'essere dunque ereditata, al di là di ogni religiosità o idolatria, in quanto potenza sensibile e singolarizzante del significato.

7.2. La pittura

Se la scultura è l'arte della singolarità e della verità corporea, la pittura è il «regno incantato del bell'inganno» («*schönen Truges*») e dell'«onnipotenza» di luce e colore.⁵⁰⁹ «La pittura è *rappresentazione* (Repräsentation), un mondo incantato fatto per l'occhio [...]; *questo* senso deve seguire, e non può gettar via le bacchette magiche che esso le concede».⁵¹⁰ Essa è «un'arte che è *fantasia dell'apparenza* (Phantasie des Augenscheins) e una *tavola del mondo*».⁵¹¹ Tali definizioni lascerebbero credere che, per Herder, il dipinto sia una pratica superficiale, “priva di sostanza”. In realtà, la pittura non ricopre in *Plastica* un ruolo secondario, meramente comparativo ma intrattiene una relazione peculiare con il mondo e la storia grazie alla quale essa viene pensata in opposizione alla ‘menzogna della bellezza’ («*Lüge von Schönheit*»)⁵¹²:

La pittura è una tavola incantata, grande quanto il mondo e la storia [...] Anch'io amo il bello più del brutto e non mi piace avere ogni giorno davanti agli occhi linee contorte [...] tuttavia ammetto che un'eccessiva delicatezza, un troppo altezzoso disdegno, rendono alla fine il mondo angusto come la nostra stanza e prosciugano in una misera pozzanghera le moderne, profonde fonti della verità, della vivacità, della forza.⁵¹³

Il dipinto è l'arte della rappresentazione ma non per questo è anche un'arte dell'inganno. Certo potrebbe diventarlo se «ogni figura» fosse disegnata come «una statua»⁵¹⁴ e dunque – si noti bene – se assumesse la scultura come un modello. Ciò che è proprio della pittura (la fonte della sua ‘verità’, ‘vivacità’ e ‘forza’) è la sua capacità di sottrarsi all'omogeneità della bellezza per cogliere la varietà del mondo: «In un dipinto nessuna singola persona è il tutto: se tutte sono egualmente belle, non lo è più nessuna. Tutto diventa una opaca *monotonia* [...]».⁵¹⁵ Com'è facile aspettarsi, questa presa di posizione risponde ad una logica dei soggetti primari e secondari («*Hauptperson*», «*Nebenperson*»)⁵¹⁶ che rimanda,

⁵⁰⁹ *Ivi*, pp. 632-633.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ivi*, pp. 656-657.

⁵¹² *Ivi*, p. 656.

⁵¹³ *Ivi*, p. 655.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 655.

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 654

dal suo canto, ad un motivo più profondo. Così (ancora sul solco della questione: “se tutti i personaggi del dipinto debbano essere belli come quelli dei gruppi scultorei”), Herder si domanda: «E se la *menzogna* della bellezza si fa gioco dell’intera rappresentazione, della storia, del carattere dell’azione, e questa accusa apertamente l’altra di mentire?».⁵¹⁷ Questo aspetto ci sembra particolarmente degno di nota. Non si tratta solo di rispettare i confini formali delle arti, laddove questi ultimi sarebbero stabiliti dai loro corrispettivi *media* sensoriali. Infatti, come la vista gioca una parte decisiva nell’esperienza tattile della scultura, allo stesso modo il tatto ricopre un ruolo essenziale nell’esperienza visuale della pittura. Il problema di una pittura che emuli la scultura è che la menzogna della bellezza si dissimuli ed accusi la verità (del dipinto) di mentire.

Ammettiamo, dunque, in questo gioco commedico di travestimenti tra le arti, che il dipinto imiti l’ideale plastico della bellezza greca.

Ne segue una *disarmonia*, un che di *intollerabile* nell’intero del dipinto, di cui certo non si accorgerà il fanatico di cose antiche, ma che l’amico dell’antichità avvertirà in modo tanto più doloroso. E alla fine la *nostra epoca* intera (*ganz unsre Zeit*), i soggetti più fruttuosi della *storia*, i *caratteri più vivaci*, ogni sentore di *verità* individuale (*einzelner Wahrheit*) e di determinatezza (*Bestimmtheit*) vengono liquidati come anticaglie. La posteriorità si porrà dinanzi ai frutti di tali affettazioni culturali, tanto nella teoria quanto nelle opere, e si sorprenderà non riuscendo a capire come stavamo, in che tempo vivessimo, e cosa dunque ci avesse condotto alla miserabile follia di voler vivere in un *altro* tempo, presso un *altro* popolo e clima, *rinunciando* all’intera tavola della natura e della storia o *corrompendola* penosamente.⁵¹⁸

A differenza della scultura, che è – lo ricordiamo – ‘modello della buona forma’, la pittura è soggetta alla «[...] legge della bellezza *brutta*»⁵¹⁹: un termine che, dietro la sua apparente semplicità, cela effettivamente una critica all’ideale estetico del bello in nome di una verità che consiste nel confronto dell’arte con il proprio tempo storico. L’autore di *Plastica*, infatti, si interroga sulla posteriorità, sul modo in cui le epoche avvenire avrebbero giudicato la propria. Il che significa che il suo sguardo è parte di un atteggiamento generale che riconosce appieno la storicità del proprio tempo. Inoltre, un aspetto indubbiamente degno di nota è che in questo ragionamento è implicata l’idea di una differenza storico-temporale tra le due forme d’arte considerate: la scultura – con la

⁵¹⁷ Ivi, pp. 655-657.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 656-657.

⁵¹⁹ Ivi, p. 657.

sua bellezza, con i suoi canoni, finanche con la propria esteriorità corporea – è un'arte del passato, mentre la pittura, tavola della rappresentazione e quadro di una variegata 'bellezza brutta', è l'arte del presente storico, ovvero di quel secolo XVIII da cui Herder (coinvolgendo i posteri nel suo discorso) ci scrive.

È bene precisare che l'appartenenza della scultura al passato non indica, per così dire, un addio alla plasticità dell'arte. Di certo, la tela non è il bronzo. Tuttavia, «[a]nche nella pittura le *forme* delle cose devono diventare i *tratti fondamentali*, la *sostanza* dell'arte: ma al modo in cui la luce le mostra, congiunge e irradia». ⁵²⁰ Esattamente come accade in relazione alla scultura, l'esperienza estetica della pittura è soggetta alla stessa oscillazione tra i sensi in quanto modi della rappresentazione e istanze specifiche dell'esperienza. Dato «[...] che le forme [della pittura] derivano da un senso differente», ovvero non dalla vista ma dal tatto, «tale senso dovrà a sua volta essere *ricettivo* rispetto ai *concetti del bello*, dal momento che nemmeno il senso più chiaro può farne a meno. L'occhio è solo un indicatore, rappresenta solo la ragione della mano». ⁵²¹ Nonostante la pittura sia un'arte «per l'occhio», che «parla per l'occhio» ⁵²², la tattilità non è estranea all'apprezzamento del dipinto ⁵²³, giacché il colore di per sé non produce alcun godimento: «[...] il colore non è forma, e dunque non può essere percepito dall'occhio chiuso e dal senso che tasta, e se percepito subito impedisce la bella forma (*die schöne Form hindert*)». ⁵²⁴ Se vi è forma in pittura è perché il tatto, accanto all'occhio, partecipa all'esperienza estetica del dipinto.

7.3. Scultura e pittura

Alla luce di quanto detto fino a questo momento, espressioni del tipo: «[...] la scultura è *verità*, la pittura *sogno (Traum)*» ⁵²⁵ devono essere poste in prospettiva. Non si tratta di negare la differenza tra le due arti, né l'associazione della prima alla presentazione

⁵²⁰ *Ivi*, p. 667.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ivi*, p. 645.

⁵²³ Cfr. G. Berkeley, *Saggio per una nuova teoria della visione*, §157, cit., p. 115: «Devo confessare che siamo tentati di credere che le figure piane siano gli oggetti immediati della vista, benché si ammetta che i solidi non lo sono. Questa opinione è fondata su ciò che si osserva in pittura, dove le idee che si imprime immediatamente nel pensiero sono quelle dei piani variamente colorati — i quali, per un atto istantaneo del giudizio, vengono trasformati in solidi. Con un po' di attenzione, però, scopriremo che i piani che abbiamo considerato gli oggetti immediati della vista non sono piani visibili, bensì tangibili. Quando infatti si dice che i quadri sono piani, si vuole dire che essi appaiono al tatto lisci e uniformi. Ma allora questa levigatezza e uniformità o, in altre parole, questa piatezza del quadro non è percepita immediatamente dalla vista: il quadro, infatti, appare all'occhio vario e multiforme».

⁵²⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 638-639.

⁵²⁵ *Ivi*, pp. 616-617.

(*Darstellung*) e la seconda alla rappresentazione (*Repräsentation*). Si tratta piuttosto di dinamizzare la loro divergenza per coglierne la natura storica e politico-culturale.

Non abbiamo modo di seguire fin nelle sue eleganti articolazioni l'interpretazione del rapporto tra 'presentazione', 'espressione' e 'rappresentazione' in Herder da parte di Mülder-Bach. Tuttavia, sembra opportuno richiamare qui un aspetto in particolare:

La pittura è "inganno" perché dà solo l'"apparenza" superficiale del corpo; la scultura, d'altra parte, è "verità", poiché rappresenta il "corpo in quanto corpo". La loro energia critica trae forza dall'opposizione tra inganno e verità, dal fatto che traduce la differenza mediale in un contrasto tra cultura e natura. Così la pittura non è solo un inganno in sé [...] non mostra soltanto il mondo secondo l'apparenza visibile, ma presenta un mondo di apparenza esteriore, un mondo di mascheramenti culturali [...]. Al contrario, la scultura non è solo la verità corporea in sé, ma anche una "immagine della verità", poiché mostra il corpo nudo e non velato – l'essere umano nello stato naturale della sua "innocenza" paradisiaca.⁵²⁶

Seguendo l'interpretazione di Mülder-Bach, la scultura è la nuda presentazione del corpo, così come appare al tempo della genesi; la pittura è rappresentazione del mondo culturale, vale a dire, storico. Ciò richiama effettivamente il motivo cristiano del rapporto tra il tempo dell'origine e quello della storia: «La strada dalla scultura alla pittura è il percorso della caduta».⁵²⁷ È dunque opportuno insistere, per via delle sue molte implicazioni, su questo punto.

Procedendo con ordine: quando tratta dell'allegoria nell'arte scultorea, Herder afferma che le arti e le scienze non hanno un unico fondamento. «La questione [dell'allegoria nella scultura] si è molto complicata perché tutte le arti, e addirittura (*orribile dictu!*) tutte le scienze, sono state considerate a partire da un unico fondamento (*auf Einerlei Grunde*), senza comprendere che non vi è ago e filo che possa renderle un qualcosa di unitario».⁵²⁸ In merito alla scultura e alla pittura, la "differenza di fondamento" («*Grunde*») è determinata a partire dalla diversa impressione («*Eindruck*»)⁵²⁹ che esse ingenerano nell'estimatore. Herder afferma che vi sono in noi: «[...] tre sensi per tre *generi di bellezza*, che devono essere distinti come *superficie, suono, corpo*» e precisa: «Questi sono limiti (*Grenzen*) che la *natura* ha loro prescritto, e non un qualche accordo; e che

⁵²⁶ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pigmaliions*, cit., p. 76.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 760-761.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 616.

dunque nessun accordo potrà modificare (*ändern kann*), senza che la natura si vendichi». ⁵³⁰ Ora, la differenza tra i fondamenti sensibili dei generi della bellezza non è intrasgredibile. Si può ammirare la scultura con gli occhi (e di fatto lo si fa in ogni momento) ed è perfino possibile tradurre la musica in colori, come nel caso del clavicembalo oculare del gesuita Louis Bertrand Castel. ⁵³¹ Dunque, anche se comporterà una ritorsione (*rächet*, *Rache*) da parte della natura, l'accordo (*Verabredung*) è di fatto possibile.

La questione sta nel decidere se questa vendetta sia effettivamente una minaccia. Quest'ultima è l'avvertimento della possibilità che si verifichi un accadimento peggiorativo nel futuro. Mentre "oggi" (nel presente storico da cui Herder per così dire ci parla) il "danno" è già avvenuto: «La natura ci lasciato e si è nascosta, ora ci sono arte e stati, meccanismo e rappezzatura». ⁵³² È dunque vero che la scultura è associata alla verità corporea e la pittura all'apparenza dei corpi. Tuttavia, questa posizione non dev'essere assolutizzata, perché si tratta in realtà di una considerazione storico-politica, non metafisica. In questo gioco illuminista della natura e degli accordi, della vita naturale e della vita contrattuale, la pittura ha 'leggi' («*Gesetze*»), la scultura, 'racconti' (*Erzählungen*). ⁵³³ Per questo motivo, interpretare il rapporto tra le due pratiche alla luce della semplice dicotomia tra apparenza e verità potrebbe risultare alquanto riduttivo. Perché in tal modo si rischia di non tenere in conto che a culture diverse (quella greca, quella moderna) corrispondono in realtà modi differenti di legittimazione della raffigurazione artistica: da un lato (quello della scultura) la poesia, il mito, il racconto; dall'altro (quello della pittura), la legge, la tecnica o la tecnologia basata sul riconoscimento delle caratteristiche e dei limiti fisici dello strumento (la cornice, il quadro, i colori, eccetera).

Detto altrimenti, sebbene il primato antropologico (filogenetico ed ontogenetico) del tatto sulla vista ⁵³⁴ abbia un valore strutturale, ciò non significa che la plastica, a differenza della pittura, sia fuori dalla storia e da ogni dinamica culturale. Quando Herder riflette sul ruolo della scultura nel presente (XVIII secolo) egli non dice mai che l'epoca dovrebbe recuperare l'immagine dell'uomo (o del "tipo") naturale ma lascia intendere che, per l'arte scultorea, ormai non v'è più posto:

⁵³⁰ *Ivi*, pp. 612-613.

⁵³¹ Cfr. *Ivi*, p. 667.

⁵³² *Ivi*, p. 721.

⁵³³ Cfr. *Ivi*, pp. 757-759.

⁵³⁴ Cfr. *Ivi*, p. 721.

Ergete statue greche, in modo che ogni cane possa urinarvi e non riuscirete a dare allo schiavo che vi passa accanto ogni giorno e all'asino carico del suo fardello alcun sentimento tattile atto a notare che essa è lì, e che essi le diventano simili. Avrete eretto un palo, al quale appoggiarsi e strofinarsi la schiena scorticata! In un noto luogo in Germania la piazza delle parate è cinta da statue, eroi greci, con l'ultimo ginocchio appuntito e il tamburo; io non so perché manchino le ghette, il berretto da granatiere, l'arma e l'uniforme. Troverei altrimenti ottimo porre una statua dinanzi ad ogni sentinella: la creatura avrà il tempo di diventare accanto ad esse sia Apollo che Giove.⁵³⁵

La questione, dunque, si gioca sul solco della differenza tra un'estetica (e una politica) della bellezza, della *πόλις* e della comunità⁵³⁶, ed un'estetica dell'interruzione della relazione sensibile con il mondo, in cui la creazione si fonda sull'immaterialità della fantasia. Herder non difende né l'una né l'altra ma sceglie lucidamente di delineare una terza via.

Ancora in relazione alla differenza tra le due arti, a proposito della scultura rinascimentale, egli afferma che «Raffaello non era ancora Prassitele» e che la distanza tra le due epoche (la Grecia ed il Rinascimento) è effettivamente incolmabile: «[F]inché l'artista vedrà rigidi modelli con giacche steccate e corsetti, e nient'altro, sarà solo follia volersi *aspettare* o voler *produrre* arte scultorea greca. Il senso viene a mancargli; deve inventare forse di sana pianta forme angeliche, figure d'Apollo o delle Huri?». ⁵³⁷ Quest'ultima proposizione, in lingua originale, è: «*Sein Sinn versagt ihm; soll er Engelformen, Apollos- und Houris-gestalten aus der Luft greifen?*». ⁵³⁸ «Afferrare le forme (*Gestalten*) dall'aria» indica effettivamente una sorta di smaterializzazione o uno «scorporamento» (*disembodiment*) della forma, giacché il brano continua: «Appena afferrate [queste figure] sarebbero come bolle di sapone che svaniscono prima che la mano, e tanto meno la pietra, possa cercare di dar loro corpo». ⁵³⁹ E mentre la scultura non è autentica senza che vi sia una relazione effettiva tra il tatto, il corpo e la materia, «[p]er gran parte della pittura – certo non per quella che contiene anche belle forme e si accosta, in quanto sogno vivente (*lebendiger Traum*), a quella vigile verità – le cose sono

⁵³⁵ *Ivi*, p. 723.

⁵³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 725: «[...] l'artista [...] lavorava per la sua città, per la sua gente, per il nome della Grecia intera. Così cantò Pindaro mentre intonava la sua ode in onore della statua e del bello».

⁵³⁷ *Ivi*, p. 637.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 636.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 637.

diverse».⁵⁴⁰ Dunque, non soltanto la pittura non dipende, come la scultura, della corporeità ma, anche quando si avvicina alla seconda (e si approssima alla sua verità corporea), essa non produce altro che un ‘sogno vivente’. In pittura, la ‘vigile verità’ del corpo non è mai una verità immediata così come – si badi bene – non lo è neppure nel caso della scultura.

Infatti, per quanto concerne l’esperienza moderna (ossia a pieno titolo estetica) della plastica, essa è, come abbiamo visto, un “toccare con l’occhio” in cui il corpo diventa «Bild», «immagine».⁵⁴¹ Più avanti: «Bildung von menschlichen Händen», «immagine di mano umana».⁵⁴² Se la scultura è in se stessa una singolarità reale, il corpo nell’esperienza estetica è destinato a svanire, a diventare il simulacro della corporeità. Allo stesso modo, se la distanza caratterizza la pittura per via della sua natura visuale e intellettuale, l’esperienza estetica della scultura non ha niente a che fare con l’immediatezza del sentire, poiché essa è sempre accompagnata da una sorta di timore sacro e, in effetti, di distanza. Così Herder afferma di aver guadagnato, dopo molte ricerche, un «senso per presagire da lontano timorosamente (*furchtsam von ferne*) la natura del bello»⁵⁴³ e che proprio questo “senso” (in cui ci sembra di riconoscere le vicissitudini che leggevamo nel *Journal* del 1769) gli ha permesso di portare a termine la *Plastica*.

Pittura e scultura sono allora due modi differenti della medesima “atmosfera sensibile” dell’epoca: quel “sentire a distanza” che aveva in prima istanza ostacolato la stesura del saggio e che poi si rivelò come l’istanza problematica in grado di fornire all’idea iniziale (la connessione tatto-scultura e vista-pittura) la propria potenza di sviluppo.

7.4. *Il bello.*

All’inizio della Terza Sezione di *Plastik*, composta nel 1778, Herder scrive, ironicamente:

È un principio generalmente accolto tra i teorici delle belle arti secondo cui solo i due sensi *più fini* ci consentirebbero idee del bello, e che dunque anche solo *per essi*, per l’occhio e l’orecchio, *si darebbero belle arti*. Il principio è dimostrato, deve di conseguenza esser vero e poiché in base ad esso vengono dimostrati tanti altri principi, e il castello di carte della teoria *di tutte* le belle arti e scienze si erge così solido, “misurato e ordinato dalla verga degli scribi”, la mia

⁵⁴⁰ *Ivi*, pp. 636-637.

⁵⁴¹ *Ivi*, pp. 604-605.

⁵⁴² *Ivi*, pp. 650-651.

⁵⁴³ *Ivi*, pp. 610-611.

verga non dovrà avvicinarvisi più dello spazio che occorre alla statua che è oggetto della mia contemplazione.⁵⁴⁴

Al ‘castello di carte della teoria’ estetica, Herder contrappone il rapporto diretto con l’opera, disposta a una distanza che sia sufficiente alla prova del ‘principio’ per cui la bellezza è accessibile solo alla vista e all’udito. Bisogna che il teorico dell’arte si rechi effettivamente nei luoghi dell’arte per «[...] sentire ciecamente come l’anima cresce in noi in ogni carattere, in ogni posizione e passione».⁵⁴⁵ Occorre, più in generale, fare esperienza dell’arte autonomamente, per percepire quella modalità del sentire che Herder chiama “tatto” e che oppone all’ideale di una bellezza basata sul primato empiricamente determinabile del dato visivo e auditivo.

L’oggetto della critica herderiana è, più nello specifico, il tentativo di delineare un’estetica intesa come teoria formale delle arti e delle scienze, sul modello di Friedrich Justus Riedel⁵⁴⁶, a cui è dedicata la *Quarta Selva Critica*. L’estetica di Herder si presenta allora nel suo statuto progettuale: l’obiettivo di indagare geneticamente le arti fino ai loro «primi e più semplici concetti»⁵⁴⁷ poggia sul tentativo di portare alla luce l’ipertrofia della visione (e della *θεωριᾶ*) nell’epoca moderna, attraverso una «*Phänomenologie*»⁵⁴⁸ del bello e del vero.

Nell’orizzonte di una tale fenomenologia, Herder espone la connessione etimologica tra bellezza, vista e apparenza.⁵⁴⁹ Ciò, però, non gli impedisce di produrre quello che si può definire come uno schema dei generi della bellezza su base estesiologica.⁵⁵⁰ Tale “schema” connette i sensi della vista, dell’udito e del tatto ai loro ‘media’ («*Medien*»)⁵⁵¹, i quali, dal canto loro, altro non sono che i modi sensibili della rappresentazione (i «tre grandi *mediatori* della sconfinata creazione, tramite i quali essa tutto abbraccia, tutto delimita»)⁵⁵²: spazio, tempo e forza ‘o’ – «*oder*»: congiunzione disgiuntiva – «*superficie, suono, corpo*».⁵⁵³ I sensi e i concetti della sensibilità determinano l’ambito delle arti

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 665.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 712.

⁵⁴⁶ Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Cuno, Jena 1767.

⁵⁴⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 609.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 601.

⁵⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 600: «Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen, und am leichtesten wird sie auch durchs Schauen, durch schönen Schein erkannt und geschätzt».

⁵⁵⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 611-613.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 612.

⁵⁵² *Ivi*, p. 613.

⁵⁵³ *Ibidem*. Cfr. p. 612: «Und alle Drei verhalten sich zu einander, als Fläche, Ton, Körper oder wie Raum, Zeit und Kraft».

«dall'esterno e dall'interno (*von außen und innen*)».⁵⁵⁴ Ciò significa che determinano l'ambito di ogni genere in base al proprio oggetto e alla costituzione sensibile del soggetto. Tornando poi al connettivo disgiuntivo (*oder*) che accomuna i concetti di superficie, suono e corpo ai 'mediatori della creazione', ovvero allo spazio, al tempo e alla forza, si potrebbe rinvenire qui una contraddizione, giacché il corpo è istanza di verità mentre la forza (come il tempo e lo spazio) è un concetto antropologico. Tuttavia, vi sarebbe contraddizione solo se l'idea del bello fosse dello stesso rango dell'idea del vero. Ma non è così. In realtà, nel "calcolo" rimane un resto, un residuo che rende lo "schema" dissimmetrico e che elude ogni connessione immediata tra il bello ed il vero.

Possiamo inoltre osservare un'ulteriore connessione disgiuntiva, che concerne una differenza al livello delle relazioni determinanti che definiscono la distribuzione dei concetti di superficie, suono, corpo o forma, in base alle loro rispettive istanze percettive: vista, udito, tatto. Si tratta di questo: «Körper *oder* Form».⁵⁵⁵ Tale associazione non è innocua come potrebbe apparire, dato che, mentre la percezione del corpo è percezione di parti «*in einander*», «*l'una nell'altra*»⁵⁵⁶, tanto la percezione visiva delle superfici («*Fläche*») quanto la percezione delle forme («*Formen*») sono percezioni di parti *neben einander*: «*Teile neben einander geben eine Fläche [...] Teile auf einmal [...] neben- bei einander, [...] Formen*».⁵⁵⁸ Cosicché, mentre tra la percezione della superficie e del corpo vi è una differenza netta, la stessa cosa non può dirsi della percezione delle superfici e delle forme.

Occorre infine tenere in considerazione che la concezione herderiana della bellezza è teleologica, giacché: «La bellezza è [...] sempre e soltanto un trasparire, *forma, espressione sensibile della perfezione* rispetto a un fine (*Zwecke*)»⁵⁵⁹; «il suo più grande modello» è «nella *figura e nella bellezza umana*»⁵⁶⁰ ed il corpo (umano) è costituito da parti tali per cui «ogni arto [...] è tanto più perfetto e bello quanto più esso corrisponde al suo fine (*Zweck*)».⁵⁶¹ Se il corpo umano è il fine stesso della bellezza, allora il bello è essenzialmente tattile: «La bella figura dell'uomo non è dunque un'astrazione che cala dall'altro, né una composizione di dotte regole o convenzioni arbitrarie; essa può venir

⁵⁵⁴ *Ivi*, pp. 612-613.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 612.

⁵⁵⁶ *Ivi*, pp. 610-611.

⁵⁵⁷ *Ivi*, rispettivamente, pp. 610 e 612.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ *Ivi*, pp. 708-709.

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 739.

⁵⁶¹ *Ivi*, pp. 706-707.

afferrata e sentita tattilmente da ciascuno che *in sé* o nell'*altro* sente tattilmente ciò che è forma della vita, espressione della forza (*Ausdruck der Kraft*) contenute nel vaso dell'umanità». ⁵⁶² Dunque la bellezza in quanto «*perfezione*» ⁵⁶³ non è – come i suoi generi – distribuita in egual modo tra lo spazio, il tempo e la forza ma procede in primo luogo da quest'ultima tramite il tatto, cosicché si può dire che, per Herder, esiste un 'bello in sé', che corrisponde a sua volta ad una «*innerer Vollkommenheit*» ⁵⁶⁴ del corpo.

L'idea della "perfezione interna" e del "bello in sé" caratterizza dunque l'estetica herderiana. Quest'ultima assume un connotato "biologico", nella misura in cui il *τέλος* è immanente all'organismo ed è definito in termini di «*Gesundheit*», «*Lebens*» e «*Kraft*». ⁵⁶⁵ Pertanto, qui Herder sembra esprimere una concezione statica della plastica: quando egli afferma che, per cogliere la perfezione delle sue parti, la forma umana dev'essere messa in azione («*in Handlung setzen*») ⁵⁶⁶, chiarisce che in questo caso «[u]n qualunque occhio comune qui sentirà nell'*azione* ciò che un senso più sottile avrebbe sentito nelle *figure* in sé (*in den Gestalten an sich*)». ⁵⁶⁷ Eppure, a ben vedere, la concezione herderiana della plastica non è mai statica: nel corso dell'esperienza tattile, la parte corporea più bella si flette da sé («*es beut sich gleichsam selbst*») ⁵⁶⁸ in direzione della mano che tasta («*der tastenden Hand*»). ⁵⁶⁹ Riprenderemo tale questione più avanti. Per il momento, è opportuno considerare il tema del sublime.

7.5. Il sublime

Se la bellezza corrisponde alla perfezione della parte e del tutto in base ad un fine, il *τέλος* non è l'*ἀρχή* o il principio della scultura. La causa finale non coincide con l'origine dell'arte, che è un'origine 'celeste' (benché, come stiamo per vedere, ciò non implichi alcuna verticalità). «Questa è anche la *storia dell'arte* in tutti i popoli. Essa è venuta dal cielo: la reverenza, l'amore, una scintilla divina la portò qui giù, dandole una forma terrestre, mantenendola *in vita* per un po' di tempo, seppur breve. Fu così che divenne

⁵⁶² *Ibidem.*

⁵⁶³ *Ivi*, p. 707.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 706.

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

⁵⁶⁶ *Ibidem.*

⁵⁶⁷ *Ivi*, pp. 706-707.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 706.

⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 708.

idolatria». ⁵⁷⁰ Dal punto di vista storico, la scultura (in senso proprio) diventa tale in un momento di liberazione dal suo statuto simbolico:

L'arte scultorea, non appena diviene arte (*Kunst*) e si allontana dai *signis*, cioè a dire dai segni e dai monumenti religiosi, dai ceppi, dai legni, dai cumuli di pietre, dai pilastri e dalle colonne, deve necessariamente risolversi nel *grande*, nel *sublime* e nel *sovrabbondante*, cosa che provoca raccapriccio e reverenza, piuttosto che amore e simpatia. ⁵⁷¹

Nonostante l'origine celeste dell'arte (o forse proprio per questo motivo), in principio non fu il bello ma il colosso. Il colossale, tema a un tempo classico e moderno del concetto di sublime ⁵⁷², è l'istanza di un terrore e di una "vita senza vita", che si manifesta tanto all'uomo del passato quanto al bambino:

[I]l primo sguardo e la prima impressione di un bambino e di un inesperto davanti ad una statua ci è stata descritta proprio come per le colonne di Dedalo. *Reverenza* che diventa quasi *spavento* e *brivido*, un sentire tattile, come se le opere si *muovessero* e *vivessero*; per quanto stiano dritte e squadrate davanti agli occhi dell'artista, esse sono le prime impressioni dell'arte, tanto più presso un popolo semiselvaggio, cioè ancora interamente vitale, che avverte soltanto il movimento e il tatto. Per tale ragione, presso tutti i selvaggi o i semiselvaggi le statue sono *animate*, *demoniche*, piene di divinità e spirito, tanto più quando vengono adorate in silenzio nel sacro crepuscolo e da esse si attende la parola e un responso. Ancora oggi ci coglie un sentimento simile in qualsiasi museo silenzioso o in un Colosseo pieno di dei ed eroi: improvvisamente, quando ci si trova da soli tra di loro e si va loro incontro colmi di devozione, essi prendono vita e per mezzo loro si viene traslati nel tempo in cui vissero, quando tutto quello che adesso è mitologia e statua era verità. ⁵⁷³

Il colossale, dunque, non è definito dalle dimensioni dell'oggetto ma da un modo peculiare (a un tempo atavico e infantile) del sentire, che merita una spiegazione dettagliata.

Nel paragrafo precedente, avevamo evidenziato una dissimmetria nello schema dei generi della bellezza, indotta al livello della relazione tra forma, corpo e superficie. La

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 749.

⁵⁷¹ *Ivi*, p. 745.

⁵⁷² Longino parla del colosso nel *Peri hypsous* (36, 3) mentre Edmund Burke include nella trattazione del sublime la vastità e dell'infinità. Cfr. Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007, p. 62; Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, 2, VII-VIII, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, pp. 96-97.

⁵⁷³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 747.

relazione tra forma e superficie, a differenza del rapporto tra quest'ultima ed il corpo, non è una differenza netta. Dal momento che il corpo è un concetto del tatto e la superficie è un concetto della vista, la forma, in quanto concetto del tatto che intrattiene una relazione positiva con la superficie, è connessa alla vista più di quanto non lo sia il corpo (se non altro, per via della sua relazione positiva con la superficie). Il risultato è che la forma percepita visivamente, in quanto concetto del tatto e della vista, è in grado di generare l'impressione di toccare un corpo vivente laddove si guarda solo una figura. Ed ecco che questa impressione determina l'esperienza originaria della scultura: a primo impatto, vedere la forma scultorea è sufficiente a generare l'impressione di toccare un corpo vivente.

Si tratta di “un sogno plastico” (“*einem bildenden Traum*”), dell'inganno proprio della scultura, che se da un lato è all'origine dell'iconoclastia, rimane tuttavia costante e riverbera i propri effetti anche nel presente e al di là dell'arte, ad esempio in quei fenomeni che più tardi prenderanno il nome di ‘traslazione dell'oggetto’:

Da qui derivano anche i cattivi incontri dei pagani con le statue dei loro dei, che oggi non ci stupiscono di meno. I bambini o gli uomini in preda all'ira e alla passione fanno ancora oggi lo stesso, la sensibilità non agisce diversamente. Colpiscono la bambola e la trattano come se fosse viva. Gli amanti infelici, tanto più le donne, frantumano il regalo dell'infedele o si vendicano sulla carta, con i messi, i luoghi o le memorie.⁵⁷⁴

Questa impressione del prender vita della scultura illumina alcuni tratti della storia dell'arte e dei popoli, rendendo le loro azioni “barbare” finalmente accessibili alla razionalità illuminata del XVIII secolo: «Quando le popolazioni del nord distrussero le statue in Italia li insultammo chiamandoli barbari: in quanto tali, però, non avrebbero potuto fare altrimenti. I loro occhi vedevano in esse il demone e dunque dovevano adorarle o mandarle in frantumi»,⁵⁷⁵

Il Dio d'Israele non seppe proteggere abbastanza il suo popolo sensuale dalle immagini e dalle statue: per i sensi di questa gente alla presenza della statua corrispondeva la presenza del demone che la animava, ed ecco che l'idolatria fu inevitabile. Noi uomini della ragione leggiamo adesso con meraviglia e quasi con stupore quegli zelanti passi chiarificatori dei profeti contro l'idolatria; la storia di quel popolo, però, e di tutti i popoli, dimostra quanto essi furono

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 749.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

necessari. Nulla cattura la sensibilità in modo più forte di un idolo, sia esso vivente o morto; basta che ci sia, che ci si possa recare da lui e attendersi felicità o disgrazia.⁵⁷⁶

In definitiva, la bellezza, determinabile in quanto perfezione in base a un fine, non esaurisce il significato herderiano della ‘plastica’ né tantomeno esprime il vero dell’arte (che si tratti della verità corporea della scultura o della verità storica della pittura). Occorre forse riflettere sul fatto che, nonostante la differenza tra il bello e il sublime, entrambi i sentimenti sono apprezzati da un unico senso: il tatto. Esiste dunque una relazione sotterranea tra i due concetti estetici, che non si risolve nel fatto meramente contingente per cui l’arte può produrre tanto l’un sentimento quanto l’altro, ma che forse dev’essere letto nell’orizzonte di una prospettiva filosofica coerente: in un disegno a un tempo storico ed estetico.

7.6. *La bellezza e il sublime*

Esplorando le risorse di questa ipotesi esegetica, sembra opportuno tenere in conto che, per Herder, l’estetica ha un valore “filo” e “ontogenetico”. In quest’ottica, il primato storico del sublime sul bello merita una lettura più approfondita. Occorre ricordare che, come era già avvenuto in *Versuch über das Sein* e nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, lo scopo delle indagini genealogiche di Herder non sembra consistere nel negare scetticamente la validità degli universali ma di ricondurli alle loro radici oscure, sensibili o “aesthetiche” (l’essere come *complementum possibilitatis* ricondotto allo stupore delle ‘possibilità reali’; l’anima in quanto *vis repraesentativa* riferita al sentimento oscuro della propria esistenza). Coerentemente con questa strategia, sembra qui delinearsi un movimento che ricongiunge genealogicamente l’ideale illuministico del bello greco all’origine idolatra della scultura. Anticipando un motivo che, forse, già si preparava ad entrare nella cultura tedesca di lì a soli due decenni⁵⁷⁷, in *Plastica* è effettivamente presente l’immagine di una doppia Grecia in quanto culla luminosa della bellezza, dell’etica e della geometria e regno oscuro in cui le statue erano colossi animati e gli dei erano visti camminare sulla terra. I punti in effetti sembrano coincidere. L’esperienza estetica nella sua duplice valenza (bellezza e sublimità) sembra congiungere sotterraneamente: 1. La determinazione matematica delle forme scultoree (il canone della

⁵⁷⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 746-747.

⁵⁷⁷ Cfr. Friedrich Hegel, Friedrich W. Schelling, Friedrich Hölderlin, *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*, a cura di Leonardo Amoroso, edizioni ETS, Pisa 2007.

bellezza); 2. L'ulteriore determinazione metafisico-razionale del bello in quanto perfezione in base a un *τέλος*; 3. La concezione "biologista" della bellezza come salute e forza fisiche alla (1) smisuratezza e all'incommensurabilità (il colossale) di una (2) forma scultorea irrazionalmente idolatrata rispetto alla quale (3) è indifferente che essa sia viva o morta («*als ein Abgott, er sei lebendig oder tod*»).⁵⁷⁸ Alla bella proporzione corrisponde l'incommensurabile, al *τέλος* razionale l'idolatria, al sentimento vitale l'indifferenza tra la vita e la morte. Detto altrimenti, se la storia è la verità estetica della pittura, il sublime è la verità estetica della scultura.

In relazione a quest'ultimo punto, esso sembrerebbe confermare (semmai ce ne fosse bisogno) l'idea di Salvatore Tedesco per cui il «"ripugnante" (*Abscheu*) si pone al di là della rappresentazione e costituisce in un certo senso l'esperienza fondamentale della plastica».⁵⁷⁹ È tuttavia opportuno approfondire meglio tale aspetto, separandolo momentaneamente dal tema del cadaverico per indirizzarlo a quello del sublime.

In primo luogo, Herder afferma che: «Per l'arte scultorea le *figure colossali* non sono estranee e innaturali, quanto piuttosto un *qualcosa che le è proprio: origine ed essenza (ihres Ursprungs und Wesens)*».⁵⁸⁰ Il fatto che la scultura non abbia un punto di vista privilegiato d'osservazione fa sì che l'estimatore si trovi a contatto con «[...] una *figura impossibile da cogliere nel suo insieme e che si può tastare* soltanto da fuori e, per così dire, *mai per intero (nie ganz)*».⁵⁸¹ Come abbiamo visto, non è in realtà la mano a toccare ma «lo spirito, l'immaginazione (*Einbildungskraft*) impressionata e scossa».⁵⁸² L'esperienza "tattile" e immaginifica della scultura si apre allo spirito nella misura in cui è (come abbiamo visto con Andrew Benjamin) un "toccare all'infinito": «Tutto ciò che è *infinito (Unendliche)* ci sembra *sublime* e ogni cosa sublime deve recare un certo quale *infinito (Unendlichkeit)*».⁵⁸³ Ora, proprio in quanto il toccare è "infinito", la bellezza scultorea non sopporta le interruzioni ed il suo *optimum* è la «*bella forma ininterrotta (ununterbrochene)*».⁵⁸⁴ Ciò per via del fatto che il senso tattile dell'immaginazione percepisce l'interruzione stessa come un sintomo di morte, a prescindere da ciò che tocca:

⁵⁷⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 746.

⁵⁷⁹ Cfr. Davide di Maio e Salvatore Tedesco, *Presentazione* a J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 21.

⁵⁸⁰ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 750-751.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ivi*, pp. 640-641

Queste vene nelle mani, cartilagini nelle dita, rotule nelle ginocchia devono dunque esserci risparmiate, e restare dissimulate nella pienezza dell'interno; altrimenti, le vene sono vermi striscianti, le cartilagini escrescenze penzolanti per il senso tattile che tasta silenziosamente nel buio. Non più compiuta pienezza di *un solo* corpo, ma parti separate, staccate del corpo, che presagiscono la sua rovina, e proprio per questo se ne allontanano. Solo per l'occhio sono visibili le azzurre vene sotto la pelle; esse hanno il profumo della vita, vi palpita il sangue; ma al tatto sono solo percepibili come cartilagini e ossa e non hanno più sangue né il profumo della vita, ma piuttosto vi scorre la vivente morte (*lebendiger Tod*).⁵⁸⁵

Dal punto di vista della percezione del bello, la forma dev'essere già una, piena, viva, conchiusa, data, offerta al tatto nella sua preconstituita compiutezza ed organicità. Se ciò non avviene, se la forma è recisa, monca, aperta o priva di vita, essa tende allo sproporzionato, al "fuori misura":

Aggiungiamo ancora che *ciò che è privo di vita*, appare più grande alla nostra mano che tasta rispetto a *ciò che vive*, dove ogni moto dell'anima pulsante delinea le membra e tutte le differenze (poiché una fredda mano recisa appare più grande al nostro sentimento tattile e perfino ai nostri occhi, rispetto a quando era parte del corpo e scorreva in lei la vita).⁵⁸⁶

Questo punto costituisce un'importante linea di demarcazione tra il bello e il sublime, giacché per Herder «quel che muore non potrà mai essere bello»⁵⁸⁷ e un'arte della "morte", della ferita o del martirio (l'esempio richiamato è il San Bartolomeo di Marco d'Agate del 1562 circa) è: «Arte crudele! Messa in forma dell'informe! (*gebildete Mißbildung*)». ⁵⁸⁸ Inoltre, se il bello è definito come perfezione in base a un fine, ciò che è 'deforme' («*Krüppel*») o «*brutto*» è, in maniera diametralmente opposta, «forma che non ha raggiunto la perfezione rispetto al suo fine (*unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe*)». ⁵⁸⁹ Dunque, la forma conchiusa è bella, l'alterazione della forma non lo è. Ma questo discrimine non rende l'alterazione stessa meno "plastica" della prima. Al contrario, si può ben dire che la forma incompiuta è più originariamente plastica

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ *Ivi*, pp. 755-757.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 693. Herder rigetta l'idea aristotelica per cui il brutto sia la dimostrazione il piacere si fonda sull'imitazione, poiché il tatto, «dimenticando idee e imitazione, sente solo ciò che *sente tattilmente*». *Ivi*, p. 649. Cfr. Aristotele, *Poetica*, Libro 4, 1448b, 9-10, traduzione di Domenico Pesce, revisione del testo di Giuseppe Girgenti, Bompiani, Milano 2000, p. 59.

⁵⁸⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 648-649.

⁵⁸⁹ *Ivi*, pp. 706-707.

della forma compiuta, poiché essa, per così dire, riattiva l'automatismo irrazionale e atavico della mano che tocca all'infinito:

Quel pittore che dipinse un cadavere in decomposizione con tale magia da costringere non lo spettatore sulla tavola, come nel quadro di *Poussin*, ma lo spettatore in carne e ossa, a turarsi il naso (che poi la storia sia vera o meno), era senz'altro un pittore disgustoso. Ma lo scultore che diede forma per il nostro tatto in modo tanto orrendo a un cadavere, il ripugnante cibo dei vermi, facendolo penetrare in noi e dilaniandoci, ungendoci di [...] ripugnanza: non conosco un nome per questo carnefice del nostro piacere. Là posso volgere altrove lo sguardo e trovare sollievo in altri oggetti; qui devo seguire a tastare lentamente e alla cieca, così che tutta la mia carne e le mie ossa si sentano corrose, e la morte passi con un brivido attraverso i miei nervi!⁵⁹⁰

La mano non è in grado, a differenza dell'occhio, di riconoscere ciò che sta toccando. La “costrizione a toccare” rientra per così dire nella logica cieca del tatto («*hier soll ich mich blind und langsam durchtasten*») e produce una sorta di automatismo, una spinta a toccare ininterrottamente, che giunge alla coscienza quando è ormai troppo tardi («*daß alle mein Fleisch und Gebein sich zenagt fühlet, und der Tod durch meine Nerven schauert*»).⁵⁹¹ In tutti i casi – che si tratti degli idoli, siano essi ‘vivi o morti’, o delle lacerazioni e delle venature sul corpo, ove scorre la ‘vivente morte’ – toccare la forma incompiuta o interrotta conduce la mano e lo spirito alla loro originaria condizione di automatismo tattile e di tenebrosa cecità.

Ora, noi abbiamo visto che, nell'estetica della scultura di Herder, il bello è definito teleologicamente. La Grecia classica è il sito della sua comparsa, il corpo umano il suo modello; l'immaginazione tattile, dal canto suo, è la modalità sensibile di percepire la verità della bellezza, mentre la pittura – l'altra arte plastica che entra in gioco in *Plastik* – è sogno e incanto, apparenza per l'occhio. Tuttavia, abbiamo anche avuto modo di osservare che la pittura è la pratica del XVIII secolo, mentre la scultura è la forma di un tempo andato. È ora opportuno, di fronte a tutto questo, porsi in maniera diretta una domanda che avevamo lasciato in sospeso: quella di Herder è forse un'estetica rivolta al passato? *Plastik* sarebbe un saggio nostalgico e, in un certo senso, conservatore? Un inno alla meraviglia dell'arte antica che non ha altro scopo se non quello di rigettare le pratiche dell'epoca moderna? Attraverso queste domande, otterremo l'immagine di una sorta di “plasticità storica della plastica”.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. 647.

⁵⁹¹ *Ivi*, p. 646.

7.7. *Metamorfosi della plastica, I*

7.7.1. *La fine degli idoli*

Per Herder, l'arte scultorea diventa propriamente tale quando si distacca dal simbolismo o da ciò che in effetti si potrebbe definire come una sorta di astrattismo primitivo. Quando, trattando delle primissime opere scultoree, egli parla di 'cumuli di pietre', 'pilastri', 'colonne'⁵⁹², il riferimento va ai 'pezzi di legno non lavorato' menzionati da Johann Joachim Winckelmann in *Storia dell'arte nell'antichità*, alle pietre quadrangolari che simboleggiavano la Diana di Icaro e alle 'colonne' che furono i monumenti alla Venere di Pafo e al Giove Milico di Tespi nel periodo pre-arcaico.⁵⁹³ Per Herder, la scultura diventa un'arte autonoma con le prime statue antropomorfe. A tal proposito, ancora in Winckelmann leggiamo: «Dedalo [...] fu il primo [...] a dividere in forma di gambe la metà inferiore di queste colonne-simulacro; e, poiché ancora non si era in grado di ricavare dalla pietra l'intera figura umana, questo artista lavorò nel legno ed è probabile che le prime statue abbiano ricevuto da lui il nome di *dedali*».⁵⁹⁴ Quando Herder parla del 'prender vita' delle statue, egli si riferisce molto probabilmente al mito degli automi di Dedalo, agli xoana (statue votive intagliate nel legno) che, seguendo la linea di pensiero espressa in *Plastica*, simboleggiavano in realtà un sentimento ancora più antico: il sentore che nel corpo degli artefatti non vi fosse soltanto altro legno ma anche un'anima.⁵⁹⁵

Da Winckelmann deriverebbe anche l'idea herderiana della decadenza dell'arte. In Grecia, afferma Herder, la scultura divenne «arte, indi *artigianato*, e alla fine [...] *faccenda da intenditori, ciarpame e ciancia sulle cose dell'arte*».⁵⁹⁶ L'arte ha dunque un inizio e una fine, un periodo di nascita, sviluppo e declino: «Prima vengono Dedalo e Fidia, poi Prassitele, Mirone e Lisippo; dopo di che risonanze o ricordi, se non qualcosa di ancora peggiore».⁵⁹⁷ Tale decorso non può essere invertito: «Non ci riuscirà mai di invertire il corso del tempo ed è folle il voler fare di Dedalo un Lisippo. Se vi sono i primi allora verranno gli altri, poiché senza quelli non potrebbero mai *divenire*».⁵⁹⁸ Laddove il

⁵⁹² Cfr. *Ivi*, p. 745.

⁵⁹³ Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, cit., p. 30.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵⁹⁵ Richiamiamo le parole citate in precedenza: «[I]l primo sguardo e la prima impressione di un bambino e di un inesperto davanti ad una statua ci è stata descritta proprio come per le colonne di Dedalo. [...] un sentire tattile, come se le opere si *muovessero e vivessero*». *Ivi*, p. 747.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 749. Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, cit., p. 29: «Le arti dipendenti dal disegno hanno avuto origine, come tutte le invenzioni, dalle cose necessarie; in seguito si manifestò in esse una ricerca della bellezza alla quale seguì infine il superfluo: sono questi i tre stadi principali dell'arte».

⁵⁹⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 749.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

divenire è appunto la legge della storia dell'arte «di tutti i popoli»⁵⁹⁹, cosicché si può dire che ogni periodo, ogni forma, ogni opera sono legati alle epoche, alle pratiche e ai modi di fruizione storici da una sorta di necessità interna.

In effetti, se la scultura greca era destinata a tramontare, ciò non fu dovuto ad una decadenza dei costumi e dello spirito ma alla sua natura propria. Si potrebbe quasi affermare che, per Herder, la plastica, in quanto prodotto antropologico, si autoneghi nello stesso istante in cui viene alla luce, ovvero quando 'prende vita' e suscita nello spettatore un sentimento di venerazione. Ciò per via del fatto che lo sviluppo della storia dell'umanità è un processo razionale, nel senso in cui Herder intendeva questo processo:

La ragione è una raccolta di osservazioni e di esercizi della nostra anima, una somma dell'educazione del nostro genere che l'educato, da ultimo, come un artista estraneo, porta a compimento in sé secondo modelli estranei dati. Qui si trova dunque il principio per la storia dell'umanità, principio senza del quale non ci sarebbe affatto una tale storia. Se l'uomo ricevesse tutto da sé e tutto sviluppasse indipendentemente da oggetti esterni allora sarebbe possibile una storia *dell'uomo*, ma non *degli uomini*.⁶⁰⁰

L'essere umano è indotto ad apprendere dai suoi simili ed è questa la condizione razionale della storia. Egli non è in grado di sviluppare il proprio sapere in una relazione solipsistica con l'oggetto e tantomeno con quello scultoreo, che dal suo canto (per via del suo potere d'indurre all'idolatria) lo dominerebbe. L'estetica di Herder è intelligibile nell'ottica di un'epistemologia della sensibilità (esattamente come insegna Adler) ma i prodotti dell'arte non insegnano alcunché. Ed è per questo che "devono passare", essere soggetti al divenire storico dell'uomo, decadere e trascorrere. I monumenti antichi – si legge in *Plastica* – «non devono soggiogarci»⁶⁰¹, il che significa, precisamente, che la scultura greca non deve ingenerare nuove forme idolatriche e tantomeno (come abbiamo visto a proposito della pittura in quanto arte del XVIII secolo) sradicare gli uomini dal loro tempo storico. La scultura greca era destinata a trascorrere ed è per questo motivo che la modernità è inadatta all'arte scultorea:

[M]ettete pure [...] sui piedistalli [...] le scarpe strette con i tacchi altissimi [...] E lo stesso per il corsetto affusolato e il seno premuto verso l'alto e l'acconciatura dei capelli alta come una

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ J. G. Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. 156.

⁶⁰¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 661.

torre e la gonna ampia a tenda [...] ora immaginate *l'intera figura*, con torre, tenda e proporzioni rovesciate, come fosse *una statua*, e di certo l'immaginazione non guizzerà più.⁶⁰²

In Herder, si rischia certo, sempre, di ribaltare la questione: non sono forse i costumi ad essere decadenti, di fronte alla sensualità delle sculture antiche? Non è la bella nudità ad andar perduta, di fronte agli abiti “contemporanei”? Non sembra questo il modo corretto di leggere *Plastik*, perché in realtà l'epoca possiede una propria, peculiare seduttività:

Nella vita comune qualcosa, o se volete persino tutto, può migliorare in qualche modo per mezzo dei *concetti secondari* e dell'*abitudine*, precoce, antica o nuova che sia. Il volto piccolo può trarre beneficio dall'alta acconciatura a torre, e così il seno dal corpetto a tubo, o il piede piccolo dall'ampia gonna a tenda; svegliare l'immaginazione e innalzarla o spingerla in profondità, il che spesso è l'unico scopo e intenzione di tutto ciò.⁶⁰³

Non si tratta, quindi, di una perdita di sensualità ma di un modo differente del godimento estetico: dalla visione immediata delle nude forme corporee si passa ad una velatura del corpo che nasconde nello stesso istante in cui accentua, l'eroticità della postura lascia spazio alla seduttività del dettaglio, la semplicità della sessualità del corpo è sostituita da una scopofilia mediata dall'abitudine e dall'immaginazione.

Herder è ben consapevole del mutamento, perfino del declino del gusto nell'età moderna⁶⁰⁴ ma ciò che costituisce l'istanza autentica di decadimento è precisamente l'astrazione formale delle teorie estetiche e l'allegorizzazione dell'arte: «[L]e *dotte* astrazioni e allegorie vanno disperdendo tutto come fantasmi! Non è allora un segno evidente della più grande *carezza* e *povertà* il fatto che non abbiamo altro che astrazioni e allegorie? O il fatto che si è capaci di raffigurare soltanto in questo modo?».⁶⁰⁵ Ciò che egli rivendica, dunque, non è un ritorno alla scultura e al gusto antichi, bensì la verità corporea («*körperlichen Wahrheit*»)⁶⁰⁶ dell'arte, della quale la scultura è il paradigma ma non la forma artistica monopolizzante.

⁶⁰² *Ivi*, p. 659.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Ci riferiamo al saggio del 1773 intitolato: *Cause del declino del gusto presso i diversi popoli in cui era fiorito*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., pp. 986-1087. Occorre però tener presente che il saggio fu scritto per un concorso della *Regia Accademia delle Scienze* di Berlino, a tema: «*Quelles sont les causes de la décadence du goût chez les différents Peuples?*»; cfr. l'Introduzione di Guglielmo Gabbiadini: *Ivi*, p. 973.

⁶⁰⁵ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 775.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 719.

7.7.2. *La linea*

Anche la pittura ha la propria verità («*enzelner Wahrheit*») e la propria determinatezza («*Bestimmtheit*»)⁶⁰⁷, che risiedono in quella ‘legge della bellezza brutta’ la quale vieta di eliminare dal quadro i caratteri meno piacevoli in nome della ‘menzogna della bellezza’. Ciò che quest’ultima vorrebbe dissimulare è precisamente la storia («*Geschichte*») e il ‘nostro tempo’ («*unsre Zeit*»)⁶⁰⁸: il presente in quanto periodo storico destinato a trascorrere. Come la scultura, anche la pittura ha il proprio infinito («*Der Maler hat aber auch seine Unendlichkeit*»), determinabile come un «*Kontinuum*»⁶⁰⁹ che, benché sia quello di una «*piatta tavola di luce*»⁶¹⁰, è pur sempre «[...] grande quanto il mondo e la storia («*Geschichte*»)⁶¹¹. Così come il dipinto possiede, infine, la propria “anima”: «Le opere di pittura non sono cieche, guardano e parlano».⁶¹² Attraverso tali riferimenti, è possibile comprendere il motivo per cui, dopo aver esposto le differenze estetiche e sociali tra la Grecia antica e i tempi moderni, Herder a un certo punto devii dal percorso in direzione di una lunga analisi della linea della bellezza di William Hogarth, per cercare di rielaborarla alla luce del concetto di verità corporea.

Fino a questo punto del testo, si è detto tanto della scultura greca, del suo offrirsi alla mano che tocca, perfino della nostalgia che si può provare per una sorta di età dell’oro ormai trascorsa. «E purtuttavia perché continuare con inutili lagnanze, che comunque non creerebbero una nuova Grecia? Meglio tornare alla cara *linea della bellezza*, che sembrò scomparire sotto le nostre forme tattili. Per nulla affatto scomparve; proprio qui, invece, la ritroviamo *vera e corporea*».⁶¹³ Ecco allora che, abbastanza inaspettatamente, l’estetica del tatto e della scultura contiene uno studio dettagliato delle linee hogarthiane:

La matematica è la scienza più vera, soltanto con la fisica diviene però *viva*, così come il numero esiste soltanto nelle cose che vengono contate. E se, ad ogni modo, deve esserci una ragione matematica del *perché* la linea della bellezza è bella, sarà doppiamente piacevole veder confermata la motivazione astratta in ognuna delle *forme più concrete*.⁶¹⁴

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 656.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 756.

⁶¹⁰ *Ivi*, p. 757.

⁶¹¹ *Ivi*, pp. 654-655.

⁶¹² *Ivi*, p. 645.

⁶¹³ *Ivi*, p. 725.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

Comincia a delinarsi il senso del riferimento: le linee di Hogarth sono come la matematica che la fisica applica ai fenomeni del mondo, fornendogli sostanza. La questione risiede dunque nel passaggio dal disegno al corpo, a dimostrazione del fatto che l'esperienza visuale della pittura è anche, inevitabilmente, un'esperienza tattile:

“Ma la linea della bellezza di *Hogarth*?”. Questa linea della bellezza, con tutto ciò che ne è stato ricavato, non dice nulla se non appare nelle *forme*, e dunque *per il tatto*. Tracciate pure sul piano diecimila linee della grazia e della bellezza, se esse non si riferiscono ad alcuna forma, e dunque non hanno alcun significato (*Bedeutung*), piaceranno all'occhio poco più di uno scarabocchio infantile. E se invece appaiono anche solo su un corsetto o un vaso, appaiono pure in *qualcosa* (*Etwas*): dunque per un altro senso, e *non* originariamente per l'occhio.⁶¹⁵

Si può anche notare che, anche da un punto di vista esegetico, la vicinanza tra il pensiero herderiano e quello hogarthiano è molto più accentuata di quanto non appaia: entrambi si occupano del modo in cui la mente è in grado di percepire un corpo. Mentre la loro differenza consiste nel fatto che Herder non si accontenta dello schematismo geometrico di Hogarth.

L'*Analisi della bellezza*, infatti, contiene il «progetto di considerare minuziosamente la varietà delle linee che concorrono a suscitare l'idea di un corpo nella mente».⁶¹⁶ Il costruttivismo pittorico considera la linea in quanto principio genetico di ogni forma immaginata, il quale può essere ottenuto «considerando [...] minuziosamente [...] la natura di quelle linee e le loro varie combinazioni che servono ad evocare nella mente le idee di tutta la svariata gamma di forme immaginabili».⁶¹⁷ Per realizzare ciò, è importante che l'artista compia una sorta di esperimento mentale, il quale, secondo l'autore, dovrebbe accompagnarlo nel corso della lettura del saggio:

Per farmi comprendere bene, si immagini che ogni oggetto in esame sia così precisamente scavato nel suo volume interno da non lasciare niente altro se non un guscio sottile, esattamente corrispondente, sia nella superficie interna sia in quella esterna, alla forma dell'oggetto stesso; e similmente supponiamo che questo fine guscio sia composto di fili molto sottili, strettamente uniti e percepibili in egual modo, sia che l'occhio li osservi dall'esterno sia dall'interno, e si

⁶¹⁵ *Ivi*, pp. 666-669.

⁶¹⁶ William Hogarth, *Analisi della bellezza*, a cura di Maria Laudando, Aesthetica, Palermo 2001, p. 48.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 45.

vedrà che le idee delle due superfici di questo guscio coincideranno naturalmente. La stessa parola, conchiglia, ci induce a vedere allo stesso modo entrambe le superfici.⁶¹⁸

Attraverso questa sorta di schematizzazione geometrica mentale, è possibile isolare dall'oggetto la sua forma.

Poco meno di un secolo e mezzo dopo, Adolf von Hildebrand suggerirà un procedimento differente, che, però, ha più di un tratto in comune con quanto noi abbiamo avuto modo di leggere nell'*Analisi della bellezza*: «Se ora si pensa al compito di rendere intuitivo tramite l'apparenza questo volume generale della natura, bisogna anzitutto rappresentarlo plasticamente come uno spazio cavo, riempito in parte dai singoli volumi degli oggetti, in parte dalla massa d'aria. Esso non è delimitato dall'esterno, ma animato dall'interno».⁶¹⁹ La differenza tra Hogarth e Hildebrand sembra chiara: se il primo si preoccupa di ridurre l'oggetto ad un intreccio di linee attraverso la riduzione della densità volumetrica dell'oggetto, il secondo porta alla luce uno spazio trascendentale ante-rappresentativo, un 'volume generale della natura' che precede perfino la coscienza soggettiva dello spazio in quanto forma a priori esterna della relazionalità tra gli oggetti d'esperienza. Tuttavia, ciò che accomuna i due procedimenti è l'intrinseca omogeneità, rispettivamente, del volume oggettuale immaginifico (Hogarth) e dello spazio costitutivo d'apparizione (Hildebrand).

In Hogarth, la riduzione delle parti anatomiche a linee serpentine è in effetti un'omogeneizzazione del corpo umano: «Di queste belle forme sinuose, dunque, si compongono le ossa e i muscoli del corpo umano; e questi ultimi, per la varietà delle loro situazioni, danno vita a un ondeggiare continuo di forme che si avvinghiano a vicenda risultando con ciò più intricati e belli, come si può vedere in modo chiarissimo esaminando una buona figura anatomica».⁶²⁰ La bellezza del corpo umano è sì determinata dalla complessità con cui le forme si intrecciano tra loro ma questo effetto si basa su una 'varietà' intrinseca che dà luogo a un 'ondeggiare continuo di forme', vale a dire: a un ondeggiare di variazioni omogenee.

In Hildebrand, «l'attività propriamente artistica» è la «configurazione dello spazio»⁶²¹, giacché: «La legge generale o la condizione imperturbabile della rappresentazione

⁶¹⁸ *Ivi*, pp. 48-49.

⁶¹⁹ Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001, pp. 53-54.

⁶²⁰ W. Hogarth, *Analisi della bellezza*, cit., p. 78.

⁶²¹ A. Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, cit., p. 83.

artistica è l'unità spaziale». ⁶²² Tale unità si fonda sull'originaria omogeneità del campo, il quale gioca la sua parte fondamentale anche quando l'estimatore non ne è cosciente, ad esempio nella raffigurazione pittorica di ogni paesaggio possibile:

Si immagini, per esempio, un paesaggio: il suo nesso organico è notevolmente allentato rispetto a quello del corpo umano. Gli alberi possono stare qui o là, il fiume fare questa o quella curva, i monti ergersi in questa o quella direzione; tutto ciò dipende dall'arbitrio dell'artista. Quindi il nesso organico presenta una scarsa necessità e tuttavia in una buona immagine paesaggistica si avverte una necessaria omogeneità, come se non potesse essere diversa. [...] Tutto ciò che appare nella superficie dell'immagine si condiziona reciprocamente come stimolo a un'unità spaziale conclusa nella rappresentazione. Nonostante il profano ricerchi con oggettivo interesse l'elemento isolato, egli soggiace inconsapevolmente a quest'effetto, tramite il quale tutto ciò che è spaziale risulta vivo e unitario. ⁶²³

In Hogarth e in Hildebrand, nonostante le dovute differenze, è in gioco l'idea di un trascendentalismo e di un'omogeneità di fondo, sia che si tratti dell'immaginazione del soggetto o della spazialità pre-egoica e ante-rappresentativa.

Per Herder, invece, la questione non risiede nel ricercare ciò che trascende il corpo o lo spazio empiricamente esperibile ma nel tentativo di portare alla luce l'esteriorità della corporeità e della forma rispetto al soggetto della rappresentazione. Il corpo in se stesso è l'*etwas*, il *quid* come condizione ontologica di possibilità dell'*aliquid*, il "qualcosa" non come generalità astratta che esprime l'entità dell'ente, bensì come "la" cosa: ciò che fonda il significato (*Bedeutung*) stesso della linea in quanto elemento astratto: «[C]ome la superficie è solo un'astrazione del corpo e la linea quella di una superficie finita, così nessuna delle due è possibile (*nicht möglich*) senza i corpi». ⁶²⁴

In quest'ottica, quando Herder insiste sul fatto che il tatto 'rifugge' («*fliehe*») ⁶²⁵ le linee, non afferma un'opposizione o un'incompatibilità tra i due concetti (tatto e linea) ma sembra far riferimento all'irriducibilità del "corpo ontologico dell'esperienza" alle facoltà dell'anima o della mente. È per questo motivo che le linee hogarthiane devono essere rielaborate nell'ottica della relazione impossibile tra il soggetto della rappresentazione e la corporeità che lo trascende.

⁶²² *Ivi*, p. 93.

⁶²³ *Ivi*, p. 55.

⁶²⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 668-669.

⁶²⁵ *Ivi*, p. 676.

Non a caso, nel suo lavoro su Hogarth, Herder chiama in ballo Platone per dimostrare lo scarto tra il cerchio («*Kreis*») in quanto «linea della perfezione» e la linea retta («*geraden Linie*»)⁶²⁶ in quanto «linea del bisogno», che è anche uno iato tra il soggetto e l'essere:

Dato però che su questa terra non vi sono vasi capaci di contenere la *perfezione* e la linea del *giusto bisogno* li tira prepotentemente di continuo verso di sé, si constaterà che così fu per la *linea della bellezza* nella quale si aggrovigliano le *forme del corpo*, similmente a come nel cosmo, dalla lotta tra due forze, è sorta l'ellisse nella quale si intrecciano i pianeti. Essa è nata dalla linea diritta e dalla rotondità, come in Platone, l'*amore* è nato dal *bisogno* e dall'*eccesso*. Il cerchio fu per noi troppo *pieno*, impossibile da afferrare con lo sguardo e da *abbracciare*; la linea diritta troppo *carente* per creare il molteplice organismo che avrebbe dovuto essere il nostro corpo. Essa *oscilla*, dunque, e si *inclina*, in modo da far *prevalere questo o quello*.⁶²⁷

Questo denso passaggio raccoglie una duplice analogia: quella che connette le forme del corpo umano alle forme dell'universo e quella che lega le forze fisiche fondamentali al concetto platonico di Eros in quanto “figlio” di Penia (povertà, bisogno) e di Poros (avidità, eccesso).⁶²⁸ La linea, per come Herder la reinterpreta, è espressione e sviluppo della *vis activa* dei corpi, in quanto quest'ultima è attraversata dalla tensione cosmica tra attrazione o repulsione.⁶²⁹ È, cioè, sempre il risultato di una relazionalità che si gioca nell'oscillazione tra fluttuazione e ritrazione.

L'attenzione rivolta alla linea della bellezza indica inoltre che la scultura classica, sebbene sia indubbiamente centrale in *Plastik*, non occupa il ruolo principale. Non a caso, *L'analisi della bellezza* entra in gioco in un momento decisivo, ovvero subito dopo la presa d'atto che la plastica greca appartiene inesorabilmente al passato. Herder non oppone al costruttivismo pittorico di Hogarth la manualità artigianale dei maestri antichi ma rielabora le sue tesi alla luce di un'estetica della corporeità “tangibile” e della determinatezza delle forme. Nessun ritorno allo splendore, dunque, nessuna nostalgia. Piuttosto, il filosofo sembra delineare l'idea per cui l'arte avvenire (scultura o pittura che sia) sarà una “plastica” pensata all'incrocio tra l'evanescenza della linea e la corporeità

⁶²⁶ *Ivi*, pp. 726-728.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 729.

⁶²⁸ Cfr. Platone, *Simposio*, 203 B-204 A, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 511.

⁶²⁹ Cfr. il commento di Elena Agazzi in J. G. Herder, *Saggi del primo periodo*, cit., p. 927, n. 156.

della storia.⁶³⁰ Del resto, come vedremo meglio al momento opportuno, è proprio questo che egli legge nel rapporto tra la teoria e l'arte del pittore inglese, ossia una tensione tra astrazione teorica e scene di genere. Al netto di tutto, sembra che Herder sia ben cosciente del fatto che la plastica (intesa a un tempo come scultura e ideale di bellezza) non sia un modello universale ma un fenomeno soggetto alle trasformazioni della storia.

7.8. *La forma*

[...] I Greci mai ebbero a pensare la bellezza in altro modo se non come *forma determinata* (Bestimmter Form). Una poesiola sulla voluttà, si penserebbe, potrebbe ben essere a tutta prima un insieme di fragranze [...] lo è e non lo è. Sugge il miele da molti fori, ma per comporre una figura molto ben determinata (*bestimmten Gestalt*): all'improvviso il giovane si trasforma (*verwandelt*) in Apollo, o ancor meglio, Apollo si trasforma nel giovane ed ecco la statua.⁶³¹

La determinatezza della forma accompagna la figura nelle sue metamorfosi: la plastica (come abbiamo in parte visto e come vedremo meglio nel prossimo paragrafo) non indica staticità ma la dinamica – finanche la meccanica – dell'anima in divenire. Se così non fosse, se la figura (*Gestalt*) fosse fissata una volta per tutte nello spirito, se ne otterrebbe uno schema, un'ombra o un fantasma. Ad ogni modo, nulla che abbia a che fare con la forma corporea e determinata.

In quest'ottica, vi è di certo un legame tra l'arte greca e la natura naturante:

La natura che crea le forme odia le astrazioni: essa non diede mai tutto ad una forma soltanto, ma a ciascuna forma ha dato il suo, esclusivamente nel modo *più proprio* (*auf die seineste Weise*). L'arte scultorea che emula la natura deve fare lo stesso, altrimenti non è degna del suo nome. Essa non forma astrazioni ma *persone*; e cioè *la persona in quel carattere, e il carattere in ogni arto, nel luogo e in quella posizione*, come se l'avesse sfiorata una bacchetta magica e l'avesse calata, viva, nella pietra. Non si tratta di *amore* astratto ma di *dio*, della *dea* dell'amore: non della signora divinità e della vergine virtù, ma di *Minerva, Giunone, Venere, Apollo*, come dicono i nomi: forme e persone predestinate a tali altezze.⁶³²

⁶³⁰ Sarebbe interessante estendere questa riflessione sulla "metamorfosi della plastica" (con un riferimento particolare all'insistenza di Herder sulla corporeità) ad un confronto tra l'estetica herderiana ed il Neoplasticismo. Ci riferiamo in particolar modo a: Piet Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, in Id., *Scritti teorici. Il neoplasticismo e una nuova immagine della società*, traduzioni di Dafne Paris, a cura di Elena Pontiggia, 24 Ore Cultura, Milano 2021, p. 36.

⁶³¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 714-715.

⁶³² *Ivi*, pp. 764-765.

D'altro canto, la forma determinata, intesa come il risultato dell'imitazione della forza creatrice della natura, è anche la sorgente dell'idolatria: «“Tu non sei Giove, ma il *mio*, il *nostro* Giove, che è stato *qui!*”, e dunque precisamente un *idolo*». ⁶³³ L'idolatria domanda l'irriducibile determinatezza dell'opera al di là della sua riproducibilità: si potranno produrre diversi esemplari ma ognuno di questi (compreso l'originale) sarà il simulacro di un evento assolutamente irripetibile («*der du da warst*»). ⁶³⁴ È in questo senso che, tra l'arte classica e la divinità – così come, indirettamente, tra la plastica e la plasticità organica –, vi è sempre uno scarto, uno iato che si apre al cuore della scultura antica: il dio è passato, la statua è il *signum* del suo passaggio. Al contrario, nel caso della natura, la creazione è sempre in atto e, come abbiamo visto, le forze organiche naturali sono immanenti alla forma. In *Plastica*, la scultura è investita della stessa incrinatura che separa l'origine dallo sviluppo: lo scultore greco sa del passaggio del dio grazie ai racconti dei poeti, i quali a loro volta tramandano una tradizione che va ancora più indietro nel tempo. Tutto continua a perdersi nell'oblio di una storia senza inizio.

Che la determinatezza della forma sia il sinonimo della sua alterità rispetto allo spirito umano lo si può dimostrare anche in un altro senso. Herder afferma che la forma indica «la presenza viva delle cose». ⁶³⁵ Il problema, però, è nel comprendere se questa “vita” sia ciò che lo spirito percepisce immanentemente nelle cose o se sia l'effetto di una dinamica più complessa, che può essere esplorata in quel punto di *Plastica* in cui l'incontro tra l'anima e la forma è colto nel momento della sua massima prossimità:

Lo provi l'apprendista dell'arte, laddove al suo sguardo appare qualcosa di oscuro, assurdo o sospettoso, o laddove teme di vacillare e di scivolare su qualcosa; provi a posare il dito del suo senso interno per cercare la forma dello *spirito* (*Gestalt des Geistes*) in questa figura (*in dieser Form*) dove non è riuscito a distinguere: se la sua anima è pura e quieta e il suo senso delicato, allora udirà presto il messaggio dell'infalibile muto oracolo e la sua mano tenderà, come da sé stessa (*wie von selbst*), a *riprodurre* ciò che ha afferrato. ⁶³⁶

Il tema del brano è quello della riproduzione artistica e tuttavia l'artista non riproduce qualcosa di visibile. La differenza terminologica tra *Form* e *Gestalt* indica quella tra lo

⁶³³ *Ivi*, p. 769.

⁶³⁴ *Ivi*, p. 768.

⁶³⁵ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, II, cit., p. 595.

⁶³⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 742-743.

spirito e la statua⁶³⁷ e domanda effettivamente che le si dedichi la massima attenzione. Che cosa avviene, di preciso, nel passaggio citato? L'apprendista vacilla ma, grazie al proprio senso interno, può provare a toccare la forma (*Form*) per cercare in essa la figura (*Gestalt*) del suo spirito. L'istanza plastica dell'episodio non è il materiale ma l'anima. L'imitazione non è di tipo figurativo, bensì figurale ma tale figuralità non concernere a sua volta la forma sensibile che il soggetto ha di fronte a sé. Insistiamo sul punto: la figura (*Gestalt*) non può che emergere al di qua, non può essere nient'altro che una 'forma dello spirito' (è Herder ad evidenziare questa parola). Dunque, nell'atto creativo, considerato dal punto di vista della plastica, non vi è immanenza tra *Form* e *Geist*, giacché la prima rimane inequivocabilmente esteriore alla plasticità o al "metabolismo" dell'anima. In definitiva, quando Herder afferma che la forma è la presenza viva delle cose, "presente" e "vitale" sono predicati dello spirito, non delle cose stesse.

7.9. Il tatto

La forma (*Form*) è caratterizzata da una densità, da una completezza («*Völlige*»)⁶³⁸ o da una «*nuda pienezza*» («*nakten Fülle der Alten*»)⁶³⁹ che in qualche modo si rende accessibile al tatto, esponendosi ad esso. Di questa esposizione si dovrà forse dire la stessa cosa che abbiamo letto in *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana* a proposito dell'intensità del percepito in relazione all'anima: "non è possibile descrivere la sua condizione interna". Se ne potrebbe parlare come di una sorta di fascinazione ma, anche in questo caso, non è la forma a sedurre.

Nella *Plastica* del 1770, Herder chiarisce che la scultura è incapace di seduzione («*Verführung*»)⁶⁴⁰ e che anzi si differenzia dal dipinto proprio perché quest'ultimo «[...] non è presentazione corporea, ma raffigurazione, *fantasia, rappresentazione*».⁶⁴¹ Lo statuto "fantastico" della pittura determina la sua seduttività. Caratteristica che, all'inverso, nella scultura latita, per via del fatto che il corpo scultoreo è in questo caso materialmente presente. Tuttavia, "assenza di eroticità" non significa "mancanza di sessualità". Più avanti nel testo, infatti, Herder afferma che vi è una certa continuità tra la tattilità umana in generale («*allgemein Menschlichen Gefühle*») e quella legata al genere

⁶³⁷ Cfr. la nota 115 a J. G. Herder, *Plastica* (Aesthetica), cit., p. 94.

⁶³⁸ Johann Gottfried Herder, *Von der Bildhauserkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)*, in *Herder Schriften*, Bd, 4, a cura di Martin Bollacher e Jürgen Brummack, Deutscher Klassiker, Amburgo 1994, p. 1017.

⁶³⁹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 636-637.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 632.

⁶⁴¹ *Ivi*, pp. 633-635.

sessuale («Geschlechtsgefühl»)⁶⁴². Ritorniamo a breve su questi termini. Per il momento occorre notare che, se la pittura è a pieno titolo un'arte erotica, la portata sessuale della scultura è tendenzialmente biologica: la statua non suscita nel soggetto il levarsi in volo della fantasia, non lo conduce a sognare a occhi aperti (*Tagträumen*) e se è in grado di sedurre, lo è nel senso specifico di una sessualità dell'organo, ossia della mano e della pelle in quanto “strumenti” della riproduzione. Ciò che complica questa semplice suddivisione è che la tattilità della scultura è, in effetti, erotica (e non meramente sessuale in senso biologico) ma solo nella misura in cui si tratta di un tatto metaforico, aptico o visuale⁶⁴³, connesso in ultima istanza all'immaginazione («*Einbildungskraft*»)⁶⁴⁴. Di per sé, il corpo scultoreo non seduce: la sua seduttività è legata alla relazione tra il toccare e la facoltà immaginativa. Dunque, quando Herder afferma che la tattilità è l'istanza della percezione dell'oggetto secondo le sue parti ‘l'una nell'altra e l'una accanto all'altra’, egli non parla della capacità della mano di penetrare la corporeità dell'oggetto bensì di rappresentare e di sentire, o meglio, di sentire in senso rappresentativo, il corpo attraverso una relazione di simultaneità (“una parte accanto all'altra”) e di compenetrazione strutturale (“una parte nell'altra”).

Si potrebbe dunque dire, in merito a quest'ultimo punto, che per Herder il tatto è quel modo della percezione in grado di dare accesso alla struttura interna dell'oggetto. Tuttavia, “struttura” e “corporeità” non sono termini utilizzabili come sinonimi nell'orizzonte del pensiero herderiano. In Leibniz, la relazione tra le *notae* dell'oggetto ha valore epistemologico in senso analitico, laddove, al contrario (come abbiamo visto), l'analisi per Herder non giunge mai a determinare lo statuto ontologico di una cosa. Quest'ultima potrà essere suddivisa all'infinito ma la sua ragion d'essere, per l'essere umano, è confinata in un'oscurità irriducibile. Se ne deduce che la mano può spingersi quanto vuole nell'esplorazione tattile dell'oggetto: la forma corporea è sempre caratterizzata da un certo grado di impenetrabilità epistemologica. In tal senso, la tattilità (*Gefühl*) nell'esperienza estetica della scultura è il sito della tensione evanescente tra il sentire della propria esistenza (*innern Sinn*) ed una corporeità “altra” rispetto alla sensibilità (interna o esterna) del soggetto.

⁶⁴² *Ivi*, p. 734.

⁶⁴³ Cfr. Paolo D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi*, in Luigi Russo, *Estetica della Scultura*, testi, traduzioni e apparati critici di Giuseppe Pucci, Elisabetta Di Stefano, Paolo D'Angelo, *Aesthetica*, Palermo 2003, pp. 95-96

⁶⁴⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 750.

“Toccare” ha una doppia natura, che determina il rapporto impossibile tra la plasticità dell’anima e l’autonomia, l’indifferenza, perfino il mutismo della forma scultorea. Nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, Herder parla di come il nervo si espanda o si contragga «a seconda dell’oggetto che vi entra in contatto» e distingue due tendenze fondamentali del sistema nervoso e della sensibilità: da un lato, un «*ritrarsi*» e un «*opporre resistenza*» (entrambi connessi alla spiacevolezza della sensazione), dall’altro, una «*fluttuazione in avanti* e una *fusione*» (quando l’oggetto del contatto è piacevole).⁶⁴⁵ Questi movimenti dell’organismo senziente sono l’espressione dell’attrazione e della repulsione in quanto leggi fisiche universali. Qui la psicologia incontra a un tempo la fisica e l’estetica:

L’eccellente autore di un trattato molto noto ha spiegato chiaramente che anche nel caso di sentimenti spirituali del *bello* e del *sublime* è valida quella stessa legge, che ogni sensazione del sublime è perciò collegata con un ritorno a sé, con un *sentire se stessi* (Selbstsgefühl) e che ogni sensazione del bello è correlata con un *fluttuare in avanti*, uscendo da sé, che implica *empatia* (Mitgefühl) e *comunicazione*.⁶⁴⁶

Il riferimento esplicito a piè di pagina è all’*Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Burke, da cui leggiamo che:

[L]e passioni pertinenti all’autopreservazione riguardano il dolore e il pericolo; esse sono [...] dilettevoli quando abbiamo un’idea del dolore e del pericolo senza trovarci a contatto con essi [...] tutto ciò che suscita tale diletto lo chiamo *sublime* [...] Il secondo punto al quale le passioni si riferiscono in relazione alla loro causa finale è la società. Vi sono due tipi di società: la prima è la società del sesso. La passione che la riguarda si chiama amore e ha in sé un elemento di lussuria; il suo oggetto è la bellezza femminile. L’altra è la vasta società fra l’uomo e tutti gli altri animali: la passione di cui essa si serve si chiama ugualmente amore, ma non è mista di lussuria e il suo oggetto è la bellezza. [...] Subito dopo il sentimento comune che proviamo nell’unione con l’oggetto, alla cui scelta siamo guidati dal piacere, il posto più importante è occupato da quella passione particolare chiamata simpatia. La natura di questa passione è tale che noi ci mettiamo al posto di un altro in qualunque circostanza egli si trovi e proviamo le sue stesse passioni.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, I, cit., p. 431.

⁶⁴⁶ *Ivi*, pp. 432-433.

⁶⁴⁷ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., pp. 80-81.

Vediamo qui all'opera non una, bensì tre diverse istanze a proposito delle 'passioni fondamentali dell'anima': posta la differenza tra il bello e il sublime come oggetto dell'inchiesta, la prima distinzione concerne i sentimenti relativi ai due modi del sentire e li determina in base alla partizione tra autopreservazione e istinto sociale; la seconda, inerente erotismo e simpatia, concerne specificamente la bellezza.

Come abbiamo visto, Herder riprende quest'ultima distinzione ma la declina in senso diverso, secondo la differenza tra *Selbsts-* e *Mitgefühl* e tra *allgemein Menschlichen Gefühl* e *Geschlechtsgefühl*. I primi due termini richiamano la partizione tra il bello e il sublime, i secondi la partizione interna alla bellezza tra socialità e sessualità. Tuttavia, se paragoniamo lo schema delle distinzioni di Burke a quello di Herder, emerge una differenza importante: lo *allgemein Menschlichen Gefühl* che definisce in prima istanza l'esperienza della bellezza scultorea non esprime esclusivamente la simpatia (*Mitgefühl*) ma la connessione di quest'ultima con il senso interno (*innern Sinn*). Di conseguenza, i due modi del sentire tattile (*Selbstsgefühl* e *Mitgefühl*) non sono, come in Burke, in una relazione di reciproca opposizione. Dunque, se il *Geschlechtsgefühl* fa riferimento alla sessualità biologica, come interpretare invece il 'tatto umano in senso generale' o la tattilità antropologica universale? È opportuno operare preventivamente alcune esclusioni:

1. Nonostante l'utilizzo dell'aggettivo "allgemein", non sembra opportuno considerare il tatto come un genere. È chiaro che Herder intende la tattilità come un senso peculiarmente antropologico⁶⁴⁸, così come è chiaro che egli concepisce le nozioni della filosofia – ed in particolare quelle di forma e di corpo, connesse alla tattilità – in quanto concetti dell'uomo e per l'uomo.⁶⁴⁹ Tuttavia, l'esperienza tattile della forma determinata non può che essere essa stessa singolare (almeno in prima istanza), giacché, se così non fosse, sarebbe necessario dotare il tatto di uno statuto trascendentale che in Herder non possiede. Ciò che complica ulteriormente la questione è che un tale antropologismo di fondo (per il quale i concetti della filosofia sono concetti irriducibilmente umani) non esprime, come potrebbe sembrare, una sorta di relativismo protagoreo, nella misura in cui il tatto è la prova "tangibile" dell'esistenza delle cose fuori di noi (verificabile da chiunque, con valore universale). Di conseguenza, l'espressione: "il tatto umano in generale" non può essere concepita né in senso trascendentalistico né in senso strettamente antropologico, nella misura in cui, sebbene la percezione tattile sia

⁶⁴⁸ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 593.

⁶⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 599.

specificamente umana, ciò che la mano tocca al di qua di se stessa trae il proprio statuto reale da ciò che permane irriducibilmente al di là del soggetto.

2. D'altro canto, non è neppure possibile liquidare la questione affermando che l'universalità dello *allgemein Menschlichen Gefühl* si fonda in ultima istanza su un realismo ingenuo. Il fatto stesso che il "sentire" sia complicato dalla partizione tra *Selbstsgefühl* e *Mitgefühl* (laddove la riduzione in senso monistico della differenza tra *Ideal-* ed *Existentialsein* non aveva risolto il problema dello iato tra il soggetto e il mondo ma lo aveva semplicemente spostato sul piano della relazione tra l'origine trascendente e i *Vorstellungsmodi* dell'anima) impedisce che il rapporto tattile tra la mano e l'oggetto sia intesa nei termini di un sentire che corrisponde immediatamente all'esistenza. Nel corso dell'esperienza estetica, l'estimatore sente la 'presenza vivente' del corpo scultoreo ma questo "sentire" non ha nulla a che fare con lo statuto ontologico dell'oggetto, che fa riferimento ad una corporeità estranea alla tattilità (ricordiamo che "sentire la vita della statua" significa letteralmente avere l'impressione che il corpo di pietra sia vivente, non percepire nella scultura la presenza o la verità dell'essere).

Detto ciò, occorre evidenziare che *Selbstsgefühl* e *Mitgefühl* non sono né maniere dialetticamente opposte di sentire, né l'espressione modale di un unico *Gefühl* fondamentale. Esattamente all'inverso, quest'ultimo risulta dalla simultaneità tra il sentire-sé e il sentire-con. Tale coincidenza di due modi nello stesso tempo richiama direttamente la differenza tra *Form* e *Gestalt*. Qui la questione non è tanto quella di discernere una forma sensibile da una figura dello spirito (come se questa distinzione fosse di per sé una soluzione). Il problema semmai è quello di comprendere la ragione per cui Herder avverta l'esigenza, per così dire, di dividere in due il *Gefühl*, di attribuire cioè alla scultura e al tatto la facoltà di riflettere o di rifrangere l'unità originaria del senso interno, per ricostituirla in una nuova figura. Detto altrimenti: perché l'esperienza estetica della plastica è in grado di dar forma all'anima?

Ora, Herder afferma che le singole parti corporee di una scultura – tema a cui egli dedica gran parte della Terza Sezione di *Plastik*⁶⁵⁰ – parlano «la lingua di una *sensualität* profonda» e sono incapaci «di un linguaggio più esplicito (*deutliche Sprache*)». ⁶⁵¹ «[L]a *forma* dell'arto in azione parla sempre»: il suo linguaggio confuso (letteralmente 'indistinto') e «altamente significante (*bedeutenden Sprache*)» è la «lingua naturale

⁶⁵⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 675-705.

⁶⁵¹ *Ivi*, pp. 694-695.

dell'anima». ⁶⁵² Il termine 'natürliche Sprache' ha un significato ben preciso: il riferimento va alla lingua pre-antropologica che apre il *Saggio sull'origine del linguaggio* e che appartiene alla natura simpatetica di ogni essere senziente dotato di vocalità. ⁶⁵³ Per ciò che riguarda l'essere umano, Herder richiama l'immagine di Filottete, che abbandonato sull'isola di Lemno urla a vuoto per il morso di un serpente. L'aspetto su cui l'autore insiste è che la richiesta d'aiuto avviene a prescindere dal fatto che qualcuno possa ascoltare o meno. Il fatto che la creatura – si tratti di un animale sofferente o di Filottete dolente – emetta un suono anche quando non vi è un simile da richiamare indicherebbe che la simpatia («*Sympathie*») è un elemento connaturato agli esseri viventi. Da questo punto di vista, non soltanto la voce ma l'intero meccanismo sensibile del corpo («*die Mechanik fühlender Körper*») è rappresentabile come un groviglio di corde («*Saiten*») che risuonano («*Klang*») nell'atmosfera, anche quando quest'ultima è solitaria. ⁶⁵⁴

Se però si osserva la scena che Herder descrive con un'attenzione maggiore, ci si accorge facilmente che essa non rientra in una logica gregaria. Che il dolore sia espresso in assenza di un simile (che il suono della voce diventi un «*Echo*» ⁶⁵⁵ rivolto soltanto a colui che lo emette) non è catalogabile come un "errore funzionale" nell'ordine delle facoltà biologiche dell'organismo. Il problema di Herder è invece di natura metafisica: si tratta specificamente di dimostrare che le anime non sono 'monadi egoistiche' («*egoistische Monaden*»). ⁶⁵⁶ L'enigma è dunque costituito dalla simultaneità tra un "sentire interno" (il dolore) e un "rivolgersi a" (la simpatia).

Tornando al nostro argomento specifico, la coincidenza di *Mit-* e *Selbstsgefühl* nell'esperienza estetica della scultura richiama direttamente lo stato di cose fin qui presentato. Che vi sia un linguaggio peculiare del tatto e del sentire («*und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle*») ⁶⁵⁷ indica l'articolazione pre-linguistica e pre-antropologica della lingua naturale sulla cui base è stato dimostrato che lo psichico non ha una natura solipsistica. Ciò comporta un'instabilità di fondo, giacché l'anima non è più concepita come sostanza semplice in grado di sorreggersi da sé. La sua esistenza, così come la sua stessa individualità, è rivolta alle altre anime. La stessa logica

⁶⁵² *Ivi*, pp. 710-711.

⁶⁵³ Cfr. Johann Gottfried Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di Agnese Paola Amicone, Pratiche, Parma 1996, p. 31.

⁶⁵⁴ Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Werke*, Bd. 1., cit., p. 697.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁵⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

che noi ritroviamo nella “lingua naturale della scultura” è riprodotta nel caso, esteticamente più complesso, del significato allegorico dell’opera. L’allegoria – insiste Herder – è (o dovrebbe essere) sempre singolare⁶⁵⁸, secondo il senso etimologico della parola («*αλλο durch αλλο*»).⁶⁵⁹ Si tratta allora di una lingua poetica e sempre determinata, un modo d’espressione irripetibile, sempre da rifare. In tal senso, essa è direttamente connessa all’ineluttabile mutevolezza dell’anima umana:

L’allegoria più espressiva che noi conosciamo è l’uomo. Il suo essere esteriore, il corpo, non solo allude a forze, inclinazioni, pensieri e passioni dell’anima, ma le rappresenta a tutti gli effetti *a colui che è avveduto*. In modo permanente l’uomo reca in sé l’espressione visibile di ciò che è o che vorrebbe essere interiormente, vale a dire il suo *carattere*; in ciascun momento e particolarmente in quello passionale e inatteso manifesta anche *transitoriamente* ciò che produce in lui un effetto. Egli è un *quadro mutevole di se stesso*, uno specchio, in cui appare involontariamente il suo aspetto spirituale.⁶⁶⁰

Dalla stretta relazione tra anima ed allegoria consegue che la lingua del tatto e della scultura – «[...] la sonora lingua della natura (*Natursprache*) che tutti i popoli e anche gli stessi ciechi e i sordi possono sentire»⁶⁶¹ – è un linguaggio antropomorfo prima che antropologico: il modo in cui la psiche, per via della simultaneità tra *Selbsts-* e *Mitgefühl*, tende ad attribuire un’espressività a ciò che non potrebbe esprimere alcunché, rendendo l’oggetto scultoreo simile ad uno specchio in cui l’anima avverte tanto la propria mutevolezza quanto il suo rapporto genetico con l’alterità. Lo stesso motivo che la spinge ad urlare a vuoto il suo dolore in un ambiente solitario la induce a riflettere il proprio sentire sull’oggetto scultoreo. Al di là della sua definizione prettamente artistica, la plastica è dunque il modo in cui l’anima avverte l’alterità in se stessa nel suo rapporto antropomorfizzante con una forma corporea che non può esprimersi o parlare.

7.10. *La vista*

In Herder, l’indagine sulla vista è intimamente connessa alla critica delle teorie estetiche formali: «Una teoria delle belle *forme* tratta dalle leggi dell’*ottica* è come una teoria

⁶⁵⁸ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 761-763.

⁶⁵⁹ *Ivi*, p. 760.

⁶⁶⁰ J. G. Herder, *Adrastea*, in in *Werke*, Bd. 10, a cura di Günter Arnold, Deutscher Klassiker, Francoforte 1989, p. 306. La traduzione è di Elena Agazzi: J. G. Herder, *Saggi del primo periodo*, cit., p. 927, n. 186.

⁶⁶¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 712-713.

musicale tratta dal gusto». ⁶⁶² Come abbiamo visto, egli contesta anzitutto un riduttivismo della bellezza e delle arti in senso visuale: «Si classificano ordinariamente le belle arti secondo due sensi principali, *la vista e l'udito*; e al primo capitano si dà tutto ciò che vuole, ma che egli non pretende: *superfici, forme, colori, figure, statue, tavole, rilievi, vestiti*». ⁶⁶³ Tuttavia, in *Plastica* la critica coinvolge la relazione intrinseca tra teoria e visione. «*Erkennen ist Sehen*» ⁶⁶⁴, denuncia Herder, spostando in tal modo il problema dall'ambito estetico alla gnoseologia:

Nulla è più veloce, più chiaro, più illuminante del raggio di sole e del nostro occhio sulle sue ali: in un solo sguardo gli si manifesta un mondo di cose fuori e una accanto all'altra. E poiché questo mondo non trapassa come il suono, ma rimane e per così dire invita alla *contemplazione* (*Beschauung*), poiché il sottile raggio di sole colora in modo così snello e mostra in modo così distinto (*deutlich*), quale meraviglia che la nostra psicologia di preferenza prenda a prestito la sua terminologia da questo senso? Il suo conoscere è *vedere*, il suo maggior piacere è *bellezza*. ⁶⁶⁵

Del resto, già Wolff, nel §200 della *Metafisica Tedesca*, aveva ricondotto le nozioni del “chiaro” e dell’“oscuro” al loro utilizzo quotidiano. Questa translitterazione terminologica giustificava uno studio psicologico-empirico della sensibilità basato sul modello dell’ottica e sul primato della vista. Anche in Herder l’occhio è il senso più nobile ⁶⁶⁶ ma, in questo caso, l’aristocrazia dev’essere sovvertita.

Non è certo l’occhio (nel senso letterale della vista) a dominare, bensì un certo ‘mondo’ («*diese Welt*») ⁶⁶⁷: una visione del cosmo, se vogliamo, in cui le cose sono poste in una relazione di giustapposizione per essere contemplate a partire dalla loro reciproca esteriorità. Viene dunque a crearsi l’immagine di un mondo distinto da quello di partenza, certamente bello ma anche statico e fittizio, come un plastico promozionale:

Non si può negare che da questa altezza si potrebbero abbracciare molte cose, e moltissime potrebbero essere rese assai chiare, luminose e distinte. La vista è il senso più artificiale (*künstlichte*), più filosofico (*philosophichte*). Viene affilato e corretto per mezzo degli esercizi,

⁶⁶² *Ivi*, p. 603.

⁶⁶³ *Ibidem*.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 600.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 601.

⁶⁶⁶ Cfr. *Ivi*, p. 734: «[...] *der eldeste Sinn, das Auge*».

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 600.

dei ragionamenti e dei paragoni più fini, ed esso taglia con un raggio di luce. Se dunque disponessimo anche solo di una corretta *fenomenologia* del *bello* e del *vero* [...]».⁶⁶⁸

Johann Heinrich Lambert aveva introdotto il termine “fenomenologia” nel *Nuovo Organo*, per indicare una scienza dell’apparenza in grado di distinguere il vero nel regime della parvenza: «La fenomenologia si occupa principalmente di determinare ciò che in ogni specie di parvenza è reale o vero; a questo scopo sviluppa le particolari cause e circostanze che producono e mutano una parvenza, affinché da essa si possano ricavare il reale e il vero».⁶⁶⁹ Se intendiamo il concetto secondo questo significato, “fare fenomenologia” significa osservare le cause e le condizioni della genesi e del mutamento dei fenomeni.

Ora, Herder compie un’operazione decisamente radicale, poiché evoca non soltanto una *Phänomenologie des Schönen* (il che potrebbe essere inteso nel senso di un’indagine sulla bella parvenza) ma anche una ‘fenomenologia del vero’. Di conseguenza, anche la verità – un certo modo della verità: quello di una teoria pensata sul modello cartesiano della luminosità e dell’oscurità – contiene un certo grado di apparenza che solo il tatto può emendare. Come Adler precisa, infatti: «Questa fenomenologia non ce l’abbiamo e non la otterremo mai dal solo senso ottico, perché senza l’aptica manca la base dell’esperienza».⁶⁷⁰ In tal senso, Herder scrive che «[...] l’occhio percepisce solo *superficie*, e *tutto* come superficie, come immagine».⁶⁷¹ Che la vista ha «[...] talmente tanto e tanto di composto (*Zusammengesetztes*) dinnanzi a sé che per suo tramite non si potrà mai giungere al fondo (*Grund*)».⁶⁷² Che per i vedenti «[...] tutto sfugge come un’ombra».⁶⁷³ Che per un Argo Panoptes privo del senso tattile non potrebbero esservi statue né concetti.⁶⁷⁴

La base (*Grund*) dell’esperienza è costituita dalla verità corporea a cui solo il tatto può dare accesso. Nel *Versuch*, l’essere è determinato come un concetto sensibile e oscuro. Secondo una tale concezione del vero, l’uomo è in prima istanza soggetto ad una

⁶⁶⁸ *Ivi*, pp. 600-601.

⁶⁶⁹ Cfr. Johann Heinrich Lambert, *Nuovo Organo*, §266, traduzione e introduzione di Raffaele Ciafardone, Laterza, Bari 1977, pp. 666-756.

⁶⁷⁰ H. Adler, *Die Präganz des Dunklen*, cit., p. 104.

⁶⁷¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 612.

⁶⁷² *Ivi*, pp. 600-601.

⁶⁷³ *Ivi*, p. 595.

⁶⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 603. Su questo punto, essenziali risultano le analisi conclusive del *Saggio per una nuova teoria della visione* di Berkeley, in cui il filosofo britannico utilizza l’esperimento mentale di un essere privo di facoltà tattili per comprendere se la geometria sia una scienza della vista o del tatto. cfr. G. Berkeley, *Saggio per una nuova teoria della visione*, §§153 ss. gg., cit., pp. 114-116.

Überzeugungskraft che lo persuade del fatto che vi sia esistenza. È in tal modo che Herder difende il primato dell'essere sulla logica. Di conseguenza, la "fenomenologia del bello e del vero" deve portare alla luce l'istanza veritativa di quel regime dell'apparenza ove regna la verità "visuale" della teoria.

7.11. *La vista e il tatto*

In un certo senso, si può dire che il confronto tra il tatto e la vista si espleta sul terreno dell'abitudine. Per Berkeley, il loro intreccio sinestetico è il frutto di una 'fusione' o di una 'incorporazione' che deriva dalla reiterazione di comportamenti percettivi abituali.⁶⁷⁵ In *Plastica*, leggiamo: «Rimane dunque vero che "il corpo visto dagli occhi è solo superficie, la superficie toccata dalla mano è corpo". Solo dal momento che a partire dall'infanzia usiamo i nostri sensi in comunità e congiunzione, essi si mescolano e sposano tutti, e specialmente i più profondi e più distinti dei sensi, *il tatto e la vista*».⁶⁷⁶ Se noi associamo la vista al tatto, è perché: «Quando il corpo si presentò alla nostra mano, la sua immagine fu al tempo stesso proiettata nel nostro occhio: l'anima congiunse le due cose, e da allora l'idea del veloce vedere precede il concetto del lento tastare. Crediamo di vedere dove dovremo solo sentire e sentire tattilmente».⁶⁷⁷

In tal senso, Herder tenta di dimostrare che la vista e il tatto non colgono lo stesso concetto e lo fa attraverso vari esempi. Il primo è quello dell'asta nell'acqua:

[...] la *vista* è solo *una formula abbreviata del tatto* [...] Che sia così lo vediamo nei casi in cui due sensi si separano e si presenta un nuovo medium o una nuova formula secondo cui essi dovrebbero congiungersi. Se l'asta nell'acqua appare spezzata e si cerca di afferrarla in un punto sbagliato, qui non è in questione un inganno dei sensi: perché non possono *afferrare un'immagine riflessa* in quanto tale. Ciò che vedevo era dunque una vera, effettiva immagine su un'effettiva superficie; solo ciò verso cui tendevo la mano non era vero: e chi potrà mai afferrare un'immagine su una superficie? Ma poiché la nostra vista e il nostro tatto sono stati educati insieme [...] un senso ha indotto l'altro in errore. Per il resto si erano messi alla prova sulla terra; ora si tratta dell'acqua, elemento dalla differente rifrazione luminosa, dove non si erano ancora esercitati a vicenda. Un genio delle acque avrebbe preso meglio la mira.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ *Ivi*, §51, cit., p. 84.

⁶⁷⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 595.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 597.

In secondo luogo, egli spiega che il motivo per cui i bambini fino ad una certa età non disegnano ombre sarebbe dovuto al fatto che: «Per loro, l'ombra non esiste in natura: il loro occhio vede così come la loro mano sente. La natura continua a procedere con ogni singolo uomo così come fa per l'intera specie, dal tatto alla vista, dalla plastica alla pittura».⁶⁷⁹ Può anche capitare (terzo ed ultimo esempio) di fare esperienza di una «percezione disgiunta». Così Herder descrive la situazione del risveglio notturno: «Uscendo dal sonno, prima di recuperare il nostro giudizio, nella penombra della notte, bosco e albero, vicino e lontano sono per noi su uno stesso piano [...] finché non ci svegliamo e recuperiamo il nostro giudizio. Solo allora vediamo al modo in cui per mezzo dell'*abitudine*, di *altri* sensi [...] *abbiamo appreso a vedere*».⁶⁸⁰

Ora, questa posizione sembra effettivamente esprimere un'impostazione empirista del rapporto tra il tatto e la vista. In tal senso, la prossimità delle tesi herderiane con quelle che Berkeley esprime nel *Saggio per una nuova teoria della visione* non sembra il frutto di una coincidenza. Proprio in questo punto, però, sembra emergere una delle contraddizioni maggiori nel pensiero del giovane Herder: che ne è della struttura della sensibilità? Di quella scrittura alfabetica divina che ha separato, per l'anima, il visibile, l'udibile e il tangibile? Di quei 'grandi media della creazione' che giustificano il progetto di ricondurre «[...] tutti i concetti [...]» delle «scienze» e delle «arti [...] alla loro *origine* [...]»?⁶⁸¹

La chiave per sciogliere questo nodo è la fenomenologia. Per Herder (come abbiamo visto nel paragrafo precedente), il problema non è (o meglio non è più, se consideriamo la sua posizione iniziale nel *Versuch*) quello di dimostrare che la costituzione dell'anima deriva interamente dall'esperienza bensì che l'estetica e la scienza in generale hanno per così dire offuscato la struttura della sensibilità, a causa di una sorta di ipertrofia della visione. La partizione delle istanze sensibili e dei modi della sensibilità (tatto-forza, spazio-vista, tempo-udito) resta tale a prescindere dal modo in cui l'intelletto e l'educazione attribuiscono ad un senso o ad una facoltà particolari un'importanza più o meno maggiori. Ma il fatto stesso che possa esservi confusione, che la mente possa credere di vedere ciò che può soltanto toccare o di udire ciò che può soltanto guardare, significa che tra l'anima e la sensibilità, tra l'essere dinamico che si modalizza e gli stessi modi della rappresentazione sensibile, sussiste una differenza genetica. Se la natura ha

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 721.

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 591.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 599.

decretato la struttura dei modi della rappresentazione, l'anima non le appartiene o meglio, non aderisce totalmente alla struttura naturale della sensibilità. È per questo motivo che in Herder la plasticità è solo virtuale, che vi è una plasticità dell'anima e non dei sensi o dell'oggetto scultoreo: laddove l'esperienza risponde a rigide leggi strutturali, la psiche in se stessa mostra, per così dire, una densità minore ed una maggiore libertà. In tal senso, le due istanze possono anche essere colte nel punto della loro massima prossimità ma non giungono mai a formare un unico campo omogeneo, ideale o empirico che sia.

7.12. *La plasticità nell'estetica di Herder*

La struttura triadica della relazione tra i sensi (vista, udito, tatto), i generi della bellezza (superficie, suono, corpo e forma) e i 'media' della creazione (spazio, tempo, forza) sono confini che la natura ha stabilito. Tale struttura presuppone una sorta di non-plasticità, nel senso specifico per cui la trasgressione dei suoi limiti comporta una vendetta che si manifesta nell'abbandono dell'uomo da parte della natura. La confusione che regna nelle arti e nelle scienze è il sintomo di un'ipertrofia della vista⁶⁸² dettata non soltanto dall'abitudine ma anche dall'educazione e dalla tendenza, intrinseca al linguaggio, colto nel suo sviluppo storico-culturale, ad astrarre i concetti della filosofia dalla realtà determinata dell'esperienza. Ne risulta un "complesso" («*Zusammengesetzte*») che non permette al filosofo di giungere al fondo («*Grund*»)⁶⁸³: si tratta a un tempo di un modo di vedere (e di rappresentare) e della creazione di un mondo di pura bellezza e astrazione. In tal senso, l'estetica, in quanto ambito d'indagine volto a sviluppare «[u]n *principio fondamentale* e uno *specifico* ambito di efficacia di due sensi distinti (*verschiednen*) che però si confondono (*verwirrenden*) l'uno con l'altro [...]»⁶⁸⁴, ha lo scopo di porre sotto una lente critica le tendenze a un tempo speculative e contemplative dell'arte, della scienza e della filosofia. Il mondo della vista dovrà essere criticamente interrogato dal punto di vista del senso tattile. D'altro canto, dall'analisi del tatto, del sentire e dell'espressività in generale risulta la simultaneità irriducibile di *Selbsts-* e *Mitgefühl*: sentire-sé e sentire-con. È, quest'ultima, la prova della condizione relazionale, "non monadica" dell'anima. In tal modo, la comprensione metafisica delle nozioni sinonimiche di *fundus animae* e *campus obscuritas*, genealogicamente riconducibili alla concezione dell'anima come *vis repraesentativa* che contempla al suo interno tutto l'universo, è

⁶⁸² Cfr. *Ivi*, p. 603.

⁶⁸³ *Ivi*, p. 600.

⁶⁸⁴ *Ivi*, pp. 598-599.

decostruita. La psiche non è una sostanza singolare bensì un ente plastico caratterizzato da una condizione fondamentale di auto-etero-affezione. In quest'ottica, il tatto (*Gefühl*) è la componente dell'esperienza umana in grado di risvegliare il linguaggio naturale dell'anima. L'esperienza estetica della scultura è il ritorno della tattilità ma quest'ultima non è a sua volta un ritorno alla condizione originaria dell'"uomo naturale". Il tatto è espressione della forza («*Ausdruck der Kraft*») ⁶⁸⁵ o dell'impressione naturale dell'esistenza contemporaneamente opposta alla vista e alla concezione teoretica dell'essere. Tuttavia, il termine '*Eindruck*' non deve trarre in inganno, perché non indica la semplicità del sentire opposta all'universalità della ragione. Al contrario di quanto si possa pensare, il sentire (*Gefühl*) è l'istanza che complica ciò che solo apparentemente appare come un rapporto diretto tra "io" ed "esistenza".

Nel capitolo precedente, abbiamo richiamato il celebre motto "*Ich fühle mich! Ich bin!*", più volte concepito come una rivisitazione del *cogito sum* cartesiano. Tuttavia, quando Herder lo pronuncia, il riferimento a Descartes manca, laddove è presente, invece, nei *Grundsätze der Philosophie*. Più precisamente, nel punto in cui l'autore tenta di interpretare il pensiero (in quanto oggetto d'indagine) alla luce dei concetti fondamentali della fisica newtoniana. ⁶⁸⁶ Procedere in tal senso significa anzitutto concepire l'*ego* come un centro di gravità, per cui senza l'esercizio di una forza opposta – vale a dire, senza alterità –, l'"io" non farebbe altro che implodere in se stesso all'infinito. ⁶⁸⁷ Con questo argomento, Herder ricava l'esistenza di Dio dall'autoposizione del soggetto e, al contempo, afferma l'interdipendenza ontologica dell'essere e del mondo, dunque la necessità del molteplice. ⁶⁸⁸ Il presupposto di questa tesi è che Dio, per poter esercitare la forza del proprio pensiero, dev'essere in relazione con qualcosa, ché altrimenti penserebbe il nulla, vale a dire, l'opposto dell'essere: «[...] il Pensiero Unico di Dio non può contenere altro che tutte le cose possibili, le quali sono, allo stesso tempo, reali. E

⁶⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 706.

⁶⁸⁶ J. G. Herder, *Grundsätze der Philosophie*, cit., p. 227: «*Ich denke; dies Denken ist meinem innern Ich so eigen, als dem körper die Bewegung: ich kanns also als dasselbe in der Seele betrachten, was bei den Körpern die Bewegung = und Fortzükungskraft ist. Ob ein anderer mir das Denken gegeben: ob es mir genommen werden kann: ob ein einfacher oder zusammengesetzter Theil denke; alles geht mich nicht an, so wenig es den Schrifter angeht, der die Bewegung der Körper untersucht. Das weiß ich nur, daß posito in meiner Seele die kraft zu denken, so denke ich fort, wie ein angestoßner Körper immer eine gerade Linie fortgeht. Hier ist also Körper und Kraft, ich fortzubewegen, parallel der Seele und der Kraft in gerader Linie fortzudenken. So wenig ich dort Kraft zu bewegen, erklären konnte: so wenig hier Kraft zu denken: so wenig dort Stoß: so wenig hier Schöpfung des Gedankens. Beide sind indessen Phänomena.*»

⁶⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 229: «*Unsre Seele denkt: das ist ihre Centralkraft; – wenn sie nicht von einer andern angezogen würde: so würde sie unendlich fallen: das ist Widersprucht.*»

⁶⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 228: «*Es ist also kein Gott ohne Welt möglich: so wie keine Welt ohne Gott.*»

questo è necessario, altrimenti il Pensiero Unico di Dio è = 0 e quindi il nulla».⁶⁸⁹ L'argomento principale del *Versuch über das Sein* trova dunque nei *Grundsätze der Philosophie* un complemento importante. Nel primo scritto, viene affermata l'illegittimità di pensare il concetto dell'essere senza il sostrato dell'esistenza. Nel secondo, l'impossibilità di pensare l'essere senza gli enti.

La posizione dell'essere come principio («*Princip*»)⁶⁹⁰ determina a sua volta lo statuto ontologico-modale di ogni ente. Ogni cosa (così come ogni anima) è simultaneamente contingente e necessaria: la sua esistenza poggia in altro da sé ma essa è espressione del principio divino.⁶⁹¹ Si potrebbe dunque parlare di un monismo fondamentale. Tuttavia, come abbiamo visto anche nel secondo capitolo, l'accento è posto sul fatto che la molteplicità degli enti determina l'irriducibilità dell'esistenza all'univocità dell'essere. Qui *μετέχειν* non significa *ταυτίζεσθαι* ma indica una relazionalità di fondo che congiunge mentre separa l'Uno e il "più d'uno". Giacché il molteplice dell'esistenza è affermato di contro al monismo dell'essere, la molteplicità determina lo statuto relazionale della logica modale in gioco nell'ontologia di Herder. L'eminenza di Dio non è determinata in base al grado assoluto di realtà bensì in forza della sua capacità di percepire il mondo, cosicché, la verticalità dell'ordine ontologico tra l'essere e gli enti è preceduta e superata dall'orizzontalità di una relazione percettologica e "gravitazionale" che, a rigore, non ha ancora il nome di *Gefühl* e che congiunge ogni cosa a prescindere dal proprio grado di realtà. Tant'è vero che Herder pensa in termini di «forza di attrazione e repulsione»⁶⁹² non soltanto il rapporto tra sostanza e accidente ma anche la relazione di comunanza tra le anime: «Tutti gli esseri di realtà inferiore gravitano l'uno verso l'altro, così come Dio gravita verso tutti gli esseri con una forza gravitazionale infinita, senza subire influenze».⁶⁹³ Che si parli della relazione tra l'essere e gli enti o della comunanza di questi ultimi, si tratta sempre del medesimo rapporto.⁶⁹⁴ Dio gravita in direzione degli enti allo stesso modo in cui il pensiero dell'uomo converge con una forza centrifuga verso il

⁶⁸⁹ *Ibidem.*

⁶⁹⁰ *Ibidem.*

⁶⁹¹ Cfr. *Ibidem*: «Gott [...] ist das Princip: Alles also ist Contingens: so fern es Grund in Gott hat; aber auch notwendig, so fern es notwendig zum Gedanken Gottes gehört». Non commenteremo l'ambiguità contenuta nell'espressione "so fern".

⁶⁹² *Ivi*, p. 229.

⁶⁹³ *Ibidem.*

⁶⁹⁴ Riprendiamo alcune parole citate nel secondo capitolo: «[J]e größten Kraft eines denken Wesens: desto mehr würkt es ins Universum: desto weiter fühlts: desto mehr hörts». J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 354.

proprio “fuori”.⁶⁹⁵ Per via di questa stessa forza, ogni ente (che si tratti dell’essere umano o di una pulce) è un Dio nel suo mondo. E come i pianeti del sistema solare ricevono la loro forma ellittica nella simultaneità della rotazione assiale e del loro movimento orbitale, così l’anima riceve la propria forma dalla relazione tra la propria forza interna ed il magnetismo gravitazionale di tutto l’universo.⁶⁹⁶

In quest’ottica, il tatto entra in gioco non come sentimento immediato bensì (leibnizianamente) in quanto simultaneità di affezione e rappresentazione: percezione che è allo stesso tempo pensiero della formazione della forma in fase embrionale.⁶⁹⁷ A differenza dei corpi inanimati, l’ente che si trasforma sente che le forze (quella interna e quelle esterne) affettano la propria forma. In altre parole, essere-affetto è la prima forma del pensiero. Dunque, “*Ich fühle mich*” non indica (come è ormai chiaro) l’immediatezza di un “sentirsi” ma l’autoriconoscimento primigenio dell’ente nell’ordine di un concepimento del pensiero che, prima del proprio auto-posizionamento in quanto *cogitatio cogitationis*, è pura relazionalità plastica e affettiva priva di egoità. Laddove il termine “relazionalità plastica” indica l’apertura dell’ente a quell’affezione esterna, a un tempo ontologica e psicologica, che precede il primo istante della propria metamorfosi. In tal senso, ogni modificazione dell’anima è anticipata da un essere-in-relazione di natura percettologica.

Lo sviluppo modale dell’anima è preceduto da un’apertura primigenia all’alterità. Si può “toccare” il proprio senso interno solo dopo aver ricevuto il colpo o la carezza, solo dopo esser stati percossi o sfiorati dall’altro. È soltanto a questo punto che si verifica una sorta di invaginamento, che la forza dell’anima si ripiega su se stessa, che essa diventa senso interno o *innern Sinn*. In Herder, il *Gefühl* non è primigenio ma subentra successivamente come la ‘voluttà’ («*Wollust*») di una ‘costruzione nervosa’ («*Nervenbau*»).⁶⁹⁸ Allo stesso tempo, la formazione (*Bildung*) del corpo⁶⁹⁹ è preceduta da

⁶⁹⁵ J. G. Herder, *Grundsätze der Philosophie*, cit., p. 229: «*Der Mensch gravitir[e]rt also gegen Alles, selbst gegen Gott: Alles gravitirt gegen ihn: er gibt und nimmt Gedanken vom Universum. Er ist ein Theil von Gottes Gedanke; ein Theil von Gottes Gedanke ist sein Gedanke*».

⁶⁹⁶ Cfr. *Ibidem*: «*In seiner Bindung muß Alles so aus dem Gedanken erklärt werden können, der gegen das Universum hinstrebt, und dadurch vollkommen ist: wie die Bildung jeder Erde aus der Centalkraft. 2. Ich strebe also Gedanke vom Universum zu haben; Alles strebt Gedanke von mir zu haben – da bildet sich eine Welt von Körpern*».

⁶⁹⁷ Cfr. *Ibidem*: «*Ich strebe Gedanke zu haben: das wird Gefühl*».

⁶⁹⁸ *Ibidem*: «*Gefühl, das wird Nervenbau: dies hat Attraktion mit Allem, was seinem Wesen homogen ist: das ist Geschmack, Geruch, Sinn der Wollust. Es muss von allen sinnlichen unwillkürlichen Verrichtungen unsers Körpers bewiesen werden können, daß sie so zum Wollkommenen abzielen, wie die willkürlichen*».

⁶⁹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 231: «*Alles Kraft ziehst an, als eingeschränkte Kraft wird’s zurückgestoßen, und bekommt Sphäre: da ist seine Bildung: die Bildung eines Körpers*».

quelle leggi di attrazione e repulsione⁷⁰⁰ che, nella loro immaterialità, predispongono il rapporto dell'anima con Dio e con gli altri enti. Prima che Herder fosse influenzato dall'immanentismo di Spinoza, prima di concepire la serie infinita delle forze organiche con cui l'essere si manifesta nel mondo, la sua è una filosofia dell'orizzontalità dell'altro, o quantomeno di una fondamentale relazionalità affettiva da cui deriva la capacità dell'anima di pensare e di "sentirsi sentire". Per il giovane Herder, è così che si genera una forma.

L'esperienza estetica è il "laboratorio" in cui la riflessione sull'anima può essere messa in gioco e giungere all'evidenza. Nei *Grundsätze* l'anima è pensata come un pianeta soggetto alle forze fisiche fondamentali dell'attrazione e della repulsione. Sempre nello stesso testo, piacere e dolore sono considerati nell'ottica di un rapporto a un tempo psichico e "gravitazionale"⁷⁰¹, cosicché (come viene ribadito a proposito del bello e del sublime in *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*) il piacere può essere considerato come un 'fluttuare verso' l'oggetto e il dolore come un 'ritrarsi' da quello. Ora, in *Plastica*, leggiamo: «In generale, quanto più ci avviciniamo a un oggetto, tanto più la nostra lingua diventa viva, e quanto più vivacemente lo sentiamo da lontano, tanto più gravoso è per noi lo spazio che ci separa, tanto più palpitiamo verso di lui».⁷⁰² Dopo aver intuito, qualche anno prima (1772), l'importanza del linguaggio per la comprensione delle attività psicologiche dell'uomo, Herder sembra avere altrettanto compreso che la tesi per cui il dolore e il piacere sono espressioni psicologiche delle forze di attrazione e repulsione può essere verificata attraverso il riferimento a quell'ambito della sensibilità ove l'anima è sollecitata in maniera tale da risultare in qualche modo osservabile: il campo dell'esperienza estetica dell'arte. In un tale contesto, lussuria (*Wollust*) e ripugnanza (*Abscheu*) diventano palesi e sembrano rispondere al requisito psicologico per cui il filosofo deve imparare a cogliere la misura (*Proportion*) che la parte oscura o inconscia dell'anima gioca nella determinazione del rapporto epistemologico ed esperienziale tra il soggetto e l'oggetto. Laddove è stato teorizzato che il dolore e il piacere sono esperienze psicologiche fondamentali, l'estetica ha la capacità di confermare questa tesi permettendo di osservare come il linguaggio sia ravvivato dalla vicinanza all'oggetto e come il dolore subentri quando se ne viene separati. In tal senso, l'arte

⁷⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 230: «Wir haben mit Allem, was auf der Erde ist, Attraktion und Zuriustoßung».

⁷⁰¹ Cfr. *Ivi*, p. 230.

⁷⁰² Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 607.

dimostra, già a un livello molto basilare, che l'anima si modifica in base all'estensione o alla contrazione della distanza tra il soggetto e l'oggetto.

Tuttavia, dire che "l'anima si modifica" non è tutto: occorre "materializzare" la sua plasticità. Di fronte alla statua, l'estimatore comincia a 'balbettare' (segnale di piacere) ma la scultura non ha ancora prodotto il proprio 'inganno'. Perché ciò accada, è necessario che il fruitore sradichi il proprio punto di vista e si lasci guidare dalla tridimensionalità dell'oggetto. Di fatto, l'esperienza della scultura prevede che la forma non possa mai essere toccata per intero.⁷⁰³ Così la bellezza diventa sublime, laddove quest'ultimo è l'effetto dell'insufficienza della mano. Nell'infinita esperienza tattile, l'anima calca nell'immaginazione una figura dello spirito⁷⁰⁴ (*Gestalt*) nello stesso istante in cui, per via dell'alterità della forma (*Form*), le sue principali modalità del sentire – *Selbstsgefühl* e *Mitgefühl* – si accordano in parallelo. Ed è così che avviene la trasposizione (*Versetzung*) totale dello spirito nella forma toccata.⁷⁰⁵ Come nel caso della *Bildung* originaria dell'anima (così Herder chiama nei *Grundsätze* la formazione primigenia della psiche, a dimostrazione del fatto che il significato di questo termine eccede in questo caso l'educazione in senso rousseauiano), la plasticità psichica è provocata dall'alternanza di un'apertura e di un'invaginazione, da un movimento di attrazione e repulsione, da un ritrarsi ed un fluttuare verso l'altro.

Quando il filosofo parla dell'entusiasmo («*Begeisterung*»)⁷⁰⁶ dell'estimatore, egli sembra alludere ad una sorta di preludio: l'anima si prepara al suo dislocamento nella forma, a ricevere il colpo dell'altro. Per continuare ad utilizzare la metafora tattile, non si tratta di schiudere la mano per prepararsi ad afferrare qualcosa. È come un'apertura della pelle, o una ferita su di essa, laddove lo stesso fervore accomuna tanto l'osservatore quanto l'artista – indipendentemente dal fatto che si tratti di uno scultore o di un pittore:

[S]enza entusiasmo non c'è né estimatore né artista. Il povero babbeo che siede davanti al modello e vede tutto piatto e piano, il poveretto che sta davanti alla persona vivente e vi percepisce solo una tavola di colori, sono imbrattatele, non artisti. Se le figure devono staccarsi

⁷⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 750: «[...] *nie ganz su erta stender Gestalt* [...]».

⁷⁰⁴ Cfr. *Ibidem*: [...] *nicht die Hand, sondern der Geist* [...] *Einbildungskraft sammlet*»

⁷⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. 708: «*Je meher ein Glied bedeutet soll, desto schöner ist, und nur innere Sympathie, d. i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs, in die durchtastete Gestalt ist Lehrerin und Handhabe der Schönheit*».

⁷⁰⁶ *Ivi*, p. 606.

dalla tela (*Leinwand*), crescere, animarsi, parlare, agire, allora allo stesso modo sono dovute apparire all'artista, e da lui esser sentite.⁷⁰⁷

Esiste dunque una plasticità del dipinto che non è estranea rispetto a quella della plastica: in entrambi i casi, l'artista dovrà desiderare e il desiderio è la condizione per cui le figure bidimensionali possano assumere la propria tridimensionalità (e, con quest'ultima, la capacità di sollecitare l'*impetus* nello spettatore). L'anima deve riconoscersi e toccarsi per mezzo della pietra o della tela ed è in tal senso che l'arte parla la lingua naturale di quell'essere vivente che, pur nella solitudine (che si tratti di un Filottete disperso o dell'estimatore nell'isolamento di una sala museale), è ancora in grado di urlare, di dare alla propria anima una forma, di esprimere il proprio fervore e di inventare un significato.

Noi abbiamo visto, infatti, che l'allegoria è l'istanza creatrice della significazione (*Bedeutung*) e non è un caso che, in *Plastica*, per via della sua determinatezza, essa non sia destinata ad esprimere un senso universale. Esiste insomma un'insensatezza propria della plasticità dell'anima, laddove ciò che conta è che la psiche sia in grado di parlare un idioma incomprensibile. Il balbettio dell'estimatore nella descrizione herderiana dell'esperienza artistica non è un dettaglio retorico: è l'istante originario di quell'atto espressivo con cui l'anima prende forma. Ciò che conta, insomma, è che l'anima parli in prima istanza la lingua dell'altro, che in questo caso significa: il linguaggio naturale dell'entusiasmo o del panico, da cui scaturisce il nominare primigenio e necessario della filosofia. È anche in questo senso che il terrore è l'esperienza più prossima alla plastica. In Herder, il discrimine tra il bello ed il brutto dipende dalla sensatezza dell'azione: «[O]gni arto parla [...]»⁷⁰⁸ in base al proprio fine («*Zweck*») ⁷⁰⁹ e quando ciò non accade, si ha un effetto ripugnante. Ma l'azione, come il discorso, può divergere dal proprio fine, non avere scopo, senso o armonia, diventare insomma l'istanza di un delirio interminabile. Ed è proprio quando ciò accade che l'anima dell'estimatore, poco prima di ritrarsi, percepisce una tattilità irriducibile alla pelle:

La fronte corrugata e il dolce sorriso sogghignante che serra gli occhi e contorce la bocca, un mento cadente sul gozzo e il petto che si gonfia come una botte, il braccio aguzzo troppo teso e il piede eccessivamente sotto tensione o piegato: si tastino tutte queste parti e si sentirà *meccanicamente* (*Mechanisch*), come anche spiritualmente (*geistig*), la *divergenza da tutte le*

⁷⁰⁷ *Ivi*, pp. 606-607.

⁷⁰⁸ *Ivi*, p. 707.

⁷⁰⁹ *Ivi*, p. 706.

forme e le azioni belle. Una bocca che grida è una caverna per la mano che tocca: il riso delle guance una grinza.⁷¹⁰

In questo brano, la bocca che diventa una grotta («*Höhle*»), il sorriso che diventa un'increspatura («*Runzel*»)⁷¹¹, non sono metafore linguistiche ma “immagini della mano” o “della tattilità”, così come lo è l'«alito freddo» con cui la ragazza cieca interrogata da Herder nel 1770 si figura il fantasma.⁷¹² Allo stesso modo, ma in senso inverso, nel caso del risveglio notturno sopra evocato, la rappresentazione delle cose come «spettri che si muovono verso di noi»⁷¹³ sono invece le immagini proprie di un occhio scorporato, disgiunto dagli altri sensi. Si può dunque dire che la plasticità estetica dell'anima ha il potere di decostruire la realtà empirica, di separare la forma dal colore e il corpo dallo spazio, di mostrare come la sensibilità e l'esperienza risultino dall'assemblaggio di modi differenti del sentire. Ed è proprio in questo senso che noi possiamo ricavare proprio da *Plastik* il criterio del discrimine tra un senso immanentistico e un senso “interrotto” della plasticità.

La plasticità dell'anima è una trasformazione del suo stato interno «nella medesima posizione simpatetica (*in die nämliche sympathetische Stellung*)» della scultura.⁷¹⁴ La relazione tra la psiche e l'oggetto è immaginifica ma proprio per questo richiama un aspetto organico della sessualità: si potrebbe qui richiamare il concetto psicoanalitico di *imago* e la sua funzione morfogenetica. Di fatto, finché si tratta di una bella forma – vale a dire, nella misura in cui siamo di fronte alla raffigurazione della posa di un'azione che corrisponde al proprio fine –, è come se fossimo «incarnati (*verkörpert*) nella natura» o come se quest'ultima venisse «animata (*beseelet*) con noi».⁷¹⁵ La disposizione dell'anima sollecita il nostro erotismo corporeo, la “mano” si sessualizza, nel senso biologico del termine (richiamiamo la nozione herderiana di *Geschlechtsgefühl*). Se invece la forma è ripugnante o addirittura cadaverica, è come se il corpo e l'anima fossero attraversati da un sentimento di estraneità o di complementarità («*Ergänzung*»)⁷¹⁶, di erosione («*zernagt fühle*») e inorridimento («*schauer*»)⁷¹⁷. In Herder, sono dunque in gioco un senso

⁷¹⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 730-731.

⁷¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 730.

⁷¹² Cfr. *Ivi*, p. 739.

⁷¹³ Cfr. *Ivi*, p. 591.

⁷¹⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 716-717.

⁷¹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 717-719.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 718.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 646.

teleologico della plasticità ed un senso per cui la connessione tra la forma e il suo *τέλος* è interrotta. Tuttavia, tra questi due significati del concetto non vi è simmetria o equivalenza, giacché non è il *plenum* e l'unitarietà della bellezza a caratterizzare l'esperienza più autenticamente tattile della plastica, bensì l'interminabilità di un toccare all'infinito:

Generalmente ci sembra *più grande* ciò che la nostra mano *tasta* rispetto a ciò che l'occhio [...] *vede* tutto in una volta, così come avviene nella vita di ogni giorno. La mano non *tasta mai per intero*, non è in grado di cogliere la forma in una *volta sola*, se non quella forma di quiete e di perfezione raccolta in se stessa: la sfera [...] altrimenti, nelle forme articolate e soprattutto nel sentire tattile di un corpo umano, fosse pure il più piccolo dei crocifissi, essa non coglie mai per interno, non giunge mai alla fine: continua a *tastare*, per così dire, *all'infinito*.⁷¹⁸

Ora, dire che la plasticità interrotta esprime un senso del concetto basato su un'assenza di finalità, non è come affermare che quest'ultima è un processo privo di direzione? Non significa cedere all'arbitrarietà, alla vaghezza del significato, ad un polimorfismo perpetuo? Il concetto è forse destinato ad oscillare tra un teleologismo metafisico e l'indeterminatezza irriducibile di un eccesso di plasticità?

La questione è che chi pensa – in coerenza con i *Grundsätze der Philosophie* – all'anima come ad una «massa corporea» (*körperlich Masse*) – leggiamo questa volta dalla *Quarta selva critica* – può accorgersi del fatto che «le nostre forze sensibili sembrano, se così si può dire, riempire in massa e spazio una regione più ampia della nostra anima» rispetto ai pensieri propriamente intellettuali. Le «forze sensibili» «si sviluppano in maniera più precoce: hanno un effetto più potente: appartengono forse più degli altri al destino evidente di questa esistenza (*dieser Daseins*)». ⁷¹⁹ Tale presa di posizione sembra esprimere un mutamento importante in merito alla concezione herderiana della *Bildung*: quest'ultima è ora considerata nell'ottica anti-metafisica di Rousseau. In realtà, i riferimenti testuali domandano che questa tesi sia interpretata in chiave leibniziana. Per quale motivo la sensibilità ha nell'anima un peso maggiore rispetto alle idee intellettuali (e coscienti)? Perché, nello specifico, essa ne costituisce il *fundus*: il «fondo della nostra anima (*Grund unsrer Seele*)» è rappresentato da una serie di «idee oscure (*dunkle Ideen*)» che alimentano segretamente «i motivi più vivaci, più forti della nostra vita». ⁷²⁰

⁷¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 755.

⁷¹⁹ J. G. Herder, *Viertes Kritische Wäldchen*, cit., p. 273.

⁷²⁰ *Ibidem*.

Herder declina dunque la teoria delle *petites perceptions* in termini embriologici:

L'embrione (*Embryon*) che è divenuto neonato percepisce tutto dentro di sé, [e nel suo "sé"] c'è tutto ciò che sente anche dall'esterno. Ad ogni sensazione viene risvegliato, come da un sogno profondo, per ricordargli più vividamente, come per una spinta violenta (*gewaltsamen Stoß*), un'idea, che gli fa comprendere la sua posizione nell'universo. Così le sue forze si sviluppano attraverso un patire che viene dall'esterno (*Leiden von außen*).⁷²¹

La sensazione rivela qui il suo potere plastico: il sensibile "martella" il senso interno dall'esterno, costringendo l'anima a "svegliarsi" dal sonno profondo della sua origine (perduta). L'anima forma il suo primo giudizio e, con esso, la propria *facultas iudicandi*:

Attraverso ripetute sensazioni simili si forma il primo giudizio, che è la sensazione stessa. Il giudizio è oscuro e tale dev'essere; poiché deve durare per tutta la vita e rimanere come una base eterna nell'anima. Quindi deve ottenere la forza e, per così dire, la consistenza di un sentimento interno (*innern Gefühl*): viene conservato come sensazione. Nel suo sorgere, era già un giudizio, una conseguenza della connessione di diversi concetti; solo perché è nato dall'abitudine, e l'abitudine di applicarlo immediatamente lo ha conservato, la forma dell'origine si è oscurata, è rimasto solo il materiale; è diventato sensazione. Così si forma l'anima del neonato (*So bildet sich die Seele des Säuglings*).⁷²²

L'aspetto interessante è che il sensibile non produce propriamente una sensazione ma, appunto, un giudizio. L'anima è senziente ma la sua natura è spirituale. Per questo motivo, di fronte alle prime percezioni esterne, essa non si limita a "ricevere" ma valuta, pondera, esamina: in una parola, pensa. Produce dunque i suoi primi concetti («*Figur, Gestalt, Größe, Entfernung*») e tuttavia, «la forma laboriosa di tutti questi giudizi e conclusioni» si 'ritira' («*zurückgewichen*») «nell'oscurità della prima alba». ⁷²³ La sensazione in senso empirico (*Empfindung*) compare solo dopo ma non in quanto prodotto mediato dell'attività congiunta di anima e corpo, bensì come l'istanza di un velamento. Così il pensiero è come diviso: una parte segue lo spirito d'appresso, nell'esercizio della sua capacità appercettiva, l'altra parte diventa inconscia. Viene a formarsi in tal modo un «oscuro meccanismo dell'anima (*diesem dunkeln Mechanismus der Seele*)» che segue una logica dell'accumulo delle impressioni sensoriali («*Vorräte von sinnlichen*

⁷²¹ *Ibidem*.

⁷²² *Ivi*, pp. 274-275.

⁷²³ *Ivi*, p. 275.

*Eindrücken [...] das Eins und das Mehr als Eins»*⁷²⁴ e che “funziona” secondo una quadruplica dinamica: 1. Concrezione del molteplice oscuramente percepito in una forma. 2. Determinazione, tramite la forma stessa, di una nuova molteplicità. 3. Integrazione della molteplicità in una nuova forma. 4. Ritiro o rimozione della nuova forma nell’oscurità del fondo (*Grund*). È in tal senso che l’abitudine esercita il proprio potere plastico nei confronti dell’esperienza e della soggettività. Ed è questo il metabolismo dello spirito di cui si parlava in *Sul sentire e sul conoscere dell’anima umana*. Inoltre, dato che la differenza di ogni essere umano da qualsiasi altro è il risultato della «mescolanza infinitamente varia e modificata delle forze» che agiscono nel fondo⁷²⁵, allora l’«intera formazione dell’anima (*der ganzen Bildung der Seele*)» è in ultima istanza il risultato degli «effetti composti (*zusammengesetzten Wirkungen*)» o della complessione (nel senso della meccanica statistica) degli effetti e delle forze «nel sogno delle prime albe della nostra vita».⁷²⁶

Ora, questo “meccanismo inconscio”, descritto con una tale precisione fisiologica, genera un’oscurità del giudizio che solo apparentemente può essere considerata in termini d’innatismo, la quale ci induce perfino a credere di poter accedere, attraverso l’analisi dei primi concetti, alla vita anteriore (trascendente) dell’anima.⁷²⁷ Nella misura in cui Herder ha determinato genealogicamente l’origine della concezione metafisica dell’anima, la critica herderiana ha ora finalmente raggiunto appieno il suo scopo. La “verità” del razionalismo metafisico è il frutto di un fraintendimento essenziale che lo porta a confondere le idee rimosse acquisite nel corso dell’esercizio della facoltà del giudizio durante la prima infanzia con le disposizioni a priori dell’anima.

Dunque, quando l’anima viene al mondo, essa «[r]accoglie ciò che afferra con vigore, fino a incorporarlo completamente nel suo Io: lo elabora in linfa della propria potenza. Si sveglia gradualmente dal sonno e porterà con sé per tutta la vita queste idee oniriche

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 273-274: «Wenn keine Menschliche Seele mit der andern völlig dieselbe ist: so ist auch bei ihrer Wesen vielleicht auch eine unendlich veränderte und modifizierte Mischung von Kräften möglich, die noch alle zu ihrer Summe eine gleiche Anzahl von Realität haben können. Diese innere Verschiedenheit wäre es alsdenn, die sich nachher durch den der Seele Harmonisch gebildeten Körper das ganze Leben hin äußert, da bei diesem der Körper über die Seele, bei jenem die Seele über den Körper, bei diesem der Sinn über jenen; bei einem die Kraft über eine andre herrschet. Auch in der Ästhetischen Natur ist also die unendliche Mischung und innere Verschiedenheit möglich, die die Schöpfung im Bau aller Wesen bewiesen».

⁷²⁶ *Ivi*, p. 275.

⁷²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 276: «Alle diese Ideen sind im ersten Zustande unsers Hierseins Entwicklungen unserer innern Gedankenkraft; weil sie aber alle der Form ihrer Entwicklung nach dunkel sind: so bleiben sie, als Empfindungen, auf dem Grunde unsrer Seele liegen, und falten sich so nahe an unser Ich, daß wir sie für angeborne Gefühle halten».

acquisite precocemente, le userà tutte e *semblerà quasi esserne costituita*». ⁷²⁸ In tal modo, Herder non nega l'innatismo (evidenziamo che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il "risveglio" dell'anima indica una sorta di passaggio di stato da una condizione e da una temporalità che precede la sua venuta al mondo) ma si accorge che l'infanzia produce, in effetti, una seconda forma di amnesia:

Ma ricordarne l'origine? Ricordarla chiaramente? Come potrebbe farlo? Ogni tanto, le casca un'idea spezzata, ma solo di rado, degli ultimi momenti di quest'alba: questa immagine, di cui si ricorda dall'infanzia, consciamente o inconsciamente (*bewußt oder unbewußt*), la scuoterà fino in fondo: si ritirerà come da un abisso, o sembrerà quasi come se vedesse la propria immagine. ⁷²⁹

È a questo punto che l'arte e l'estetica entrano in gioco, mostrando tutta la loro portata psicologica e filosofica. I ricordi fugaci, le 'idee spezzate' dell'inconscio, generano una dispersione di frammenti che spuntano fuggacemente (*«flüchtig vorspringen»*) ⁷³⁰ ma che, a volte, si manifestano con forte intensità:

Certi sogni vigili che ci colpiscono in età più avanzata, quando l'anima non è ancora logora: ricordi oscuri, come se avessimo già visto, vissuto e gustato questa o quella cosa nuova, rara, bella, sorprendente in un luogo, in una persona, in una località, nella sua bellezza e così via, sono senza dubbio frammenti di queste prime fantasie. Migliaia di queste idee oscure giacciono in noi: esse costituiscono la rarità, l'unicità, e spesso l'aspetto bizzarro dei nostri concetti e delle nostre immagini della bellezza e del piacere: spesso ci ispirano disgusto o attrazione, senza che ne siamo consapevoli o che lo vogliamo: sorgono in noi come impulsi a lungo dormienti, per amare improvvisamente questa o quella persona con simpatia e quasi come un ricordo, e odiare quest'altra: spesso si oppongono alla verità appresa successivamente e alla convinzione più chiara ma più debole, alla ragione e alla volontà e all'abitudine: sono il fondamento oscuro in noi che spesso ci altera in modo troppo evidente e da solo ombreggia le immagini e i colori successivamente sovrapposti alla nostra anima. ⁷³¹

Ma come fissare la frammentarietà e l'occasionalità di questi strani momenti di anamnesi? Come può la filosofia avere accesso a questa oscurità che riemerge in forma di ricordo? «*Sulzer* – continua Herder – ha spiegato alcune stranezze da questa profondità

⁷²⁸ *Ibidem.* Corsivo nostro.

⁷²⁹ *Ibidem.*

⁷³⁰ *Ivi*, p. 277.

⁷³¹ *Ivi*, pp. 277-278.

dello spirito: forse con queste osservazioni isolate si può gettar luce qua e là». ⁷³² La psicologia può far chiarezza su questi ricordi fugaci. Ma nella vita ordinaria e intellettuale, quando il giudizio è diventato abitudine, «la forma (*Form*) con cui si è formato (*sich bildete*) si dissolve». ⁷³³ Solo l'analisi del gusto («*Geschmack*») ⁷³⁴ – ci dice Herder – può costituire la strada per accedere a tali memorie. Soltanto l'arte può portare alla luce il modo in cui la molteplicità delle percezioni oscure assume una forma spirituale (*Gestalt*). Perché solo nell'esperienza estetica la sensibilità torna a colpire il senso interno fino a risvegliarlo dall'oblio dell'abitudine. Così, se da un lato Herder separa l'origine (trascendente) dello spirito umano dalla sua plasticità, dall'altro lato riviene nell'estetica un nuovo modo d'intendere la verità dell'anima, che consiste nella capacità dell'arte di disvelare i primi giudizi dell'infanzia. Pur senza trasgredire quanto egli aveva appreso dalla filosofia platonica a proposito della “caduta” dell'anima nel mondo, Herder riesce dunque a formulare un nuovo senso dell'anamnesi.

8. Due forme della plastica

8.1. La plastica come espressione

Dopo aver analizzato l'estetica herderiana dal punto di vista dei suoi sviluppi a un tempo “aestetici” e psicologici, riprendiamo la questione della “plastica” in quanto pratica estetica colta dal punto di vista della storia dell'arte. In questa sede, non è possibile analizzare il confronto diretto di Herder con Winckelmann, presente nell'*Älteres Kritisches Wäldchen*. Tuttavia, è possibile valutare (senza alcuna pretesa di esaustività) alcuni momenti di profonda affinità tra la *Storia dell'arte nell'antichità* e la *Plastica*.

In primo luogo, come Herder, anche Winckelmann ipotizza che la scultura sia stata la prima forma d'arte, basando la propria ipotesi (particolare da non sottovalutare) sull'osservazione di un comportamento infantile: «L'arte cominciò con le forme più elementari e probabilmente con una specie di scultura: giacché anche un bambino è capace di conferire una certa forma ad una massa morbida, ma non è in grado di disegnare su una superficie». ⁷³⁵ La scultura è più elementare della pittura (nel senso specifico qui indicato), poiché dal punto di vista cognitivo richiede nient'altro che «la semplice idea di

⁷³² *Ivi*, p. 278.

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, cit., p. 29.

un oggetto, mentre per disegnare è necessaria la conoscenza di molte altre cose». ⁷³⁶ Ciò aiuta a determinare una cronologia della nascita e dello sviluppo delle arti plastiche:

La scultura e la pittura giunsero presso i Greci a una perfezione ancor prima dell'architettura. [...] La scultura, però, ha preceduto la pittura e come una sorella più matura ha guidato l'altra, che era più giovane; Plinio è persino dell'opinione che al tempo della guerra di Troia la pittura non esistesse ancora. Il Giove di Fidia e la Giunone di Policleteo, le statue più perfette che l'antichità abbia prodotto, esistevano ancor prima che luci ed ombre facessero la loro comparsa nelle pitture greche. [...]. ⁷³⁷

Altri punti che Herder sembra ereditare da Winckelmann sono lo sviluppo dell'arte tra i vari popoli, la Grecia come ideale di bellezza e l'«influenza del clima» ⁷³⁸, del linguaggio e della filosofia sulla scultura in quanto pratica. In *Storia dell'arte nell'antichità* leggiamo che «[l]'arte sembra essere nata nello stesso modo presso tutti quei popoli che l'hanno coltivata, e non vi è alcun motivo fondato per attribuirle una patria piuttosto che un'altra». ⁷³⁹ Cionondimeno Winckelmann afferma che, sebbene lo studio di lavori egizi ed etruschi possa affinare il gusto dell'estimatore d'arte, solo le opere greche forniscono la «verità» e la «norma per giudicare e operare». ⁷⁴⁰

Vi è poi da considerare il modo in cui l'educazione e la politica ⁷⁴¹ contribuirono, per mezzo dell'abitudine, alla formazione del sentire estetico e non solo. Se nell'Asia Minore il clima favorì lo sviluppo dell'arte e del linguaggio, nondimeno ad Atene la «forma di governo democratica» fece sì che «[i]l buon gusto» toccasse «lo spirito di ogni cittadino» ⁷⁴² e modellasse (in senso letterale) la sensibilità degli antichi:

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, cit., p. 111.

⁷³⁸ *Ivi*, p. 29.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 105.

⁷⁴¹ Per Winckelmann, la libertà politica è essenziale nel processo di idealizzazione dell'arte greca, che a sua volta si svolge in base ad una dialettica tra norma e imitazione dell'arte: «Infine, allorché giunsero per la Grecia i tempi della luce e della libertà complete, anche l'arte divenne più libera e più elevata. Lo stile più antico si basava su un sistema che consisteva in canoni ricavati dal regno della natura che però in seguito si erano allontanati da essa, idealizzandosi. Si lavorava infatti più in ubbidienza a queste regole che alla natura che si doveva imitare: l'arte infatti si era creata una sua propria natura. Questo sistema, ormai accettato, fu superato da coloro che portarono l'arte alla perfezione e si accostarono maggiormente alla verità naturale. La natura insegnava a uscire dalla durezza e dai particolari sporgenti e angolosi della figura per adottare contorni più fluenti, a moderare e a migliorare gli atteggiamenti e le pose violente, e a mostrare meno erudizione ma più bellezza, nobiltà e grandezza. Per questa riforma dell'arte son divenuti famosi Fidia, Policleteo, Scopa, Alcamene e Mirone». *Ivi*, p. 165.

⁷⁴² *Ibidem*.

Se si vuole quindi giudicare delle doti naturali dei popoli, e in particolare dei Greci, bisogna tener conto non solo dell'influenza ma anche dell'educazione e della forma di governo. Le circostanze esteriori, infatti, influiscono su di noi non meno dell'aria che respiriamo, e l'abitudine ha tanta forza su di noi da contribuire alla formazione in modo specifico persino del corpo e dei sensi che la natura ci ha dato.⁷⁴³

Quello che noi potremmo definire come “il grande mito della *Bildung* greca” (che tanto influenzò l'estetica e la filosofia tedesca a cavallo tra il XVIII ed il XIX secolo) ha infatti in questo testo le proprie origini. In merito a questo punto, le tesi di Winckelmann ed Herder non potrebbero essere più affini:

I Greci [...] facevano lavorare la loro mente nel periodo in cui la fiamma è più viva e viene favorita dalla vigoria del corpo [...] La mente giovanile che, simile a una tenera corteccia, conserva e allarga l'incisione ricevuta, non veniva nutrita con mere parole prive di significato, ed il cervello che, simile a una tavola di cera, può contenere solo un limitato numero di suoni e di immagini, non veniva riempito di fantasie, essendo la verità a dovervi trovar posto.⁷⁴⁴

Infine, da tenere in considerazione è una concezione dinamica della storia della scultura, per cui quest'ultima è soggetta a periodi di sviluppo e decadenza sempre più brevi. Fin dal primo capitolo della *Storia dell'arte nell'antichità*, Winckelmann individua «tre stadi principali dell'arte»⁷⁴⁵, che corrispondono all'origine dalla necessità, alla ricerca della bellezza e all'ipertrofia del superfluo. L'arte si trattenne nell'equilibrio del suo massimo splendore per un periodo di circa centoventi anni («dal tempo di Pericle alla morte di Alessandro, sotto il quale [...] cominciò a declinare»)⁷⁴⁶, giacché «il concetto della bellezza non poteva venire ulteriormente elevato. E poiché non è possibile nell'arte, come in tutti i fenomeni della natura, immaginare un punto fisso, non potendo essa più progredire, dovette necessariamente subire un regresso».⁷⁴⁷ Come «accadde alla filosofia»⁷⁴⁸, l'imitazione dell'eccellenza portò ad un'attenzione troppo elevata agli elementi formali ed ornamentali, cosicché, in vista dei dettagli e dell'eclettismo erudita, si perse di vista, per così dire, lo spirito del concetto. In epoca recente, il destino dell'arte

⁷⁴³ *Ivi*, p. 43.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 108.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 29.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 180.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 172.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

«è del tutto simile»⁷⁴⁹ a quello antico ma più breve nella durata (per Winckelmann, solo Michelangelo, Sansovino e Raffaello raggiunsero la grandezza della scultura greca; secondo questo ragionamento, se l'antica età dell'oro durò centoventi anni, quella moderna circa novanta).

Tuttavia, questi elementi di continuità tra Winckelmann e Herder non cancellano una profonda differenza nella considerazione del concetto di “plastica”. Per comprendere questo punto, è opportuno focalizzare la nostra attenzione sul rapporto tra scultura e bellezza. Winckelmann è il padre della concezione (per nulla scontata, come potrebbe apparire) per cui il bello ideale è l'essenza dell'arte. «La bellezza – leggiamo nel IV Capitolo della Prima Parte della *Storia dell'arte nell'antichità* – [può essere] considerata come il fine più alto dell'arte e come il suo nucleo».⁷⁵⁰ Penetrare il concetto del bello domanda un'interpretazione peculiarmente filosofica: «In questo caso, come anche nella maggior parte delle considerazioni filosofiche, noi non possiamo infatti procedere con lo stesso metodo della geometria, che trae deduzioni procedendo dal generale al particolare e al singolare e dall'essenza delle cose alle loro caratteristiche».⁷⁵¹ La bellezza, in quanto verità dell'arte, implica infatti un certo grado d'incertezza: «[D]obbiamo invece limitarci a trarre conclusioni probabili semplicemente dai singoli esempi».⁷⁵²

La natura “probabilistica” della conoscenza del bello trova la sua causa nel limite della facoltà conoscitiva umana:

I filosofi che hanno meditato sulle cause del bello universale, esaminandole nelle cose create e cercando di risalire fino all'origine del bello sublime, lo hanno definito come la perfetta armonia della creatura con i suoi fini e delle varie parti tra loro e con il tutto. Poiché questo coincide con la perfezione, che l'umanità è incapace di accogliere in sé, così la nostra concezione della bellezza universale rimane indefinita e si forma in noi attraverso singole nozioni che, se sono giuste e se vengono riunite in sintesi, ci offrono l'idea più alta della bellezza umana, che noi tanto più eleviamo quanto più siamo in grado di innalzarci al di sopra della materia. Giacché poi questa perfezione è stata data dal creatore a tutte le creature nella misura loro appropriata, e poiché ogni concetto si basa su una causa che, a prescindere da questo concetto, a sua volta deve essere cercata in un'altra causa, così la causa della bellezza, essendo essa presente in tutte le cose create, non può essere trovata al di fuori di se stessa. Proprio da questo, e anche perché le nostre conoscenze consistono in concetti comparativi, mentre la bellezza non può essere

⁷⁴⁹ *Ivi*, p. 180.

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 112.

⁷⁵¹ *Ivi*, p. 117.

⁷⁵² *Ibidem*.

paragonata ad alcuna cosa più alta, sorge la difficoltà di darne una spiegazione chiara e universalmente valida.⁷⁵³

Approfondendo questo tema, si può osservare come, per Winckelmann – e secondo un motivo che si può definire neoplatonico, per via, se non altro, della sua similitudine con Agostino d’Ippona⁷⁵⁴ – «[l]a bellezza è percepita dai sensi, ma è la mente che la riconosce come tale».⁷⁵⁵ La sensibilità è solo un medium per la percezione del bello. L’uomo può dunque attingere alla forma della bellezza umana⁷⁵⁶ solo per mezzo di una purificazione dal sensibile, sul modello dell’atto eminente della creazione:

Questa sublime bellezza è in Dio e il concetto dell’umana bellezza diventa perfetto quanto più esso può essere pensato in modo conforme e armonico con l’essere supremo, che noi distinguiamo dalla materia grazie al concetto dell’unità e della indivisibilità che gli è proprio. Questo concetto della bellezza è come uno spirito che, tratto fuori dalla materia e purificato attraverso il fuoco, cerca di plasmare una creatura secondo il modello della prima creatura dotata di ragione concepita dalla mente divina.⁷⁵⁷

Ora, tale purificazione è di fatto impossibile, in primo luogo per via dello statuto indeterminato del bello: «[...] la bellezza [è] una figura che non appartiene né a questa né a quella determinata persona, né esprime un qualsiasi stato d’animo o sentimento passionale, elementi questi che, in quanto tali, mescolano alla bellezza tratti ad essa estranei e ne spezzano l’unità».⁷⁵⁸ In secondo luogo (e conseguentemente), in quanto «[...] nella natura umana, come dice Epicuro, non v’è alcuno stadio intermedio tra il dolore e il piacere, e le passioni sono i venti che spingono la nostra nave sul mare della vita [...] per questo motivo la pura bellezza non può mai costituire l’unico oggetto della nostra contemplazione».⁷⁵⁹ Dunque il bello, proprio perché non è mai contemplato nella sua purezza, è sempre veicolato dall’«*espressione*».⁷⁶⁰

Winckelmann definisce quest’ultima come «[...] imitazione dello stato attivo e passivo della nostra anima e del nostro corpo, e delle azioni come delle passioni. In ambedue gli

⁷⁵³ *Ivi*, pp. 117-118.

⁷⁵⁴ Cfr. Agustinus, *De Musica*, Libro 6, V, 10, a cura di Martin Jacobsson, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Bd. 102, De Gruyter, Berlino-Boston 2017, pp. 201-202.

⁷⁵⁵ J. J. Winckelmann, *Storia dell’arte nell’antichità*, cit., p. 116.

⁷⁵⁶ Sul primato della bellezza umana nella rappresentazione artistica, cfr. *Ivi*, pp. 38-39.

⁷⁵⁷ *Ivi*, p. 118.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ivi*, p. 119.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

stati mutano i lineamenti del volto e l'atteggiamento del corpo e quindi anche quelle forme che costituiscono la bellezza, e quanto più grande è questo mutamento, tanto più ciò va a danno della stessa bellezza». ⁷⁶¹ Ne deriva che quanto più l'arte è dinamica, tanto più si allontana dal bello ideale e quanto più esprime quiete, tanto più è prossima all'idea. L'arte bella consiste dunque nel placido modellamento della forma, nell'esercizio di un controllo da parte dell'artista a favore della moderatezza espressiva. Nel seguire questa somma regola, perfino il gruppo della disgraziata Niobe sarà caratterizzato da una variazione controllata dell'espressività della madre e dei figli (che «sono e rimangono le idee supreme della bellezza») ⁷⁶², perché «[s]e il principio fondamentale dello stile elevato consiste, come sembra, nel raffigurare il volto e l'atteggiamento degli dèi e degli eroi liberi da ogni sensibilità e remoti da ogni agitazione interiore, in un equilibrio del sentimento e in una quiete immutabile dello spirito, allora una certa qual grazia non era né ricercata né artificiosa». ⁷⁶³

L'espressività controllata è tipica della scultura, come emerge nel corso di un confronto con la poesia:

Alla fantasia dell'artista che dà vita agli eroi è concessa minor libertà che a quella del poeta: egli può plasmarli in relazione al loro tempo, quando le passioni non erano indebolite dalla forma del governo o dalle artificiose convenienze della vita, poiché le caratteristiche attribuite a un uomo sono in rapporto alla sua età e alla sua condizione, ma non necessariamente alla sua figura. Ma il primo, l'artista, dovendo scegliere quanto v'è di bello tra le forme più belle, è costretto a non superare un certo grado di espressione delle passioni, che non devono nuocere alla rappresentazione. ⁷⁶⁴

In definitiva, si può dire che l'espressione dell'idea della bellezza è plastica nella misura in cui è associata alla quiete divina, secondo un significato del termine che potremmo ritrovare (ipotesi che ci azzardiamo ad avanzare nella speranza di poter approfondire questo tema in futuro) tanto nella *plastischen klassischen Schönheit* di Hegel ⁷⁶⁵ quanto nell'apollineo nietzscheano. ⁷⁶⁶

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 129.

⁷⁶² *Ivi*, p. 131.

⁷⁶³ *Ivi*, p. 169.

⁷⁶⁴ *Ivi*, pp. 130-131.

⁷⁶⁵ Cfr. in particolare: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di Nocolao Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 820.

⁷⁶⁶ Ad esempio, nel Paragrafo Sedicesimo della *Nascita della tragedia*, l'opposizione tra l'apollineo e il dionisiaco è presentata come una «enorme antitesi, che si apre come un abisso fra l'arte plastica in quanto apollinea (*plastischen Kunst als der apollinischen*) e la musica in quanto arte dionisiaca». Friedrich

8.2. *La plastica come dinamica*

Vi è, però, un ulteriore aspetto da tenere in considerazione quando si tratta del rapporto tra bellezza e scultura in Winckelmann, ossia il primato del bello corporeo. Questo motivo sembra lasciar trasparire una certa tensione nella concezione winckelmanniana della plastica, giacché l'ideale della variazione controllata è il frutto dell'osservazione di attività che poco hanno a che fare con una moderata spiritualità. La scultura antica aveva infatti una funzione sociale ben definita: essa era rivolta alla magnificazione dei campioni ginnici:

[...] i Greci antichissimi anteponevano di gran lunga a tutto ciò che fosse erudizione quello che era principalmente espressione della natura, così come le prime premiazioni furono per gli esercizi fisici, e troviamo notizia di una statua che, già nella trentottesima Olimpiade, fu innalzata a Elide in onore di un lottatore spartano, Eutelide; e probabilmente essa non fu la prima. Nei giochi minori, come quelli di Megara, veniva posta una lapide con il nome del vincitore. Per queste ragioni i più grandi tra i Greci cercavano in gioventù di mettersi in evidenza dei giochi; Crisippo e Cleante si resero famosi più per questo che non per la loro filosofia; Platone stesso gareggiò tra i lottatori ai giochi istmici di Corinto e in quelli pitici di Sicione. Pitagora riportò il premio nella gara di lotta ad Elide e fu il maestro di Eurimene, che a sua volta nello stesso luogo riportò poi la vittoria.⁷⁶⁷

In questo caso, il dato storico crea una partizione interna al concetto di bellezza: da un lato, in quanto ideale universale, essa ha (platonicamente)⁷⁶⁸ un'origine divina ma dall'altro, in quanto pratica storicamente documentabile, ha la sua genesi nell'osservazione delle attività fisiche, con un occhio rivolto, appunto, alla natura:

La raffigurazione della bellezza può essere o *individuale*, ossia riferita a un singolo soggetto, oppure una scelta di bei particolari, presi da molti individui e riuniti in uno solo, e allora la chiamiamo *ideale*. La raffigurazione della bellezza iniziò dal bello individuale, con l'imitazione di un bel soggetto, persino quando si trattò di rappresentare gli dèi, e anche nel periodo di

Nietzsche, *La nascita della tragedia*, traduzione italiana di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 2008, p. 105. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Friedrich Nietzsche Gesammelte Werke*, Bd. 3, Musarion, Monaco 1920, p. 107.

⁷⁶⁷ *Ivi*, pp. 106-107.

⁷⁶⁸ L'atteggiamento neoplatonico di Winckelmann può essere rinvenuto, ancora in relazione alla grazia e all'equilibrio tra espressione e rappresentazioni, in passaggi come questo: «Personaggi famosi e uomini di governo sono rappresentati in atteggiamento dignitoso, quali essi avrebbero pubblicamente tenuto; le statue delle imperatrici romane assomigliano a eroine, così lontane da ogni grazia artificiosa, sia nell'espressione che nella posa e negli atteggiamenti; in esse si rende, per così dire, visibile quella saggezza che Platone non ritiene percepibile ai sensi». *Ivi*, p. 132.

maggior fioritura dell'arte le immagini delle dèe erano fatte prendendo a modello belle donne, persino quelle che facevano mercato dei loro favori. I ginnasti e i luoghi dove i giovani si esercitavano a corpo nudo nella lotta e in altri esercizi, e dove ci si recava per ammirare la bella gioventù, erano le scuole in cui gli artisti potevano vedere la bellezza della struttura fisica, e la quotidiana opportunità di osservare i nudi più belli stimolava la loro fantasia, e la bellezza delle forme divenne una realtà a loro propria e presente. A Sparta persino le fanciulle si esercitavano nella lotta senza vesti o quasi completamente nude. Gli artisti greci cominciarono dunque a dedicarsi all'osservazione del bello, ed era loro già nota la natura ermafrodita della gioventù maschile che il piacere dei popoli asiatici creava nei giovani di belle forme privandoli degli organi sessuali, al fine di trattenere il veloce scorrere della giovinezza fugace.⁷⁶⁹

Il voyeurismo dell'arte mostra la tensione tra l'origine divina dell'«ideale del bello» e la genealogia della scultura. Viene qui a prodursi una torsione nell'ordine logico della (doppia) genesi della bellezza. Seguendo lo sviluppo storico della scultura, l'idea è posteriore rispetto alla bellezza individuale e sensuale dei corpi discreti. Dalle dinamiche incontrollate della lotta e della sensualità, lo sguardo dell'arte trae quegli elementi di perfezione corporea che determineranno l'ideale della plastica in quanto espressione moderata dei movimenti dell'anima.

In questo orizzonte, Herder mette all'opera una (ri-)dinamizzazione della plastica, nella misura in cui la bellezza è colta all'incrocio tra la posa scultorea e l'azione. Con un'insistenza evidente sul secondo termine:

Se è vero che la natura non ha voluto fare della nostra umanità un mare inerte, una statica condizione di inattività e di quiete divina orba di sentimenti, quanto piuttosto una corrente *in movimento*, eternamente *agitata*, piena di forza e di spirito vitale, allora constatiamo che anche *dall'esterno* la sua opera non avrebbe potuto essere una larva plastica (*plastische Larve*) e una maschera di bella ed eterna inattività, ma piuttosto è stato il *vento vitale* ad aver dovuto dare vita alle forme (*sondern Lebenswind mußte die Formen beleben*).⁷⁷⁰

Herder dunque rifiuta l'idea della plastica come quietezza della forma raccolta in se stessa e vi oppone una dinamicità che è sinonimo di determinatezza: «La bellezza diviene immediatamente *forza e significato* in ogni membro. Piuttosto che astrazione nebulosa,

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 119.

⁷⁷⁰ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 710-713.

che nessun occhio ha visto e nessun orecchio ha udito, essa diviene *concreta* anche negli dei e nelle dee». ⁷⁷¹

L'insistenza di Herder sull'azione nell'apprezzamento della scultura impedisce di considerare quest'ultima in termini di massa e di staticità. Si potrebbe addirittura dire che la posizione herderiana a tal proposito si oppone all'idea stessa di una "bellezza plastica" (nel senso ordinario del termine), nella misura in cui, al fine di illustrare meglio questo punto, egli fa riferimento alla poesia e afferma: «Nero, il più bello di tutti i greci di Troia, non fa nulla in tutta l'*Iliade* e non compare se non soltanto nell'elenco delle navi: tutti coloro i quali nel poema *agiscono* sono *caratteri* singoli, con tratti ben determinati che non svaniscono e non mutano: *sono ciò che essi sono*». ⁷⁷² Il bello scultoreo non risiede nella fisionomia del corpo rappresentato bensì nel carattere, laddove quest'ultimo emerge dall'azione.

9. *Metamorfosi della plastica, 2*

Tutto questo ci permette di porre una domanda ben precisa: gli sviluppi dell'arte successivi al XVIII secolo hanno in qualche modo soddisfatto l'idea herderiana di un "futuro della plastica"? Qui non mancano alcune problematiche: l'insistenza di Piet Mondrian sulla linea nel Neoplasticismo non è coerente con le intenzioni di Herder, che dal canto suo tenta di rielaborare in senso "corporeo" l'"astrattismo" della teoria della bellezza di Hogarth. Ma questa non è certo l'unica divergenza tra l'estetica herderiana e l'arte non figurativa. Come nota Rachel Zuckert:

Nel caso della scultura non figurativa o della scultura che rappresenta oggetti non antropomorfi, questa forma di (esperire la) rappresentazione non sarà, di per sé, evidente. Forse si potrebbe considerare l'arte non-figurativa come un modo di realizzare l'ideale herderiano della scultura come un corpo reale; [e] probabilmente è questa la motivazione che guidò alcuni movimenti del ventesimo secolo come il minimalismo. Ad ogni modo, dal mio punto di vista, l'analisi dell'arte detta non-rappresentativa da parte di Arthur Danto sembra adatta [al discorso]: nella misura in cui una scultura di Robert Morris sembra *affermare* "sono esattamente ciò che vedi", essa non è esattamente ciò che si vede (o, per Herder, ciò che si immagina tattilmente). Tale scultura può allora essere compresa come un *rifiuto* auto-cosciente e intenzionalmente significativo di un'identificazione propriocettiva [da parte dello spettatore] [...]. Voglio dire che è possibile intendere la scultura moderna non-figurativa non tanto come un controesempio

⁷⁷¹ *Ivi*, p. 713.

⁷⁷² *Ibidem*.

dell'interpretazione delle proposizioni di Herder che ho proposto, ma come un atteggiamento opposto, tanto dal punto di vista concettuale quanto dal punto di vista estetico, all'appel scultoreo e all'identificazione propriocettiva che Herder descrive.⁷⁷³

Nonostante tutto, è ancora possibile individuare alcuni elementi di prossimità tra il pensiero di Herder e l'arte non figurativa. Il primo corrisponde secondo Zuckert al motivo dell'*embodiment* e al richiamo alla sessualità. Ciò implicherebbe il comune rifiuto di una «concezione [...] idealizzata dell'esperienza estetica», nella misura in cui quest'ultima oscura le «condizioni (sociali e fisiche)» che la determinano, svalutando «[...] i beni e i piaceri della nostra natura corporea».⁷⁷⁴ Inoltre, a partire dall'affermazione di Herder per cui la scultura greca non è adatta al gusto e ai costumi del XVIII secolo, Zuckert nota che una rielaborazione dell'estetica herderiana sarebbe coerente con il lavoro storico-critico dell'arte nei confronti dell'attualità: «Più in generale, se la cultura moderna è alienante – se, cioè, fallisce nel costruire un ambiente adatto agli individui o alla promozione della loro prosperità – allora la forma appropriata di adattamento a tale cultura sarebbe (paradossalmente) una mancanza di adattamento, vale a dire, la critica».⁷⁷⁵

Di fronte a questa lettura, sembra opportuno insistere sul fatto che l'estetica herderiana della scultura non può essere limitata, per quanto contraddittorio possa apparire, all'arte plastica. Ciò lascia intuire – benché in un senso ancora generico – che la proposta di Herder non sia totalmente estranea ad un certo approccio contemporaneo alla pratica scultorea.⁷⁷⁶ Come abbiamo visto, egli estende il proprio discorso alla pittura, la quale non deve essere considerata solo come la controparte (o, per così dire, l'antagonista) della scultura ma anche come “l'arte dell'epoca”, che deve rifiutare l'ideale greco (e scultoreo) della bellezza in nome di una verità storica. Che la plastica sia un concetto trasversale è dimostrato anche dal fatto che l'unico caso in cui Herder parla nei termini di una vera e propria “plasticità dell'arte” (ci riferiamo al suo potere figurale e non meramente figurativo), lo fa in relazione alla pittura e non alla scultura:

[...] Una volta ancora di più un esempio dalla storia precedente. “Il cieco di Cheselden vedeva nei dipinti solo una tavola a colori; quando le figure se ne separavano e lui le riconosceva,

⁷⁷³ R. Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*, cit., p. 212.

⁷⁷⁴ *Ivi*, pp. 213-214.

⁷⁷⁵ *Ivi*, p. 222.

⁷⁷⁶ Nella misura in cui la scultura contemporanea è definita proprio dalla trasgressione dei propri limiti. Non a caso, Paolo D'Angelo richiama Rosalind Krauss per sottolineare che Herder, a differenza di Hildebrand (e nonostante il richiamo di quest'ultimo alla tattilità), non può essere considerato come una sorta di antesignano del modernismo. P. D'Angelo in L. Russo, *Estetica della Scultura*, cit., pp. 121-122.

cercava di afferrarle in quanto corpi”. Sembra strano, ma è molto naturale ed è un caso che accade spesso. Un bimbo, un occhio non addestrato, vede in un dipinto una tavola a colori assai più spesso di quanto si pensi; sinché la figura aderisce alla tavola, non riesce a spiegarsi quell’ombra, quella striscia, e osserva stupito. Ma improvvisamente le figure iniziano ad animarsi; non è come se esse *fuoriuscissero* (hervorgingen) e divenissero *figure* (Gestalten)?⁷⁷⁷

Si potrebbe certo controbattere affermando che proprio l’abbandono della tridimensionalità, il *flattening*, costituisce uno dei motivi maggiori della pittura del Novecento. Ma proprio questo punto sembra enfatizzare l’importanza di Herder per l’estetica contemporanea. Come abbiamo visto, la sua ‘legge della bellezza brutta’ impedisce all’artista di escludere dal quadro le figure meno belle, le quali, però, sono in grado di caratterizzare un’epoca. È per lo stesso motivo che il filosofo apprezza il lavoro di Hogarth: egli è a un tempo il teorico della linea serpentina e l’autore di soggetti sgraziati, l’analista della bellezza e il pittore del vero: «È davvero strano che *Hogarth*, che, a quanto si dice, *inventò* la linea della grazia e della bellezza, abbia *dipinto* così poca grazia e bellezza. Le sue forme sono per lo più brutte caricature, ma piene di carattere, passione, vita, verità, perché era questo che gli premeva, perché questo il suo genio *coglieva* in modo vivace». ⁷⁷⁸ Qui la bella plastica lascia il campo ad un senso della corporeità ben differente da quello greco. I corpi viventi (*lebendigen Körper*) della pittura raccontano la verità storica: una folla di soggetti “nobili” e “meno nobili”, di aristocratici in assemblea e giocatori d’azzardo, di donne e uomini agghindati e carrettieri, tutti accomunati non tanto dal medesimo stile caricaturale ma dal semplice fatto di essere presenti nel dipinto. Che questa inclusione dei soggetti “brutti” – vale a dire: meno nobili – nella rappresentazione pittorica sia contrapposta alla ‘menzogna della bellezza’ significa che c’è – torniamo a ripetere – una “verità della pittura”, la quale non risiede nella propria “essenza” ma nella sua capacità di esprimere, per richiamare le parole di Georges Bataille, «la maestà di non importa chi, di non importa cosa... che appartiene [...] a ciò che è». ⁷⁷⁹ Se, per Zuckert, vi sarebbe una duplice continuità argomentativa tra la *Plastica* e l’arte contemporanea, basata sulla capacità, da parte di Herder, di anticipare il ruolo critico-sociale dell’arte e sulla sua insistenza sulla corporeità, occorre allora ipotizzare che questi due aspetti non sono eterogenei come potrebbero apparire ma

⁷⁷⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 597-599.

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 669.

⁷⁷⁹ Georges Bataille, *Manet*, traduzione di Guido Alberti, Abscondita, Milano 2013, pp. 51 e 62.

mostrano coerenza alla luce del fatto che non è *il* corpo – sono *i* corpi – a costituire la posta politica dell'estetica herderiana.

10. *La rilevanza della plasticità estetica per la filosofia contemporanea*

La nozione di 'plasticità dell'anima' si apre sullo sfondo del concetto baumgartiano di *fundus animae*, a partire dal quale, dopo Baumgarten, la "psicologia" in area tedesca aveva ampiamente dibattuto.⁷⁸⁰ In un passaggio molto intenso, Largier dichiara che nella "contemplazione tattile" della scultura: «Il fondo dell'anima è risvegliato e [...] qualcosa in questa esperienza prende una nuova forma – un nuovo oggetto, una nuova anima, una nuova sfera di esperienza».⁷⁸¹ A partire da queste parole, si può comprendere come la descrizione herderiana dell'esperienza estetica metta in gioco due nozioni ben precise: da un lato, la plasticità, dall'altra, la creazione. Si potrebbe intravedere tra di esse una certa consequenzialità logica: dove dovrebbe condurre un processo trasformativo se non alla nascita del nuovo? Ma è proprio la continuità di senso comune tra il plasmare e il generare che la filosofia contemporanea deve porre in dubbio, non soltanto perché non è vero che ogni metamorfosi produce una forma inedita ma anche in quanto (come abbiamo visto in Vizzardelli) l'atto creativo – se pensato nella radicalità del suo concetto – non prevede la sequenzialità del processo bensì una fondamentale interruzione dello stesso.

Herder separa l'origine dallo sviluppo e apre l'opportunità d'intravedere nell'estetica un momento di profonda discontinuità. La psiche prende forma (*Gestalt*) ma la forma (*Form*) scultorea rimane conchiusa nella propria alterità orizzontale rispetto al soggetto che la contempla. L'anima si modalizza nei modi della sensibilità ma l'oggetto sensibile permane come un grumo oscuro sullo sfondo inscalfibile dell'esperienza. È in tal senso che l'estetica herderiana, pur nel suo valore epistemologico, non è riducibile ad una concezione ilemorfica della teoria della percezione: non è il soggetto a dar forma all'esperienza, così come non è quest'ultima a configurarlo. In Herder, l'estetica della plasticità resiste all'ilemorfismo della metafisica ed è in questa resistenza che noi abbiamo creduto di poter soppesare il suo interesse per il dibattito contemporaneo sulla plasticità, di cui proveremo a render conto nella prossima sezione.

⁷⁸⁰ Cfr. su questo punto S. Tedesco, *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, cit., pp. 53-54.

⁷⁸¹ Largier, N., *The Plasticity of the Soul*, cit., p. 548.

SECONDA SEZIONE.
PLASTICITÀ.

Capitolo 5.

Plasticità ontologica.

1. Plasticità dialettica

1.1. Genesi del problema filosofico della plasticità

1.1.1. Forma e presenza

Come avevamo anticipato, per Malabou il concetto di plasticità fa il suo ingresso nella filosofia moderna con l'avvento della dialettica speculativa hegeliana. *L'avenir de Hegel* – la prima monografia dell'autrice, pubblicata nel 1996 – è una lettura di Hegel incentrata sulla relazione tra i concetti di 'plasticità, temporalità e dialettica'. Al fine di delineare una breve genealogia dell'opera, è opportuno procedere a partire dal secondo termine (*temporalité*), poiché esso ci aiuta a comprendere la portata del problema della forma.

In *Essere e tempo*, «*Anwesenheit*» indica il modo primario del tempo nell'orizzonte della metafisica. Questa parola (tradotta in italiano come “presenza” o “presenzialità”) denota la temporalità della sostanza tradizionalmente intesa come *ούσία* e *παρουσία*.⁷⁸² In conseguenza di ciò, Heidegger nota che l'ontologia tradizionale (il riferimento è colto dal §6 di *Essere e tempo*, dedicato al ‘compito di una distruzione della storia dell'ontologia’)⁷⁸³ considera l'ente «[...] in riferimento a un determinato modo del tempo, il “presente” (“*Gegenwart*”)».⁷⁸⁴ In ultima istanza, la “presenzialità” (*Anwesenheit*) dell'ente si fonda sul primato del presente (*Gegenwart*) rispetto agli altri modi del tempo (passato e avvenire).

Un ulteriore punto cardinale per introdurre *L'avenir de Hegel* è costituito dal saggio di Jacques Derrida intitolato *Ousia e grammé*. In questo saggio, il filosofo procede da un'attentissima lettura della quattordicesima nota al §82 di *Essere e tempo* (torneremo a breve sul suo contenuto).⁷⁸⁵ Aspetti importanti in merito sono il riposizionamento del problema heideggeriano da parte di Derrida e la posizione del concetto di “forma” all'interno dell'ampia problematica:

⁷⁸² Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, §6, in Id., *Gesamtausgabe. I. Abteilung*, Bd. 2, Vittorio Klostermann, Francoforte 1977, p. 34.

⁷⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 31. Il titolo del paragrafo è: «*Aufgabe einer Destruktion der Geschichte der Ontologie*».

⁷⁸⁴ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, §6, traduzione di Alfredo Marini, Mondadori, Milano 2006, p. 47; cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §6, cit., p. 34.

⁷⁸⁵ Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., pp. 570-571, n. 14.

Da Parmenide a Husserl, il privilegio del presente non è mai stato messo in questione. Non ha potuto esserlo. È l'evidenza stessa e nessun pensiero sembra possibile fuori dal suo elemento. La non-presenza è sempre stata pensata nella forma della presenza (basterebbe dire nella *forma* senz'altro) o come modalizzazione della presenza. Il passato e il futuro sono sempre determinati come presenti passati o presenti futuri.⁷⁸⁶

La questione principale è dunque costituita dal fatto che la presenza determina la stessa evidenza epistemica (qualunque sia la sua declinazione) nel pensiero occidentale (tale per cui all'interno della nostra tradizione scientifico-filosofica qualunque verità "evidente" deve sempre coincidere con la presenza ideale o empirica della "cosa" in oggetto) ma si noti, dall'espressione in parentesi nel passaggio citato, la stretta connessione tra presenza e forma (o tra *οὐσία* e *μορφή*). Tale legame è ripreso e chiarito in un altro contesto (quello dell'appartenenza della fenomenologia alla tradizione metafisica occidentale) nella conclusione de *La forma e il voler dire*:

[C]he ne è del concetto di forma? Come tale concetto iscrive la fenomenologia nella chiusura della metafisica? Come determina il senso dell'essere come presenza, cioè come presente? Cos'è che lo fa segretamente comunicare con questa delimitazione del senso dell'essere che lo dà a pensare per eccellenza nella forma verbale del presente, e in modo ancor più particolare nella terza persona dell'indicativo presente? Cosa dà a pensare la complicità della forma in generale (*eidōs*, *morphé*) e dell'"è" (*esti*)?⁷⁸⁷

Il legame tra il presente e la forma determina il destino di quest'ultima in quanto concetto inesorabilmente logocentrico. Ciò è dovuto a due motivi tra loro interconnessi:

1. Il primo concerne la stretta parentela dei concetti di differenza e modificazione (e cioè che la differenza sia intesa essenzialmente come modificazione). Se il pensiero metafisico tradizionale si fonda su una comprensione dell'essere e dell'ente in ultima istanza basata sul presente, allora l' 'altro pensiero' (un pensiero della differenza, che sappia pensare al di là della maniera tradizionale di "far senso") non può limitarsi a spostare il primato del tempo dal presente al passato o al futuro. Esso deve anzitutto pensare l'impossibilità stessa, per il discorso filosofico in generale, di "far senso" al di là del modo ontologico

⁷⁸⁶ Jacques Derrida, *Ousia e grammé*, in Id., *Margini – della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino 1977, p. 64.

⁷⁸⁷ Jacques Derrida, *La forma e il voler-dire. Nota sulla fenomenologia del linguaggio*, in Id., *Margini*, cit., pp. 226-227.

fondamentale della presenza. La costellazione dei termini *Gegenwart*, *Anwesenheit*, *ὄσῑα* e *παρουσία* non è semplicemente radicata al cuore della tradizione: è (come abbiamo appena detto) il modo fondamentale dell'evidenza, per cui tutto ciò che si possa pensare dev'essere posto idealmente o empiricamente davanti a (un) sé. Quando Derrida afferma che Husserl, nonostante tutti i tentativi di messa in parentesi e di sospensione del giudizio (*epoché*), non fa che tornare alla metafisica della presenza, egli non vuole evidenziare una sorta di "incapacità" individuale da parte del padre della fenomenologia ma la difficoltà per la filosofia in generale di pensare la differenza al di là del suo senso in quanto modificazione di sostanza. Così, in merito all'intenzione da parte del filosofo di Prostějov di concepire l'idealità altrimenti rispetto ad un 'platonismo convenzionale', Derrida commenta:

Ora [...] questa determinazione dell'essere come idealità si confonde in modo paradossale con la determinazione dell'essere come presenza. Non soltanto perché l'idealità pura è sempre quella di un "og-getto" ideale, che è di fronte, che è pre-sente davanti all'atto della ripetizione, essendo la *Vorstellung* la forma generale della presenza come prossimità ad uno sguardo; ma anche perché soltanto una temporalità determinata a partire dal presente vivente come dalla sua fonte, dall'ora come "punto-sorgente" può assicurare la purezza dell'idealità, cioè l'apertura della ripetizione dello stesso all'infinito. Che cosa significa infatti il "principio dei principi della fenomenologia"? Cosa significa il valore di presenza originaria all'intuizione come fonte di senso e d'evidenza, come *a priori degli apriori*? Significa anzitutto la certezza, essa stessa ideale e assoluta, che la forma universale di ogni esperienza (*Erlebnis*) e quindi di ogni vita, è sempre stata e sempre sarà il *presente*. C'è e ci sarà sempre soltanto il presente. L'essere è presenza o modificazione di presenza.⁷⁸⁸

2. Il secondo riguarda più specificamente il concetto di forma. Come abbiamo visto, Derrida ci dice che l'impossibilità di pensare la temporalizzazione dell'essere al di là di una concezione dell'ente in quanto modificazione di sostanza è legata al concetto stesso di *μορφή*. Ancora da *La forma e il voler dire* (ma questa volta al livello della posizione generale del problema), leggiamo:

Il concetto di *forma* potrebbe servire da filo conduttore se si volesse seguire questo movimento di critica purificatrice nella fenomenologia. Se la parola "forma" traduce in modo molto

⁷⁸⁸ Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano 2010, p. 87.

equivoco parecchie parole greche, si può tuttavia star certi che queste ultime rinviano tutte a dei concetti fondamentali della metafisica. Reinscrivendo le parole greche (*eidōs* e *morphḗ*, ecc.) nella lingua fenomenologica, giocando sulle differenze tra il greco, il latino e il tedesco, Husserl ha certo voluto sottrarre i concetti alle interpretazioni metafisiche venute in un secondo tempo, tardi, accusate d'aver depositato, nella parola, tutto il carico di una sedimentazione invisibile. Ma ciò avveniva sempre per ricostituire in tali parole, [...], contro Platone e Aristotele, un senso *originario* che ha *cominciato* ad essere pervertito fin dalla sua iscrizione nella tradizione. [...] Come potrebbe essere altrimenti? Dal momento in cui ci serviamo del concetto di forma foss'anche per criticare un altro concetto di *forma*, dobbiamo ricorrere all'evidenza di un centro irradiatore di senso. E il *milieu* di tale evidenza non può essere che la lingua della metafisica. [...] Tutti i concetti con i quali si sono volta a volta tradotti e determinati *eidōs* o *morphḗ* rinviano al tema della *presenza in generale*.⁷⁸⁹

In tal senso, per Derrida: «La forma è la presenza stessa».⁷⁹⁰ E dal momento che la metafisica è entrata nell'epoca della sua decostruzione, ne risulta in definitiva che: «Il sistema delle opposizioni nelle quali può essere pensato qualcosa come la forma, la formalità della forma, è un sistema finito».⁷⁹¹

Abbiamo così ottenuto una panoramica generale sul rapporto tra forma e presenza nel testo derridiano. Il problema è tuttavia più specifico e può essere colto a partire dalla suddetta lettura della nota 14 al §82 di *Essere e tempo*. Qui Heidegger annuncia un lavoro mai portato a termine: dimostrare rigorosamente l'uniformità delle concezioni del tempo, in Aristotele, Hegel e Bergson, in quanto espressioni di un tempo livellato. Ora, Derrida insiste su questa incompiutezza, rinvenendo in essa la possibilità di riformulare il progetto heideggeriano: dal momento che «pensare l'essere e il tempo *altrimenti* che a partire dal presente» significa negare «l'elemento di evidenza al di fuori del quale sembra che il pensiero non possa respirare», allora l'impresa di *Essere e tempo* non domanda soltanto di negare il primato della presenza ma anche e più precisamente di pensare il «*non-altrimenti*» in cui «si produce una certa differenza, un certo fremito, un centro decentramento che non è la posizione di un altro centro».⁷⁹² Non si tratta, allora – coerentemente con il motivo heideggeriano della *Destruktion* –, di rifiutare «la storia della filosofia» nel suo complesso ma di leggerla «in modo diverso dallo stile della negatività

⁷⁸⁹ J. Derrida, *La forma e il voler-dire*, cit., pp. 211-212.

⁷⁹⁰ *Ivi*, p. 212.

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² J. Derrida, *Ousia e grammé*, cit., p. 68.

dialettica». ⁷⁹³ Ciò, per un motivo a un tempo articolato e profondo, che è opportuno cogliere nel suo insieme:

Non c'è alcuna possibilità che nella *tematica* della metafisica vi sia stato qualche spostamento per quanto riguarda il concetto di tempo, da Aristotele a Hegel. I concetti fondamentali di sostanza e causa, con tutto il sistema di concetti loro connessi, bastano, quale che possa essere la loro differenziazione e la loro problematica interna, ad assicurarci il collegamento e ad assicurarci della continuità ininterrotta, benché fortemente differenziata, di tutti i momenti della Metafisica, della Fisica, della Logica, passando attraverso l'Etica. Se si manca di riconoscere questa potente verità sistematica, non si sa più di che cosa si parla quando si pretende di interrompere, trasgredire, eccedere, ecc., la “metafisica”, la “filosofia”, ecc. E, in mancanza di un rigoroso riconoscimento critico e decostruttivo del sistema, l'attenzione così necessaria alle differenze, alle rotture, alle mutazioni, ai salti, alle ristrutturazioni, ecc., inceppa nello slogan, nell'ingenuità dogmatica, nella precipitazione empiricista – o in tutto questo nello stesso tempo –, si lascia in ogni caso dettare a tergo il discorso stesso che essa crede di contestare. È vero che il piacere che si può allora provare in questo (nella ripetizione) non può comparire davanti all'istanza ultima della legge. È proprio il limite di una tale istanza – la filosofia – che è qui in questione. ⁷⁹⁴

È precisamente questo il momento germinale de *L'avenir de Hegel*, pur senza nulla voler togliere all'autorialità di Malabou. Qui Derrida apre la possibilità di elaborare, superando la dialettica speculativa ma procedendo a partire da essa, una concezione della differenza che permetta di connettere campi eterogenei del sapere (metafisica, fisica, logica, etica) pur rispettando la loro autonomia. Condizione di una tale impresa è che quest'ultima non prescinda da un'interrogazione della differenza dialettica concepita non come contraddizione tra termini eterogenei (ad esempio, “A è diverso da B”) bensì in quanto opposizione del medesimo con se stesso (“A è diverso da A”). La questione è che, anche nell'ottica di un pensiero logico che equipari tautologia e contraddizione, la potenza ermeneutica della dialettica speculativa domanda che l'opposizione debba sempre essere mediabile da un terzo termine che garantisca la possibilità di disporre in forma sistematica le relazioni disgiuntive discrete che compongono, appunto, il sistema. Ne risulta che l'idea di un'opposizione senza mediazione è ciò che la stessa sistematicità del sistema non può tollerare. Come vedremo ne *L'avenir de Hegel*, secondo Malabou, è esattamente

⁷⁹³ *Ivi*, p. 69.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

questo il modo in cui la definizione hegeliana del tempo dovrebbe essere letta. Per comprendere appieno la portata filosofica di una tale impostazione, è necessario proseguire con il nostro excursus sul tempo.

1.1.2. *Il tempo*

Proseguendo nella lettura di *Ousia e grammé*, possiamo accorgerci che l'interpretazione del concetto di forma e il chiarimento programmatico sulla *Destruktion* non esauriscono la potenza del saggio. Infatti, la portata filosofica di tali questioni rischia di oscurare il fatto che tutto converge in direzione dell'interpretazione hegeliana del tempo. Dopo aver letto attentamente il modo in cui Hegel, nella *Filosofia della natura* della *Logica di Jena*, teorizza la genesi dello spazio a partire dall'analisi della sua omogeneità ed exteriorità, Derrida conclude che, nel corso di questa trattazione, il tempo è sempre stato già presente in quanto condizione non esplicitata dello sviluppo dialettico dei concetti spaziali di punto, linea e superficie:

Dobbiamo venire alla questione del tempo. Deve ancora essere posta? Ci si deve ancora domandare come appare il tempo a partire da questa genesi dello spazio? In un certo modo, è sempre troppo tardi per porre la questione del tempo. Esso è già apparso. Il non-essere-più e l'essere-ancora che rapportavano la linea al punto e la superficie alla linea, questa negatività nella struttura dell'*Aufhebung* era già il tempo. A ogni tappa della negazione, ogni volta che l'*Aufhebung* produceva la verità della determinazione precedente, si richiedeva il tempo. Negazione all'opera nello spazio o come spazio, negazione spaziale dello spazio, il tempo è la verità dello spazio.⁷⁹⁵

In tal senso, l'irrealizzabilità del programma heideggeriano espresso nel §82 di *Essere e tempo* viene finalmente alla luce in tutta la sua portata. Heidegger scrive:

Sebbene Hegel metta insieme spazio e tempo, non lo fa per un mero accostamento esteriore: spazio "e anche il tempo". "La filosofia respinge questo 'anche'". Il passaggio dallo spazio al tempo non significa aggiungere l'uno all'altro i paragrafi che ne trattano, bensì "lo stesso passa". Lo spazio "è" tempo cioè il tempo è la "verità" dello spazio. Se lo spazio, dialetticamente, viene *pensato* in ciò che esso è, questo essere dello spazio si disoculta, stando a Hegel, come tempo.⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ J. Derrida, *Ousia e grammé*, cit., p. 74.

⁷⁹⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo*, §82, cit., p. 559.

Nonostante ciò, per Heidegger, Hegel non coglie la portata del primato dello spazio sul tempo e invece di cogliere quest'ultimo nel suo 'sorgere' e 'trapassare', si conforma a quella comprensione omogenea e 'livellata' («*nivellert*»)⁷⁹⁷ che caratterizzerebbe la tradizione metafisica nel suo insieme:

Se Hegel chiama il tempo il "divenire intuito", in esso il primato non spetta né al sorgere, né al trapassare. Tuttavia, egli occasionalmente caratterizza il tempo come "l'astrazione del consumare" e porta così sia l'esperienza che la spiegazione volgare del tempo alla loro formulazione più radicale. D'altra parte, Hegel è abbastanza conseguente da non concedere, nella vera e propria definizione del tempo, alcun primato al consumare e al trapassare, cosa che invece viene a buon diritto stabilita nell'esperienza quotidiana del tempo [...] E così infatti Hegel, anche nella caratterizzazione del tempo come divenire, intende questo in un senso "astratto".⁷⁹⁸

Derrida problematizza tale interpretazione e afferma che in realtà vi è una connessione profonda tra: 1. Il paradosso aristotelico del 'vōv' come il non-ente che esiste solo in quanto è affetto; 2. La concezione hegeliana del tempo in quanto medesimo principio dell'auto-identità dell'Io; 3. La lettura heideggeriana della *Critica della ragion pura*, in cui il filosofo di Meßkirch definisce il tempo come pura affezione di sé.⁷⁹⁹ È dunque opportuno sostare brevemente su questi punti.

1. Commentando il Libro IV della *Physica* di Aristotele, Derrida scrive:

Ciò che teniamo fermo della prima ipotesi è il fatto che il tempo viene definito secondo il suo rapporto ad una parte elementare, l'ora, che è affetto, come se esso stesso non fosse già temporale, da un tempo che lo nega determinandolo come ora passato o ora futuro. Il *nun*, elemento del tempo, non sarebbe in sé temporale [...] Il tempo è ciò che sopraggiunge su questo nucleo affettandolo di ni-ente. Ma, per essere, per essere un essente, bisogna non essere affettati dal tempo, bisogna non divenire (passato o futuro). Partecipare all'entità, all'*ousia*, è dunque partecipare all'essente-presente, alla presenza del presente, se si vuole alla presentità. L'essente è ciò che è. L'*ousia* è dunque pensata a partire da *esti*. Il privilegio della terza persona del presente indicativo svela qui il suo significato storico. L'essente, il presente, l'ora, la sostanza, l'essenza, sono legati, nel loro senso, alla forma del participio presente. E il passaggio al

⁷⁹⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §82, cit., p. 569.

⁷⁹⁸ M. Heidegger, *Essere e tempo*, §82, cit., p. 603.

⁷⁹⁹ Cfr. Martin Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, traduzione di Maria Elena Verra, introduzione di Valerio Verra, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 163.

sostantivo, si potrebbe mostrarlo, presuppone il ricorso alla terza persona. Lo stesso sarà, più tardi, per quella forma della presenza che è la *coscienza*.⁸⁰⁰

2. Concentrando la sua attenzione sull'aporia del tempo e dunque sul §258 dell'*Enciclopedia*, Derrida commenta:

In essa [cioè, nella definizione del tempo contenuta appunto nel §258] viene riprodotto il concetto kantiano di tempo. Piuttosto, ne viene dedotto. La necessità di una tale deduzione dovrebbe rivelare che la rivoluzione kantiana non ha operato uno spostamento dell'alloggio aristotelico, ma, al contrario, si è spostata, rialloggiata, sistemata in esso. [...]. Infatti, il “divenire intuito” in *se stesso*, senza contenuto sensibile empirico, è il *sensibile puro*, quel sensibile formale, puro da ogni materia sensibile, senza la scoperta del quale non avrebbe avuto luogo alcuna rivoluzione copernicana. Ciò che Kant ha scoperto è questo sensibile insensibile che qui la “parafrasi” di Aristotele riproduce [...]. Alludendo a questo “sensibile insensibile” [...], Heidegger non mette in rapporto questo concetto hegeliano con il suo equivalente kantiano e si sa che ai suoi occhi Hegel avrebbe da molti punti di vista coperto e cancellato l'audacia kantiana. Non si può pensare qui, *contro Heidegger*, che Hegel è nel filo diretto che, *secondo Heidegger*, conduce da Aristotele a Kant?⁸⁰¹

3. Ancora a partire dallo stesso sintagma dell'*Enciclopedia*, Derrida infine nota:

Secondo un movimento che è simile a quello di *Kant e il problema della metafisica* (e di conseguenza di *Sein und Zeit*), Hegel conclude dalla sua definizione: che “il tempo è il principio medesimo dell'io = io della pura autocoscienza” [...]. Heidegger non ripete qui il gesto hegeliano quando scrive ad esempio: “Il tempo e l'‘io penso’ non stanno più l'uno di fronte all'altro come elementi eterogenei e inconciliabili, ma sono la stessa cosa. Kant, proprio per la radicalità con la quale, nella sua fondazione della metafisica, ha, per la prima volta, interpretato trascendentalmente sia il tempo per sé, sia l'‘io penso’ per sé, li ha ricondotti entrambi alla loro identità originaria (*ursprüngliche Selbigkeit*) – senza tuttavia riconoscere quest'identità come tale?”⁸⁰²

⁸⁰⁰ J. Derrida, *Ousia e grammé*, cit., pp. 70-71.

⁸⁰¹ *Ivi*, pp. 75-76.

⁸⁰² *Ivi*, p. 76.

Il fatto che Hegel possa essere posto sullo stesso “filo” che riallaccia le concezioni del tempo di Aristotele e di Kant costituisce quindi il grande rimprovero che Derrida rivolge allo stesso Heidegger in *Ousia e grammé*. Dunque egli conclude:

[È] perché, *come dice Aristotele*, il tempo non appartiene agli enti, non fa parte più di quanto non ne sia una determinazione, è perché il tempo non è dell’ente in generale (fenomenico o in sé), che bisogna farne una forma *pura* della sensibilità (sensibilità insensibile). Questa profonda fedeltà metafisica *si organizza, trova un aggiustamento con* la rottura che riconosce il tempo come condizione di possibilità dell’apparire degli enti nell’esperienza (finita), *cioè parimenti con ciò che di Kant sarà ripetuto da Heidegger*. In via di principio, si potrà dunque sempre sottoporre il testo di Aristotele a quella che si potrebbe chiamare la “ripetizione generosa”: quella di cui beneficia Kant e che è rifiutata ad Aristotele e a Hegel, almeno all’epoca di *Sein und Zeit*.⁸⁰³

Importante, se non altro per ciò che concerne il nostro discorso, non è tanto l’ammonimento in sé quanto la giuntura sotterranea che collega, da Aristotele a Heidegger, passando per Kant e soprattutto Hegel, i concetti di tempo, soggettività e affezione («*aisthesis*»).⁸⁰⁴

Non soltanto questo filo conduttore autorizza una lettura della temporalità e della soggettività hegeliane alla luce dell’interpretazione heideggeriana di Kant ma fa sì che «la distruzione della metafisica rest[i] interna alla metafisica». ⁸⁰⁵ Più specificamente, che la decostruzione debba procedere dall’interrogazione della medesima questione (il problema dello statuto ontologico del tempo) nel suo ripetersi da Aristotele «fino a Hegel e Heidegger». ⁸⁰⁶ Detto altrimenti, date le condizioni esegetiche per cui: 1. «L’ora, la presenza in atto del presente è costituito come l’impossibilità di coesistere con un altro ora»; 2. «L’ora, è (al presente indicativo) l’impossibilità di coesistere *con sé*»⁸⁰⁷; 3. «Il tempo è un nome di quest’impossibile possibilità»⁸⁰⁸, occorre anzitutto indagare l’idea di una «sintesi» – «(intendiamo questo termine in modo neutro senza implicare in esso alcuna posizione, alcuna attività, alcun agente)» – impersonale «che *mantiene*

⁸⁰³ *Ivi*, p. 80.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 81.

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 80.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 88.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 89.

[*maintenant*] insieme parecchi ora [*maintenants*] attuali di cui si dice che l'uno è passato e l'altro futuro». ⁸⁰⁹ La domanda è dunque la seguente: una volta che sia stato chiarito che il tempo non può di per sé contenere la simultaneità dei suoi "ora", che cosa di preciso – cioè, al di là del suo riferimento alla struttura trascendentale della soggettività – costituisce l'istanza di sintesi del tempo? È a questo punto che Malabou prende la parola.

1.2. *La plasticità del tempo*

L'aporia del tempo, che appare nel §258 dell'*Enciclopedia*, è la seguente: «Il tempo è l'essere che, in quanto è, *non* è, e in quanto *non* è, è». ⁸¹⁰ Malabou la cita all'inizio de *L'avenir de Hegel* (nel terzo paragrafo dell'Introduzione) e conclude: «Il concetto di tempo all'opera in questa filosofia [l'hegelismo] non è né univoco, né fisso. In effetti, Hegel *lavora (in) due tempi alla volta*». ⁸¹¹ Non si tratta in realtà di due tempi ma di due temporalità, vale a dire, di due modi storicamente e filosoficamente differenti di concepire il tempo. Il primo riguarda la concezione classica ovvero la determinazione aporetica vera e propria dell'essere del tempo come non-ente. ⁸¹² Il secondo la concezione propriamente hegeliana del tempo come principio dell'auto-identità dell'io. In quest'ultimo caso, però, il riferimento è a Kant, il quale, affermando l'idealità trascendentale del tempo in quanto forma a priori del senso interno, lo definisce «[...] non come oggetto, ma come il modo della rappresentazione di me stesso come oggetto». ⁸¹³ La doppia temporalità in gioco nella filosofia speculativa indica dunque la simultaneità della comprensione (aristotelica) del tempo in quanto «*continuum* di istanti» e della concezione (kantiana) del tempo in quanto «istanza di sintesi». ⁸¹⁴ Ne consegue che la proposizione di Hegel non si limita a parafrasare (come crede Derrida) l'ontologia aristotelica del tempo bensì esprime la simultaneità dialettica del modo antico e di quello moderno di concepire il tempo stesso.

Più incisivamente, il §258 dell'*Enciclopedia* non si risolve nell'affermazione per cui il divenire degli "ora" rende problematico il loro statuto ontologico ma dimostra, in un senso ben più complesso, che «il tempo non è *sempre* [...] ciò che è» e che «[i]l concetto di tempo ha esso stesso dei momenti, si differenzia e dunque *si temporalizza* [...]». ⁸¹⁵

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Georg Wilhelm Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Vol. 2, §258, a cura di Valerio Verra, UTET, Torino 2002, p. 112.

⁸¹¹ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, VRIN, Parigi 2015, p. 28.

⁸¹² Cfr. Aristotele, *Fisica*, IV (Δ) 10, 217b-218a, in Id., *Opere*, Vol. 3, traduzione di Antonio Russo, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 99.

⁸¹³ I. Kant, *Critica della ragion pura*, A 37/B 54, cit., p. 111.

⁸¹⁴ C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 29.

⁸¹⁵ *Ivi*, pp. 28-29.

Tale differenziazione avviene sia su un piano sincronico – laddove le due concezioni, quella antica e quella moderna, sono prese nel testo hegeliano simultaneamente – sia su un piano diacronico – nel senso che «[...] il tempo ha [...] una storia». ⁸¹⁶ In questo doppio movimento di auto-differenziazione del tempo, Malabou legge il segno («*marque*») della sua plasticità. ⁸¹⁷

1.3. *La plasticità nel corpus hegeliano*

Che cosa significa, precisamente, che il tempo è plastico? Cosa legittima l'impiego del termine “plasticità” in tale contesto? Per rispondere a queste domande, occorre seguire attentamente il modo in cui Malabou pedina il concetto nel corpus hegeliano.

È anzitutto opportuno osservare che tale operazione è preceduta da un'attenta analisi dell'etimologia ⁸¹⁸ e degli utilizzi del termine in greco antico, francese e tedesco. Già a questo livello, Malabou nota un'“estensione” ⁸¹⁹ del concetto dal campo dell'arte alla formazione (educazione, *Bildung*), fino alla neurologia, all'istologia e alla biologia evolucionistica. Essenziale è inoltre l'uso recente del termine “plastico” per indicare un particolare tipo di esplosivo. ⁸²⁰ Notiamo dunque una certa plasticità della parola “plasticità”, che consiste tanto nella mobilitazione semantica del termine quanto nella formazione di un significato contemporaneo irriducibile alla parola greca *πλάσσειν* (la *Blasting Gelatin* di Alfred Nobel, da cui deriva l'esplosivo al plastico, fu inventata nel 1873). Ciò significa, per Malabou, che, anche nel suo utilizzo quotidiano e non filosofico, la parola “plasticità” è dialettica: «La plasticità stessa del termine plasticità la conduce ai due estremi, a una figura sensibile che corrisponde alla presa della forma (la scultura) e all'annientamento di ogni forma (l'esplosivo)». ⁸²¹

Ora, in Hegel «[i]l primo dominio di senso [del concetto di plasticità] è quello delle *arti plastiche*». ⁸²² Anche in questo caso, vi è una prima estensione ⁸²³ semantica dal contesto

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 31.

⁸¹⁷ Cfr. *Ibidem*: «Questa capacità del tempo di auto-differenziarsi è precisamente il marchio della propria plasticità».

⁸¹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 19-20

⁸¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 21

⁸²⁰ Cfr. *Ibidem*.

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² *Ivi*, p. 22. Non ci soffermeremo sul senso estetico della plasticità in Hegel. Ci limitiamo a riassumere, brevemente, che la plastica indica la presentificazione dell'ideale divino e astratto nel regno dell'arte, ove lo spirito non può rimanere nella sua «forma infinita (*unendlich Form*)» ma deve assumere «nell'arte da se stesso la propria forma (*muß sie in der Kunst ihre Gestalt [...] haben*)». Cfr. G. W. Hegel, *Estetica*, cit., p. 468; *Vorlesungen über die Aesthetik. Zweiter Band*, in *Id., Sämtliche Werke*, Bd. 13 Friedrich Frommann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, p. 9.

⁸²³ Cfr. C. Malabou, *L'avenire de Hegel*, cit., p. 22.

estetico a quello storico, ove è utilizzato in riferimento all'«[...] antico carattere plastico»⁸²⁴ dei greci (del quale Pericle fu l'esempio), per poi indicare, nella *Scienza della logica*, l'attitudine filosofica esemplare, per la quale «[i]l lettore o l'interlocutore filosofico ricevono, di certo, la forma, ma sono indotti a loro volta a dar forma a ciò che ascoltano o leggono».⁸²⁵ Ancora nella Grande Logica, l'aggettivo caratterizza la presentazione filosofica immanente allo sviluppo del pensiero nella sua necessità interna.⁸²⁶ In quest'ultimo utilizzo del termine già risuona quello che per Malabou sembra il riferimento più importante: la definizione, nella *Fenomenologia dello spirito*, della proposizione speculativa in quanto “plastica”.⁸²⁷ Dunque, la plasticità viene ora ad indicare il modo razionale d'intendere il rapporto dialettico tra il soggetto e il predicato al di là della loro relazione intellettuale di reciproca esteriorità.

È dunque possibile comprendere il motivo per cui, secondo l'autrice, la plasticità indica il «processo di “auto-determinazione (*Selbstbestimmung*)’ della sostanza»⁸²⁸, laddove quest'ultimo può essere considerato come l'«[...] operazione plastica originaria».⁸²⁹ Si tratta in effetti di un'affermazione molto forte: non è forse vero che Hegel non smette mai di scontrarsi, nel corso del proprio lavoro, con il problema dell'inizio, del cominciamento o della genesi della filosofia? Non è Malabou a riconoscere che la dialettica giunge sempre ‘al tramonto’, quando l'origine (se ve n'è una) è già lontana?⁸³⁰ Come vedremo meglio, il termine “originario” è già un discostamento dalla filosofia speculativa e ammicca al problema ontologico del tempo nell'analitica dell'esistenza. Per il momento, però, è opportuno cogliere nello specifico l'operazione ermeneutica che l'autrice compie sul testo di Hegel.

1.4. 'Formare un concetto'

L'intenzione, da parte di Malabou, di «*formare un concetto*»⁸³¹ a partire dal corpus hegeliano sembra chiarificarsi all'incrocio tra “due plasticità” (quella del concetto stesso e quella del tempo). Anticipando la nostra breve analisi, si potrebbe dire quanto segue: si

⁸²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, traduzione di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 218.

⁸²⁵ C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 24.

⁸²⁶ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel., *Scienza della logica*, Tomo I, traduzione di Arturo Moni, revisione di Claudio Cesa, Laterza, Bari-Roma 2022, p. 19.

⁸²⁷ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 47.

⁸²⁸ C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 25.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 26.

⁸³⁰ Cfr. C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., p. 45.

⁸³¹ C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 16.

tratta di “formare il concetto” di ciò che, in un sistema di differenze eterologiche (l’un termine essendo definibile solo nella sua opposizione ad altro), si caratterizza in base alla propria relazione con se stesso. Nella parola “plasticità” è in gioco un «circolo ermeneutico» per cui «il definendo (*définissant*) e il definibile (*définissable*) sono identici». ⁸³² Essa chiarisce da sé il proprio significato, non in senso tautologico, bensì attraversando lo scarto che la separa da se stessa ogni volta che la variazione applicativa del concetto le domanda, per così dire, dell’altra plasticità. Ed è per questo motivo che, secondo Malabou, essa è anzitutto in grado di denotare l’essere del tempo. Questo punto è effettivamente difficile da comprendere senza richiamare il testo heideggeriano.

La questione concerne il problema dell’auto-affezione del tempo, che Heidegger legge in Kant quando il filosofo di Königsberg fa del tempo stesso l’istanza dell’«[...] unità essenziale della conoscenza pura». ⁸³³ Nel §34 di *Kant e il problema della metafisica*, intitolato: «*Die Zeit als reine Selbstaffektion und der Zeitcharakter des Selbst*» ⁸³⁴, viene anzitutto considerato il §10 della *Critica della ragion pura*, in cui, dopo aver ribadito la differenza tra logica formale e trascendentale sulla base della relazione di quest’ultima con «il molteplice della sensibilità a priori», Kant afferma:

[...] spazio e tempo contengono un molteplice dell’intuizione pura a priori, ma tuttavia appartengono a quelle condizioni della recettività del nostro animo, per le quali soltanto esso può ricevere rappresentazioni di oggetti; quindi non possono non modificare (*affizieren*, “*affizieren*”) i concetti di tali oggetti. Ma la spontaneità del nostro pensiero richiede che questo molteplice sia dapprima in certo modo penetrato, riunito e connesso, per trarne una conoscenza. ⁸³⁵

Ora, se il tempo affetta il concetto della rappresentazione dell’oggetto ⁸³⁶, «[q]ual è [...] la via, per la quale esso giunge a produrre affezione?»; la risposta ormai celebre di Heidegger è la seguente:

⁸³² *Ivi*, p. 21.

⁸³³ M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit., p. 162.

⁸³⁴ Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, in Id., *Gesamtausgabe, I. Abteilung*, Bd. 3, Vittorio Klostermann, Francoforte 1991, p. 188.

⁸³⁵ I. Kant, *Critica della ragion pura*, A 77/B 102, cit., pp. 143-144; traduzione leggermente modificata (l’edizione italiana traduce “*affizieren*” con “*modificare*”; per il riferimento alla KRV, si veda la nota sotto).

⁸³⁶ Non è possibile comprendere questo punto a partire dalla traduzione italiana del testo. Rimandiamo dunque alla seconda edizione della *Critica della ragion pura* a cui Heidegger fa riferimento: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kant’s Werke*, Bd. 3, a cura di Georg Reimer, Königlich Deutschen Akademie der Wissenschaft, Berlino 1911, p. 91: «*Raum und Zeit enthalten nun ein Mannigfaltiges der reinen Anschauung a priori, gehören aber gleichwohl zu den Bedingungen der Receptivität unseres Gemüths, unter denen es alle Vorstellungen von Gegenständen empfangen kann, die mithin auch den*

Il tempo è intuizione pura solo nel senso che preforma (*vorbildet*), da sé, la veduta della successione e la tiene, come tale, *diretta su di sé*, in quanto ricezione formatrice (*auf sich als das bildende Hinnehmen zu-hält*). Quest'intuizione pura, con l'intuito in essa formato (*gebildeten*), riguarda sé medesima, e prescinde veramente dall'ausilio dell'esperienza. Il tempo è, per essenza, affezione pura di sé. Di più: esso forma (*bildet*) precisamente, in generale, quel muovere da sé, dirigendosi su... [*Von-sich-aus-hinzu-auf*], per il quale ciò su cui si dirige, e che si forma in tal modo, guarda indietro, entro il suddetto dirigersi a... (*daß das so sich bildende Worauf-zu zurückblickt und herein in das vorgenannte Hinzu*). Il tempo non è autoaffezione attiva, che colpisca un se-stesso semplicemente-presente; come autoaffezione pura, esso forma (*bildet*) invece l'essenza medesima di ciò che può definirsi il riguardar-se-stesso in generale. Ma il se-stesso, che qualcosa può riguardare come tale, è, per essenza, il soggetto finito. Il tempo, perciò, nella sua qualità di autoaffezione pura, forma (*bildet*) la struttura essenziale della soggettività [...] Il tempo appartiene all'intrinseca possibilità del puro rapporto di obiettazione. In quanto autoaffezione pura, il tempo forma (*bildet*) originariamente l'ipseità finita, facendo sì che il se-stesso possa essere autocoscienza.⁸³⁷

Ora, facendo leva sul termine “plasticità”, Malabou non fa che specificare la natura del potere “formativo” o modellante della temporalità finita, nella misura in cui il tempo, auto-affettandosi, si pone come condizione dell'autocoscienza. Detto altrimenti, “formare il concetto” di plasticità non ha altro scopo se non quello di cogliere – secondo il programma già anticipato da Derrida in *Ousia e grammé* – il disoccultamento della temporalità originaria dell'esserci al cuore della dialettica hegeliana.⁸³⁸ Ne *L'avenir de Hegel*, la plasticità è, simultaneamente, il termine in grado di caratterizzare il tempo in quanto movimento storico-dialettico e di disoccultare in questo stesso movimento un certo senso dell'avvenire, irriducibile al primato ontologico del presente (in quanto presenzialità). Non a caso, Malabou evidenzia che tra “avvenire” e “plasticità” non v'è

Begriff derselben jederzeit affizieren müssen». Una traduzione più letterale del testo potrebbe essere: «Lo spazio e il tempo contengono la molteplicità dell'intuizione pura a priori, ma appartengono comunque alle condizioni della recettività della nostra anima, tra le quali essa può accogliere tutte le rappresentazioni degli oggetti, e quindi deve sempre influenzare il concetto degli stessi». In tal modo, è possibile comprendere perché Heidegger concentri la propria attenzione sul fatto che il tempo affetti il concetto (*Begriff*) di tutte le rappresentazioni degli oggetti (*alle Vorstellungen von Gegenständen*). Cfr. il passaggio nell'edizione del 1781, che non modifica il suddetto riferimento al ‘concetto’ della rappresentazione degli oggetti: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1. Aufl.), in *Kant's Werke*, Bd. IV, cit., p. 64: «Raum und Zeit enthalten nun ein Mannigfaltiges der Receptivität unseres Gemüths, unter denen es alle Vorstellungen von Gegenständen empfangen kann, die mithin auch den Begriff derselben jederzeit affizieren müssen».

⁸³⁷ M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit., p. 163; Id., *Kant und das Problem der Metaphysik*, cit., pp. 189-190.

⁸³⁸ Su questo punto, cfr. C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 12-14.

soltanto una relazione intima ma un vero e proprio «rapporto di sinonimia»⁸³⁹, nella misura in cui la prima può essere definita come «l'*eccesso dell'avvenire sull'avvenire*».⁸⁴⁰ Qui ritroviamo il senso del «Zukommen-lassen» o dell'«*ad-venire*» heideggeriano, il quale non indica «[...] un "ora" che *non è ancora* divenuto "attuale" [...] ma l'avvento in cui l'Esserci perviene in se stesso nel suo poter-essere più proprio».⁸⁴¹

Per questo motivo, quando ne *L'Avenir de Hegel* leggiamo che: «Il processo dialettico è plastico [...]»⁸⁴²; oppure che la plasticità non è un concetto specifico del sistema hegeliano, bensì un'«istanza di *cattura (instance de saisie)*» della «filosofia hegeliana»⁸⁴³, queste proposizioni devono essere intese nell'ottica dell'eccesso della temporalità (*Zeitlichkeit*) sul tempo nella filosofia di Hegel o come l'eccedenza della storicità (*Geschichtlichkeit*) sulla storiografia del sistema.

1.5. Voir venir

Centrale, nel discorso di Malabou, è la nozione di '*voir venir*', espressione francese che designa «a un tempo l'«essere sicuri di ciò che giunge» ed il «non sapere ciò che viene»» e che per questo motivo è adatta ad indicare la paradossale congiuntura tra «la *necessità teleologica*» e la «*sorpresa* all'interno della filosofia hegeliana».⁸⁴⁴ Osservata alla luce delle due temporalità in gioco nella filosofia hegeliana – quella classica, aristotelica e quella moderna, kantiana –, «[i]l «veder venire»» designa la dialettica dell'«*unità originariamente sintetica del dispiegamento teleologico secondo potenza ed atto*» e l'«*unità originariamente sintetica dell'appercezione, fondatrice della rappresentazione (Vorstellung)*».⁸⁴⁵ La dialettica del tempo non è un momento qualsiasi all'interno del sistema. Essa contiene, tra l'una e l'altra temporalità, la «possibilità originaria del faccia-a-faccia (*vis-à-vis*)»⁸⁴⁶: l'istante medesimo dell'auto-affezione o il confronto del tempo con se stesso. Il momento di un'opposizione paradossalmente immediata e discreta di un «A» che si oppone ad «A» senza un terzo che funga da istanza mediatrice. L'attimo in cui il tempo puntuale dell'aristotelismo si ripiega su di sé e dà forma alla struttura della soggettività moderna in senso kantiano.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., p. 430.

⁸⁴² C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 26.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 16.

⁸⁴⁴ *Ivi*, p. 28.

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 32.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 31.

Questo punto di torsione è il cristianesimo, il cui «evento» in Hegel costituisce «l'emergere del concetto moderno della soggettività, che subla (*relève*) dialetticamente il suo concetto greco» e costituisce il passaggio (simultaneamente) epocale e logico dalla «οὐσία-ὑποχείμενον» al «*subjectum-substantia*» o dalla «sostanza-soggetto» alla «sostanza-soggetto».⁸⁴⁷ Il tempo è (se ci è permesso utilizzare questo termine) l'«anomalia» del sistema nella misura in cui è ciò che si definisce originariamente rapportandosi dialetticamente nient'altro che a sé, rinvenendo immediatamente (o senza mediazione) in sé il proprio «*limite (borne)*».⁸⁴⁸

Siamo giunti al cuore dell'auto-afezione: «[I]l Cristo rivela all'Occidente *un nuovo rapporto dello spirito con la finitudine* [...] La Rivelazione cristiana destina il pensiero ad esperire un tempo che si promette, [quello] dell'avvenire come pro-tensione (*pro-tension*)».⁸⁴⁹ L'esperienza della finitezza (in quanto espressione, nel linguaggio cristologico, della *κένωσις*) destruttura il movimento di contrazione e appropriazione (*ἔξις*) che, nel mondo greco, fissa la sostanza al di là del divenire temporale, operando una scissione tra il sensibile e il soprasensibile. La chenosi divina è l'istante in cui la temporalità che alimenta surrettiziamente l'ontologia classica si decostruisce e in cui appare l'«unità del sensibile e del sovrasensibile».⁸⁵⁰ La «*circolarità teleologica*»⁸⁵¹ cede di fronte all'apertura orizzontale – davanti o di fronte al soggetto – della storia in quanto escatologia. Il tempo si fa schema, «*potenza schematizzante* [...]».⁸⁵² In quest'ottica, la chenosi è la figura dialettica del tempo in quanto esprime il momento in cui la sostanza universale (l'essere) esperisce la finitudine dell'accidente (l'ente). In questo preciso istante, il tempo getta il tempo davanti a sé.

Da ciò si può complessivamente concludere che:

Se la concezione greca dell'«attività-della-forma (*Formtätigkeit*)» richiede di pensare l'autodeterminazione a partire dal *divenire essenziale dell'accidente* – reso sensibile dalle «individualità esemplari» -, il concetto moderno di plasticità è solidale con un pensiero dell'autodeterminazione inteso come *divenire accidentale dell'essenza* – divenire che costituisce il senso profondo dell'Incarnazione. La chenosi è questo movimento per il quale,

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

⁸⁴⁸ *Ivi*, p. 168.

⁸⁴⁹ *Ivi*, pp. 168-169.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 32.

⁸⁵² *Ivi*, p. 169.

ponendosi fuori di sé, alienandosi, Dio compie la sua essenza divenendo predicato e accidente.⁸⁵³

Tuttavia, all'istante del 'vis-à-vis' tra le due temporalità – quella greca e quella moderna – corrisponde un ulteriore momento di simultaneità dei tempi. Del resto, nel sistema (e precisamente nel §258 dell'*Enciclopedia*), la temporalità greca e quella moderna sono effettivamente contemporanee. Il movimento chenotico o "ante-rappresentativo" che è in gioco nella lettura hegeliana del cristianesimo costituisce anche il senso di un momento posteriore all'avvento del cristianesimo, che questa volta corrisponde allo spossessamento dello spirito nell'*Aufhebung* totale del sapere assoluto. Il superamento dialettico del rapporto di exteriorità tra il soggetto e il predicato – ossia tra sostanza e accidente – segna infatti la fine del tempo moderno della rappresentazione (*Vorstellung*):

Nel momento del sapere assoluto, il Sistema appare come un movimento di assembramento della presenza che *non è presente a se stesso*; ancora una volta, non si tratta dell'opera dell'"Io" ("Moi"). L'autodeterminazione della sostanza – movimento di differenziazione della totalità nelle determinazioni individuali – si manifesta in fin dei conti come un movimento di *tassonomia ontologica* che procede dalla tendenza dell'essere a costituirsi *da sé* in forma sistematica.⁸⁵⁴

Il «Sapere assoluto» non coincide, dunque, con la fine della storia e con l'avvento di un'eternità logica e acronica. L'*absolute Wissen* è, esattamente al contrario, il momento della «*metamorfosi*» del sistema. Si tratta di una trasformazione totale, ormai priva di «autore»⁸⁵⁵ ("io penso", appercezione trascendentale) e dell'avvento di un «*automatismo speculativo*»⁸⁵⁶ che marca «il passaggio da un modo di assembramento dell'essere – operazione trascendentale della coscienza – ad un altro: il dispositivo di *distribuzione automatica delle singolarità*».⁸⁵⁷ Dopo l'*ἔξις* greca che fissa la sostanza al di là degli accidenti, dopo la *Vorstellung* che trattiene il soggetto nella sua exteriorità rispetto al predicato, la dialettica speculativa è l'annuncio di un'ulteriore "forma del tempo": l'epoca degli accidenti sostanziali.⁸⁵⁸ Per richiamare le parole di Malabou: «L'avvento del sapere

⁸⁵³ *Ivi*, pp. 166-167.

⁸⁵⁴ *Ivi*, pp. 215-216.

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 216.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 217.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 223.

⁸⁵⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 216-222. Per Malabou, la «verità fondamentale» del sapere assoluto, «*ciò che il sapere assoluto sa*», è «l'emergenza dell'aleatorio in seno al necessario, e del divenire necessario dell'aleatorio».

assoluto, lungi dal provocare [...] l'arresto del processo dialettico, implica al contrario la propria *metamorfosi*».⁸⁵⁹ Una metamorfosi che coincide con la rivelazione della caratteristica più propria del tempo: quella di essere plastico.

Nella filosofia hegeliana, infatti, il tempo è un'istanza di sintesi priva di trascendentalità: «La filosofia *dialettica* è *sistematicamente non-trascendentale*. Non si troverà dunque in Hegel alcuna analitica che esponga il concetto di tempo nella sua plasticità».⁸⁶⁰ La plasticità del tempo non è “il non pensato” della filosofia hegeliana o il “fuori” che lavora surrettiziamente i due tempi dell'*ἔξις* e della *Vorstellung* pur sottraendosi infinitamente dalla presa del sistema. In una parola, non è “traccia”. Plasticità e “veder venire” indicano piuttosto la «*traduzione sensibile di un'economia della traduzione sensibile*» che «non si fissa in una deduzione trascendentale»⁸⁶¹:

Il “veder venire” designa l'operazione della sintesi temporalizzatrice (*temporalisatrice*) nella filosofia hegeliana, vale a dire la struttura d'anticipazione per via della quale la soggettività *proietta se stessa* davanti a sé, impegnandosi nel processo della propria determinazione. La plasticità, dal suo canto, assicura l'energia differenziale che lavora al cuore stesso del “veder venire”, rivelandosi in tal modo come la sua condizione di possibilità.⁸⁶²

In quanto dà conto dell'«incorporazione, o incarnazione, dello spirituale»⁸⁶³ nella filosofia hegeliana, la plasticità indica più precisamente il modo in cui «l'essere schematizza *se stesso*».⁸⁶⁴ Il riferimento alla nozione hegeliana della singolarità⁸⁶⁵ in quanto «[...] *schema* puro» o «[...] passaggio della categoria pura dal proprio concetto a una realtà *esterna*»⁸⁶⁶ chiarisce che la plasticità è l'“energia” del negativo, la potenza del suo auto-negarsi, di estrinsecarsi sensibilmente e di modalizzarsi nella realtà positiva. Ciò significa forse che Malabou cede, in ultima istanza, ad un immanentismo ontologico? La risposta non può che essere negativa, poiché il processo plastico di soggettivazione porta con sé l'evento irriducibile del salto, dell'interruzione, della creazione esplosiva.

⁸⁵⁹ *Ivi*, p. 211.

⁸⁶⁰ *Ivi*, p. 33.

⁸⁶¹ *Ibidem*.

⁸⁶² *Ivi*, p. 34.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ *Ivi*, p. 33.

⁸⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁸⁶⁶ G. W. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 235.

2. Plasticità esplosiva

2.1. La creazione della forma

Come abbiamo visto sopra, “plasticità” è una parola in se stessa dialettica, perché «le operazioni che la costruiscono, la presa della forma e l’annientamento di ogni forma, emergenza ed esplosione, sono contraddittorie».⁸⁶⁷ Tuttavia, mentre il senso del “dare e ricevere la forma” (la plastica) è attentamente sviluppato in *L’avenir de Hegel*, alla deflagrazione (il plastico) Malabou dedica poco più di una nota di approfondimento, nella quale una lunga citazione da *Le maniere di trattare scientificamente il diritto naturale* è anticipata solo da un breve commento: «Nella conclusione del suo articolo *Des manieres* [...] Hegel mostra che lo sviluppo spirituale nei suoi *momenti* differenti (ancora caratterizzati all’epoca come “potenze”) procede a un tempo da un’*apparizione* e da una *esplosione della forma*».⁸⁶⁸ Un altro riferimento allo stesso passaggio si trova nell’*Ouverture* del volume miscelaneo intitolato *Plasticité* e curato dalla stessa autrice, in cui leggiamo: «Ben prima dell’esistenza del plastico terroristico, Hegel sapeva già che ogni avvenire (*avenir*) è potenza esplosiva [...] Emergenza e distruzione della forma sono indissolubilmente legati e plasmano (*façonnent*), attraverso la contraddizione, il corpo del tempo».⁸⁶⁹ Per quanto ci è dato sapere, Malabou non ha più insistito sul passaggio suddetto, nonostante si tratti di un brano essenziale per cercare di comprendere il suo pensiero. È dunque opportuno analizzare più da vicino le parole di Hegel.

La domanda generale che introduce il brano suddetto è: come può un popolo decidere quali leggi del passato siano valide per il presente e quali, invece, devono essere abbandonate? Dunque leggiamo:

La totalità assoluta si arresta, come necessità, in ciascuna delle sue potenze, si produce in esse come totalità, e ripete qui non solo le potenze precedenti, ma anche anticipa (*anticipiert*, “*antizipiert*”) quelle seguenti; ma una di esse è la potenza più grande, il cui colore e nella cui determinatezza appare la totalità, senza tuttavia essere qualcosa di limitante per la vita, quanto poco lo è l’acqua per il pesce, l’aria per l’uccello. È al tempo stesso necessario che l’individualità progredisca, si metamorfizzi (*metamorphosire*) e che ciò che appartiene alla potenza dominante si indebolisca e muoia, affinché tutti i gradi della necessità appaiano in essa come tali; ma la sciagura del periodo di transizione, che [cioè] questo rafforzarsi della nuova formazione (*Bildung*) non sia assolutamente purificato dal passato, è ciò in cui risiede il

⁸⁶⁷ C. Malabou, *L’avenir de Hegel*, cit., p. 26.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, n. 4.

⁸⁶⁹ Catherine Malabou, *Ouverture: Le vœu de plasticité*, in Id., (curatrice), *Plasticité*, Léo Scheer, Parigi 2000, p. 10.

positivo. E la natura, benché proceda, all'interno di una figura determinata, con un movimento uniforme, non però meccanicamente uniforme, ma uniformemente accelerato, gode anche di una nuova figura che ha raggiunto: come essa balza (*springt*) nella medesima, indugia in essa. Come la bomba (*Bombe*) al suo culmine ha uno stratto e poi riposa un momento in esso, o come il metallo arroventato non si ammolisce come la cera, ma passa nella fusione di colpo (*auf einmal in den Fluß springt*) e vi indugia – poiché il fenomeno è il passaggio nell'assolutamente opposto, e perciò [è] infinito, e questo emergere dell'opposto dall'infinito o dal suo nulla è un salto (*und diese Heraustreten der Entgegengesetzten aus der Undendlichkeit oder seinem Nichts ist ein Sprung*), e l'esistenza della figura nella sua forza appena nata è dapprima per se stessa, prima che essa divenga cosciente nel suo rapporto con un altro – così anche l'individualità crescente ha sia la gioia di quel salto (*Sprungs*) che la durata del godimento della sua nuova forma (*neuen Form*), finché essa si apre a poco a poco al negativo e anche nel suo perire è improvvisa e troncante (*und auch in ihrem Untergange auf einmal und brechend ist*).⁸⁷⁰

Trattando dell'abbandono di leggi vetuste, Hegel ci sta parlando in realtà della creazione del nuovo. Il lessico dell'anticipazione, dello sviluppo e della metamorfosi incontra quello dell'esplosione, della trasformazione subitanea e soprattutto del 'salto' da un polo all'altro. Beninteso, la forma novella non è totalmente slegata dal processo: essa vi si rapporta come l'opposto della forma precedente. Ma il passaggio al nuovo è così improvviso che la negazione sembra quasi assumere una certa consistenza, una propria densità. Pensare la creazione di una nuova figura, di un'individualità inedita, implica che lo spirito debba slegarsi, con un movimento violento, dal negativo in cui il passato va dissolvendosi. L'inedito deve insomma in qualche modo accelerare (*'beschleunigter'*), con una velocità ed una forza deflagranti, verso la positività dell'esistenza.

Tale dinamica cattura in una serie di immagini la simultaneità di creazione e distruzione (se non addirittura l'idea di una creazione per distruzione). Ma l'aspetto veramente importante è che essa prevede un certo momento in cui la nuova forma deve sostenersi da sé, sopportare tutta la potenza del negativo e trovare nelle proprie forze una sorta di equilibrio:

Al cospetto della morte (*des absoluten Herrn*) – scrive Silvia Vizzardelli – il Soggetto perde se stesso in un estremo precipitare di angosciosa emotività in cui il tremore interno sospinge al

⁸⁷⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Eticità assoluta e diritto positivo. Le maniere di trattare scientificamente il diritto naturale*, a cura di Marcello del Vecchio, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 98-99. Id., *Über die Wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältniß zu den positiven Rechtswissenschaften*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1, a cura di Hermann Glockner, Frommann, Stuttgart 1930, 535-536.

“grido”, ultima apparenza prima del silenzio e, contemporaneamente, prima evasione dal nulla. È la dimensione di una inoggettività scaturita dalla perdita di sussistenza, dal senso di un autoconsistere istante per istante minacciato dal trepido fervore di un movimento assoluto.⁸⁷¹

In *Teleplastia*, l’idea di una plasticità della soggettività entra in gioco in quanto «*dissociazione originaria*»⁸⁷², per la quale «la formazione della coscienza» è resa possibile dal fatto che la vita pulsionale lasci cadere, con uno stacco, l’oggetto di godimento su cui l’inconscio (altro nome del negativo) andrà a depositarsi “fuori” di sé. La teleplastia è la vertigine della metamorfosi o della variazione interrotta, che si manifesta a un tempo come un’alternativa al continuum della «logica disgiuntiva (basata sull’identità e l’opposizione)»⁸⁷³ ed in quanto ripensamento dell’hegelismo sulla base di una «*relazione fondata sul non rapporto*»⁸⁷⁴: «Dobbiamo tentare di dar ragione a quella oscillazione continua che si produce tra l’effervescenza e la coalescenza, tra spirito e cosa, tra spirito e osso, avrebbe detto Hegel, tra vita e morte, tra organicità e deposito inerziale».⁸⁷⁵

Già nell’hegelismo, dunque, la plasticità appare come il paradosso della simultaneità tra continuità e contiguità, tra un senso della variazione continua, regolata ed un senso della perdita di senso (o di equilibrio), in cui la soggettività non si pone di fronte all’accidente come istanza donatrice di senso bensì come un soggetto smarrito, che è a un tempo in attesa della propria forma e sul punto di perderla definitivamente. Le due concezioni della plasticità – quella di Vizzardelli e quella di Malabou – sono di certo differenti.⁸⁷⁶ Eppure, sembrano incontrarsi (quantomeno) in un punto soltanto: in entrambi i casi, il problema della creazione sconvolge inevitabilmente l’immanentismo del significato volgare del termine “trasformazione”.

2.2. *Il senso ontologico della plasticità.*

Quando si parla di plasticità distruttrice – un concetto che assume un ruolo sempre più centrale nei successivi lavori di Malabou – sembra opportuno domandarsi: quale significato della forma è in gioco dopo *L’avenir de Hegel*? Non si tratta certo della

⁸⁷¹ Silvia Vizzardelli, *L’esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni, Roma 2000, p. 155. Forse non è un caso che il paragrafo da cui citiamo questo brano (dal Terzo Capitolo del saggio summenzionato) sia intitolato: «*L’io è nel tempo*» (*Ivi*, p. 154).

⁸⁷² Silvia Vizzardelli, *Teleplastia*, cit., p. 15.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 6.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ *Ivi*, p. 156.

⁸⁷⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 121-123.

concezione metafisica di *εἶδος* e *μορφή* (per richiamare il passaggio citato in precedenza da *La forma e il voler dire* di Derrida), bensì di un senso differente, che rimanda ad un'idea peculiarmente ontologica della metamorfosi. Non si tratta della trasformazione degli enti né della modificazione dialettica della sostanza bensì di un cambiamento che avviene al livello dell'essenza (*Wesen*). Così, in *Le change Heidegger*, al fine di portare alla luce la «rivoluzione ontologica»⁸⁷⁷ del pensiero heideggeriano, Malabou traccia un percorso di lettura in cui i termini *Wandel*, *Wandlung* e *Verwandlung* (espressi tramite le iniziali *W*, *W*, *V* per evidenziare il loro statuto «ipocategoriale»)⁸⁷⁸ forniscono le coordinate per affermare (al cuore della decostruzione) il primato del mutamento rispetto alla differenza.⁸⁷⁹ L'essenza in Heidegger è interpretata da Malabou come un convertitore (*échangeur*) che svela gli scambi molteplici e successivi tra l'essere e l'ente nel corso della storia della metafisica.⁸⁸⁰ Ciò significa che la differenza ontologica non è altro che convertibilità o mutabilità. L'impresa heideggeriana consisterebbe dunque nel rivelare la dimensione “fantastica” della metafisica⁸⁸¹, aprendo il discorso filosofico al metabolismo metamorfico e migratorio che, dopo *Essere e tempo*, viene a caratterizzare il pensiero di Heidegger. Questo approccio apre la strada alla formulazione di una concezione ‘ultrametafisica’ della forma e, di conseguenza, ad una comprensione decostruttrice della plasticità:

In effetti – scrive Malabou –, la forma [...] “è potenza metafisica”. Essa sembra dunque non avere senso che all'interno dei limiti della metafisica. Quindi, come è possibile considerare (*d'envisager*) la metafisica come una forma senza essere prigionieri di questa stessa forma? A meno che non si consideri che la struttura metamorfica e migratoria della metafisica liberi risorse formali che non appartengano più all'eredità ilemorfica e risorse metaboliche che non

⁸⁷⁷ Catherine Malabou, *Le Change Heidegger. Du fantastique en philosophie*, Léo Scheer, Parigi 2004, p. 30.

⁸⁷⁸ *Ivi*, p. 14.

⁸⁷⁹ Cfr. *Ivi*, p. 29: «La differenza tra l'essere e l'essenza, per essere differente dalla differenza tra l'essere e l'ente, non spalanca, voi me lo concederete, l'ingresso a un'altra differenza. In primo luogo, a un'altra differenza ontologica; e in secondo luogo, ad una differenza altra dalla differenza ontologica. *La questione del cambiamento (change) mette in gioco un differire non alternativo alla differenza ontologica, che costituisce precisamente il luogo del pensiero heideggeriano del cambiamento*»

⁸⁸⁰ Sono molti i riferimenti heideggeriani alla differenza ontologica. Ad ogni modo, si veda in particolar modo: Martin Heidegger, *Introduzione a «Che cos'è la metafisica?» (1949)*, in Id., *Che cos'è metafisica?*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 2001, pp. 96-97.

⁸⁸¹ Ove il ‘fantastico filosofico’ è considerato nella sua contemporaneità con la «messa in gioco, nel corso del XX secolo, della differenza ontologica e, di conseguenza, della possibilità di pensare l'essere senza l'ente». C. Malabou, *Le Change Heidegger*, cit., pp. 23-24. Sul fantastico in filosofia, cfr. Catherine Malabou, *Pierre aime les horranges. Lévinas-Sartre-Nancy: une approche du fantastique en philosophie*, in Francis Guibal e Jean-Clet Martin (curatori), *Sens en tout sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, Parigi 2004, pp. 39-57; C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., pp. 75-92.

provengono più dal solo φορά. Tale surplus non metafisico della forma e della migrazione permette allora di considerare la metafisica come una forma e come una migrazione. Potete dunque osservare che la triade *W, W, V* opera come un convertitore istoriale, in grado di lavorare nell'ombra e senza ostentazione [...].⁸⁸²

Il fantastico heideggeriano⁸⁸³, che i termini *Wandel, Wandlung, Verwandlung* veicolano, non indica uno slancio verso l'arbitrarietà della fantasia e dell'immaginazione bensì il processo di auto-schematizzazione della filosofia attraverso cui il pensiero si libera dal giogo della differenza ontologica. Ciò che Heidegger mostra, quando la sua indagine si muove tra i due bordi del cominciamento e dell'esaurimento della metafisica, è che, «dalla caverna alla sommità della montagna, dai prigionieri ombrosi fino alla silhouette di Zarathustra», la metafisica non fa altro che «mettere in immagine» il proprio «modo di vedere». ⁸⁸⁴ Tale simultaneità dei bordi estremi – l'inizio e la fine della filosofia – porta alla luce il «doppio processo di schematizzazione» che permette l'interrogazione delle «condizioni di *visibilità* dell'intero strutturale della metafisica». ⁸⁸⁵ Qui parla l'evento (*Ereignis*) dell'autoschematizzazione dell'essere, il modo in cui l'ente si dà a vedere nello stesso istante in cui l'essere si sottrae: «Non c'è [...], propriamente parlando, un primo cambio (change). Il cambio avviene *fin dall'inizio, nell'istante in cui l'essere si dona*, vale a dire dal momento stesso in cui esso “si trattiene e si sottrae (*zurückhält und entzieht*)”». ⁸⁸⁶ Il fantastico esprime dunque una plasticità ontologica originaria, che non è un attributo dell'essere ma coincide con il processo genetico della sua visibilità⁸⁸⁷: «Chiamo “fantastico” la visibilità dell'essere concessa dalla sua muta. *Visibilità della muta dell'essere per la quale l'essere si rivela essere nient'altro – che la sua mutabilità*». ⁸⁸⁸ Tale concezione della plasticità non è più metafisica, nella misura in cui

⁸⁸² *Ivi*, pp. 70-71.

⁸⁸³ È opportuno riportare che, quando parla del 'fantastico' in Heidegger, Malabou fa riferimento al senso ontologico della parola *φαντασία* (venire alla luce, entrare in presenza), che il filosofo di Meßkirch legge in Eraclito, in: Martin Heidegger, *Nietzsche*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 418.

⁸⁸⁴ C. Malabou, *Le Change Heidegger*, cit., pp. 49-50.

⁸⁸⁵ *Ivi*, p. 49.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 165.

⁸⁸⁷ Difficilmente l'appello, da parte di Malabou, alla nozione di “visibilità” può esser compreso senza un riferimento all'analisi di Heidegger del *θεάω* greco. Cfr. Martin Heidegger, *Parmenide*, a cura di Franco Volpi, traduzione di Giovanni Gurisatti, Adelphi, Milano 1999, pp. 191-194 ed in particolare p. 193: «Dunque, soltanto se già pensiamo [...] il fatto che l'“essenza” e l'essere, nella greicità, recano il tratto fondamentale dello svelarsi – quindi se pensiamo l'ἀλήθεια – siamo in grado di pensare il *θεάω*, lo sguardo, in quanto modalità fondamentale di quell'apparire ed essere essenzialmente presente che si mostra e si offre nel solito [...] L'essere – *ιδέα* – è ciò che si mostra in ogni ente e che guarda fuori da esso, ed è appunto per questo che l'ente in genere può venire colto dall'uomo in quanto ente».

⁸⁸⁸ C. Malabou, *Le Change Heidegger*, cit., p. 74.

non è riducibile ad una logica ilemorfica della presenza (concezione della costituzione della forma come il risultato di un processo di affezione della sostanza in potenza), né è assoggetta alle oscillazioni tra il primato dell'essere e quello dell'ente, essendo al contrario ciò che alimenta surrettiziamente tale alternanza nel corso della storia della metafisica.

2.3. *Il senso post-metafisico della plasticità distruttrice*

Ora, la nostra ipotesi è che il concetto di plasticità distruttrice o accidentale non possa essere letto come la decisione sottaciuta o ingiustificata, da parte di Malabou, di dedicare la propria attenzione a fenomeni come la patologia neurologica o la violenza politica. Il pensiero dell'autrice è, da questo punto di vista, rigoroso e coerente. Non v'è "plasticità distruttrice" senza il riferimento al senso decostruttivo del concetto, vale a dire, alla concezione "post-" o "ultrametafisica" della plasticità.

L'attenzione che Malabou dedica alla neuropatologia giunge al compimento di un percorso intellettuale al termine del quale la plasticità appare come «*la legge sistematica del reale decostruito*», espressione di una «*configurazione ultrastorica del mondo*» che, come lei stessa afferma, viene anzitutto delineato «[n]e *Le change Heidegger*». ⁸⁸⁹ In prima istanza, la neurologia entra in gioco quando si tratta di dimostrare che l'«*ontologia del grafo*» ⁸⁹⁰ – che dal dopoguerra in poi ha caratterizzato lo strutturalismo, la linguistica, la cibernetica, la genetica e, in ultima istanza, anche la grammatologia – è entrata «*nella penombra di un tramonto*». ⁸⁹¹ Vale a dire, quando il lessico della scrittura, della «*traccia*», della «*differenza da sé*», del «*pro-gramma*», del «*DNA*» ⁸⁹², ha ceduto il passo ad un linguaggio scientifico fatto di «*immagini e forme*» ⁸⁹³ (con riferimento alle moderne tecniche di *neuroimaging*). Dunque, il termine "*destructrice*", riferito al sostantivo "*plasticité*", dovrebbe essere letto nell'ottica della "distruzione" (*Destruktion*) e della "decostruzione" o, meglio, della metamorfosi della decostruzione: intendendo con ciò un mutamento epocale che si manifesta, oltre che nei processi neurocognitivi di soggettivazione, nel ruolo sempre più centrale della neurobiologia nell'ambito della

⁸⁸⁹ C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., p. 109.

⁸⁹⁰ *Ivi*, p. 110.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 111.

⁸⁹² *Ivi*, p. 110.

⁸⁹³ *Ivi*, p. 112.

biologia evolutivista. Commentando *L'uomo neuronale* di Jean-Pierre Changeux⁸⁹⁴, Malabou afferma:

Il registro metaforico utilizzato è quello – geografico o politico – delle *assemblee*, delle *forme* o delle *popolazioni neuronali* [...] Il modello della *facilitazione* è sostituito da quello della *rimodulazione* e della *ri-composizione* [...] “Concatenamenti”, “incastrati”, “ragnatele”: tali sono le *configurazioni* che assumono le reti nervose di trasmissione dell’informazione. Ne risulta quindi che le fessure sinaptiche sono certo degli scarti, ma *scarti in grado di prendere forma*. Ecco: *le tracce prendono forma*. Ed è stupefacente notare che la plasticità neuronale [...] corrisponde a un elemento di indeterminazione genetica. Si può dunque affermare che *la plasticità prende forma lì dove il DNA smette di scrivere*.⁸⁹⁵

Dunque, quando l’autrice parla di ‘neuroplasticità’, il concetto dev’essere interpretato allo stesso modo in cui Malabou legge la nozione derridiana di scrittura, ossia nel senso di una «*amplificazione o acutizzazione ontologica*»⁸⁹⁶, di un abbandono del senso comune o “volgare” del termine a favore di una riformulazione decisiva per il pensiero filosofico.⁸⁹⁷ Non è un caso che un testo come *Cosa fare del nostro cervello?* possa difficilmente essere colto come un saggio di natura strettamente epistemologica, data l’evidente inclinazione politica mossa fino alla proposta di una critica dello stesso concetto di plasticità.⁸⁹⁸ Una considerazione simile potrebbe essere fatta a proposito de *Les nouveaux blessés*, in cui l’autrice insiste sul fatto che: «[O]ggi la caratterizzazione [filosofica] dei traumi» è intimamente connessa alla «geopolitica».⁸⁹⁹ Tutto ciò allude ad un mutamento globale, che si manifesta in ambiti molteplici quali quelli della biologia, della politica e, naturalmente, del pensiero filosofico.

Da questi elementi è possibile trarre due conclusioni: la prima, già anticipata, è che l’espressione “plasticità distruttrice” è un termine che appartiene al vocabolario della

⁸⁹⁴ Jean-Pierre Changeux, *L'uomo neuronale*, traduzione di Cesare Sughi, Feltrinelli, Milano 1998.

⁸⁹⁵ *Ivi*, pp. 112-113.

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 50.

⁸⁹⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 49-52.

⁸⁹⁸ Cfr. Catherine Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, traduzione di Elisabetta Lattavo, revisione e cura di Giorgia Biolghini, Armando Editore, Roma 2007, p. 109: «Abbiamo cercato di condurre il dibattito su un altro ambito rispetto a quello dell’alternativa usata tra riduzionismo e antiriduzionismo, accennando una *critica ideologica* dei concetti fondamentali delle neuroscienze. All’occorrenza anche una *critica ideologica* della plasticità. In effetti, finché non afferreremo le implicazioni politiche, economiche, sociali e culturali delle conoscenze di cui disponiamo oggi sulla plasticità cerebrale *non potremmo far nulla di essa*».

⁸⁹⁹ Catherine Malabou, *Les nouveaux blessés. De Freud à le neurologie, penser les traumatismes contemporains*, PUF, Parigi 2017, p. 330.

decostruzione e, dunque, della distruzione heideggeriana⁹⁰⁰; il secondo è che con essa si vuole esprimere il senso intimo un'accidentalità ontologica che in effetti eccede l'ambito della propria «fenomenologia».⁹⁰¹ In questo caso, il termine “accidente” è colto nel suo duplice significato filosofico e di senso comune (laddove la parola diventa sinonimo di “incidente” ed assume un valore semantico decisamente negativo). Un argomento, quest'ultimo, esplicitamente trattato da Malabou nella parte conclusiva de *L'avenir de Hegel*⁹⁰²: la natura speculativa del linguaggio comune, la disseminazione della dialettica speculativa nel momento della deflagrazione del sistema ad opera del sapere assoluto, obbliga il filosofo o l'intellettuale a leggere ogni parola con uno sguardo doppio, laddove l'utilizzo quotidiano del termine non è più estraneo al discorso filosofico. In quest'ottica, l'“accidente” non esprime più, come nel saggio su Hegel, l'altro lato della struttura dialettica della parola “plasticità” (il senso esplosivo del plastico come l'opposto dialettico del modello scultoreo della plastica) bensì il disoccultamento (*Entbergung*) della genesi accidentale di ogni forma, per come essa ci appare dopo la fine della metafisica.

2.4. Il problema modale della plasticità

Riprendiamo dunque una questione che abbiamo incontrato precedentemente: come può l'autodeterminazione della sostanza essere l'“operazione plastica originaria” laddove la potenza ermeneutica della dialettica sovviene quando tutto è già entrato nella penombra di un tramonto?⁹⁰³ Questa logica riguarda appieno il concetto di plasticità distruttrice, poiché quest'ultimo è da considerare come l'istanza generatrice di «modi d'essere privi di genealogia»⁹⁰⁴, che dal canto loro non esprimono altro se non l'eccesso inaspettato dell'effetto sulla causa: «[I]l cambiamento può essere persino il frutto di avvenimenti

⁹⁰⁰ Su questo punto, cfr. Jacques Derrida, *Lettera a un amico giapponese*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 2, traduzione dal francese di Rodolfo Balzarotti, Jaca Book, Milano 2009, p. 8.

⁹⁰¹ Catherine Malabou, *Ontologia dell'accidente*, traduzione di Valeria Maggiore, Meltemi, Milano 2019, p. 34.

⁹⁰² L'ultimo capitolo de *L'avenir de Hegel* è dedicato al tema della proposizione speculativa. Emerge qui il concetto di ‘lettura plastica’. Il lettore “plastico” è colui che accompagna il «deposito dello spirito nell'idioma» (C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 228), che urta o inciampa (*Stoßen*: «[...] *auf solche Wörtern zu stoßen* [...]»), Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Vol. 1, Bd. 4, a cura di Hermann Glockner, Frommann, Stuttgart 1965, p. 12) sull'accidentalità della lingua naturale per trovare in quest'ultima l'«ascendenza non-speculativa» della «speculazione» e la «non-speculatività apparente della lingua» (C. Malabou, *L'avenir de Hegel*, cit., p. 229). Questo doppio movimento non è un ritorno alla semplicità di termini di uso quotidiano in filosofia ma offre la possibilità di prendere coscienza del fatto che «l'essenziale si dice e si manifesta nell'accidente idiomatico» (*Ivi*, p. 230).

⁹⁰³ Cfr. C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., pp. 53-55.

⁹⁰⁴ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 32.

insignificanti in apparenza, avvenimenti che possono trasformarsi in autentici traumi in grado di deviare una traiettoria di vita».⁹⁰⁵ Proprio nell'irriducibilità dell'effetto ad una causa si deve leggere il senso genetico dell'accidentalità, tenendo conto che: 1. L'origine ontologicamente considerata non è necessariamente legata allo svolgimento cronologico dei fatti empirici; 2. L'eccedenza dell'effetto sulla causa ci comunica l'impossibilità di ripercorrere il processo fino a cogliere, con un ragionamento lineare, l'istanza costitutrice della forma. Cosicché si può dire che quest'ultima, in quanto è accidentale, è anche genetica. La plasticità distruttrice è insomma un inizio senza causa, non perché essa abbia un qualche primato nell'ordine della causalità ma, al contrario, perché irriducibile alla stessa logica della serialità causale.

Abbiamo visto in precedenza che in *Le Change Heidegger* il cambiamento è essenziale (in senso tecnico heideggeriano) e trascende la differenza ontologica tra l'essere e l'ente. L'*Ontologia dell'accidente* non fa che sviluppare quest'idea: «Nell'immaginario occidentale [...] la metamorfosi è raramente presentata come una reale e totale deviazione dell'essere»; il «polimorfismo» di Metis (la figura mitologica a cui Malabou dona valore paradigmatico e che a breve dovremo rievocare dagli anfratti più reconditi del metabolismo di Zeus) «non è infinito», giacché, «nel momento in cui [la dea] è allo stremo della forza, deve ricominciare puramente e semplicemente il ciclo delle sue trasformazioni senza potersi rinnovare ancora».⁹⁰⁶ Esiste dunque una plasticità metafisica, nel cui orizzonte la parola “trasformazione” indica la modalizzazione di una sostanza sempre identica a se stessa che assume su di sé una serie finita di forme possibili. Ma esiste anche la possibilità di pensare ad una metamorfosi ontologica, che coinvolge la forma «nella sua sostanza»⁹⁰⁷, per via della quale la plasticità stessa cessa di essere maschera o inganno: «La trasformazione non sarebbe più dell'ordine dell'inganno, dello stratagemma, della maschera [...] Essa tradirebbe una clandestinità esistenziale [...]»; cosicché in ultima istanza: «Tutte le mutazioni sono per noi possibili in linea di principio, imprevedibili e irriducibili a una gamma o a una tipologia. I nostri possibili plastici non sono in realtà mai finiti».⁹⁰⁸

Date tutte le dovute differenze, occorre però notare che, in Herder come in Malabou, la plasticità è portatrice di un problema modale. È giusto considerare la possibilità

⁹⁰⁵ *Ivi*, p. 35.

⁹⁰⁶ *Ivi*, p. 37.

⁹⁰⁷ *Ivi*, p. 39.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

dell'esistenza di qualcosa attraverso l'analisi predicativa basata sul principio di non contraddizione? Si può forse dire che la sostanza, per via della sua stessa plasticità, entri inevitabilmente in contraddizione con uno dei suoi predicati essenziali (l'auto-identità, l'essere permanentemente identica a sé)? In entrambi i casi, che si parli dell'esistenza empirica o della forma, si tratta di considerare il possibile non più in termini di modalizzazione immanente bensì in quanto evento. Di cogliere insomma la stessa nozione di possibilità nel suo momento sorgivo, nell'istante in cui sgorga da una sorgente indecidibile. Per Malabou, non basta notare che vi sono forme irriducibili alla loro causa: occorre considerare la distruzione accidentale come una «[...] possibilità esistenziale del soggetto» e manifestazione di «[...] una virtualità costante dell'essere inscritta in esso a titolo di eventualità», «*compresa nel suo destino biologico e ontologico*»⁹⁰⁹, secondo la coincidenza di uno «schema continuista» e di uno «schema evenemenziale» d'interpretazione della «malattia» e della «lesione».⁹¹⁰ Tale plasticità, a un tempo sostanziale e accidentale, può essere «vista»⁹¹¹ ma non prevista (nel senso probabilistico delle scienze empiriche): «Ecco perché riconoscere l'ontologia dell'accidente è un compito filosoficamente difficile: bisogna ammetterla in quanto legge, allo stesso tempo logica e biologica, ma come una legge che non permette di anticipare i propri casi».⁹¹² È in tal senso che si deve parlare, più nello specifico, di una «plasticità modale distruttrice»⁹¹³, che proprio Spinoza ha in qualche modo anticipato.⁹¹⁴ La plasticità distruttrice ci si presenta dunque come una «modificazione assoluta del modo»⁹¹⁵ ed emerge quando tutte le possibilità esistentive⁹¹⁶ del soggetto (o dell'esserci) sono esaurite. In ciò risiede la sua natura peculiarmente modale.

2.5. Il 'possibile negativo'.

Occorre dunque leggere con molta precisione quei passaggi dell'*Ontologia dell'accidente* in cui la plasticità distruttrice è isolata dalle altre modalità della metamorfosi. Malabou apre il saggio suddetto con le seguenti parole:

⁹⁰⁹ *Ivi*, p. 55.

⁹¹⁰ *Ivi*, p. 66.

⁹¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 34: «Fenomenologia per l'appunto. Qualcosa *si mostra* in occasione del danno».

⁹¹² *Ivi*, p. 55.

⁹¹³ *Ivi*, p. 60.

⁹¹⁴ Cfr. pp. 56-57. Malabou ricava da una lettura dello scolio della proposizione XXXIX del libro IV dell'*Etica*. Cfr. Bento de Spinoza, *Etica. Dimostrata secondo l'ordine geometrico*, traduzione di Sossio Giametta, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 190-191.

⁹¹⁵ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 60.

⁹¹⁶ Sui termini '*existentielle*' ed '*Existenzialität*', si veda M. Heidegger, *Essere e tempo*, §4, cit., p. 29; M. Heidegger, *Sein und Zeit*, §4, cit., p. 17.

Nella maggior parte dei casi le vite seguono il loro corso come i fiumi. I cambiamenti e le metamorfosi caratteristici di tali vite, sopraggiunti come conseguenza del caso [...] o semplicemente legati al corso naturale degli eventi, appaiono come i segni e le pieghe di una realizzazione continua [...] Col tempo si diviene finalmente ciò che si è, non si diviene nient'altro che ciò che si è. Le trasformazioni del corpo e dell'anima rinforzano la permanenza dell'identità [...] Non la sconvolgono mai.⁹¹⁷

La concezione della metamorfosi in gioco «[n]ell'immaginario occidentale»⁹¹⁸ prevede che «[l]e forme del travestimento [siano] contenute nella loro interezza in una “gamma di possibili”».⁹¹⁹ L'oceanina Metis, dea della saggezza e dell'astuzia, grazie alla quale è possibile caratterizzare, sul piano dell'epopea, i tratti archetipici di Odisseo come il paradigma dell'eroe *πολύτροπος* (letteralmente: dal “multiforme ingegno”)⁹²⁰, è assoggettata allo spettro finito delle proprie possibilità metamorfiche, al termine del quale non le rimane che ricominciare daccapo, entrando dunque allo scoperto. Questo mito esprime una concezione della metamorfosi per cui la forma è concepita come un accidente esteriore alla sostanza, incapace di intaccare l'essenza stessa dell'identità. Ma è davvero un ricominciamento dei possibili ciò che accade, quando all'esistenza non resta più alcuna possibilità? Questa domanda sposta il discorso sulla plasticità dal piano ontico a quello ontologico. Quando la potenza metamorfica dell'esistenza ha esaurito la riserva delle sue forme possibili, si ha la patologia, giacché all'essere non rimane altro che «[...] la costituzione di una *forma* di fuga. Vale a dire, allo stesso tempo, la costituzione di un genere o di un *Ersatz* di fuga e la creazione di un'identità che sfugge, di un'identità che fugge l'impossibilità di fuggire».⁹²¹ Che le neuropatologie, i traumi psichici, la violenza sociopolitica costituiscano «[...] una specie di accidente»⁹²² significa che l'ente plasticamente distrutto è la specie singolare di un genere esso stesso accidentale: quello, appunto, di una fuga impossibile, laddove l'essere per così dire agisce per improvvisazione. Noi assistiamo dunque ad un sovvertimento della gerarchia classica tra *οὐσία* e *συμβεβηκός*, meravigliosamente esposta da Malabou nell'analisi stilistica della

⁹¹⁷ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 60.

⁹¹⁸ *Ivi*, p. 37.

⁹¹⁹ *Ivi*, p. 38.

⁹²⁰ Sulla lettura dell'intelligenza sotto la lente concettuale della plasticità, cfr. Catherine Malabou, *Metamorfosi dell'intelligenza. Che fare del loro Blue Brain?*, traduzione di Antonino Bondi, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI) 2021.

⁹²¹ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 40.

⁹²² *Ivi*, p. 31.

scrittura di Marguerite Dumas. La posposizione del sostantivo alla fine della frase rivela che il soggetto non è l'istanza fissa che riceve dall'esterno i propri predicati, né ciò che di volta in volta si qualifica per mezzo di essi: «Il soggetto [...] non si situa più sul versante che lega [...] la sostanza alla copula e al predicato [...] Il soggetto si trova alla fine, come se sorgesse dai suoi accidenti [...]».⁹²³ Il soggetto è l'*effetto* dei propri predicati ed è per questo motivo che è in se stesso virtualmente instabile. In tal senso, è vero che la deviazione accidentale sovviene solo al termine dell'entelecheia di tutte le forme possibili, quando l'energia "plastica" o metamorfica dell'ente si è ormai esaurita. Eppure, proprio a questo punto la plasticità distruttrice rivela finalmente il suo valore genetico:

Una tale plasticità distruttrice dovrebbe essere iscritta nel registro delle leggi cerebrali. Un cambiamento d'identità non è solamente la conseguenza di un avvenimento esteriore, che interviene in maniera puramente casuale per indurre affezioni e alterare un'identità originariamente stabile. L'identità "normale" è *fin dal suo sorgere*, un'identità mutevole e trasformabile, sempre suscettibile di mancare un impegno o di dirsi addio.⁹²⁴

L'idea di un'instabilità al cuore della soggettività conferma ciò che prima, nel corso della nostra analisi, era stato soltanto anticipato: l'ontologia dell'accidente è ben lungi dall'essere un'ontologia della patologia cerebrale o della violenza socio-politica. Ogni identità, ogni esistenza, è in ultima istanza l'effetto di un'esplosione che avviene quando la 'gamma' delle possibilità dell'essere si è ormai esaurita.

Come anticipato, la legittimità di questa lettura è dimostrabile a più riprese e con una serie di argomenti tratti dal testo di Malabou. Nel limite delle possibilità del presente lavoro, ci soffermiamo sull'analisi di un tratto specifico che riteniamo essenziale per la comprensione dell'ontologia dell'accidente, vale a dire sul fatto che la stessa istorialità dell'essere è definita in termini di plasticità distruttrice: «[L]a storia dell'essere forse consiste essa stessa solo di una serie di accidenti che sfigurano pericolosamente [...] il significato dell'essenza».⁹²⁵ Il riferimento ad Heidegger (la proposizione appena citata è preceduta dall'inflessione: «[C]ontrariamente a ciò che afferma Heidegger»)⁹²⁶ palesa l'iscrizione della distruzione al cuore della filosofia (l'essenza non può che essere

⁹²³ *Ivi*, pp. 83-84.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 56. Corsivo nostro.

⁹²⁵ *Ivi*, p. 106.

⁹²⁶ *Ibidem*.

sfigurata man mano che la storia della filosofia avanza). Dal canto suo, la metafisica non fa che dissimulare la distruzione. Ad esempio, paradigmaticamente, attraverso il motivo etico della *Bildung* o della “formazione alla morte”: «Ci formiamo alla morte. Cosa che non significa, in verità, come *i filosofi* ci fanno credere, che ci si prepara, che si concepisce la propria morte come un’opera, che si plasma la propria finitezza. Perché ciò che si forma quando si dà forma alla propria morte è la morte». ⁹²⁷ È necessario cogliere la portata di questa frase. Perché quando una filosofa dice: “i filosofi”, quando prende così palesemente le distanze dal discorso filosofico, la linea tra la metafisica e l’altro pensiero non basta ad esaurire il significato di una dichiarazione che è in fondo una protesta, l’espressione di una posizione che è a un tempo negazione del proprio status di filosofo e affermazione di una postura critica, dunque genuinamente filosofica. La critica alla *Bildung*, al “formarsi alla propria morte”, è l’espressione di una contestazione intellettuale per quell’atteggiamento che tenta retoricamente di domare ciò che è per definizione instabile: l’accidente. “Educarsi” alla morte ha la “funzione” di trascendere (e dominare) lo statuto accidentale di ogni evento distruttivo. ⁹²⁸

L’accidentalità essenziale di ogni mutamento implica la necessità di una nuova postura nei confronti della plasticità dell’esistenza. Qui avviene la torsione, il capovolgimento in cui culmina l’*Ontologia dell’accidente*. Per via della sua natura ‘ontologica’, questo saggio non fa che parlarci di una questione o, meglio, di un problema soltanto: dopo la metafisica, noi non abbiamo alcun termine per caratterizzare una nascita, un’origine, un atto di creazione. ⁹²⁹ Già nella prima pagina del saggio, la plasticità distruttrice è presentata come «un’improvvisazione esistenziale assoluta. Una forma nata (*née*) dall’accidente, nata (*née*) per accidente». ⁹³⁰ La (non troppo) velata polemica con l’ultimo Derrida,

⁹²⁷ *Ivi*, p. 89. Corsivo nostro.

⁹²⁸ Malabou insiste a più riprese sul fatto che la morte non sia mai naturale, in particolare nel quinto capitolo dell’*Ontologia dell’accidente*. Cfr. *Ivi*, pp. 85-91. Simone De Beauvoir sembra esprimere una posizione simile a conclusione di un racconto del 1964: «È in età di morire». Tristezza, esilio dei vecchi [...] Invece, no. Non si muore di essere nati, né di avere vissuto, né di vecchiaia. Si muore di *qualche cosa* [...] Non esiste una morte naturale [...]. Tutti gli uomini sono mortali: ma per ogni uomo la propria morte è un caso fortuito, ed anche se la conosce e vi acconsente, una indebita violenza». Simone De Beauvoir, *Una morte dolcissima*, traduzione di Clara Lusignoli, Einaudi, Torino 2015, pp. 95-96. In entrambi i casi, ciò che le due filosofe sembrano difendere, contro una certa tradizione filosofica della morte (Socrate per Malabou, il sillogismo per De Beauvoir), è il richiamo alla serietà della filosofia contro la “virilità” del “filosofo guerriero”.

⁹²⁹ Prendere in considerazione l’evoluzione del problema dell’origine in Malabou domanderebbe un lavoro a parte. È quantomeno doveroso segnalare che la decostruzione politica dell’*ἀρχή* è il motivo che caratterizza uno degli ultimi lavori dell’autrice: Catherine Malabou, *Al ladro! Anarchismo e filosofia*, traduzione di Carlo Milani, Elèuthera, Milano 2024.

⁹³⁰ *Ivi*, p. 31. Catherine Malabou, *Ontologie de l’accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Éditions Léo Scheer, Parigi 2009, p. 9.

l'esposizione della possibilità di decostruire la stessa struttura messianica dell'esperienza⁹³¹, non ha altro oggetto se non il concetto di genesi.⁹³² Nel sesto ed ultimo Capitolo del saggio, Malabou analizza la nozione freudiana di denegazione (*Verleugnung*) al fine di rivelare una doppia tendenza, a un tempo distruttrice e conservatrice, che caratterizzerebbe la rimozione. Questa doppia tendenza alimenterebbe surrettiziamente il testo di Derrida:

Il diniego nasce in questo strano contesto, in cui lo stesso concetto di nascita trema. La domanda circa un'origine totalmente altra è una domanda che insiste, che scava, che deborda il possibile effettivo [...] Tale ritorno testimonia quindi, da un lato, la durezza implacabile del negativo che Freud denomina coazione a ripetere [...] Allo stesso tempo, di contro, la domanda circa la possibilità altra, la versione completamente diversa del reale, non è semplicemente la testimonianza di un ritorno meccanico e compulsivo: essa tradisce anche un'attesa, quella della venuta di un modo d'essere. Di una maniera d'essere che esclude il reale. Di un modo d'essere che è quello della promessa, di un a-venire che si fissa per sempre.⁹³³

La questione della distruzione è dunque direttamente connessa al problema di capire che cosa si debba intendere con il termine "creazione". Per Derrida, infatti, l'inedito è sempre un'invenzione dell'altro:

L'invenzione dell'altro, venuta dell'altro, non si *costruisce* certo come un genitivo soggettivo (ma neppure come genitivo oggettivo), anche se l'invenzione viene dall'altro. Il quale, infatti, non è, pertanto, né soggetto né oggetto, né un io, né una coscienza né un inconscio. Prepararsi a questa venuta dell'altro è ciò che si può chiamare decostruzione. La quale decostruisce appunto questo doppio genitivo [...].⁹³⁴

⁹³¹ Cfr. C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., pp. 105-106: «Per la precisione, il possibile che cerco di liberare è quello che rende l'esistenza possibile. Il possibile del diniego, questa fede tenace e ineluttabile in un'origine totalmente altra, non è quello della plasticità distruttrice, che rifiuta di promettere e di credere alla costruzione simbolica di ogni risorsa per l'avvenire. Non è vero che la struttura della promessa sia indecostruibile. La filosofia del futuro deve esplorare lo spazio di tale disfatta delle strutture messianiche».

⁹³² Così in un altro saggio, quando Malabou enuncia il passaggio epocale dalla scrittura alla plasticità, l'autrice afferma che l'«[...] ontologia del grafo», che caratterizza la filosofia di Derrida (ma anche la linguistica, l'antropologia strutturale, genetica e cibernetica), propone una concezione per cui «l'origine – qualunque senso si dia a questa parola – è pensabile esclusivamente in termini di traccia, ossia di differenza da sé». C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., p. 110. In questo stesso saggio, Malabou insiste sulla capacità dei «[...] circuiti neurali [...]» di «auto-organizzarsi» e sul fatto che «[i]l modello della *facilitazione* è sostituito a quello della *ri-modulazione* e della *ri-composizione*» (*Ivi*, p. 112), lasciando intendere che chiunque volesse affrontare il problema dell'origine non può evitare, oggi, di prendere in considerazione il cervello o la costituzione cerebrale della soggettività.

⁹³³ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 103. Traduzione leggermente modificata.

⁹³⁴ Jacques Derrida, *Psyché. Invenzione dell'altro*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 1, traduzione dal francese di Riccardo Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, p. 58.

Secondo il filosofo francese, l'inedito non può che giungere dall'alterità più radicale, cosicché al soggetto non rimane altro da fare che restare in attesa della sua venuta *vom Ereignis*, dall'evento (come si dice "dall'esterno" o "da fuori"). In quest'ottica, la promessa della venuta dell'altro è ciò che sospende l'attualità, ciò che mette in scacco il dominio del soggetto sulla storia (filosofica e politica) ed apre alla trascendenza dell'avvenire. La novità del discorso di Malabou (se ci è concesso: la "sua" decostruzione) è invece un'altra: si tratta di accettare, di guardare in faccia l'attualità di ciò che storicamente è e di leggere in questa storia (individuale e universale, biografica e collettiva, analitica e politica) l'effetto distruttivo di una virtualità negativa, che, pur realizzandosi, rimane per sempre e paradossalmente in sospenso: «Il possibile negativo [...] non diviene mai reale, non diviene neppure irreale bensì dimora sospeso nella forma post-traumatica [...]». ⁹³⁵ La forma post-traumatica è dunque la 'promessa dell'esplosione'⁹³⁶: un appello etico che procede dall'attualità dell'altro, non dalla sua attesa ma dal presente della sua forma interrotta, in quanto quest'ultimo si costituisce come una presenzialità senza sostanza (ma non priva di forma) e appunto come lo sfondo della sofferenza in atto. ⁹³⁷ La promessa della distruzione è a un tempo la virtualità dell'accidente (la sua capacità di produrre necessariamente quegli effetti in se stessi imprevedibili) e la promessa (o la possibilità) di un avvenire che non ha forma senza una scossa, senza un confronto con il traumatico, senza un appello filosofico a guardare la ferita dell'altro. La plasticità distruttrice può essere definita come il virtuale che, procedendo retrospettivamente dall'attuale (il soggetto come effetto dei propri accidenti), produce necessariamente l'apertura del possibile: l'idea di una creazione, di una inevitabile apertura del nuovo, di un atto a un tempo creativo ed etico-politico. Di un

⁹³⁵ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 105.

⁹³⁶ «*The Promise of Explosion*» è il sottotitolo di una raccolta in lingua inglese di saggi di Malabou: Catherine Malabou, *Plasticity. The Promise of Explosion*, a cura di Tyler Williams, Edimburg University Press, Edimburgo 2022.

⁹³⁷ Cfr. C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., pp. 60-61: «Il riconoscimento del ruolo della plasticità distruttrice permette di radicalizzare la decostruzione della soggettività, di imprimerle un nuovo percorso. Tale riconoscimento rivela che una potenza di annientamento si nasconde nel cuore della costituzione stessa dell'identità, una freddezza virtuale che non è solamente il destino dei cerebrolesi, degli schizofrenici o degli omicidi seriali, ma il segno di una legge dell'essere che sembra sempre sul punto di abbandonare se stesso, di schivarsi. Un'ontologia della modificazione deve accogliere nel suo cuore questo particolare tipo di metamorfosi che corrisponde a un addio dell'essere a se stesso. Oggi tutti i sopravvissuti a dei traumi, siano essi biologici o politici, presentano i segni di un'indifferenza di tal tipo. Ne consegue quindi che la presa in considerazione della plasticità distruttrice s'impone come un'arma ermeneutica per comprendere i volti contemporanei della violenza». Come in parte anticipato, il tema della violenza è centrale in C. Malabou, *Les nouveaux blessés* (cit.) e in Catherine Malabou, Slavoj Žižek, *Il trauma: Ripetizione o distruzione? Un confronto tra psicoanalisi, filosofia e neuroscienze*, a cura di Francesco Clemente e Franco Lolli, Galaad, Giulianova (TE) 2022

inizio che avviene per distruzione. La forma di ciò che ricomincia da zero – non a partire da un vuoto ontologico ma da un'interruzione indotta per deflagrazione – ha in effetti il nome di rivoluzione.

3. *L'avvenire della plasticità*

3.1. *Plasticità e soggettività*

L'ontologia dell'accidente, nuova chiave di lettura della «[...] decostruzione della soggettività»⁹³⁸, è la *pars destruens* di un movimento costruttivo, che corrisponde al tentativo di delineare una teoria critica del soggetto a partire dal dominio epistemologico contemporaneo delle neuroscienze, a cui corrisponde l'avvento istoriale del cervello come immagine privilegiata dei processi contemporanei di soggettivazione. Occorre subito precisare che quello di Malabou non è a rigore un approccio “neuro-filosofico”. Così come la neuroplasticità non è un “concetto ibrido” all'incrocio tra filosofia e neurobiologia, bensì lo ‘schema motorio’ – «[...] figura paradigmatica dell'organizzazione in generale»⁹³⁹ – della nostra epoca.

Procedendo con ordine, la prima domanda che poniamo è: quale concezione della plasticità emerge in un lavoro come *Cosa fare del nostro cervello?* Da un lato, la “neuroplasticità” indica la «dialettica dell'identità – tra foggatura e distruzione», in contrapposizione al motivo neoliberale della flessibilità e del polimorfismo assoluti; cosicché, in ultima istanza, il saggio si propone come un «[...] esercizio di epistemologia critica [...]»⁹⁴⁰ volto all'«elaborazione di un pensiero dialettico del cervello [...]».⁹⁴¹ Dall'altro lato, la dialetticità del termine assume i connotati di una concezione intensiva del rapporto tra i poli dell'opposizione: «[...] non contraddittorio ma graduato, in quanto il significato stesso di plasticità lo pone agli estremi di una necessità formale (carattere irreversibile della formazione-determinazione) e di un rinnovamento della forma (capacità di formarsi in modo diverso, di cambiar luogo, addirittura di annullare la determinazione – la libertà)».⁹⁴² Si può dunque dire che la stessa dialettica della plasticità

⁹³⁸ *Ivi*, p. 60.

⁹³⁹ C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., p. 111. Sul concetto di «schema motorio», cfr. *Ivi*, pp. 49-52. In particolare p. 51: «Uno schema motorio, l'immagine pura di un pensiero [...] è uno strumento in grado di raccogliere la più grande quantità di energia e di informazione dal testo di un'epoca. Esso raccoglie e elabora significati e tendenze che, in un dato momento [storico], pervadono la cultura sotto forma di *immagini fluttuanti*, una sorta di “atmosfera delle cose” o di *Stimmung* (“umore”, “tonalità affettiva”) materiale. Uno schema motorio corrisponde a ciò che Hegel chiama la “*caratteristica*” (*Eigentümlichkeit*) di un'epoca: il suo stile, il marchio che le è proprio».

⁹⁴⁰ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, cit., p. 23.

⁹⁴¹ *Ivi*, p. 108.

⁹⁴² *Ivi*, p. 29.

cambia, si metamorfizza. La forma polarizzante della contraddizione logica è arricchita dall'introduzione di una vettorialità, di una necessità non-teleologica ma comunque interna al processo plastico, grazie alla quale la plasticità distruttrice può assumere i connotati della libertà:

Le esplosioni [...] sono da intendere come scarichi energetici, cumuli creativi che trasformano progressivamente la natura in libertà. Insistere su queste apparizioni esplosive è come affermare che *non siamo flessibili* nella misura in cui ogni cambiamento nell'identità è una prova *critica* che lascia delle tracce, ne cancella altre, resiste alla propria prova, non tollera alcun polimorfismo.⁹⁴³

Organizzare in tal modo la relazione tra i termini dialettici della plasticità (tra la plastica e il plastico) significa fare della neuroplasticità l'istanza di un nuovo materialismo. Per comprendere questo punto, occorre anzitutto tener presente la destinazione "esplosiva" di un'identità cerebrale che si forma "per resistenza"⁹⁴⁴, secondo un processo i cui elementi in gioco sono costituiti (in ordine di successione) dalla resistenza reciproca del mentale e dello psichico, dalla formazione di una vicendevole tensione (opposizione tra resistenza ed esercizio di una forza esterna) ed infine da un'esplosione (concezione deflagrante o "distruttrice" della costituzione stessa del soggetto). Il cervello ha dunque una "massa" che non ha nulla a che fare con il peso specifico dell'organo. La "massa cerebrale" è, in questo orizzonte di senso, la sua capacità materiale di resistere alle pressioni economico-sociali e di esplodere laddove ci si sarebbe aspettati un adattamento. Che la dialettica della plasticità sia vettorializzata significa che essa diventa un rapporto di forze.

Ciò induce necessariamente a reinterrogare la concezione speculativa del negativo. In effetti, Malabou dichiara che la prima tappa per comprendere il suo percorso intellettuale è costituita dalla differenza o dall'opposizione «[...] tra due tipi di negatività, vale a dire [...]», tra una negazione che, «raddoppiandosi, *forma la propria soluzione* – negatività dialettica» ed una negazione che, «sdoppiandosi, si differenzia e si disloca senza

⁹⁴³ *Ivi*, p. 97.

⁹⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 95: «Bisogna supporre che la *formazione* mentale faccia derivare il suo essere o la sua identità dalla *sparizione* del neuronale, che nasca da una sorta di bianco, spazio di incontro altamente contraddittorio della natura e della storia. Solamente un' *esplosione ontologica* può permettere il passaggio da un ordine all'altro, da un'organizzazione all'altra, da un dato all'altro. *Neuronale e mentale (si) resistono [...]*. È interessante anche la successiva analisi del rapporto tra determinismo e libertà in Bergson: «Uno dei grandi meriti di Bergson è quello di aver dimostrato che ogni movimento vitale era plastico, vale a dire che procedeva da una esplosione e da una creazione allo stesso tempo. Solamente fabbricando degli esplosivi la vita dà forma alla propria libertà, liberandosi del puro determinismo genetico».

risoluzione, *tracciando il proprio scarto* nello spaziamento (*espacement*) di una dislocazione pura – negatività decostruttrice». ⁹⁴⁵

Conseguenzialmente, la seconda domanda che rivolgiamo al testo è: quale “tipologia” di negazione è in gioco nella ‘dialettica’ cerebrale (vettoriale e materialistica) della “neuroplasticità”? Si tratta anzitutto di una negatività immanente al cervello stesso: è quest’ultimo ad esplodere, a rifiutare di assumere la nuova forma. Il negativo è dunque una virtualità che ci obbliga a considerare il sistema nervoso centrale come l’istanza a un tempo materiale e trascendentale della soggettività. La neuroplasticità permette di declinare la dialettica logico-semanticamente tra scultura ed esplosione in un senso inedito: «[...] se la vita del cervello si svolge tra programma e deprogrammazione, tra determinismo e possibilità di cambiare la differenza, allora [...] il Sé [...] è allo stesso tempo ciò che si eredita e ciò che si crea». ⁹⁴⁶ La “creazione” o poiesi cerebrale è il risultato di un processo di integrazione reticolare del molteplice: i neuroni si interconnettono ⁹⁴⁷ attraverso i loro prolungamenti (sinapsi), formando i circuiti di un organo in grado di rapportarsi a se stesso per mezzo di mappature sensibili che corrispondono ad una prima forma del ‘sé’. ⁹⁴⁸ Ne risulta una concezione metastabile dell’individualità: «Se si accetta l’idea secondo la quale la personalità deriva dall’insieme delle connessioni stabilite, si accetta anche quella per cui la personalità è “ri” o costituibile». ⁹⁴⁹ La molteplicità genetica e la natura multiplanare del sistema nervoso ⁹⁵⁰, di cui la soggettività è solo un effetto, implicano che il cervello, nel momento stesso in cui “produce” l’identità, non sia più identico a se stesso (prova è nel fatto che noi ci rivolgiamo ad esso in terza persona). Cosicché, in ultima istanza, l’organo cerebrale può essere definito nel modo seguente: «Un’organizzazione produttrice di futuro, suscettibile di una differenziazione funzionale in costante crescita, una macchina in qualche modo determinata dalla relazione verso l’alterità. Una macchina in grado di privilegiare l’evento sulla legge». ⁹⁵¹

Ora, l’aspetto più incisivo non risiede nell’idea di un apriori materiale (termine al quale la filosofia francese contemporanea ci ha ormai abituati) bensì al fatto che questa stessa

⁹⁴⁵ C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., pp. 37-38.

⁹⁴⁶ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, cit., p. 93.

⁹⁴⁷ Cfr. *Ivi*, p. 80.

⁹⁴⁸ Cfr. C. Malabou, *Les nouveaux blessés*, cit., p. 69: «Esiste una pura emozione vitale, senza altro oggetto che “sé” – il “sé” cerebrale».

⁹⁴⁹ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, cit., p. 91.

⁹⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 61: «Il fenomeno di potenziamento dei circuiti [...] manifesta chiaramente che il sistema nervoso è organizzato secondo spazi funzionali multipli, interconnessi, sempre in movimento e suscettibili di essere modificati».

⁹⁵¹ *Ivi*, p. 55.

istanza sia plastica, soggetta a mutamento. È per questa ragione che Malabou ha dedicato a Kant un saggio che punta a rivelare l'«*instabilità fondamentale del trascendentale*», il suo «cattivo equilibrio», il suo essere costantemente «in cambiamento».⁹⁵² In una parola: la sua plasticità. Questo punto esorbita il nostro orizzonte di ricerca (giacché concerne niente di meno il rapporto tra le tre Critiche e domanderebbe, per questo motivo, un contributo a parte). Nel prossimo capitolo, noi ci occuperemo di una certa concezione della «[...] plasticità del virtuale»⁹⁵³ che ci è sembrata più affine all'organizzazione generale del lavoro.

In questa occasione, ci limitiamo a notare che la domanda: “Cosa fare del nostro cervello?” ha anche, inevitabilmente, una portata estetica (in riferimento ad un'estetica dell'esistenza)⁹⁵⁴, sebbene la sua posta in gioco sia inevitabilmente etica (in effetti, porla equivale a chiedersi: “Che cosa fare di noi stessi?”). Benché Malabou consideri il significato sculturale della plasticità come un senso logocentrico o metafisico del concetto⁹⁵⁵, il modello del cervello plastico è quello, sensualistico, di una scultura vivente⁹⁵⁶: «[L]a statua è vivente, il programma si anima; dove si pensa di poter trovare soltanto una macchina, si incontra un *intreccio complesso di generi diversi di plasticità* che contraddicono le rappresentazioni ordinarie del cervello-macchina».⁹⁵⁷ Ciò non significa che l'azione implicata nella domanda che dà il titolo al saggio (“cosa fare del nostro cervello?”) sia poetica e non praxica, o che la questione si risolva nel dovere di aver cura di sé (e del proprio cervello). Piuttosto, se davvero si potesse parlare senza alcuna esitazione di un’“estetica del cervello” (utilizziamo il termine superando un certo imbarazzo), se ne dovrebbe parlare secondo una logica politica (o militante) della sottrazione, laddove resistere significa sottrarsi all'esercizio della forza plastica che è propria dei processi ideologici contemporanei di soggettivazione. Ciò non toglie, tuttavia,

⁹⁵² Catherine Malabou, *Divenire forma. Epigenesi e razionalità*, traduzione a cura di Antonio Frank Jardilino Maciel, revisione di Salvatore Tedesco, Meltemi, Milano 2020, p. 24.

⁹⁵³ Alessandro Sarti, Giovanna Citti e David Piotrowski, *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies*, Springer, Cham 2022, p. 6.

⁹⁵⁴ Cfr. Michel Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da Frédéric Gros, traduzione dal francese di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano 2011.

⁹⁵⁵ Ad esempio, in *Les nouveaux blessés*, per esprimere il senso ‘distruittivo’ del concetto di plasticità, l'autrice avverte: «Siamo ben lontani dal paradigma sculturale della “bella forma”». C. Malabou, *Les nouveaux blessés*, cit., pp. 41-42. Oppure, ne *La plasticità al tramonto della scrittura*, commentando *L'arte e lo spazio* di Heidegger, afferma: «[I]l concetto di spazio plastico governa la tradizione metafisica nel suo insieme». C. Malabou, *La plasticità al tramonto della scrittura*, cit., p. 44. Cfr. Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio*, traduzione italiana di Carlo Angelino, il melangolo, Genova 2015, p. 25.

⁹⁵⁶ La formula è di Jean-Claude Ameisem. Cfr. Id., *La sculpture du vivant: Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Seuil, Parigi 1999; trad. it. in: Pino Donghi (curatore), *La nuova odissea*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

⁹⁵⁷ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello*, cit., p. 40.

che l'idea di un avvenire del cervello sia espressa proprio attraverso il lessico estetico della scultura:

Il fatto che le sinapsi possano vedere la loro efficacia rinforzata o affievolita in funzione dell'esperienza permette, dunque, di stabilire che, se ogni cervello umano fosse simile in quanto ad anatomia, nessun cervello sarebbe identico rispetto alla sua storia. I fenomeni di apprendimento e di memoria lo dimostrano chiaramente. La ripetizione, l'abitudine, hanno un ruolo considerevole e ciò rivela che la risposta di un circuito nervoso non è mai fissa. Al suo ruolo di scultrice, la plasticità aggiunge le funzioni di artista, di educatrice della libertà e dell'autonomia. In un certo senso, è possibile affermare che le sinapsi sono le riserve (per l'avvenire) del cervello.⁹⁵⁸

3.2. *L'epoca cerebrale*

Abbiamo visto, nel paragrafo precedente, che la neuroplasticità è lo schema motorio della nostra epoca. Se ciò è plausibile, è perché il cervello (coerentemente con il senso della plasticità che Malabou ricava da Hegel) non è un oggetto specifico o privilegiato di studio che si rivela in un determinato momento della storia della scienza e del pensiero. Piuttosto, esso è l'istanza che dà il nome ad un'epoca che di certo non comincia in un colpo solo ma si svela e si costituisce progressivamente. L'avvento dell'epoca cerebrale non è plateale ma prudentemente scientifica, filosofica ed estetica. Tuttavia, il nostro compito non è quello di indagare la prima formulazione del concetto neurologico di plasticità sinaptica ad opera di Santiago Ramón y Cajal, né, tantomeno, di considerare l'emergere della plasticità nei campi della biologia⁹⁵⁹, dell'antropologia fisica⁹⁶⁰ o della pedagogia.⁹⁶¹ Si tratta invece di considerare filosoficamente l'ambiente cerebrale⁹⁶² nel quale, ad un certo punto della storia, ci siamo accorti di essere immersi come in un

⁹⁵⁸ *Ivi*, pp. 37-38.

⁹⁵⁹ Cfr. James Mark Baldwin, *A New Factor in Evolution*, «American Naturalist», 1896, 354 (30), pp. 441-451 e 536-553.

⁹⁶⁰ Cfr. Franz Boas, «Changes in bodily form in the descendants of immigrants», parte dell'«Abstract of the Report on Changes in Bodily Form in the Descendants of Immigrants», The Immigration Commission, Government Printing Office, Washington, successivamente pubblicato in: Id., *Changes in the Bodily Form of Descendants of Immigrants*, «American Anthropologist (New Series)», 1912, 14 (3), pp. 530-562.

⁹⁶¹ Cfr. John Dewey, *Democracy and Education*, Myers Education, Gorham (ME) 2018, in particolare: *Ivi*, pp. 98-100.

⁹⁶² Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Massimo Carboni, Castelvecchi, Roma 2010, pp. 110-111: «[...] c'è un ambiente esterno comune su tutto lo strato, preso in tutto lo strato, l'ambiente cerebrale [...] Lo stesso ambiente nervoso cerebrale non possiede la minima organizzazione. Costituisce piuttosto il “brodo preumano” in cui ci immergiamo».

“cervello-mondo”. Nel riconoscimento di ciò, Malabou non pretende per sé alcun primato.

Ancora in *Cosa fare del nostro cervello?*, leggiamo che Deleuze è «uno dei pochi filosofi ad occuparsi di ricerche neuro-scientifiche a partire dagli anni ottanta», che egli fu il primo a notare il mutamento che avveniva in senso ad una certa concezione del cervello⁹⁶³, nonché a comprendere che: «Lo spazio cerebrale è costituito da fratture, da vuoti, da fenditure, che impediscono di considerarlo come una totalità integrale».⁹⁶⁴ Il cervello è un organo caratterizzato da una fondamentale frammentarietà, non soltanto per via delle sue fenditure sinaptiche⁹⁶⁵, né per via dei processi «*discontinui*» che, accanto ad una forma di «continuità *complessa*»⁹⁶⁶, costituiscono la condizione stessa della dialettica tra lo psichico e il cerebrale. Si deve piuttosto parlare della discontinuità strutturale di una conformazione connettiva che allo stesso tempo congiunge e disgiunge, include ed esclude gli attori, i soggetti, le esistenze singolari di un'epoca (nonché le stesse epoche, le falde della nostra memoria collettiva). In tal senso, a partire dalla lettura deleuziana della temporalità peculiare di un 'nuovo cinema cerebrale' che appare in film come *Je t'aime, je t'aime* e *Providence* di Alain Resnais, Malabou può affermare: «*La plasticità del tempo è iscritta nel cervello. E non ce ne accorgiamo perché si tratta del nostro mondo*».⁹⁶⁷

L'importanza di questa frase dovrebbe risaltare immediatamente ai nostri occhi, giacché, fin da *L'avenir de Hegel*, la plasticità (o più precisamente la stessa formulazione del problema della plasticità) deriva dalla grande problematica ontologica del tempo. Non è sbagliato ipotizzare che in Malabou sia in gioco un senso “cinematografico” del

⁹⁶³ Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, traduzione di Liliana Rampello, Einaudi, Torino 2017, pp. 245-246: «La conoscenza del cervello è progredita e ha attuato una redistribuzione generale. Le cose sono così complicate che non si parlerà di una rottura, ma piuttosto di nuovi orientamenti che producono al massimo un effetto di rottura con l'immagine classica. Ma forse, contemporaneamente, il nostro rapporto con il cervello cambiava e, per proprio conto, al di fuori di ogni scienza, consumava la rottura con l'antico rapporto. Da una parte il processo organico dell'integrazione e della differenziazione rimandava sempre più a livelli di interiorità ed exteriorità relative e, tramite questi, a un fuori e a un dentro assoluti, topologicamente in contatto: era la scoperta di uno spazio cerebrale topologico, che passava attraverso ambienti relativi per raggiungere la compresenza di un dentro più profondo di ogni ambiente interno e di un fuori più lontano di ogni ambiente esterno. Dall'altra, il processo di associazione urtava sempre più contro alcune interruzioni nel reticolo continuo del cervello, ovunque micro-fessure che non erano solo vuoti da superare, ma meccanismi aleatori che si introducevano in ogni momento tra l'emissione e la ricezione di un messaggio associativo: era la scoperta di uno spazio cerebrale probabilistico o semifortuito, “an uncertain system”. Sotto questi due aspetti forse si può definire il cervello come sistema acentrato»

⁹⁶⁴ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, cit., pp. 52-53.

⁹⁶⁵ Cfr. *Ivi*, p. 53. Una fenditura sinaptica è lo spazio microscopico ove avviene la trasmissione di neurotrasmettitori tra il terminale di un neurone e il terminale sinaptico di una cellula bersaglio.

⁹⁶⁶ *Ivi*, p. 78.

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 57.

concetto, che assume tra l'altro un ruolo molto importante nello sviluppo del suo pensiero. Non è forse vero che, come abbiamo visto in *Le Change Heidegger*, la questione del valore ontologico della plasticità si gioca tra il fantastico, la visibilità e la forma? Non è forse una «*cinéplastica* (cinéplastique)»⁹⁶⁸ a caratterizzare il senso mobile, mutevole, post-metafisico della forma?

Ne *L'immagine-tempo*, Deleuze scrive: «Ogni trasformazione possiede un'“età interna” e si potrà considerare una coesistenza di falde o di continuum di età diverse».⁹⁶⁹ Ogni topologia o mappatura delle falde presenta il modello del diagramma: «E il diagramma è l'insieme delle trasformazioni del continuum, l'accatastamento di strati o la sovrapposizione di falde coesistenti».⁹⁷⁰ Si tratta anzitutto di descrizioni di spazi e oggetti «funzionali», ma in un senso del termine che non concerne l'uso, bensì «[...] la funzione mentale o il livello del pensiero».⁹⁷¹ Gli oggetti, i luoghi, gli scaffali sono come le incanalature di mappe mnestiche e si presentano come una «cartografia» che «è essenzialmente mentale, cerebrale»: il cinema crea un «[...] cervello come mondo, come memoria, come “memoria del mondo”».⁹⁷² Gli oggetti sono mnesicamente funzionali e alla loro distribuzione corrisponde una ripartizione di funzioni: quelle della memoria di un cervello che eccede a un tempo il “dentro” ed il “fuori” – in ultima istanza, l'intero campo concettuale della soggettività.⁹⁷³ Ma le trasformazioni del diagramma non sono riconducibili ad una variazione continua, giacché: «[...] faranno sempre e necessariamente capo [...] a una frammentazione: una regione per quanto piccola sia, sarà frammentata».⁹⁷⁴ È qui che entra in gioco il fattore “sentimentale” (la musica) come contenuto del cervello-mondo: la comunicazione tra le falde o, meglio, ciò che è in grado di passare da una falda all'altra, da una mappa all'altra, è la plasticità del sentimento: «Il

⁹⁶⁸ Su questo concetto, cfr. C. Malabou, *Le change Heidegger*, cit., pp. 129-157. Si tratta di un termine cinematografico che Malabou ricava da un articolo del 1922 di Élie Faure. Cfr. Élie Faure, *De la cinéplastique*, in Id., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Librairie Plon, Parigi 1953, pp. 21-45.

⁹⁶⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 139-140.

⁹⁷⁰ *Ivi*, p. 142.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

⁹⁷² *Ibidem*.

⁹⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 241: «Questa membrana che rende presenti uno all'altro il fuori e il dentro si chiama Memoria. Se la memoria è il tema esplicito dell'opera di Resnais, non è il caso di cercare un contenuto latente che sia più sottile, è più importante valutare la trasformazione che Resnais fa subire al concetto di memoria (trasformazione importante quanto quelle operate da Proust o da Bergson). Perché la memoria certo non è più la facoltà d'avere dei ricordi, è la membrana che, nei modi più diversi (continuità, ma anche discontinuità, avvolgimento, eccetera), fa corrispondere le falde di passato con gli strati di realtà, dato che le une emanano da un dentro sempre già là, gli altri risultano da un fuori sempre futuro, ed entrambi erodono il presente che ormai è soltanto il loro incontro».

⁹⁷⁴ *Ivi*, p. 140.

sentimento è quanto non smette di modificarsi, di circolare da una falda all'altra, a seconda delle trasformazioni». ⁹⁷⁵ Vi è, nel cinema di Resnais, una plasticità nella plasticità: alle trasformazioni che compongono l'insieme del diagramma corrisponde la plasticità nomade, "kino-plastica" del sentimento.

Va da sé che questo "sentimento" – esattamente come la memoria – non abbia nulla a che fare con l'interiorità. Si tratta piuttosto di un sentire impersonale, cerebrale, non di un sistema nervoso singolare bensì dell'intero cervello-mondo:

Per questo Resnais ripete che si interessa solo a ciò che avviene nel cervello, ai meccanismi cerebrali, meccanismi mostruosi, caotici o creatori. Se i sentimenti sono età del mondo, il pensiero è il tempo non-cronologico che corrisponde loro. Se i sentimenti sono falde di passato, il pensiero, il cervello, è l'insieme di relazioni non-localizzabili tra tutte queste falde, la continuità che le avvolge e le svolge come altrettanti lobi, impedendo loro di arrestarsi, di irrigidirsi in una posizione di morte. ⁹⁷⁶

Occorrerà forse tornare a riflettere, in futuro, sulle affezioni di un sistema nervoso che non è ancora un soggetto e, più in generale, su quegli «istanti percettivi» che di certo non esauriscono le capacità plastiche del nostro cervello ma che «sono alla base di tutto il resto». ⁹⁷⁷ Per il momento, rivolgeremo la nostra attenzione alla nozione di "plasticità del virtuale", connessa non tanto al lavoro sul cinema di Deleuze bensì al suo concetto di eterogenesi differenziale, per come quest'ultimo è stato recentemente rielaborato da Sarti, Citti e Piotrowski.

⁹⁷⁵ *Ivi*, p. 146.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

⁹⁷⁷ Oliver Sacks, *Il fiume della coscienza*, traduzione di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano 2018, p. 162.

Capitolo 6.

Plasticità virtuale.

1. *La 'plasticità del virtuale'*

1.1. *Molteplicità, singolarità e morfogenesi*

L'idea di una 'plasticità del virtuale', a cui avevamo accennato nel corso del capitolo precedente, emerge nell'ottica di una rielaborazione in termini matematici, semiotici e neuromatematici del concetto deleuziano di eterogenesi differenziale. Per introdurre tale argomento, sarà opportuno osservare preliminarmente i concetti di molteplicità, singolarità e morfogenesi. È bene anticipare che tale introduzione non pretende di essere esaustiva, giacché il lavoro di Sarti, Citti e Piotrowki è tutt'oggi al centro di un dibattito vivace. Il nostro intento è quello di esporre preventivamente la portata filosofica del discorso in merito al concetto di plasticità. Inoltre, per via della trasversalità disciplinare che incontreremo, saremo costretti a tornare a più riprese sulle nozioni di molteplicità, singolarità e morfogenesi, di seguito brevemente presentate.

Per quanto riguarda la nozione di molteplicità riemanniana, essa consiste in una varietà differenziabile rappresentabile per mezzo di una funzione che associa a ciascun punto un prodotto scalare su uno spazio tangente, consentendo in tal modo la misurazione di curve pluridimensionali e di superfici a dimensioni maggiori di due.⁹⁷⁸ Deleuze evoca tale concetto nell'ottica di una teoria dell'idea che intende quest'ultima in senso virtuale e non categoriale. Come scrive l'autore di *Differenza e ripetizione*:

Un'Idea è una molteplicità definita e continua a n dimensioni. [...] Per dimensioni, s'intendono le variabili o coordinate da cui dipende un fenomeno; per continuità, s'intende l'insieme dei rapporti tra i mutamenti di tali variabili, ad esempio una forma quadratica dei differenziali delle coordinate; per definizione, s'intendono gli elementi reciprocamente determinati da tali rapporti, che non possono mutare senza che la molteplicità muti d'ordine e di misura. [...] L'idea si definisce così come struttura. La struttura, l'Idea è il "tema complesso", una

⁹⁷⁸ Per un'ottima genealogia del concetto, cfr. Andrea Colombo, *Immanenza e molteplicità. Gilles Deleuze e le matematiche del Novecento*, Mimesis, Milano 2023, pp. 117-120.

molteplicità interna, cioè un sistema di nessi molteplici non localizzabili tra elementi differenziali, che s'incarna in relazioni reali e in termini attuali.⁹⁷⁹

Per quanto una definizione del “virtuale” nella filosofia deleuziana sia in questa sede un'impresa impraticabile, rilevante per il nostro discorso è che questo termine è utilizzato per opporre ad una comprensione essenzialistica dell'universale una concezione modale e creativa dell'idea, laddove quest'ultima sarà considerata come ciò che si esprime, si attualizza o s'“incarna” creativamente nella realtà in quanto ragion sufficiente del divenire.

Manuel De Landa riconduce la suddetta nozione al suo sostrato biologico: “molteplicità” è un termine che dev'essere letto, in prima istanza, nell'ottica di una teoria anti-essenzialistica delle specie⁹⁸⁰, che non riduca la moltitudine reale degli enti all'unità di una categoria essenziale (“animale”, “essere umano”, ecc.) ma che ricalchi invece i processi morfogenetici delle stesse. In questo orizzonte, le specie sono filogeneticamente concepite come sistemi dinamici cangianti e rappresentabili attraverso equazioni differenziali in grado di descrivere la loro evoluzione nel tempo. Traslando di nuovo il termine nel suo ambito filosofico d'appartenenza (quello dell'ontologia), è possibile affermare che “molteplicità” è un concetto che esprime lo spazio di possibilità dei mutamenti di un sistema.

Come anticipato, un altro concetto essenziale per la comprensione dell'eterogenesi è quello delle singolarità di Henri Poincaré, che Deleuze recupera – sempre nell'ottica di una teoria anti-essenzialistica dell'idea – in relazione alla nozione di evento.⁹⁸¹ Una singolarità può essere rappresentata come un punto o una situazione che, all'interno di una molteplicità (o varietà) topologica o geometrica, presenta un comportamento eccezionale. Il termine “molteplicità” può dunque essere dinamicamente considerato come l'inviluppo di relazioni differenziali esposto all'influenza di singolarità (o eventi eccezionali) che dal canto loro determinano peculiari soglie di sviluppo nel passaggio dal

⁹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, pp. 237-238.

⁹⁸⁰ Cfr. Manuel De Landa, *Scienza intensiva e filosofia virtuale. Nelle pieghe del pensiero di Deleuze*, a cura e nella traduzione di Andrea Colombo, Meltemi, Milano 2022, pp. 37-39

⁹⁸¹ Cfr. Gilles Deleuze, *Logica del senso*, traduzione di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2014, p. 53: «Che cos'è un evento ideale? È una singolarità. O piuttosto un insieme di singolarità che caratterizzano una curva matematica, uno stato di cose fisico, una persona psicologica e morale [...] Tali singolarità [...] non si confondono né con la personalità di colui che si esprime in un discorso, né con l'individualità di uno stato di cose designato da una proposizione, né con la generalità o l'universalità di un concetto significato dalla figura o dalla curva. [...] La singolarità è essenzialmente preindividuale, non personale, a-concettuale. Essa è affatto indifferente all'individuale e al collettivo, al personale e all'impersonale, al particolare e al generale – e alle loro opposizioni».

virtuale all'attuale. In quest'ottica, le singolarità influenzano e guidano i processi morfogenetici di un sistema "attraverso" lo spazio di possibilità invilupato nell'idea, fino all'attualizzazione dei suoi mutamenti temporali.

È opportuno notare che le suddette singolarità non "accompagnano" la morfogenesi se non strutturando lo stesso spazio di possibilità per cui e attraverso cui il processo si espleta. Ciò significa che ogni singolarità è perfettamente immanente allo sviluppo del sistema. Detto altrimenti, non si tratta di forme ideali in grado di trascendere il divenire del sistema nel tempo ma appunto di eventi eccezionali che, nel corso della loro occorrenza, modificano direttamente lo spazio di possibilità. È esattamente in questo senso che si può parlare di 'plasticità del virtuale', laddove ad essere trasformato dagli eventi non è l'attuale bensì il virtuale colto nel suo statuto intensivo. Vale a dire, a un tempo ontologico⁹⁸² ed estetico-trascendentale⁹⁸³ (ritorneremo su quest'ultimo punto nel corso del capitolo).

Ora, quello di eterogenesi differenziale può essere considerato come un concetto critico, sviluppato a partire dalla – e in controtendenza rispetto alla – morfodinamica strutturale di René Thom e Jean Petitot. È dunque opportuno ripartire da quest'ultima teoria, non tanto per una mera premura storiografica bensì in nome della comprensibilità dell'argomento.

1.2. Eterogenesi differenziale

1.2.1. La morfodinamica strutturale

In termini epistemologici generali, l'eterogenesi differenziale può essere considerata come un tentativo di ripensare i fondamenti della morfodinamica al di là dello strutturalismo di Thom e Petitot. Il "motore" di una tale impresa è costituito, come anticipato a più riprese, dall'ontologia di Deleuze:

⁹⁸² Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 306-307: «Nell'intensità, chiamiamo *differenza* ciò che è realmente implicante, invilupante, e *distanza* ciò che è realmente implicato o invilupato. Per questo l'intensità non è né divisibile come la quantità estensiva, né indivisibile come la qualità. La divisibilità delle quantità estensive si definisce mediante [...] l'equivalenza delle parti determinate dall'unità e mediante la loro consustanzialità con il tutto che si divide. [...] Viceversa [...] [u]na quantità intensiva si divide, ma si divide senza cambiare di natura»

⁹⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 306: «È la differenza nell'intensità [...] a costituire l'essere "del" sensibile. [...] L'intensità, la differenza nell'intensità, costituisce il limite proprio della sensibilità, talché ha il carattere paradossale di questo limite, per cui è l'insensibile, ciò che non può essere sentito, perché è sempre ricoperta da una qualità che la aliena o la "contraria", distribuita in un esteso che la rovescia e la annulla. Ma in un altro senso, l'intensità è ciò che può essere soltanto sentito, ciò che definisce l'esercizio trascendentale della sensibilità».

La morfodinamica strutturale di Thom [...] è essenzialmente una teoria del controllo delle singolarità, per cui un insieme di variabili di stato può controllare il sistema e guidarlo verso stati stabili desiderati. Come tale, lo spazio interno degli stati è dato a priori. Nella dinamica deleuziana, d'altra parte, le singolarità sono primarie rispetto allo spazio dei parametri e vengono generate in modo tale da costituire una nuova costellazione di punti.⁹⁸⁴

Si tratta, dunque, coerentemente con l'approccio 'anti-essenzialista' di Deleuze, di comprendere il «divenire delle forme»⁹⁸⁵ secondo un modello che oltrepassi l'omogeneità di uno spazio e di un tempo strutturali e trascendenti rispetto ai processi plastici di modificazione delle forme. Se si può parlare di una "plasticità del virtuale", è perché l'eterogenesi non si occupa soltanto di metamorfosi discrete ed attuali ma anche della creazione (virtuale, appunto) «di nuovi spazi di possibilità».⁹⁸⁶

Dal punto di vista operativo, la novità consiste nel superamento della logica binaria che caratterizza l'approccio strutturalista in generale e la morfodinamica di Thom e Petitot in particolare: «Le relazioni di opposizione della struttura vengono sostituite da un assemblaggio di relazioni eterogenee in continua composizione. Invece di scegliere tra i termini opposti di una struttura, è [...] possibile comporre assemblaggi di relazioni eterogenee».⁹⁸⁷ Lo spazio di possibilità non è più considerato in quanto istanza trascendentale corrispondente ad una struttura parametrizzata bensì come un piano di creazione: «Non si tratta più di controllare un insieme dato di singolarità, come avveniva nella teoria delle catastrofi, ma piuttosto di creare costellazioni di singolarità».⁹⁸⁸ Al fine di definire meglio l'approccio 'eterogenetico' di Sarti, Citti e Piotrowski, proviamo ad analizzare preventivamente alcuni aspetti della morfodinamica strutturale di Thom e Petitot.

Sia dato⁹⁸⁹ un sistema dinamico in cui la derivata temporale della variabile di stato $x(t)$ è proporzionale al negativo del gradiente del potenziale $V(x)$. Il gradiente del potenziale V corrisponderebbe alla prima derivata della variabile x , mentre la matrice Hessiana corrisponderebbe alla seconda derivata. Se la prima derivata è nulla (tale che $\frac{dV}{dx} = 0$), è possibile classificare il punto critico come un minimo o un massimo locale, a seconda del

⁹⁸⁴ A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 41.

⁹⁸⁵ *Ivi*, p. 2.

⁹⁸⁶ *Ibidem*.

⁹⁸⁷ *Ivi*, p. 3.

⁹⁸⁸ *Ivi*, p. 42.

⁹⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 21

valore positivo o negativo del segno della seconda derivata ($\frac{d^2V}{dx^2}$). Tuttavia, se anche la seconda derivata del potenziale è uguale a zero ($\frac{d^2V}{dx^2} = 0$), il punto critico degenera, nel senso che una perturbazione del sistema potrà cambiare il segno della seconda derivata, causando una perdita di stabilità. A questo punto, il sistema stesso può essere nuovamente stabilizzato introducendo parametri di controllo $p = (p_1, p_2 \dots p_n)$. L'equazione dinamica diventa dunque una funzione del vettore di stato x e dei parametri di controllo p . In termini analitici, ciò può essere descritto attraverso l'equazione: $\frac{dx(t)}{dt} = -\nabla V(x, p)$, ove $\frac{dx(t)}{dt}$ indica la derivata temporale del vettore di stato $x(t)$ che rappresenta la variazione delle variabili di stato nel tempo e $V(x, p)$ è il gradiente di potenziale che indica la direzione e l'intensità della massima o (nel caso suddetto) della minima variazione del potenziale rispetto alle variabili di stato x e ai parametri di controllo p . Come affermano Sarti, Citti e Piotrowski:

Il comportamento dei punti critici degenerati per via della variazione minima dei parametri di controllo è stato l'oggetto primario della teoria delle catastrofi di René Thom. I piccoli cambiamenti dei parametri di controllo p mutano la forma del potenziale $V(x, p)$ e possono far sì che l'equilibrio appaia o scompaia, che [tali parametri di controllo] cambino da attrattivi a repulsivi e viceversa.⁹⁹⁰

Lo spazio dei parametri di controllo può dunque contenere dei 'punti di catastrofe'. In termini matematici, si tratta dei punti in cui le derivate della funzione $V(x, p)$, che rappresenta il rapporto tra lo stato del sistema (x) e i parametri (p), sono nulle rispetto ai parametri: $\frac{\partial V}{\partial p} = 0$. In tal senso, anche una variazione continua e graduale dei parametri può portare a cambiamenti qualitativi improvvisi, laddove tutto dipende dalla struttura della funzione potenziale che governa il sistema. Tuttavia, l'evoluzione del sistema è pensata in modo tale che, per quanto subitanei possano risultare i cambiamenti qualitativi, l'equilibrio può sempre essere ristabilito. «In tal senso, la teoria di Thom è una teoria della stabilizzazione dei flussi gradiente».⁹⁹¹

Dal punto di vista filosofico, tale prospettiva implica una peculiare concezione dell'evento. Nell'ottica dello strutturalismo dinamico di Thom, quest'ultimo è

⁹⁹⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

⁹⁹¹ *Ivi*, p. 22.

interpretabile secondo lo schema delle «relazioni binarie e oppozionali»⁹⁹² determinate al livello della struttura. L'evento è dunque strutturalmente controllabile attraverso la "razionalità superiore" di una dialettica delle categorie. Ora, comprendere la novità dell'eterogenesi differenziale rispetto alla morfodinamica strutturale significa, tra l'altro, ripensare lo spazio di possibilità del sistema al di là della geometria riemanniana. Per definire meglio questo aspetto, è necessario richiamare il concetto di spazio di Riemann.

1.2.2. *Dallo spazio di Riemann agli spazi sub-riemanniani*

Fin dai primi anni della sua carriera, Bernhard Riemann avvertì la necessità di superare lo spazio isotropico euclideo, le cui proprietà fisiche, come l'intensità o la densità di campo, sono omogenee in ogni direzione. La geometria riemanniana considera la complessità di uno spazio multidimensionale, in cui ogni dimensione rappresenta solo un aspetto specifico della superficie e dunque della varietà considerata. In quest'ottica, il concetto di molteplicità indica tecnicamente la misura della ripetizione della radice di una funzione complessa (radice multipla della funzione in un medesimo punto). Sono due gli aspetti particolarmente rilevanti per il nostro discorso: 1. La natura problematica (in senso deleuziano) dello spazio riemanniano; 2. Il valore genetico della molteplicità in relazione allo spazio. Come affermano i nostri autori: «La molteplicità è un modo per riproblematizzare lo spazio senza assumere che sia già dato, costituendolo di volta in volta per prossimità. [...] [U]na molteplicità è una collezione amorfa di pezzi semplicemente giustapposti l'uno all'altro».⁹⁹³ Trattandosi di uno spazio di possibilità, lo spazio riemanniano può essere (ed è) utilizzato per rappresentare il virtuale deleuziano.

Ora, data una varietà di Riemann, la definizione della geometria locale, la distanza tra i punti e la lunghezza delle curve possono essere calcolate introducendo un piano tangente, vale a dire, uno spazio vettoriale che approssima la superficie in un punto qualsiasi senza mai attraversarla. Il piano tangente è infatti in grado di rappresentare: 1. La direzione locale dello spazio in un punto specifico (per mezzo della definizione di una derivata direzionale); 2. La metrica locale, ossia (per quel che ci riguarda) la distanza tra due curve dello stesso spazio.

Sia dato un intervallo (a, b) su uno spazio M . La curva γ rappresenti il percorso che un oggetto impiegherebbe per passare da a a b , vale a dire, la funzione in grado di aiutarci a mappare ogni valore temporale t nell'intervallo (a, b) , in modo tale che $\gamma : (a, b) \rightarrow M$.

⁹⁹² *Ivi*, p. 43.

⁹⁹³ *Ivi*, p. 36.

Tale formula descrive una curva parametrizzata, la cui derivata $[\dot{\gamma}(t)]$ corrisponde al vettore di velocità indicante direzione e (appunto) velocità del movimento della curva lungo il tragitto dell'intervallo (a, b) , definito come: $\dot{\gamma}(t) = \frac{d\gamma}{dt} = \lim_{h \rightarrow 0} \frac{\gamma(t+h) - \gamma(t)}{h}$ (ove t è il parametro della curva e $\frac{d\gamma}{dt}$ è la sua derivata rispetto a t). Come affermano Sarti, Citti e Piotrowski, «[s]e la curva integrale è osservabile nel mondo fisico, la sua derivata è un elemento dello spazio tangente, un oggetto che appartiene al piano virtuale» e, per questo motivo, «il piano tangente rappresenterà il piano virtuale per gli spostamenti sulla varietà». ⁹⁹⁴ Seguendo l'esempio considerato, lo spazio tangente trascende lo spazio M . Si tratta allora di “eliminare” questa trascendenza e rendere il piano tangente immanente rispetto allo spazio d'origine (M). Far ciò, in linea generale, significa cogliere lo spazio di possibilità al di là della propria fissità a priori e delle variazioni parametriche che permettono di controllare le transizioni di fase (nel nostro esempio, la direzione della curva). Ne risulta «[...] un vero spazio di composizione ove i campi differenziali possono essere [di volta in volta] ricombinati». ⁹⁹⁵

Per comprendere il “superamento” della morfodinamica di Thom e Petitot, è dunque necessario considerare il virtuale non più dal punto di vista dello spazio di Riemann, bensì dalla prospettiva degli spazi sub-riemanniani. Rievochiamo dunque la definizione di tale concetto che Sarti, Citti e Piotrowski forniscono in *Differential Heterogenesis*:

Una varietà sub-Riemanniana è una varietà differenziale M dove, per ogni punto, solo un sottospazio dello spazio tangente, chiamato spazio tangente ammissibile, definisce la geometria dello spazio intorno allo stesso punto. Sebbene lo spazio tangente abbia la stessa dimensione in ogni punto, lo spazio tangente ammissibile avrà una dimensione che varia da punto a punto. ⁹⁹⁶

In questo caso, noi non abbiamo più a che fare con uno spazio tangente parametrizzato bensì con una molteplicità di spazi discreti che possono essere composti e ricomposti (in altri termini, assemblati). Osserviamo la questione più da vicino.

Sia data la superficie in uno spazio di Riemann (M). Su di essa, ogni punto p (sia esso $p_1, p_2, p_3 \dots p_n$) può muoversi in ogni direzione possibile in base alle dimensioni specifiche della superficie suddetta. Tutte le dimensioni possibili in cui il punto p può muoversi

⁹⁹⁴ Ivi, p. 37.

⁹⁹⁵ Ivi, p. 42.

⁹⁹⁶ Ivi, p. 62.

possono a loro volta essere rappresentate per mezzo di uno spazio tangente $T_p(M)$. L'idea di varietà sub-reimanniana implica l'introduzione di vincoli locali, in base alla discrezionalità degli spazi in questione. Il punto p può muoversi esclusivamente in direzioni specifiche, determinabili nel modo che segue: a partire dal suddetto spazio tangente $T_p(M)$, si costruisce un sottospazio tangente ammissibile $AT_p(M)$ che indica le direzioni in cui p può muoversi in base ai vincoli introdotti. Va da sé che, se lo spazio tangente $T_p(M)$ ha le stesse dimensioni (n) della superficie suddetta (M), lo spazio tangente ammissibile $AT_p(M)$ ha dimensioni (m) inferiori ad entrambi ($m < n$). Ma può anche accadere che uno spazio tangente ammissibile contenga componenti maggiori rispetto alla superficie di partenza (M), come nel caso considerato dagli autori, in cui l'insieme delle derivate direzionali è descritto dal gradiente non-standard o degenerato: $\nabla_p = (X_{1,p}, \dots, X_{m,p})$.⁹⁹⁷ Occorre infatti ricordare che uno spazio tangente ammissibile $AT_p(M)$ è dato per ogni punto della superficie M ($p_1, p_2, p_3 \dots p_n$). Se noi raccogliamo insieme gli spazi ammissibili per ogni punto della molteplicità M , otteniamo un fascio di spazi tangenti ammissibili: « $AT(M) = \cup_{p \in M} AT_p(M)$ »⁹⁹⁸, per cui il fascio tangente ammissibile $AT(M)$ è l'unione di tutti gli spazi tangenti ammissibili $AT_p(M)$ per ogni punto p appartenente alla varietà M . La questione consiste ora nel determinare il grado di variazione tra gli spazi ammissibili facenti parte del fascio. L'idea di spazio sub-reimanniano ammette infatti che la dimensione dello spazio tangente ammissibile $AT(M)$ possa variare da punto (ad es., p_1) a punto ($p_2, p_3, \dots p_n$). A questo stadio, «dire che la dimensione di AT_p può cambiare da un punto all'altro significa che può essere una linea in un punto e un piano in un altro punto» e «[d]al momento che la dimensione dello spazio, così come i suoi generatori, sono definiti localmente, possiamo dire che, di punto in punto, "lo spazio cambia di natura"». ⁹⁹⁹ La transizione metamorfica tra le diverse dimensioni di $AT_p M$ a seconda dei vincoli locali degli spazi discreti dunque esprime, a detta degli autori, una vera e propria trasformazione ontologica dello spazio di possibilità. La plasticità del virtuale indica, dunque, che lo spazio tangente non è più considerato come più il *locus* trascendentale dei parametri di controllo bensì definito per il suo statuto a un tempo creativo e metamorfico.

Come dicevamo, in tal modo l'eterogenesi differenziale è in grado di offrire una concezione matematica inedita dell'evento, non più comprensibile, come nel caso della

⁹⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 62 e p. 64, Fig. 4.1:

⁹⁹⁸ *Ivi*, p. 62.

⁹⁹⁹ *Ivi*, p. 64.

morfodinamica di Thom e Petitot, secondo la logica binaria e opposizionale dello strutturalismo, bensì in quanto evento creativo, secondo la logica di un processo d'individuazione metastabile, perpetuo e interminabile.¹⁰⁰⁰

Ora, il punto per noi essenziale è il seguente. Se quanto abbiamo finora visto ci aiuta a comprendere, in termini matematici, il divenire delle forme e la plasticità del virtuale, dobbiamo concepire questi ultimi (il divenire, la plasticità) come l'evoluzione continua di un unico processo di attualizzazione del virtuale? Detto altrimenti: l'eterogenesi differenziale ci restituisce forse una comprensione "continuista" della plasticità? Proveremo a rispondere a tali domande nel paragrafo che segue.

1.3. Spazi discreti

Abbiamo visto che il concetto di eterogenesi differenziale domanda il superamento dello spazio di Riemann in direzione degli spazi sub-riemanniani. Una volta determinata la plasticità dello spazio virtuale in base ai vincoli locali degli spazi tangenti ammissibili (AT_pM), rimane il problema della connessione tra i vari punti distribuiti sugli spazi discreti, laddove le loro direzioni sono vincolate localmente e, per tale ragione, ogni spazio risulta indipendente dall'altro. «Se, per esempio, la molteplicità è un piano bidimensionale e lo spazio tangente ammissibile AT_{p0} è composto da vettori, non possiamo né muoverci, né connettere punti verticalmente. In tal senso, la condizione della connettività sarebbe violata».¹⁰⁰¹ Ora, per connettere due punti, laddove l'insieme dei campi vettoriali ammissibili (X_1, X_2, \dots, X_m) non lo permettessero, si applica loro un commutatore (*bracket*) che consente d'introdurre fasci vettoriali in grado di generare nuove direzioni a partire da quelle originariamente ammesse. Se l'equazione « $V_1 = AT$ » indica l'insieme delle direzioni originariamente ammesse, « $V_2 = [V_1, V_2]$ »¹⁰⁰² rappresenterà un ulteriore fascio di direzioni ottenuto a partire dal primo, e così via (V_3, V_4 , etc.). In tal senso, le direzioni di movimento ammissibili si propagano e si combinano, rendendo possibile l'assegnazione di gradi ai vari campi vettoriali.¹⁰⁰³ L'insieme slegato degli spazi discreti assume dunque uno statuto intensivo.

Come riportano gli autori, sono due le condizioni da tenere a mente in merito a questo punto: la prima è quella di Lars Hörmander, la seconda porta il nome di Ferdinand Georg

¹⁰⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 31.

¹⁰⁰¹ *Ivi*, p. 67.

¹⁰⁰² *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 69.

Frobenius. Se la prima condizione è rispettata, non importa quanto si progredisca nella costruzione dei fasci vettoriali di grado differente (V_2, V_3, V_4 , etc.): ogni punto sarà sempre connesso o connettibile a quello dello spazio tangente iniziale (V_1). In tal senso, la progressione può dirsi continua e dunque rispetta, sul piano propriamente filosofico, la logica continuista della modalizzazione auto-immanente di un unico campo virtuale. Tuttavia, possono anche darsi casi in cui la condizione di Hörmander non è soddisfatta. In tal caso,

la proprietà della connettività può andare perduta: ci saranno coppie di punti connesse alle curve integrali della struttura, e altre che non lo saranno. Lo spazio sarà organizzato in componenti connesse. Ogni componente è [in se stessa] completamente connessa, il che significa che la propagazione sarà possibile all'interno di ciascuna componente connessa separatamente, ma non vi sarà progressione da una componente all'altra.¹⁰⁰⁴

In questo caso, «la figura della sfera di distanza [ossia l'insieme di tutti i punti a distanza fissa dallo spazio tangente iniziale] cambierà da un punto all'altro: da qualche parte avrà la topologia di una linea, da qualche altra quella di una sfera»¹⁰⁰⁵ e lo spazio stesso risulterà instabile, soggetto al divenire costante di ciò che abbiamo a più riprese chiamato “plasticità del virtuale”.

Ora, una tale instabilità non è eccezionale. È universale o, per utilizzare un termine più radicale, totale. «Da un punto di vista puramente geometrico, ciò è inevitabile: Gromov ha dimostrato che le sotto-varietà di una varietà di Hörmander, in generale, non sono di Hörmander. Ciò significa che vi sono regioni che possono dileguarsi dalla loro connessione con altre regioni, cosa inconcepibile nelle varietà riemanniane».¹⁰⁰⁶ ‘Cosa inconcepibile nelle varietà riemanniane’: non si tratta, qui, del motivo profondo per cui l'eterogenesi differenziale concepisce lo spazio di possibilità dal punto di vista delle molteplicità sub-riemanniane? Non è necessaria una “frammentazione” dello spazio per pensare la radicalità della nozione di “plasticità del virtuale”? Creazione, composizione e assemblaggio dello spazio di possibilità dei sistemi non implicano forse che si proceda a partire da spazi geneticamente discreti, discontinui, frammentati e interrotti, piuttosto che dall'univocità di un unico spazio in grado di contenere virtualmente tutte le direzioni possibili?

¹⁰⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁶ *Ibidem.*

Sembra che gli sforzi di Sarti, Citti e Piotrowski vadano proprio in questa direzione. Come dicevamo, la seconda condizione da tenere a mente è quella di Frobenius. Essa decide se la distribuzione dei campi vettoriali su una varietà sia integrabile, ossia se possa essere generata da campi vettoriali tra loro commutabili. Data una distribuzione di campi vettoriali $D(X)$ generata dai campi di vettori X_1, X_2, \dots, X_n su una varietà M , essa sarà integrabile se i loro commutatori possono essere rappresentati da combinazioni lineari degli stessi campi vettoriali. Tuttavia, la connettività dello spazio si regge su fattori globali che non dipendono, a loro volta, dall'integrabilità dei campi vettoriali. Ciò permette di immaginare casi in cui la condizione di Hörmander non è rispettata, ma lo è quella di Frobenius. Sarà dunque possibile costruire «[...] spazi comuni locali senza distruggere l'eterogeneità dei campi di vettori» e 'preservare' «[...] le isole e le regioni disconnesse [...]», secondo il modello monadologico di Leibniz: «[È] questo il caso delle monadi leibniziane, per cui l'estrema eterogeneità non occlude la possibilità della risonanza locale». ¹⁰⁰⁷

Si può dunque osservare che lo spazio virtuale in gioco nell'eterogenesi differenziale può essere letto nell'ottica della prossimità ma non come l'espressione di una teoria del continuo. Come se l'idea di cambiamenti repentini e imprevedibili implicasse di necessità la logica di una discontinuità di fondo, che si riflette anche sul piano dell'analisi. Non a caso, quando si tratta di descrivere la dinamica dei sistemi attraverso l'equazione differenziale evolutiva delle derivate parziali $\frac{\partial u(t,p)}{\partial t} = A(u(t,p))$ ¹⁰⁰⁸, gli autori precisano: «È chiaro che, in base a questa definizione, [la funzione] a non deve soddisfare alcuna condizione di regolarità e non è richiesto che sia continua. Può dunque variare arbitrariamente ed improvvisamente da un punto all'altro, nel tempo e nello spazio, senza alcun criterio, assolutamente». ¹⁰⁰⁹ Più in generale, chiariscono ulteriormente Sarti, Citti e Piotrowski, una funzione a

[...] associa ad ogni elemento $(t, \omega, p, u(p), \nabla u(p), \dots, \nabla^k(u, p))$ un valore reale differente. Tale definizione è puntuale. In ogni punto nello spazio e nel tempo, e per tutti i valori delle derivate, è esclusivamente richiesto che a assuma un valore reale. Non vi è alcuna relazione richiesta tra

¹⁰⁰⁷ Ivi, p. 75.

¹⁰⁰⁸ Per cui l'operatore A «[...] è rappresentato nei termini del gradiente differenziale ∇ , e le sue iterazioni generiche (any order) ∇^k rappresentano differenze spaziali di ogni ordine» (Ivi, p. 76), definendo l'espressione dell'operatore A come la funzione $a(u, p)$ e sviluppandola nel modo che segue: $A(u)(p) = a(t, p, u(p), \nabla u(p), \dots, \nabla^k(u, p))$

¹⁰⁰⁹ Ivi, p. 77.

i valori di a in un punto p e in un altro punto p_0 . Senza alcun requisito di regolarità, la funzione a cambia in modo arbitrario da un punto all'altro. In questo senso, una funzione a è l'esempio più generale di un operatore che cambia arbitrariamente in ogni punto diverso.¹⁰¹⁰

Questa concezione 'puntuale' dell'evoluzione dei sistemi dinamici sembra implicare che, a prescindere da quanto infinitesimale sia la prossimità tra gli spazi locali coinvolti nel processo (o tra le monadi, se si volesse insistere sul paragone tra eterogenesi e monadologia), nessun principio di località sarebbe in grado di colmare sostanzialmente lo scarto genetico tra uno spazio discreto e l'altro. L'eterogenesi ci fornisce dunque una concezione discontinua della plasticità, che, tra l'altro, sembra essere già implicata nel modello dadaista dell'assemblaggio evocato per ben due volte da Sarti, Citti e Piotrowski nel corso della loro argomentazione¹⁰¹¹ (ritorneremo su questo punto nell'ultimo capitolo della presente sezione, considerando la questione da un punto di vista prettamente estetico).

Ora, come abbiamo anticipato sopra, la concezione intensiva del virtuale in Deleuze ha una doppia natura: ontologica ed estetico-trascendentale. È giunto il momento di esplorare questo secondo aspetto.

2. La virtualità del sensibile

Nell'ottica dell'eterogenesi differenziale, la concezione altamente problematica della funzione, in cui la soluzione non è predeterminabile al di là del suo valore reale¹⁰¹², può essere espressa attraverso l'idea di un'«[...] eterogeneità ove gli operatori possono essere diversi in ordine e tipologia in punti differenti dello spazio»:¹⁰¹³ «Più in generale, possiamo considerare una costellazione di operatori con dinamiche totalmente differenti ad ogni punto: un insieme discreto di operatori differenziali A_{p_0,t_0} , ognuno dei quali è definito nell'intorno U_{p_0,t_0} di un dato punto p_0 , che esiste a partire da un istante di tempo t_0 : $A_{p_0,t_0}(u)(p) = a_{p_0,t_0}(p, u(p), \nabla_{p_0}u(p), \nabla_{p_0}^2u(p))$ ». ¹⁰¹⁴ In tal senso, la «[...] famiglia di operatori A_{p_0,t_0} definisce [l']operatore A come l'assemblaggio di quelli precedenti». ¹⁰¹⁵ Se ne ricava, per quanto concerne il nostro discorso, anzitutto un "modello":

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 6 e p. 57.

¹⁰¹² Cfr. *Ivi*, p. 77.

¹⁰¹³ *Ivi*, p. 78.

¹⁰¹⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

Dobbiamo considerare un fenomeno con molte parti auto-contenute (*self-contained*), ognuna delle quali evolve separatamente con la propria organizzazione interna. Se due o più parti iniziano in qualche modo ad interagire tra di esse, la loro organizzazione interna e la loro connessione saranno completamente riorganizzate per dar conto di una nuova interazione [...] In tal modo, gli operatori acquisiscono priorità e definiscono dunque le dimensioni e le qualità dello spazio, rompendo (*breaking*) l'apriori kantiano del privilegio dello spazio in ogni morfodinamica.¹⁰¹⁶

Il "modello" è dunque costituito da parti auto-contenute, ognuna dotata di una propria organizzazione interna, la cui interazione, descrivibile in termini di differenziale, è generatrice. Il modello è in effetti monadologico, nel senso specifico che esso presenta una forte assonanza con la teoria della percezione sensibile che Deleuze ricaverà da Leibniz.

Ne *La piega*, il filosofo francese afferma che: «La macropercezione [percezione cosciente o appercezione] è il prodotto di rapporti differenziali che si stabiliscono tra micropercezioni; è dunque un meccanismo psichico inconscio a generare il percepito della coscienza».¹⁰¹⁷ Il passaggio dal piano molecolare al piano molare (o dalla percezione oscura alla percezione chiara) risulta dunque descrivibile in termini intensivi. Detto altrimenti, si ha una qualità quando due o più percezioni oscure entrano tra loro in una relazione differenziale. Ciò permette una comprensione matematica dell'ontologia del percepito (o dell'«essere del sensibile»): «Dobbiamo intendere alla lettera, cioè matematicamente, che una percezione cosciente si produce quando due (o più) parti eterogenee entrano tra loro in un rapporto differenziale che determina una singolarità. È come nell'equazione della circonferenza $ydy + xdx = 0$ o, in cui $\frac{dy}{dx} = -\frac{x}{y}$ esprime una grandezza determinabile».¹⁰¹⁸

Tuttavia, anche da un punto di vista prettamente esegetico, si può notare sintomaticamente che l'apparizione del termine 'plasticità del virtuale' in *Differential Heterogenesis* è connessa non soltanto al problema di ridefinire, contro una certa concezione trascendentale dello spazio, la virtualità del sensibile ma anche il rapporto fondamentale tra il soggettivo e il sensibile. In quest'ottica, fornire una comprensione

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, nuova edizione a cura di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 155.

¹⁰¹⁸ *Ivi*, pp. 143-144.

eterogenetica del divenire significa altresì affermare una concezione metastabile dell'individualità. Osserviamo dunque più nel dettaglio il rimando testuale a cui facciamo riferimento.

Dal saggio di Sarti, Citti e Piotrowski leggiamo: «Il divenire è visto come un principio creativo che emerge dal porre un problema nei termini di una costellazione di operatori differenziali tra loro eterogenei. Questa fase di composizione plastica di differenziali mette in atto la dimensione problematica e intensiva del divenire, che può essere vista come una forma di plasticità del virtuale».¹⁰¹⁹ Tale citazione è il commento ad un lungo brano tratto da *Empirismo e soggettività*, in cui Deleuze si domanda:

[C]ome può esserci qualcosa di dato, come qualcosa può essere dato a un soggetto, come il soggetto può darsi qualcosa? In questo caso l'esigenza critica è quella di una logica costruttiva che ha il suo modello nelle matematiche. La critica invece è empirica quando, ponendosi da un punto di vista puramente immanente, da cui sia possibile una descrizione che ha la sua regola in certe ipotesi determinabili e il suo modello nella fisica, ci si domanda a proposito del soggetto: come si costituisce nel dato? La costruzione del dato fa posto alla costituzione del soggetto. Il dato non è più dato a un soggetto, ma è il soggetto che si costituisce nel dato.¹⁰²⁰

Il brano continua: «Ma che cos'è il dato?» – vale a dire, lo ribadiamo: che cos'è questa datità dell'esperienza da cui emerge il soggetto? – e la risposta è la seguente: «Hume dice che il dato è il flusso del sensibile, una collezione di impressioni di immagini, un insieme di percezioni».¹⁰²¹ Ciò che Deleuze eredita da Hume (e che Sarti, Citti e Piotrowski ereditano dal primo nel momento in cui concepiscono il virtuale come una «[...] pluralità di elementi pre-individuali che non sono mai interamente attualizzati»¹⁰²²) è in effetti la posizione per cui ad essere reale non è ciò che è al di là della struttura del soggetto, bensì ciò che è al di qua della sua costituzione: il campo pre-soggettivo dell'esperienza. In tal senso, il virtuale esprime precisamente la virtualità del sensibile.

Per Deleuze, lettore di Hume, il soggetto non è il presupposto di quell'esperienza dalla quale all'inverso emerge.¹⁰²³ Di conseguenza, il sensibile non è il materiale ricevuto da

¹⁰¹⁹ *Ivi*, p. 57.

¹⁰²⁰ Gilles Deleuze, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, a cura di Filippo Domenicali, Orthotes, Napoli-Salerno 2018, p. 103. Il passaggio è interamente citato, appunto, in: A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 57.

¹⁰²¹ G. Deleuze, *Empirismo e soggettività*, cit., p. 103.

¹⁰²² A. Sarti, G. Citti, D. Piotrowski, *Differential Heterogenesis*, cit., p. 31.

¹⁰²³ Ciò vale tanto per il soggetto trascendentale, comunque lo si intenda, quanto per l'idea di una soggettività incorporata. Cfr. *Ivi*, p. 106: «Si dirà che almeno il dato si offre ai sensi, che presuppone degli organi o anche un cervello. Senza dubbio, ma ciò che si deve di nuovo e sempre evitare, è prestare *fin da*

una soggettività che anticipa l'atto ricettivo. È al contrario la «[...] successione dinamica di percezioni distinte» che, «proprio perché [...] distinte», «indipendenti»¹⁰²⁴ l'una dalle altre, dà luogo all'esperienza: «[L']esperienza è la successione, il movimento delle idee separabili perché differenti, e differenti perché separabili».¹⁰²⁵ Si noti che la successione si fonda a partire dalla molteplicità di impressioni innate¹⁰²⁶, le quali, benché prive di qualità¹⁰²⁷, risultano però tra loro differenti. Per via di questa differenza primigenia (pre-qualitativa), la sensibilità non può essere indagata senza l'introduzione di una costante. Quest'ultima corrisponde al«[l']idea più piccola»: ¹⁰²⁸ «idea terminante [...] assolutamente indivisibile»¹⁰²⁹, la sola in grado di garantire l'oggettività del discorso filosofico: «[S]enza dubbio esistono molte cose più piccole dei più piccoli corpi che appaiono ai sensi, ma resta il fatto che non c'è nulla di più piccolo dell'impressione che abbiamo di questi corpi o dell'idea che ce ne facciamo».¹⁰³⁰ Lo statuto oggettivo dell'idea più piccola risiede nella sua natura sensibile, non-fisica e non-matematica: «La più piccola idea, la più piccola impressione, non è né un punto matematico né un punto fisico, ma un punto sensibile. Il punto fisico è già esteso, ma ancora divisibile; il punto matematico è un nulla. Tra i due c'è una via di mezzo, l'unica reale».¹⁰³¹

Poco meno di trent'anni dopo (ci riferiamo a *La piega*), la ricerca sulla percezione è spinta ben oltre questa soglia, in direzione di quelle *petites perceptions* in grado di colmare (ma vedremo subito che non è così) la differenza umana tra lo statuto sensibile dell'esperienza e quello, matematico e “pneumatologico”, del virtuale. Tuttavia, il saggio dedicato a Leibniz presenta una novità interessante: se in *Empirismo e soggettività* l'idea più piccola è ‘l'unica reale’, in nessuna parte del saggio su *Leibniz e il barocco* Deleuze definisce le percezioni oscure allo stesso modo. Forse ciò significa che queste ultime non siano “reali”? La questione è più complessa. Il problema risiede in una sorta di asimmetria inemendabile tra la percezione dell'anima e la sensibilità fisiologica dei corpi:

subito all'organismo un'organizzazione che avrà *soltanto* quando il soggetto perverrà anch'esso alla mente, cioè un'organizzazione che dipende dagli stessi principi del soggetto [...] Insomma, l'organismo e i sensi non possiedono di per sé immediatamente i caratteri di una natura umana o di un soggetto; dovranno riceverli da fuori».

¹⁰²⁴ *Ivi*, pp. 103-104.

¹⁰²⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁰²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 105: «[Q]uanto all'impressione, non è rappresentativa, non viene introdotta, ma è innata».

¹⁰²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 122: «Solo la mente umana è qualificativa».

¹⁰²⁸ *Ivi*, p. 107.

¹⁰²⁹ *Ivi*, p. 108.

¹⁰³⁰ *Ivi*, p. 109.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

Il problema è il calcolo – scrive Deleuze –: il calcolo differenziale è davvero adeguato all’infinitamente piccolo? La risposta di Leibniz è negativa, nella misura in cui l’infinito attuale non ha un tutto più grande e parti più piccole, e non tende verso limiti. I rapporti differenziali intervengono soltanto per estrarre dalle piccole percezioni oscure una percezione chiara: il calcolo stesso è dunque un meccanismo psichico e, se esso risulta fittizio, lo è nel senso in cui tale meccanismo corrisponde a quello di una percezione allucinatoria.¹⁰³²

Il differenziale concerne solo la percezione ‘allucinatoria’ che si verifica nell’interiorità senza finestre della monade e benché gli infinitesimali possano ancora essere applicati allo studio dei fenomeni sensibili, nulla elimina lo scarto che qui viene a crearsi tra l’anima e il corpo. Nel caso della sensibilità corporea, infatti:

Il rapporto delle vibrazioni col ricettore introduce nella materia dei limiti che rendono possibile l’applicazione del calcolo differenziale, ma questo rapporto non è esso stesso differenziale. L’applicazione del calcolo differenziale alla materia si basa sulla presenza di organi ricettori ovunque nella materia, ma avviene solo per rassomiglianza. [...] Il calcolo di Leibniz, basato sulla determinazione reciproca dei “differenziali”, è assolutamente inseparabile da un’Anima, in quanto solo l’anima conserva e distingue i piccoli componenti.¹⁰³³

La soluzione non può che essere di natura squisitamente metafisica: il mondo stesso non esiste al di là della facoltà rappresentativa della monade. Tuttavia, proprio questa impostazione dimostra che la percezione introduce nel reale (ossia nel virtuale) un’incrinatura irriducibile.

Procediamo con ordine. Qual è, anzitutto, il rapporto tra la realtà esperibile e il reale-virtuale delle *petites perceptions*? In primo luogo, occorre partire dalla posizione per cui gli effetti delle seconde si presentano come lacune, come scarti della sensibilità empiricamente esperibile. È il caso dell’inquietudine connaturata al vivente. Le piccole percezioni – scrive Deleuze – «[...] costituiscono [...] lo stato animale o animato per eccellenza: l’inquietudine [...] [l]’animale all’erta [...] significa che ci sono sempre piccole percezioni che non si integrano nella percezione presente».¹⁰³⁴ Ma l’inquietudine non è dovuta alla differenza tra sensazione (empirica) e percezione (virtuale): essa è in realtà di natura inequivocabilmente metafisica.

¹⁰³² *Ivi*, p. 158.

¹⁰³³ *Ivi*, p. 160.

¹⁰³⁴ *Ivi*, p. 142.

Detto altrimenti, non è l'animale ad essere inquieto ma l'anima. È vero che, per Leibniz, il principio del mutamento è universale.¹⁰³⁵

Ma oltre al principio di mutamento, bisogna che vi sia anche *un dettaglio di ciò che muta*, che cagioni la specificazione, per così dire, e la varietà delle sostanze semplici. [...] *Giacché* infatti *ogni mutamento naturale avviene per gradi, qualcosa muta e qualcosa rimane*: di conseguenza, bisogna che nella sostanza semplice vi sia una pluralità di affezioni e di rapporti, benché non vi siano parti.¹⁰³⁶

La proposizione che abbiamo sottolineato contiene già una condizione problematica: il grado, l'intensivo, non si dà senza un certo dislivello tra i termini di una relazione tra divenire e permanenza. La questione non è risolvibile accusando Leibniz di pensare la percezione in termini metafisici (come modificazione di sostanza: ritorneremo immediatamente e abbondantemente su questo punto). Il problema, semmai, è che affermare la natura intensiva della percezione equivale a dir nulla se non ci si spinge ad indagare il modo in cui la percezione stessa, in quanto infinita attualità della forza essenziale e rappresentativa dell'anima, affetta se stessa. Non basta (rievocando le parole dello stesso Deleuze) dotare la materia di organi percettivi distribuiti ovunque: lo statuto sensibile del virtuale non è sufficiente a determinare un concetto. Un flusso intensivo (per quanta vita gli si voglia attribuire) non sa di per sé che cos'è un'intensità e affinché una risposta a tale domanda sia possibile, è necessario spiegare come l'intensivo si auto-affetti. Va da sé che la nostra intenzione non sia quella di farci carico della questione (dal punto di vista ermeneutico, non si tratta di un problema che investe il nostro discorso). Insisteremo invece sull'aporeticità della questione e sulla necessità specifica di fare appello ad un dislivello che ci sembra spalancarsi al cuore della concezione virtuale della percezione.

Torniamo dunque sul testo di Leibniz. Abbiamo visto che la monade è una sostanza semplice che permane e che, tuttavia, nella varietà di tutte le sostanze semplici, si specifica (o si individualizza) per via delle affezioni¹⁰³⁷ che la modificano e con cui è necessariamente in relazione.¹⁰³⁸ È importante insistere sul fatto che la monade non si modifica a partire da accidenti esterni:

¹⁰³⁵ Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, §10, cit., p. 454.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, §§12-13. Corsivo nostro.

¹⁰³⁷ Cfr. *Ivi*, §15, p. 455.

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

Non si può [...] spiegare come una monade possa essere alterata, ovvero cambiata al proprio interno da qualche altra creatura, perché non vi si potrebbe trasporre nulla, né si potrebbe concepire in essa alcun movimento interno che possa essere eccitato, diretto, aumentato o diminuito, come si può fare nei composti, nei quali si dà mutamento tra le parti. Le monadi non hanno finestre dalle quali possa entrare o uscire qualcosa. Gli accidenti non possono staccarsi e passeggiare fuori dalle sostanze, come facevano un tempo le specie sensibili degli scolastici. Così, né sostanza né accidente possono entrare dal di fuori di una monade.¹⁰³⁹

Si può dunque dire che la monade sia affetta internamente da se stessa? L'esclusione della possibilità di un'affezione esterna implica necessariamente che l'anima si auto-affetti? Che essa sia l'oggetto della propria affezione? Il problema è che in tal modo si attribuirebbe a Leibniz uno schema logico soggetto-oggetto che semplifica di molto il suo pensiero. Il piano delle monadi non è quello degli enti ma delle variazioni che ne precedono la costituzione. L'affezione che determina in prima istanza il mutamento dell'anima potrebbe dunque essere rappresentato, apparentemente, da un operatore che agisce come una forza interna al sistema (come nel caso della funzione y^2 nell'equazione non lineare $\frac{dy}{dt} = y^2$). La monade, però, non ha parti. Il suo fondo oscuro, la sua visione chiara, non sono componenti ma condizioni variabili. Che l'anima sia semplice significa: non è sistema. Di conseguenza, non si può dire, a rigore, che la forza interna sia la causa della percezione, come se *vis* e *perceptio* (o *repraesentatio*) fossero due cose distinte. L'anima è *vis repraesentativa*: "forza" e "percezione" sono la stessa cosa. Per questo motivo, l'idea di un'auto-affezione della monade è effettivamente un paradosso, un'aporia che tuttavia non si può togliere: l'*αὐτός* non è un'istanza stabile che riceve il suo *πάθος* dall'interno (come si dice che "io soffro o gioisco per via degli stati interni della mia anima", potendo parlare dell'anima in terza persona), è un *αὐτός* che è immediatamente *πάθος*. Ma allora, come può l'anima *percepire* (e non semplicemente patire) le proprie affezioni?

Per provare a rispondere a questa domanda (il che, lo anticipiamo subito, ci condurrà ad un paradosso ancora maggiore), occorre chiedersi: come interpretare l'assunto per cui l'affezione, ossia il "motore" della modificazione dell'anima, della sua tensione o della sua inquietudine, sia "interna" rispetto alla monade? Questo ulteriore interrogativo sembra implicare uno schema immanentistico, ossia una certa simmetria tra la causa

¹⁰³⁹ *Ivi*, §7, p. 453.

dell'affezione e il suo effetto (l'affetto). Vi si potrebbe perfino scorgere l'anticipazione di un'ontologia dialettica: la sostanza in-sé diventa per-sé solo per il tramite dei propri accidenti. La questione è che, per quanto curioso ciò possa apparire, alla monade manca proprio la forma logica dell'in-sé. Quest'ultima presupporrebbe l'esistenza di un'esteriorità effettiva, ossia di un mondo al di là dell'anima, ma non è questo il caso di Leibniz. Le monadi non si affacciano sull'universo: esse lo contengono. L'anima non è una sostanza aperta all'avvicinarsi mondano di accidenti esteriori. La monade non ha biografia e gli accidenti, come noi abbiamo letto poco sopra, non se ne vanno a spasso per il mondo. Di conseguenza, non c'è rapporto dialettico tra l'involuppo dell'in-sé e lo sviluppo del divenire-altro (o "nell'altro"): permanenza e modificazione si offrono in un parallelismo impossibile. La dialettica potrebbe pacificare il paradosso soltanto se tra la modalizzazione della sostanza e la logica relazionale del suo rapporto agli accidenti vi fosse un'asincronia di fondo, lo sfasamento di una successione logica. Ciò permetterebbe la distribuzione dei momenti tra due temporalità: l'eternità della sostanza e il tempo della storia. Così, in Hegel, il passaggio dalla proposizione filosofica (ove il soggetto è fisso ed esteriore rispetto ai propri predicati) alla proposizione speculativa (in cui la sostanza trapassa nei propri accidenti) presenta lo stesso rapporto ritmico tra il metro e l'accento: «Il ritmo risulta dall'equilibrio oscillante e dall'unificazione di entrambi [...] il fatto che il predicato esprima la sostanza, e che il soggetto ricada nell'universale, è l'*unità* in cui si smorza il suono di quell'accentazione».¹⁰⁴⁰ In Leibniz, al contrario, non c'è ritmo. Non c'è differenziazione ed unificazione del metro e dell'accento, o dell'essere e del divenire, o della sostanza e della storia. Tutto avviene in un'assoluta simultaneità: passato, presente, futuro ed eternità sono contemporanei pur senza costituire un tempo univoco e omogeneo. L'affezione, la modificazione dell'anima, si offre parallelamente a un permanere che non corrisponde alla stabilità (al radicamento o all'*ἔξις*) di una sostanza (in base alla quale sarà possibile separare il sensibile dal sovrasensibile), bensì nella forma di una sospensione necessaria al processo stesso della variazione infinita.

La percezione contiene un tale paradosso. Prova ne è il suo statuto metafisico, il suo sottrarsi ad ogni possibile spiegazione meccanicistica:

Si è del resto costretti ad ammettere che *la percezione*, insieme con ciò che ne dipende, è *inspiegabile mediante ragioni meccaniche*, ossia mediante figure e moti. Fingendo che vi sia una macchina la cui struttura faccia pensare, sentire, aver percezione, si potrà concepirla

¹⁰⁴⁰ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 46.

ingrandita, conservando le medesime proporzioni, in modo da potervi entrare come dentro un mulino. Posto questo, visitandone l'interno non si troveranno se non dei pezzi che si spingono gli uni gli altri, e mai di che spiegare una percezione. Quindi è nella sostanza semplice e non nel composto, o nella macchina, che bisogna cercarla.¹⁰⁴¹

“Che cos'è una *percezione*?” (nel doppio, paradossale significato dell'atto rappresentativo e dell'affezione virtuale): è una domanda destinata a rimanere in sospeso. La percezione, non meno della libertà, è ciò che eccede il determinismo del mondo (tanto che in questo sistema non sembra esserci alcun bisogno di separare l'essere e il dover essere). Essa tiene insieme senza negazione, dialetticità o contraddizione, l'interiorità dell'esterno e l'esteriorità dell'interno. È per questo motivo che le anime sono inquiete: non soltanto – come afferma Deleuze – perché hanno al loro interno un «fondo oscuro»¹⁰⁴², che assume coerenza solo se illuminato ma che è in se stesso costituito da «[...] un'infinità di piccole percezioni senza alcun rapporto»¹⁰⁴³ ma anche perché il “senza-rapporto” è il modo proprio della strana relazione tra l'individualità e l'ermeticità della monade, da un lato e il percepito o il rappresentato (ogni piccola percezione in se stessa), dall'altro.

In tal senso, il dislivello che abbiamo incontrato poco sopra tra la percezione e la sensibilità corporea non si risolve facendo di quest'ultima la componente derivata e accessoria di una virtualità sensibile più profonda, ove tutto si offre sull'unico piano di uno spazio liscio (ritorneremo su questo concetto nel prossimo capitolo). Da un piano all'altro, dall'empirico al campo trascendentale dell'esperienza, l'incrinatura, la striatura, restano, non si tolgono. Ed è in tal senso che la differenza tra percezione virtuale e sensazione empirica risulta tanto più profonda quanto più si tenta di oltrepassarla facendo appello alla potenza ermeneutica della psiche, di contro all'asetticità fisiologica o anatomica della sensibilità corporea. Che si passi dall'estesiologico allo psichico o dallo psichico al percepito, il dislivello non fa che permanere. Non è un caso che in Leibniz la monade sia l'entelecheia del corpo¹⁰⁴⁴ e non viceversa. L'anima attualizza, in un certo senso, il corpo ma quest'ultimo non è la sua perfezione, non corrisponde alla sua completa realizzazione positiva. L'appetizione dell'anima eccede le facoltà ricettive del corpo, le quali, dal canto loro, sono letteralmente dislocate rispetto alla sua percezione inconscia.

¹⁰⁴¹ G. W. Leibniz, *Monadologia*, §17, cit., p. 455.

¹⁰⁴² G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 146.

¹⁰⁴³ *Ivi*, p. 147.

¹⁰⁴⁴ G. W. Leibniz, *Monadologia*, §63, cit., p. 463.

Nessuna logica dell'*embodiment* suturerà il dislivello nel testo di Leibniz. I sensi hanno un campo e l'anima è altrove.

Anche rischiando di andare contro le intenzioni teoriche dei loro autori, diremo allora che l'eterogenesi differenziale e lo statuto virtuale della sensibilità impongono di concepire il divenire come un processo plastico geneticamente attraversato da una frammentarietà e da una discontinuità di fondo. Vi si riscontra, su più livelli, una logica del "non-rapporto" irriducibile allo schema continuista della modalizzazione dell'essere concepito come l'Uno. Per l'anima, l'attualità del mondo è fallata, incompleta, originariamente troncata. D'altro canto, sul piano virtuale, la monade non fa che esperire una "mancanza ad essere" (termine che non ha direttamente a che fare con il modo in cui Jacques Lacan lo utilizza, dato che in quel caso riguarda il rapporto tra uno dei due membri di una dualità rispetto al «tra» dell'unità mancata che potrebbe derivarne¹⁰⁴⁵, mentre in questo concerne l'incompletezza del rapporto tra il singolare e l'universale o tra la monade e l'essere) a cui essa è assoggettata per via della sua perfezione (o «grandezza della realtà positiva») solo parziale.¹⁰⁴⁶ Ciò che la monade crea (la sua realtà) è sempre incompleto. Dunque, quando si dice che l'anima percepisce come esteriore ciò che essa stessa produce, non v'è confine tra il volto positivo della propria allucinazione e il lato incompleto o adombrato di questa. «Ogni percezione è allucinatoria – osserva Deleuze – giacché la percezione non ha oggetto».¹⁰⁴⁷ Ma quest'«assenza d'oggetto» non è un'«assenza di mancanza». Non è la pienezza incontaminata di una visione finalmente libera dalla scissione tra l'interno e l'esterno. L'anima è accerchiata dalla propria incompletezza, dalla sua incapacità di appropriarsi di ciò che ingenera e che, proprio in quanto non le appartiene, induce in lei la dinamica affettiva di un metabolismo infinito, "insaziabile". Nel prossimo capitolo, cercheremo di esplorare lo spazio di questa creazione sempre incompleta.

¹⁰⁴⁵ Cfr. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma 1966-1967*, traduzione italiana di Antonio Di Ciaccia e Liesolette Longato, Einaudi, Torino 2024, p. 219.

¹⁰⁴⁶ G. W. Leibniz, *Monadologia*, §41, cit., p. 459; sul grado di perfezione delle monadi, cfr. *Ivi*, §18, p. 455.

¹⁰⁴⁷ G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 153.

Capitolo 7. Plasticità interrotta.

1. *Logica del discontinuo*

Come abbiamo visto ne *La piega*, il calcolo differenziale è in grado di spiegare la percezione della mente ma non la sensibilità del corpo. Naturalmente, questo problema non intacca l'empirismo radicale di Deleuze. Nell'orizzonte di uno scopo ben preciso – quello di preservare la possibilità di una teoria delle idee pur senza evocare alcuna trascendenza – la questione del rapporto fra l'anima e il corpo è elaborata attraverso il richiamo agli incorporei degli stoici. Se il mondo è fatto di corpi, il senso deriva dagli effetti di superficie della loro mescolanza. Deleuze parla a tal riguardo di «“quasi-cause”» che, nel loro insieme, delineano una «causalità irreale e fantomatica».¹⁰⁴⁸ La quale, se da un lato sfida l'unilateralità convenzionale della relazione causa-effetto, dall'altro delinea l'idea di una virtualità perfettamente immanente al mondo dei corpi. Richiamando le parole appena citate, sembra opportuno intendere il termine «*fantomatique*»¹⁰⁴⁹ in senso psicoanalitico. Esiste insomma una virtualità fantasmatica, direttamente connessa al problema della sensazione.

In un saggio che procede da un'attenta lettura della *Critica della ragion pura*, Alessandra Campo pone una domanda importante: come sono possibili anticipazioni della percezione, quando quest'ultima implica di per sé il materiale sensibile dell'esperienza? Ciò implica «[...] uno strano elemento a priori-aposteriori, posto-presupposto, cui Kant [...] dà il nome di “grandezza intensiva”».¹⁰⁵⁰ Come nota Tommaso Tuppini, infatti, «[l]'esercizio intensivo, e non aposteriori, della sensazione testimonia di quella primeva *Empfindung* che potrebbe finire per costituire il vero e proprio non-trascedentalizzabile tema trascendentale della prima *Critica*».¹⁰⁵¹ Giacché il grado (ossia, la misura della grandezza intensiva) lascia intravedere – come Kant afferma molto chiaramente – «[...] la possibilità di una interna differenza della sensazione stessa, a prescindere dalla sua

¹⁰⁴⁸ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 37.

¹⁰⁴⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969, p. 45.

¹⁰⁵⁰ Alessandra Campo, *Fantasma e sensazione. Lacan con Kant*, «Aesthetica Preprint», 2017, 106, pp. 27-28.

¹⁰⁵¹ Tommaso Tuppini, *Kant. Sensazione, realtà, intensità*, Mimesis, Milano 2005, p. 14

qualità empirica»¹⁰⁵², l'intensità ha in effetti uno statuto ambiguo, a un tempo sensibile e trascendentale.

Considerare l'intensità in quanto istanza mediana (ma non necessariamente mediatrice) tra l'empirico e il trascendentale¹⁰⁵³ significa offrirle un privilegio inedito nel rapporto tra la struttura della soggettività e la realtà in quanto *Sachheit*. In tal senso, il grado può essere letto come «un modulatore di frequenze del “fuori” a vantaggio del “dentro”». ¹⁰⁵⁴ Per Campo, il grado assume dunque la stessa posizione del fantasma in psicoanalisi, giacché, come il primo, «[a]nche il fantasma [...] è uno strano a posteriori apriorico». ¹⁰⁵⁵ Entrambi danno forma alla «[...] la realtà del reale» (*Réel*), nella misura in cui contengono «[...] ciò che del Reale può essere anticipato nella costruzione-percezione»¹⁰⁵⁶ della realtà (*réalité*) da parte del soggetto.

L'ipotesi è dunque che il fantasma abbia una natura intensiva, nella misura in cui «[...] ha ed è, a un tempo, un grado». ¹⁰⁵⁷ Se ciò è vero, sarebbe allora possibile descrivere il rapporto tra il soggetto e il Reale applicandovi la stessa logica delle lunghezze reali infinitesimali: $\frac{dy}{dx} = z$, ove z tende a zero asintoticamente allo stesso modo in cui la struttura fantasmatica della realtà soggettiva tende al Reale senza mai attingervi. Sebbene non sia possibile, per il soggetto, “azzerare” il fantasma, si può tuttavia operare una sintesi tra l'intensivo e il fantasmatico affermando che «[...] il grado zero della sensazione è la pulsione: quell'insensibile e invisibile che il fantasma e la sensazione, in quanto *skia-grafie* [...] si sforzano di rendere sensibile e visibile [...]». ¹⁰⁵⁸

Ora, sul solco di questa ipotesi (e, nello specifico, della sintesi suddetta), si potrebbe quantomeno immaginare un punto d'intersezione tra le concezioni intensiva e pulsionale dell'inconscio. La tesi per cui la pulsione costituisce il grado zero della sensazione rimanda all'idea di una “sensibilità insensibile”, laddove quest'ultima è, come abbiamo visto a più riprese, un concetto leibniziano. Pur tenendo conto delle dovute differenze, ci

¹⁰⁵² I. Kant, *Critica della ragion pura*, B 217/A 175, cit., p. 215.

¹⁰⁵³ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 305-306.

¹⁰⁵⁴ A. Campo, *Fantasma e sensazione*, cit., p. 30.

¹⁰⁵⁵ *Ivi*, p. 37.

¹⁰⁵⁶ *Ivi*, p. 42.

¹⁰⁵⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁰⁵⁸ *Ivi*, p. 51. Dal punto di vista kantiano, la materia sensibile subisce, nell'atto percettivo, un intaglio attraverso il quale il soggetto “ricava” una forma. Il tempo in quanto forma a priori dell'intuizione gioca qui un ruolo essenziale: «[N]el passaggio dall'intenso all'estenso, la sensazione resta sepolta sotto la decidibilità delle posizioni cronologiche che le impartiscono un valore compreso tra 0 e 1 e il tempo, per Kant, non è altro che questo intervallo» (*Ivi*, p. 76). Come è evidente dal passaggio citato, ‘0’ in quanto valore negativo non indica una negazione privativa bensì limitativa. Ciò che rimane come resto al di là dello zero è il reale in quanto *Sachheit* (cfr. *Ivi*, pp. 77-80). È su questa base che il grado, in quanto prima relativizzazione della realtà, è per Campo il vero oggetto trascendentale (cfr. *Ivi*, p. 81).

si potrebbe addirittura spingere fino ad affermare che in entrambi i casi noi siamo di fronte all'idea di un campo ante-rappresentativo (quello delle piccole percezioni in Leibniz, quello delle pulsioni in Freud) che costituirebbe l'unità di un piano trascendentale dell'esperienza virtualmente in grado di annullare il dislivello tra la struttura rappresentativa della soggettività e l'oggetto in quanto istanza rappresentata. Il problema di questa ipotesi è che, in psicoanalisi, il termine "rappresentazione" subentra troppo presto.

Tralascieremo il fatto che Leibniz definisce in termini di "rappresentazione"¹⁰⁵⁹ la percezione metafisica della monade, giacché il confronto tra l'inconscio leibniziano e quello psicoanalitico esorbita l'intento del nostro lavoro.

Ora, Freud definisce le pulsioni «[...] come un concetto limite tra lo psichico e il somatico, come il rappresentante psichico (*psychischer Repräsentant*) degli stimoli che traggono origine dall'interno del corpo e pervengono alla psiche, come una misura delle operazioni che vengono richieste alla sfera psichica in forza della sua connessione con quella corporea».¹⁰⁶⁰ La pulsione, in quanto è il rappresentante degli stimoli fisiologici, ha come suo correlato una «"rappresentanza" psichica (ideativa)»: *Vorstellungsrepräsentanz*.¹⁰⁶¹ Non soltanto, dunque, il concetto di rappresentazione (*Vorstellung*) è introdotto nella definizione stessa di pulsione ma è addirittura raddoppiato, complicato da un rimbalzo affatto incommensurabile tra il corpo e la psiche. A ciò si aggiunga il fatto che, nel caso della sessualità (a differenza della fame e della sete)¹⁰⁶², l'anticipazione implicata nella particella "Vor-" non riguarda un oggetto dotato di realtà positiva. Dunque, se è plausibile parlare della vita pulsionale come del grado zero della sensazione, non v'è in questo caso un "sentire" che non sia anche un "rappresentare" e, sebbene questo termine meriterebbe un'analisi più approfondita, esso sembra alludere in questa occasione all'anticipazione di una presenza che è essa stessa, immediatamente, una mancanza.

Riprendendo, più nello specifico, la tematica del fantasma, osserviamo che Lacan non manca d'introdurre l'elemento della rappresentazione nell'istante genetico della formazione del soggetto. Già nelle prime pagine del *Seminario. Libro XIV*, egli afferma

¹⁰⁵⁹ Cfr. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, §62, in Id., *Die philosophischen Schriften*, a cura di Carl Emmanuel Gerhardt, Bd. 6, Georg Olms, Hildesheim-New York 1978, p. 617.

¹⁰⁶⁰ Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, in Id. *Opere*, Vol. 8, traduzione italiana a cura di Renata Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 17. Id., *Triebe und Triebchicksale*, in: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden: Mit einem Nachtragsband*, Bd. 3, Fischer, Francoforte 1999, p. 85.

¹⁰⁶¹ Sigmund Freud, *La rimozione*, in Id. *Opere*, Vol. 8, cit., p. 38 e n. 1.

¹⁰⁶² Cfr. S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, cit., p. 14.

«[c]he è essenzialmente nella rappresentazione di una mancanza, in quanto s'interpone, che si costituisce la struttura fondamentale della bolla, quella che all'inizio abbiamo chiamato la stoffa del desiderio».¹⁰⁶³ Quando parla di 'bolla' (o de «*la bolla*», anche al plurale), Lacan indica la 'stoffa' costituita dal *continuum* «[...] senza tagli e senza cuciture»¹⁰⁶⁴ tra la realtà e il desiderio. Si tratta di una fase (laddove quest'ultimo termine non ha nulla a che fare con la psicologia dello sviluppo) in cui realtà e desiderio sono tutt'uno. «La bolla» è raffigurata da una figura topologica detta cross-cap (rappresentabile in effetti come una sfera tridimensionale con un'invaginazione), la cui proprietà principale è la «non orientabilità» (vale a dire che, percorrendo la superficie, non vi è stacco nel passaggio dall'interno all'esterno). Se la figura è trasposta su un foglio bidimensionale¹⁰⁶⁵, l'invaginazione appare come un taglio che dal bordo si sposta verso l'interno lungo la linea del raggio. Come specifica Lacan: «Ogni taglio che oltrepassi questa linea immaginaria dà luogo a un cambiamento totale della superficie».¹⁰⁶⁶ Ecco dunque il modo in cui egli articola il seguito dell'argomento:

L'intera superficie diventa allora quello che abbiamo imparato a ritagliarvi con il nome di oggetto *a*, ovvero un unico disco spianabile, con un dritto e un rovescio tali che non si può passare dall'uno all'altro senza oltrepassare un bordo. Questo bordo è precisamente ciò che rende tale oltrepassamento impossibile, o perlomeno è così che possiamo articolare la sua funzione *in initio*.¹⁰⁶⁷

Ora, tenendo conto del fatto che «[i]l soggetto comincia con il taglio»¹⁰⁶⁸, si potrebbe immaginare una superficie pre-soggettiva che abbia anzitutto il carattere della continuità, su cui viene a instaurarsi, per mezzo di un'interruzione (il taglio, appunto), la possibilità della (formazione della) soggettività. Si tratterebbe insomma di uno spazio liscio, senza striature o incrinature, ove la realtà e il desiderio sono la stessa cosa, così come non v'è ancora scissione tra il soggetto (S) e l'oggetto (*a*). Ma non è così, giacché la bolla, la superficie o la stoffa del continuum tra la realtà e il desiderio non sono primigenie, bensì postume rispetto ad una relazionalità (o ad una forma della relazione) ben più atavica. Lo si comprende a partire dal passaggio seguente: «Infatti il soggetto non è ancora apparso

¹⁰⁶³ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIV*, cit., p. 14.

¹⁰⁶⁴ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁶⁵ Come in: *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁰⁶⁸ *Ivi*, p. 11.

con l'unico taglio tramite il quale la bolla instaurata dal significante nel reale lascia dapprima cadere quell'oggetto estraneo che è l'oggetto *a*». ¹⁰⁶⁹ Occorre leggere queste parole con molta attenzione: la bolla non è data bensì instaurata 'dal significante nel reale'. L'oggetto *a* non diventa estraneo perché, una volta tagliato via, cade. Lo è, semmai, perché intrattiene, fin dal principio, «[...] un rapporto fondamentale con l'Altro». ¹⁰⁷⁰

Che tale 'rapporto fondamentale con l'Altro' sia la traccia di una logica del discontinuo può essere osservato due volte: dal lato di Freud e da quello di Lacan. Ciò di cui si parla, in riferimento alla bolla o al continuum "primigenio" tra realtà e desiderio, non è altro che lo stadio del narcisismo primario, in cui, ci dice il padre della psicoanalisi, «l'io non ha bisogno del mondo esterno fintantoché è autoerotico». ¹⁰⁷¹ Beninteso, è questo il periodo in cui «il lattante non distingue ancora il proprio Io dal mondo esterno in quanto fonte delle sensazioni che lo subissano». ¹⁰⁷² Tuttavia, la logica del narcisismo primario appartiene alla psicologia dello sviluppo, la quale dal suo canto non corrisponde al piano metapsicologico delle pulsioni. Infatti, benché il bambino in questa fase sia tutt'uno con il proprio mondo (psichico), «è dal mondo esterno che riceve gli oggetti connessi alle esperienze delle pulsioni di autoconservazione» ¹⁰⁷³ ed è sempre in direzione della *Außenwelt* che si dirigono – fin dal principio – tanto le pulsioni sessuali quanto quelle dell'Io. Non a caso, il superamento del narcisismo primario è possibile proprio per via del fatto che il pulsionale non segue la logica dello sviluppo ma risponde ad un'urgenza più originaria: «[L]e pulsioni sessuali che fin dall'inizio esigono un oggetto, e i bisogni delle pulsioni dell'Io, che non possono mai esser soddisfatti autoeroticamente [...] avviano il superamento [della fase]». ¹⁰⁷⁴ In Freud, è la relazione con l'oggetto esteriore ad essere indubbiamente primigenia. L'*Außenwelt*, il mondo esterno, ha un valore che eccede l'ambito propriamente psicologico e indica l'esteriorità in quanto tale, il legame primigenio dell'organismo con un "fuori" che non corrisponde all'ambiente di adattamento. Cosicché, se è vero che il bambino, dal punto di vista della psicologia dello sviluppo, non distingue il desiderio dalla realtà, nella prospettiva della metapsicologia le pulsioni sono fin da sempre dirette all'esterno (o "etero-dirette").

¹⁰⁶⁹ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁷¹ S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, cit., p. 30.

¹⁰⁷² Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. 10, edizione diretta da Cesare Musatti, Boringhieri, Torino 1978, p. 559.

¹⁰⁷³ S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, cit., p. 30.

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 30, n. 1.

D'altro canto, quando Lacan afferma (come abbiamo visto) 'che è essenzialmente nella rappresentazione di una mancanza che si costituisce la struttura fondamentale della bolla', egli precisa: «Qui si instaura, sul piano del rapporto immaginario, una relazione esattamente contraria a quella che lega l'io all'immagine dell'Altro».¹⁰⁷⁵ Se è vero che «[...] la realtà, tutta la realtà umana, non è altro che il montaggio del simbolico e dell'immaginario»¹⁰⁷⁶, tale "montaggio" dev'essere letto in termini di opposizione. Ciò significa che nella costituzione della realtà sono in gioco due istanze: la prima è la sottomissione dell'io «[...] alle trasformazioni dell'immagine»¹⁰⁷⁷, la seconda è l'«[...] ordine logico pervertito»¹⁰⁷⁸ per via del quale si può dire, come nel caso del *Fort-Da*¹⁰⁷⁹, che la mancanza in gioco nel rapporto tra il soggetto (S) e l'Altro (A) non è un'assenza effettiva bensì un prodotto del significante. Le due istanze genetiche della realtà sono opposte nella misura in cui, dal punto di vista dell'immaginario, il desiderio del soggetto si forma nell'immagine dell'altro (genitivo soggettivo), ossia di colui che dovrà "vederlo desiderare", mentre, dal punto di vista del simbolico, l'oggetto *a* appartiene (come in parte anticipato) ad una relazionalità più profonda, capace di rifiutare allo stesso tempo tanto la verità del soggetto quanto la verità dell'Altro. Da ciò emerge l'idea di una plasticità affine alla dialettica delle identificazioni del soggetto, il cui statuto indeterminabile deriva dal potere, proprio del significante, appunto di negare qualsiasi identificazione.¹⁰⁸⁰

Tutto ciò, per quanto riguarda la costituzione della realtà. Ad un livello più profondo, invece, l'«ordine logico pervertito della psicoanalisi» allude all'impossibilità di ridurre la struttura del soggetto ad un'opposizione tra "io" e "non-io".¹⁰⁸¹ Si tratta, più precisamente, di dimostrare che il significante introduce nel rapporto tra il soggetto e l'Altro una negazione (*Verneinung*) che non è a sua volta di natura dialettica bensì, propriamente, creatrice: «Il significante non è [...] ciò che apporta qualcosa che non è presente [...] Ciò che non è presente, il significante non lo designa, bensì lo genera».¹⁰⁸² Lacan illustra questo punto attraverso un diagramma che rappresenta l'intersezione di due

¹⁰⁷⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIV*, cit., p. 14.

¹⁰⁷⁶ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁷⁷ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁷⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ Si parla di plasticità solo in relazione al registro dell'immaginario. Quando Lacan parla di 'trasformazioni dell'immagine', egli fa riferimento alla «[...] funzione del falso semblante» (*Ibidem*), termine che rimanda in ultima istanza al senso biologico e psicologico dell'«azione morfogena dell'immagine». Jacques Lacan, *Discorso sulla causalità psichica*, in *Scritti*, Vol. 1, a cura di Giacomo G. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 185.

¹⁰⁸¹ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XIV*, cit., p. 15.

¹⁰⁸² Cfr. *Ibidem*.

cerchi (intersezione di Eulero-Venn) e che descrive appunto il rapporto tra il soggetto (S) e l'Altro (A).¹⁰⁸³ Tale rapporto «[...] comporta il senso che l'immagine di Eulero assume quando è presa come semplice rappresentazione di un insieme di due operazioni logiche chiamate *riunione* e *intersezione*».¹⁰⁸⁴ Si tratta, rispettivamente, della disgiunzione inclusiva e della congiunzione, espresse rispettivamente dagli operatori logici “OR” (simbolo \vee) e “AND” (\wedge). Che cosa implica la simultaneità della riunione e dell'intersezione? Se l'operatore logico “OR” domanda che una proposizione composta dalle subproposizioni A e B sia vera se almeno una delle due è vera, l'operatore logico “AND” domanda invece che siano vere entrambe. Ciò significa che se A è vera e B è falsa (e viceversa), $A \vee B$ sarà vera; mentre $A \wedge B$ sarà falsa nello stesso caso. La simultaneità tra disgiunzione e congiunzione comporta la possibilità che vi siano proposizioni contemporaneamente vere e false, a seconda che si assuma la prospettiva interna al rapporto S-A (soggetto-Altro) o il punto di vista del significante. Sostituiamo dunque la subproposizione A con il simbolo S e la subproposizione B con il simbolo A. Tale sostituzione indica semplicemente che la prima subproposizione corrisponde all'enunciato di S (soggetto) e la seconda all'enunciato di A (Altro). Se ne ricava che, se S è vera e A è falsa (e viceversa), $S \vee A$ è vera e $S \wedge A$ è falsa. Ciò implica che, nell'orizzonte della prospettiva alienata del significante, nessuna proposizione risultante dal rapporto tra il soggetto e l'Altro sarà mai pienamente vera. Si può così determinare il primato logico del significante rispetto ai termini del rapporto, giacché, nel momento in cui il significante stesso diventa l'istanza congiuntiva della negazione di ogni proposizione scaturita dalla dialettica tra il soggetto e l'Altro (“NOT-S” AND “NOT-A”), i due termini (S ed A) risulteranno già inclusi nella logica di una relazionalità più ampia (AND-NOT, AND-NOT, AND-NOT, etc.) e in se stessa indifferente al valore di verità di qualsiasi proposizione ad essi associabile.¹⁰⁸⁵

Per approfondire questo punto, prendiamo in considerazione l'esempio dei geroglifici fornito da Lacan:

I geroglifici egizi sono rimasti nella sabbia del deserto, tanto solitari quanto incompresi, per almeno sedici secoli. È chiaro, è sempre stato chiaro a tutti, che ciascuno dei significanti scolpiti nella pietra come minimo rappresentava un soggetto per gli altri significanti. Diversamente mai

¹⁰⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁵ Non è un caso che Lacan immagini la possibilità che un giorno sarà possibile tradurre in termini di significante la sessualità nel suo complesso, umana o animale che sia. Cfr. *Ivi*, pp. 252-253.

nessuno li avrebbe presi per una scrittura. Per essere una scrittura, e come tale manifestare che ogni segno rappresenta un soggetto per quello successivo, non è per nulla necessario che una scrittura voglia dire qualcosa per chicchessia.¹⁰⁸⁶

Condizione per il riconoscimento del valore di scrittura del geroglifico è che ogni significante sia in una situazione di interdipendenza con l'altro (nel senso che ognuno di essi è un soggetto per un altro significante). Nella situazione esemplificativa indicata da Lacan, colui che scopre i geroglifici senza sapere di cosa si tratti non può fare affidamento su un significato pregresso. Ciò implica che ogni significante sia da considerare come un'istanza singolare estrinseca, connessa sequenzialmente agli altri ma non in modo tale che il senso di ogni geroglifico dipenda dal significato dell'altro. Richiamando la struttura logica suddetta ed illustrando una relazione di tre membri, è possibile attribuire il simbolo P a ciascuno dei componenti ed ottenere: $P_1 = A \text{ AND } (\text{NOT } B)$, $P_2 = C \text{ AND } (\text{NOT } D)$, $P_3 = E \text{ AND } (\text{NOT } F)$. Che non vi siano variabili comuni è determinato dal fatto che nessun significato determina preventivamente il rapporto semantico tra i geroglifici (secondo la condizione per cui il significante ha il primato sul significato). Si ottiene così una sequenza del tipo: $[P_1 = A \text{ AND } (\text{NOT } B)] \text{ AND } [P_2 = C \text{ AND } (\text{NOT } D)] \text{ AND } [P_3 = E \text{ AND } (\text{NOT } F)]$, in cui i membri sono connessi pur senza che tra loro vi sia un'influenza reciproca (ad esempio, il fatto che A sia vera se B è falsa non ha nulla a che fare con il fatto che C è vera se e solo se D è falsa, giacché si tratta di due sillogismi giustapposti). Se ne deduce che la connessione logica tra i membri della catena significante ha la proprietà dell'intercambiabilità, ossia che l'ordine sequenziale tra $[A \text{ AND } (\text{NOT } B)]$, $[C \text{ AND } (\text{NOT } D)]$, $[E \text{ AND } (\text{NOT } F)]$ può essere disposto a piacimento senza che la modificazione dell'ordine sequenziale intacchi il valore di verità delle proprie componenti (detto altrimenti, che si scriva $P_1\text{-}P_2\text{-}P_3$; o $P_2\text{-}P_1\text{-}P_3$; o $P_3\text{-}P_1\text{-}P_2$, è indifferente). Ciò significa che la relazione tra i membri della catena significante mostra un'indipendenza reciproca tale da poter essere descritta come una relazione senza rapporto predeterminabile.

Per Silvia Vizzardelli, tale è la logica dell'apparato psichico nel suo complesso. Come afferma l'autrice in *Teleplastia*:

Anche nella fase più strettamente neurologica dell'elaborazione freudiana, la posta in gioco non è mai stata quella di ridiscendere la scala dello psichismo alla ricerca di quei mattoncini

¹⁰⁸⁶ *Ivi*, p. 16.

fisiologici che lo hanno causato in un rapporto uno a uno, ma, al contrario, quella di mostrare il coordinamento policentrico e a distanza di apparati e funzioni. La psiche è teleplastica, perché modella e forma funzioni in regime di assenza di diretto controllo reciproco.¹⁰⁸⁷

Questo ricco passaggio sintetizza la concezione per cui, tanto il rapporto tra le funzioni e le stratificazioni dell'apparato psichico, quanto la relazione tra lo psichico e il fisiologico possono essere descritti come un coordinamento a distanza, vale a dire, ancora una volta, come una «*relazione senza rapporto*».¹⁰⁸⁸ In tal senso si può affermare, con Freud, che lo stesso piano strutturale della psiche e della soggettività si basa sulla logica della *Repräsentanz*, ossia di una sostituzione implicante l'idea di una lontananza e di una separatezza tra gli elementi della relazione. Richiamando il significato della delega associato al termine “rappresentanza”, Vizzardelli si domanda:

Ma che cosa significa delegare qualcuno? La delega opera secondo il principio di *sostituzione* [...] questo meccanismo di rappresentanza è possibile in quanto non è eccezionale, straordinario, bensì, a ben guardare, affonda le radici in una condizione strutturale [...] Io sono sempre in un rapporto di rappresentanza e di delega rispetto alle mie formazioni mentali. C'è sempre qualcosa che pur implicandomi si rivolge a una distanza assoluta da me stessa.¹⁰⁸⁹

Delega e sostituzione indicano un modo peculiare della relazione causale, che non implica un legame causale diretto o lineare: «Se il delegato mi sostituisce, ciò significa che non agisce come effetto di una causa, bensì, potremmo dire, come “nuova causa” seppure in un rapporto di trascinamento reciproco a me».¹⁰⁹⁰ In tal senso, «[...] ogni funzione dello psichismo ha la fisionomia di una causa, piuttosto che di un effetto».¹⁰⁹¹

Se il rapporto causale non è in grado di descrivere la relazionalità peculiare della vita psichica, quest'ultima può invece essere letta alla luce della comunanza. Ogni pulsione si dirige verso la propria meta indipendentemente dalle altre ma nessuna è totalmente disconnessa dall'insieme, fino al punto che la stessa cosa può fungere da oggetto per pulsioni e mete differenti.¹⁰⁹² In casi del genere, notiamo che ad una molteplicità di pulsioni corrispondono altrettante mete (o cause finali). Tuttavia, non occorre insistere

¹⁰⁸⁷ S. Vizzardelli, *Teleplastia*, cit., pp. 88-89.

¹⁰⁸⁸ *Ivi*, p. 22.

¹⁰⁸⁹ *Ivi*, pp. 89-90.

¹⁰⁹⁰ *Ivi*, p. 90.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² Cfr. S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, cit., p. 18.

troppo su questo punto, giacché l'oggetto è l'istanza più mutevole che si possa pensare nell'ambito della metapsicologia.¹⁰⁹³ È dunque più esatto pensare ad una comunanza che si regge sulla mera forma dell'oggetto, ove quest'ultimo termine non indica né la figura monogrammatica di uno schema, né l'oggettualità logico-trascendentale ancora priva di determinazione (oggetto = X), bensì qualcosa come una sagoma, una «cripta» a un tempo intima ed «[...] infinitamente distante dal soggetto»¹⁰⁹⁴, uno spazio inesteso in cui il piacere e la pulsione di morte, pur essendo inevitabilmente l'uno il sostituto (in assenza) dell'altra, incrociano per un istante i loro occhi.

Per Vizzardelli, non si gode di un oggetto senza che la psiche si prepari ad accogliere la sua venuta. La quale, dal suo canto, corrisponde ad un “farsi corpo” che anticipa il contatto con il corpo.¹⁰⁹⁵ In questa guaina fantasmatica e trascendentale il godimento «si imbozzola [...]»¹⁰⁹⁶, assume la sua consistenza «come se [...] l'impeto pulsionale, per una sorta di *teleplastia*, prendesse forma e consistenza materica, si cristallizzasse in una figura plastica, anziché spingersi fuori di sé a inseguire l'oggetto, sempre sfuggente».¹⁰⁹⁷ Ciò presuppone che godere non significhi avere in vista l'oggetto come un punto di fuga per via del quale il soggetto sarà diventato altro da sé (ad esempio, l'animale). O meglio: “divenire altro” non corrisponde ad un dinamismo orizzontale ma equivale a far spazio (e a dar forma) ad «[...] una sorta di attrazione e vertigine della materia»¹⁰⁹⁸ o dell'inorganico: lasciarsi morire, lasciarsi cadere, cedere a un «[...] impulso a sprofondare nell'oggetto».¹⁰⁹⁹ Non è un caso che queste parole siano pronunciate a commento della poesia di Rainer Maria Rilke dedicata al *Torso arcaico di Apollo* (poesia ispirata dal Torso di Mileto conservato al Louvre). Questo incontro a distanza tra la vita e la morte ha in effetti a che fare con una sorta di plasticità estetica. In Herder, il godimento coincide con la trasposizione dell'anima nella forma spirituale della scultura. Nel tempo più antico (quello di Dedalo), esso coincide con l'impressione terribile che la statua possa prender vita. È chiaro che si tratta di un'illusione, di una sorta di ingenuità primigenia dell'umanità (ricordiamo che Herder definisce l'esperienza tattile della scultura come una *Täuschung*). Tuttavia, in questo istante primordiale, per la psiche è come se l'organico e l'inorganico convivessero nell'esteriorità di un “pezzo di spirito”

¹⁰⁹³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁹⁴ *Ivi*, p. 27.

¹⁰⁹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 142-143.

¹⁰⁹⁶ S. Vizzardelli, *Teleplastia*, cit., p. 9.

¹⁰⁹⁷ *Ivi*, p. 145.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁹ Silvia Vizzardelli, *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 40.

che si raggruma nella pietra. Come nel caso della percezione allucinatoria della monade che Deleuze legge in Leibniz, lo spettatore dei leggendari colossi di Dedalo dà corpo alla propria allucinazione, che a sua volta viene percepita come un qualcosa di estraneo, di alienato rispetto a sé. La questione della plasticità, del continuo e del contiguo, della presenza e del ritrarsi, del liscio e dell'interrotto, è dunque in grado di problematizzare ogni logica continuista del contatto, del "toccare l'altro" di cui lo psichico non smette mai di anticipare la sagoma, la consistenza corporea, la densità priva di massa. È dunque alla tattilità che dobbiamo indirizzare la nostra ultima indagine.

2. Si può toccare una forma?

"Toccare una forma". Uno dei punti più problematici e interessanti della *Plastica* consiste nell'aver fatto del tatto l'istanza propria della percezione della forma, laddove l'interminabilità dell'esperienza tattile sembra negare la coerenza di ogni ritenzione e protensione: come afferrare l'unità di una sagoma laddove nulla è trattenuto e la sensazione si espande indeterminatamente? Come distinguere un contorno quando la mano tocca al buio e all'infinito? È chiaro che, in un certo senso, "toccare una forma" è un gesto impossibile. Il problema è nel determinare l'estensione di una tale impossibilità.

In *Mille piani*, il tatto è letto in relazione alla «[...] dualità primordiale del liscio e dello striato»¹¹⁰⁰, vale a dire allo spazio. A differenza della concezione classica che fa dell'estensione l'essenza dello spazio, Deleuze e Felix Guattari insistono sull'interpretazione, da parte di François Lautman, dello spazio riemanniano come un «puro *patchwork*», che «[h]a connessioni o rapporti tattili [...]» e «valori ritmici [...]»: tutti segnali del suo statuto «[e]terogeneo».¹¹⁰¹ L'idea di una ritmicità e di una tattilità come attributi ontologici dello spazio liscio dimostra il primato del tatto sulla vista e dell'informale¹¹⁰² sulla costituzione di ogni forma: «Lo spazio liscio è occupato da eventi o eccità, molto più che da cose formate o percepite. È uno spazio d'affetti, più che di proprietà. È una percezione *prensiva*, piuttosto che visiva [...] Per questo lo spazio liscio è occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili o sonore».¹¹⁰³ Ciò ha importanti implicazioni estetiche. È infatti possibile, attraverso il riferimento allo spazio intensivo e affettivo, individuare un'«arte nomade» nella sua differenza dallo

¹¹⁰⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 585.

¹¹⁰¹ *Ivi*, pp. 574-575.

¹¹⁰² Su questo concetto, rimandiamo a: Paolo Godani, *L'informale. Arte e politica*, ETS, Pisa 2005.

¹¹⁰³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 168.

«spazio visivo»¹¹⁰⁴ della figurazione.¹¹⁰⁵ Tuttavia, il termine “tattile” – precisano ancora Deleuze e Guattari – dovrebbe essere inteso nel senso di “prensile”: «*Prensivo* è una parola migliore di *tattile*, poiché non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l’occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva».¹¹⁰⁶ Ciò che caratterizza l’arte nomade è il fatto che l’occhio possa “prendere” e toccare¹¹⁰⁷, non contemplare bensì “attraversare” la superficie dell’opera per mezzo di una «visione ravvicinata»:

La legge del quadro è quella di essere dipinto da vicino, sebbene sia visto da lontano, relativamente. Si possono prendere le distanze dalla cosa, ma chi prende le distanze dal quadro non è un buon pittore. E nemmeno chi le prende dalla “cosa”: Cézanne parlava della necessità di *non vedere più* il campo di grano, di essergli troppo vicino, di perdersi, senza riferimenti, nello spazio liscio.¹¹⁰⁸

Nel suo nomadismo, l’occhio aptico compie il movimento progressivo di una «variazione continua degli orientamenti, dei riferimenti e dei raccordi» all’interno di uno «spazio locale di pura connessione».¹¹⁰⁹ Non vi sono coordinate o «orientamenti» che non siano «[...] legati [...] ad altrettanti osservatori qualificabili come “monadi”, ma che sono piuttosto dei *nomadi* con rapporti tattili fra loro».¹¹¹⁰ In tal senso, lo spazio liscio implica una concezione differente dell’assoluto rispetto a quello dell’arte figurativa. Non si tratta più di considerare quest’ultimo come lo sfondo rispetto al quale forma e figura sono relative; si deve parlare, invece, di un «[...] assoluto nomade [...] che fa tutt’uno con il divenire stesso e con il processo».¹¹¹¹

I motivi della variazione continua, della pura connessione, dell’integrazione locale degli spazi locali o discreti, offrono l’idea di una concezione essenzialmente “continuista” non soltanto dello spazio ma anche della tattilità.¹¹¹² Se lo spazio striato del figurativo permette di pensare ad un allontanamento, a sua volta legato alla fissità prospettica

¹¹⁰⁴ *Ivi*, p. 582.

¹¹⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. 586.

¹¹⁰⁶ *Ivi*, p. 582.

¹¹⁰⁷ Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, traduzione di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2021, p. 158: «Diremo allora che il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi».

¹¹⁰⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 582.

¹¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 582-583.

¹¹¹⁰ *Ivi*, p. 583.

¹¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹¹² Cfr. Jacques Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, traduzione di Andrea Calzolari, Marietti, Genova-Milano 2007, p. 161.

dell'osservatore, delle sue coordinate e dei suoi orientamenti, l'arte nomade annienta la distanza tra il toccare e il toccato.

Ad una tale concezione del tatto è possibile affiancare altri punti di vista che, esattamente all'opposto, insistono sul tema dell'intoccabile. In una «Nota di lavoro» del maggio 1960 a *Il visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty¹¹¹³ scrive: «Toccare e toccarsi [...] non coincidono nel corpo: il toccante non è mai esattamente il toccato».¹¹¹⁴ Tale asimmetria si manifesta 'nel corpo' ma non sottintende, come potrebbe apparire, l'immaterialità dello spirito o della coscienza. Allude all'inconscio ed è per questo motivo che non è possibile comprendere tale postura alla luce dell'opposizione logica e simmetrica tra il toccabile e l'intoccabile:

[Q]ui non c'è privilegio del sé sull'altro, non è quindi la *coscienza* che è l'intoccabile – “La coscienza” sarebbe qualcosa di positivo e, nei suoi confronti, ricomincerebbe, ricomincia, la dualità del riflettente e del riflesso, come quella del toccante e del toccato. L'intoccabile non è un toccabile di fatto inaccessibile, – l'inconscio non è una rappresentazione di fatto inaccessibile. Il negativo non è qui un *positivo che è altrove* (un trascendente) – È un vero negativo, *i.e.* una *Unverborgenheit* della *Verborgenheit*, una *Urpräsentation* del *Nichturpräsentierbar*, in altri termini un originario dell'*altrove*, un *Selbst* che è un *Altro*, una *Cavità*.¹¹¹⁵

La concezione dell'intoccabile come disoccultamento dell'occultato ed esperienza immediata di ciò che non può essere presente rievoca uno strano lessico della distanza: l'altrove non è il momentaneamente assente; il negativo di cui si parla non è destinato a risolversi, dialetticamente, nell'orizzonte positivo dell'esperienza. Semmai, qui la negazione espressa nel prefisso “in” (“in-toccabile”) è l'esperienza dell'impossibile.

La questione riguarda la relazione (essenziale ne *Il visibile e l'invisibile*) del rapporto tra percezione e movimento. Per Merleau-Ponty, «*Wahrnehmen*» e «*Sich bewegen*»¹¹¹⁶,

¹¹¹³ Sull'evoluzione del pensiero di Merleau-Ponty in merito al tatto, rimandiamo in particolar modo a: *Ivi*, p. 187. Qui, Derrida coglie un importante cambio di passo, riassumibile nel modo che segue: «Queste ferme dichiarazioni sul “contatto primordiale con l'essere” [l'opera commentata è la *Fenomenologia della percezione*], questa convinzione circa la “coesistenza del senziente e del sensibile” vanno dunque di pari passo con una filosofia della *coincidenza immediata* che in seguito, continuamente, senza rinnegamenti o smentite esplicite, non mancherà di dare il cambio a un discorso sempre più insistente su tutti i fenomeni di non-coincidenza, addirittura di non-contatto con l'intoccabile». Derrida dedica a Merleau-Ponty il terzo capitolo della seconda parte di *Toccare – Jean-Luc Nancy: Ivi*, pp. 233-271.

¹¹¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, nuova edizione italiana a cura di Mauro Carbone, traduzione italiana di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2007, pp. 165-166.

¹¹¹⁵ *Ivi*, p. 266.

¹¹¹⁶ *Ibidem*.

percepire e muoversi sono indissociabili. Da un certo punto di vista, si potrebbe dire che il movimento in se stesso è precisamente ciò che non si può percepire, è l'invisibile della vista e l'intoccabile del corpo. Ma questa affermazione non può essere letta, nonostante tutte le affinità possibili, nell'ottica di un positivismo neuroscientifico.¹¹¹⁷ Il movimento non è il pezzo mancante per una comprensione più approfondita dei meccanismi percettivi umani. Il rapporto percezione-movimento non appartiene unicamente al corpo individuale in quanto ente mobile e senziente: è il modo in cui il filosofo francese reinterpreta il motivo ontologico del ritrarsi dell'essere. In tal senso, l'intoccabile è il discostamento costante della carne in quanto, a prescindere da ogni coordinata visiva o direzionale, essa è sempre 'altrove' rispetto all'esperienza. L'autore parla a tal proposito di un 'rovescio': «[L]'intoccabile del tatto, l'invisibile della visione, l'inconscio della coscienza» sono «[...] l'altra faccia o il rovescio [...] dell'Essere sensibile».¹¹¹⁸ Tale risvolto del tessuto sensibile del mondo genera la «fissione dell'apparenza e dell'Essere – fissione che si verifica già nel tatto (dualità del toccante e del toccato)».¹¹¹⁹ Se si deve parlare di dialettica, si tratta di una dialettica negativa: non di un conflitto perenne e irrisolvibile¹¹²⁰ bensì di una separazione o di una suddivisione ("fissione") infinite. In tal senso, la coincidenza tra il toccare (l'altro) e il toccarsi (sé) («[d]a intendere – precisa Merleau-Ponty – come: le cose sono il prolungamento del mio corpo e il mio corpo è il prolungamento del mondo»), che alimenta la logica del "contatto per rovescio" («[s]i deve intendere il toccarsi e il toccare come rovescio l'uno dell'altro»), non supera mai «[l]a negatività che abita il tatto» e che fa «[...] sì che il corpo non sia un fatto empirico, che abbia significato ontologico».¹¹²¹ Tale negatività originaria corrisponde ad un «*punctum caecum*», ad una «[...] cecità che [...] fa coscienza *i.e.* apprensione indiretta e *capovolta* di tutte le cose».¹¹²² In definitiva, il discorso filosofico (così come quello scientifico) non è in grado di superare l'allontanamento, lo «sfuggimento incessante» e lo «scarto» tattile che si manifesta al livello sorgivo della carne.¹¹²³

¹¹¹⁷ Ad esempio, in relazione alla teoria dei neuroni specchio. Cfr. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006 e Id., *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano 2019.

¹¹¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 267.

¹¹¹⁹ *Ibidem*.

¹¹²⁰ Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialettica negativa*, traduzione di Pietro Lauro, Einaudi, Torino 2004; Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010.

¹¹²¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 266-267.

¹¹²² *Ivi*, pp. 266-267.

¹¹²³ *Ivi*, pp. 163-164: «Ciò che chiamiamo carne, questa massa interiormente travagliata, non ha nome in nessuna filosofia [...] All'inizio avevamo parlato sommariamente di una reversibilità del vedente e del

Dove rinvenire quindi un tale scarto, se non nell'arte? Quando Merleau-Ponty parla (instancabilmente) della pittura, egli insiste sul motto kleeniano per cui quest'ultima non deve limitarsi a raffigurare le cose bensì «[...] attenersi rigorosamente alla genesi del visibile».¹¹²⁴ Questa origine non può che manifestarsi nell'esercizio della mano che disegna, che traccia la linea e che, nel caso della scultura – arte tattile per eccellenza, secondo Herder –, espone il «vuoto costituente» (ossia ontologico) che separa l'«[...] indifferenza della carta bianca» dalla figura che ne verrà. Tale 'vuoto' – scrive ancora Merleau-Ponty – «sorregge la pretesa positività delle cose», «come mostrano perentoriamente le statue di Moore».¹¹²⁵ Occorre riconoscere che tale riferimento, pur nella sua fugacità, è molto preciso. In effetti, Henry Moore avanza l'idea di un pensiero manuale, che sorge dall'esercizio della mano che traccia e disegna:

Per quanto riguarda la mia esperienza personale, talvolta mi accade di incominciare a disegnare senza avere a priori un problema da risolvere, ma con il solo desiderio di far correre la matita sulla carta: creo linee, superfici e forme senza la consapevolezza di uno scopo. Tuttavia, mentre la mia mente prende progressivamente atto di ciò che si produce in questo modo, arrivo a un punto in cui un'idea affiora alla coscienza, si cristallizza e comincia a prendere forma [...].¹¹²⁶

Il “prender forma” dell'idea è preceduto dall'attività del disegno, il virtuale (il progetto in quanto anticipazione dell'atto della creazione artistica) è generato dall'attualità dell'esercizio, in una sorta di torsione modale. Tuttavia, secondo la bella interpretazione di Merleau-Ponty, qui non si ha a che fare con un'impostazione empiricista (per cui l'esperienza precede la formulazione dell'idea), bensì, appunto, con lo scarto genetico tra la superficie e la linea, con lo «[...] squilibrio introdotto nell'indifferenza della carta bianca»¹¹²⁷ che non corrisponde all'evento ontologico che anticipa la modalizzazione

visibile, del toccante e del toccato. È ora di sottolineare che si tratta di una reversibilità sempre imminente e mai realizzata di fatto. La mia mano sinistra è sempre sul punto di toccare la destra intenta a toccare le cose, ma io non giungo mai alla coincidenza; essa si eclissa nel momento di realizzarsi [...]. Orbene, questo sfuggimento incessante, questa impotenza in cui io mi trovo di sovrapporre esattamente l'uno all'altro il toccamento delle cose con la mia mano sinistra di questa stessa mano destra [...] non è un fallimento: infatti, se queste esperienze non combaciano mai esattamente, se sfuggono nel momento di raggiungersi, se fra di esse c'è sempre un “mosso” [*Bougè*], uno “scarto”, è proprio perché [...] io mi odo e dall'interno e dall'esterno [...] Ma questo iato fra la mia mano destra toccata e la mia mano destra toccante [...] fra un momento della mia vita tattile e quello successivo, non è un vuoto ontologico, un non-essere: esso [...] è lo zero di pressione fra due solidi che fa sì che essi aderiscano l'uno all'altro».

¹¹²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, traduzione di Anna Sordini, SE, Milano 1989, p. 53.

¹¹²⁵ *Ivi*, pp. 53-54.

¹¹²⁶ Henry Moore, *Note sulla scultura*, in Id., *Sulla scultura*, traduzione di Alessandra Salvini, Abscondita, Milano 2002, p. 30.

¹¹²⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 53.

immanente di un campo trascendentale, bensì ad «un varco aperto nell'in sé».¹¹²⁸ L'invisibile, allora, non emerge se non come lo iato tra la superficie e la linea che il tracciamento della mano induce. Benché il tatto non intervenga direttamente né sul piano del disegno, né su quello della pratica (è noto che Moore utilizzasse prevalentemente la fusione a cera persa diretta), è opportuno riconoscere qui una certa cecità, un procedere della mano “alla cieca” che anticipa il “rendersi visibile” del visibile.

Nonostante le profonde analisi di Merleau-Ponty, nessun filosofo ha saputo sviluppare l'idea di un'interruzione al cuore della tattilità come ha fatto Jean-Luc Nancy. Derrida riassume questo punto con infallibile chiarezza: «Senza mai abbandonare l'insistenza sul tatto, al quale tiene, al quale non rinuncia mai, Nancy l'associa sempre, *contro* la tradizione continuista dell'immediato, al valore di scarto, di spostamento, di spaziamento, di partizione (*partition*) e di spartizione (*partage*)».¹¹²⁹ Non è possibile in questa sede analizzare la complessità del lavoro di Nancy su questo argomento. Ci limitiamo ad evidenziare solo due aspetti. In primo luogo, egli riflette sul tatto nell'ottica dell'apertura dei corpi, del loro contatto sempre interrotto, del “con”¹¹³⁰ contiguo e non continuo del *Mitsein*. Ma tale condizione non riguarda soltanto i corpi della comunità, concerne anche la questione del proprio (*Leib*). Il *corpus meum* è inappropriabile: «*Hoc est enim corpus meum*: è un'appropriazione impossibile, è l'impossibilità stessa dell'appropriazione in generale».¹¹³¹ Fare esperienza del corpo proprio significa rinvenire ovunque le tracce di uno scarto, che a sua volta è indice di una «plasticità» e di una «tecnicità» che, eludendo la differenza tra natura e tecnica pur senza mai confonderle, «portano di colpo [...]» la riflessione sul tatto «[...] al di là dei limiti antropologici o antropo-teologici, addirittura onto-teologici» in cui una certa tradizione (compresa la «fenomenologia» di «Merleau-Ponty») la hanno relegata.¹¹³² Il corpo, in Nancy, è un'«[...] esterioresità permanente, con l'estensione esposta e sempre aperta che permane nel suo “fuori” o nel “fuori di sé” richiamato da quell'*extra* dell'espressione tanto spesso ribadita *partes extra partes*, che allude al comporsi dell'estensione di una molteplicità di parti reciprocamente esterne, ovvero “fuori” le une dalle altre».¹¹³³ Plasticità, esterioresità e molteplicità genetica, intesi come concetti determinanti il processo generale di «creazione continua nella discontinuità

¹¹²⁸ *Ibidem*.

¹¹²⁹ J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 165.

¹¹³⁰ Sulla lettura ontologica del *Mitsein*, cfr. Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, traduzione di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2001, p. 7, pp. 39-41 e pp. 43-57.

¹¹³¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2004, p. 27.

¹¹³² J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 276.

¹¹³³ Francesca Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 141-142.

delle sue occorrenze discrete»¹¹³⁴, rimandano ad una concezione interrotta e metastabile della genesi dei corpi: il corpo originariamente ripartito è una composizione sempre scomponibile e ricomponibile (si pensi ad esempio ai trapianti d'organo) ma niente annulla l'esperienza perturbante dell'espropriazione perpetua di sé che la condizione dei nostri corpi comporta.¹¹³⁵ In altri termini, per Nancy non è possibile pensare il mondo (dei corpi) senza tenere in considerazione lo «scarto [...] “atomico”» o molecolare che fa del corpo un «[...] essere discreto che si potrebbe chiamare *quantistico*»: uno spazio infinitesimo che corrisponde all'«*arealtà*» a partire da cui il corpo stesso prende forma: «Senso, materia formantesi, forma facentesi compatta: esattamente lo scarto di un tatto».¹¹³⁶

In secondo luogo (ma in connessione al primo punto), dobbiamo domandarci quale sia il ruolo dell'arte nell'esplorazione della tattilità in quanto istanza genetica che precede ogni assunzione di forma. Si tratta in questo caso di portare alla luce ciò che nel dipinto decostruisce l'identità della copia e della cosa. Se è vero che, nel Cristianesimo, la nozione stessa di «“rivelazione” costituisce [...] l'identità dell'immagine e dell'originale, in quanto essa implica, in modo perfettamente consequenziale, l'identità del visibile e dell'invisibile»¹¹³⁷, la pittura cristiana tende a rompere una tale coincidenza quando raffigura il momento del *Noli me tangere*, nel quale, subito dopo la resurrezione (il momento sorgivo dell'*ἀνάστασις*), il Cristo è visto ma non può essere toccato. Si tratta di un vero e proprio «*hapax*»¹¹³⁸ della cristianità: il buco nero al fondo dell'*hoc est enim corpus meum*, dell'ecceità della presenza immediata, a un tempo sensibile e spirituale.¹¹³⁹ È un istante di dipartita della presenza¹¹⁴⁰ ma anche di visione.¹¹⁴¹ È per questo motivo – vale a dire, per via della natura visuale e “anaptica” della scena, ove il tatto non è semplicemente negato ma trattenuto nell'ingiunzione proibitiva di “non toccare” – che il dipinto ha un primato nel rendere tangibile l'invisibile al cuore del visibile. Ciò accade ad esempio in Rembrandt e nel suo *Apparizione di Cristo a Maria Maddalena presso la*

¹¹³⁴ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 9.

¹¹³⁵ Cfr. J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 26-29. Non a caso Nancy oppone alla nozione di assemblaggio quella di ‘co-essenzialità’, proprio per evitare una sostanzializzazione teleologica delle *partes extra partes*. Cfr. J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 45.

¹¹³⁶ Jean-Luc Nancy, *Il senso del mondo*, a cura di Federico Ferrari, Lanfranchi, Milano 1997, pp. 80-81.

¹¹³⁷ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, traduzione di Franco Bioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 11-12.

¹¹³⁸ *Ivi*, p. 26.

¹¹³⁹ Cfr. *Ivi*, p. 39: «[...] nessuna presenza presenta l'allontanamento in cui si fa assente la verità della presenza stessa».

¹¹⁴⁰ Cfr. *Ivi*, p. 62.

¹¹⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 10-16.

tomba, in cui l'artista colloca «[...] l'istante della scena un poco prima della parola *noli*: forse con l'intento di evitare o differire il momento del toccare». ¹¹⁴² Ma questo evitamento non impedisce il dislocamento del “toccare” dalla scena in primo piano al «[...] contatto impossibile tra il giorno e la notte», laddove si manifesta «la loro tangenza senza contatto, la loro contiguità senza mescolanza, la loro prossimità senza intimità». ¹¹⁴³ Allo stesso modo, nella xilografia di Albrecht Dürer, la luce che giunge alle spalle di Cristo, dal lato sinistro, oscura il profilo di un corpo chenotico: la figura si svuota, sottraendosi al tatto col gioco dell'ombra e allunga la mano sulla Maddalena (ossia verso colei che non può toccare). ¹¹⁴⁴ L'aspetto più interessante, infine, è costituito da quei casi in cui «[...] la sovrapposizione di piani privi di riconoscibile profondità non permette di sapere se una mano tocca l'altra o se è semplicemente in primo piano». ¹¹⁴⁵ Tale ambiguità è riscontrabile in Giotto (tra le mani della Maddalena e la luce emanata dalla figura di Cristo), in Tiziano (tra il velo che copre il Cristo e la mano della Maddalena), in Pontormo (tra la mano di Cristo e il seno della Maddalena) e in Alberto Cano (tra la mano della Maddalena e il drappo di Cristo). Si tratterebbe dunque di un espediente che oscura la differenza stessa tra il continuo e il contiguo, che rende lo scarto tattile uno *spatiolum* quasi virtuale, in grado di sfidare, nel sito della raffigurazione, la “natura visibile” del dipinto. La pittura allora si differenzia dalla scultura per via della sua capacità di dislocare il tattile, laddove guardare diventa un «contatto differito». ¹¹⁴⁶ Se il dono di sé non è l'offerta della proprietà di una cosa (fosse anche del proprio corpo) ma la simultaneità tra il concedersi e il ritrarsi (nella misura in cui la concomitanza offre all'altro la stessa impossibilità del dono e del toccare), il *Noli me tangere* pittorico rende sensibile il paradosso, lasciando affiorare il senso proprio della rappresentazione: «“rendere intensa la presenza di un'assenza in quanto assenza”». ¹¹⁴⁷ È così che la pittura lascia emergere la relazione irriducibile della percezione (di ogni atto percettivo) con la sofferenza e il godimento, dalla quale un corpo (ogni corpo) si leva. ¹¹⁴⁸ Tra l'immagine e il senso, tra il visibile e l'invisibile, la pittura ha la capacità di portare alla luce (pur senza mai sottrarlo dalla propria, costitutiva oscurità) lo scarto di una tattilità impossibile, dell'impossibilità

¹¹⁴² *Ivi*, p. 22.

¹¹⁴³ *Ivi*, p. 41.

¹¹⁴⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 41-42.

¹¹⁴⁵ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁴⁶ *Ivi*, p. 69.

¹¹⁴⁷ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁴⁸ Cfr. *Ivi*, p. 76.

stessa di toccare, che trascende o precede non soltanto la sensibilità nel suo insieme¹¹⁴⁹ ma anche «[...] ogni possibile “formazione di massa”»¹¹⁵⁰, vale a dire, ogni processo plastico e corporeo di attualizzazione della forma.

All’opera di Nancy è dedicato il lungo commento di Derrida contenuto nel saggio dal titolo *Toccare – Jean-Luc Nancy*. Ciò non significa, però, che il suo contributo manchi di originalità. È Derrida a “firmare” l’idea di una certa plasticità del concetto (nel senso del termine che noi abbiamo avuto modo di osservare in Malabou), rinvenibile in una tradizione – quella occidentale – della quale occorre «[...] seguire la traccia dello spostamento metamorfico del toccare».¹¹⁵¹ Tentare questa impresa significa osservare la decostruzione di un «aptocentrismo continuista» per cui – da Platone fino a Deleuze e Guattari, passando per Plotino e Husserl – il primato della figura eidetica o della forma ideale sarebbe sempre supportata da «[...] un riempimento tattile dell’intuizione [...]».¹¹⁵² Il discorso di Derrida è comunque affine a quello di Nancy: anche lui crede che la tattilità sia anzitutto un “toccare il limite che borda il possibile” (si pensi al senso profondamente aporetico dell’asserzione per cui: «[N]on c’è “il” tatto»)¹¹⁵³. Tuttavia, la differenza importante tra i due autori risiede in una diversa postura davanti al problema dell’impossibile:

Mentre scrivo queste cose, mi accorgo che il sintagma che a me si è imposto in questi ultimi anni [...] non è “non c’è ‘il’...” o “non c’è ‘la’...”, ma “se ce n’è” (il puro e l’incondizionato nelle più diverse forme: l’evento, l’invenzione, il dono, il perdono, la testimonianza, l’ospitalità, ecc., “se ce n’è”). Ogni volta bisognava accennare al possibile (la condizione di possibilità) come all’impossibile.¹¹⁵⁴

Si potrebbe commentare, brutalmente, che per Derrida occorrerebbe anzitutto dimostrare la possibilità dell’impossibile (‘se ce n’è’), laddove in Nancy il corpo è già di per sé l’esperienza dell’aporetico (“tatto” è toccare il fatto che ‘non c’è il tatto’). Tale differenza

¹¹⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p. 24: «[...] non toccarmi” è una frase che tocca, che non può non toccare, anche quando isolata da ogni contesto. Essa enuncia qualcosa interno al toccare in generale, o tocca il punto sensibile del toccare: quel punto sensibile che il toccare costituisce per eccellenza (è “il” punto, insomma, del sensibile) e che forma in esso il punto sensibile. Questo punto è precisamente il punto in cui il toccare non tocca, non deve toccare per esercitare il suo tocco (la sua arte, il suo tatto, la sua grazia): il punto o lo spazio privo di dimensione che separa ciò che il toccare accosta, la linea che divide il toccare dal toccato e dunque il tocco da se stesso».

¹¹⁵⁰ F. Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy*, cit., p. 144.

¹¹⁵¹ J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 84.

¹¹⁵² *Ivi*, p. 208. Cfr. anche *Ivi*, pp. 157-163.

¹¹⁵³ J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 97.

¹¹⁵⁴ J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 358.

di prospettiva, che in verità concerne «[...] due gesti decostruttivi irriducibilmente diversi»¹¹⁵⁵, si riflette (per quanto riguarda il nostro discorso) in un modo altrettanto diverso di inquadrare il problema, più che della tattilità in sé, della mano che tasta nella cecità in quanto “condizione impossibile di possibilità” della sensibilità.

Derrida parla di questo motivo nei termini di «un potere occulto [che] assicura a distanza una sorta di sinergia» e che «[c]oordina le possibilità di vedere, di toccare, di muovere. E di sentire».¹¹⁵⁶ Si tratta di un’«[a]utoaffezione [...] senza vista né contatto»¹¹⁵⁷, di un accecamento genetico costitutivo del senso¹¹⁵⁸ che emerge anzitutto, agli occhi del filosofo, nei disegni dei ciechi (genitivo oggettivo), nell’«anticipazione» delle loro mani che si protraggono in avanti, non soltanto per muoversi e avanzare ma anche per ricevere. Il termine ‘a distanza’, dunque, non indica solo il protendersi ma anche la relazione (impossibile) con l’alterità (ad esempio, nel dono o nel miracolo), nonché la simultaneità (altrettanto aporetica) del “toccare” tanto l’altro quanto sé, come scrive l’autore a proposito del *Cristo guarisce un cieco* di Raymond La Fage: «Bisogna sempre ricordare l’altra mano o la mano dell’altro. La Fage [...] distribuisce le mani in modo tale che nel momento in cui l’indice della mano destra mostra *toccandolo* l’occhio sinistro del cieco, quest’ultimo tocca con la mano destra il braccio di Cristo».¹¹⁵⁹

Derrida, certo, non offre al tatto la stessa rilevanza assegnatagli da Nancy. Tuttavia, è possibile riconoscere nel suo discorso il motivo berkeleiano del primato del tatto sulla vista. Come si ricorderà (se ne parlava in una nota del quarto capitolo), Berkeley considera le cose visibili come segni delle cose tangibili, esattamente come le parole lo sono dei loro referenti oggettuali. Il filosofo francese, dal canto suo, considera le tracce di scrittura («parole su pergamena») come «[...] segni visibili dell’invisibile».¹¹⁶⁰ Se, ponendo sintomaticamente i due autori l’uno accanto all’altro, è possibile ipotizzare una certa simmetria tra il veduto e il segno scritto (restando tra l’altro fedeli alle parole di Derrida)¹¹⁶¹, altrettanto si potrà ipotizzare una certa solidarietà tra il primato del tatto nella costituzione dell’esperienza e l’anticipazione “guercia” di cui si parla in *Memorie di*

¹¹⁵⁵ *Ibidem*. Su questo punto, rimandiamo a: F. Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy*, cit., p. 179.

¹¹⁵⁶ Jacques Derrida, *Memorie di cieco. L’autoritratto e altre rovine*, a cura di Federico Ferrari, traduzione di Alfonso Cariolato e Federico Ferrari, Abscondita, Milano 2015, p. 14.

¹¹⁵⁷ *Ivi*, p. 22.

¹¹⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 14: «Bisogna sempre ricordare che la parola, il vocabolo si ascolta e che il fenomeno sonoro resta invisibile in quanto tale [...] Il linguaggio si parla: questo significa *dell’accecamento*. Ci parla sempre *dell’accecamento* che lo costituisce».

¹¹⁵⁹ *Ivi*, p. 19.

¹¹⁶⁰ J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 44.

¹¹⁶¹ Cfr. J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 130.

cieco. In tal senso, sarebbe possibile interpretare la rilevanza che i disegni delle mani di cieco assumono per Derrida nella maniera che segue: solo il disegno è in grado di esporre in forma grafica il primato dell'invisibile sul visibile, sopportando l'aporia del proprio gesto, che consiste nel tracciare figurativamente il contorno di quella 'potenza' a un tempo trascendentale e "manuale" (non diremo "tattile") che anticipa ogni figurazione.

Una tale concezione del tatto e della mano che procede nell'oscurità implica una comprensione evenemenziale del sensibile, per la quale «ciò che ci capita, ciò che ci tocca, il fatto stesso di toccare o di essere toccati [è] qualcosa [che] resta [...] eterogenea a ogni possibile attribuzione di senso».¹¹⁶² In quest'ottica: «La sensazione è sempre incrinata, lacerata» e la sua «durata» è «[...] tutta presa nella discontinuità».¹¹⁶³ Comprendere il tatto in termini d'interruzione domanda conseguentemente un atteggiamento critico nei confronti di una certa tradizione che ci ha «[...] abituati a pensare l'esperienza estetica come dimora privilegiata dell'espressività soggettiva, come affermazione della vita, come volto dell'interiorità mossa e commossa, in una parola come luogo di autoattivazione».¹¹⁶⁴ Si comprende dunque il motivo per cui, per Vizzardelli e Valentina De Filippis, Deleuze giochi un ruolo essenziale nella consolidazione di questa tradizione: «Nel suo piano d'immanenza il soggetto si dissolve lasciando il posto a una vita impersonale, acefala, singolare, che si offre come pura potenza».¹¹⁶⁵ Per Deleuze, l'arte è effettivamente il sito di una dimensione inorganica che non ha a che fare con l'inerzia, bensì con la concezione per cui «[...] l'organismo è una deviazione della vita».¹¹⁶⁶ La pittura, in particolare, lascia emergere l'idea di una vita pura di cui la forma e la configurazione organica sarebbero nient'altro che supplementi. Così, in Francis Bacon, lo slancio sensibile ed eterogenetico del divenire-animale termina nella dissoluzione della figura *nello* sfondo: «[I]l divenire animale è solo una tappa nel cammino di un più profondo divenire impercettibile, dove la Figura svanisce».¹¹⁶⁷

¹¹⁶² Riccardo Panattoni, Gianluca Solla, *Là, una lunghissima deviazione*, in Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 392.

¹¹⁶³ *Ibidem*.

¹¹⁶⁴ Valentina De Filippis, Silvia Vizzardelli, *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 5

¹¹⁶⁵ *Ivi*, p. 131.

¹¹⁶⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 588.

¹¹⁶⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 37. Significativamente, Deleuze arriva ad individuare una quarta ed ultima fase della pittura di Bacon che porta a conclusione il processo di dissoluzione del figurativo in opere come *Jet of Water*, *Sand Dune* (1981), *Sand Dune* (1983) e *A Piece of Waste Land*. È da notare che, sebbene il filosofo parli di «"astrazione"», nessuna di queste opere può a rigore essere definita come "non-figurativa", come il riferimento quasi inconsapevole (e tale perché contraddice la sua lettura) a William Turner sintomaticamente dimostra. Cfr. *Ivi*, p. 40.

In prima istanza, la sensazione appare come il campo d'indagine che invita il filosofo (in senso generale) a risalire fino al momento pre-oggettivo e pre-soggettivo dell'essere-al-mondo:

La sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, "l'istinto", il "temperamento", tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e una faccia rivolta verso l'oggetto ("il fatto", il luogo, l'evento). O forse non ha alcuna faccia, perché è le due cose indissolubilmente, è, come dicono i fenomenologi, l'essere-nel-mondo: io *divengo* nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa *accade* attraverso la sensazione, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro.¹¹⁶⁸

Tuttavia, al di là di quanto la fenomenologia si sia spinta ad indagare, sul piano propriamente ontologico del corpo senza organi, la differenza tra le sensazioni (visive, tattili e uditive) e quella tra il senziente e il sentito si disperdono nel ritmo di un'unica realtà intensiva:

Probabilmente l'ipotesi fenomenologica è insufficiente, perché non chiama in causa che il corpo vissuto. Ma il corpo vissuto è ancora poca cosa se paragonato a una Potenza più profonda e quasi invivibile [...] Al di là dell'organismo, ma anche come limite del corpo vissuto, c'è quello che Artaud, suo scopritore, ha chiamato corpo senza organi [...] Così che la sensazione non è qualitativa né qualificata, ha solo una realtà intensiva [...] È noto che l'uovo presenta appunto questo stadio del corpo "prima" della rappresentazione organica: assi e vettori, gradienti, zone, movimenti cinematici e tendenze dinamiche, rispetto a cui le forme sono contingenti e accessorie.¹¹⁶⁹

Allora non è un caso che, in prospettiva deleuziana, il sentire (se propriamente conosciuto) non comporti alcuna esteriorità, dal momento che la sensazione è «pura» auto-contemplazione che sperimenta la propria potenza creatrice.¹¹⁷⁰ Ed è, quella descritta fino a questo punto, una delle operazioni filosoficamente più importanti che Deleuze porta a termine in *Francis Bacon*: un movimento al di là dell'ontologia merleau-pontiniana, la sostituzione della *chair* in quanto iato epiteliale e scarto tattile con la *viande* – carne da macellazione, priva di organi, modulata dal tocco (letterale) del colore che nella sua

¹¹⁶⁸ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁶⁹ *Ivi*, p. 53.

¹¹⁷⁰ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, traduzione di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, pp. 215-216.

«modulazione» e «spazializzazione continua» distrugge la separazione tra il dentro e il fuori¹¹⁷¹, lasciando emergere la «vita impersonale» della Figura, come nel caso letterario di John Harmon.¹¹⁷²

Il problema diventa allora quello di comprendere se l'estetica del tatto implichi necessariamente una prospettiva continuista o se, al contrario, sia necessario richiamare l'idea di una rottura, di una discontinuità di fondo tra la mano che tocca e ciò che prende forma. Sembra curioso che, nella sua concezione intensiva della sensibilità, Deleuze non abbia dedicato spazio alla nozione di *inframince* in Marcel Duchamp. Questo termine è sottilmente connesso al concetto di plasticità nella misura in cui indica, in senso generale, una differenziazione molecolare o microscopica. Quando Duchamp afferma: «Dada non aveva niente a che vedere con le arti plastiche propriamente dette, non si preoccupava né di questioni di tecnica, né delle scuole che l'avevano preceduto», al suo rigetto del retinico (e dunque della tradizione) affianca il gioco mentale e cerebrale degli scacchi: «[Q]uando si gioca una partita a scacchi, è come se si abbozzasse qualcosa, o come se si costruisse la meccanica che farà vincere o perdere. Il lato competitivo della situazione non ha per me alcuna importanza, ma il gioco in se stesso è molto plastico [...]».¹¹⁷³ Notiamo dunque che Duchamp, nella seconda citazione, utilizza il termine "plastico" in due sensi interconnessi. Da un lato, durante la partita di scacchi il giocatore 'abbozza qualcosa': atto ideativo e figurale, geometrico e strategico, che consiste quasi nel "disegnare" la mossa successiva nel momento dell'anticipazione. Dall'altro lato, si tratta di un procedimento tecnico, quasi automatico, per via del fatto che il gioco avviene secondo mosse predeterminate.

Vi è dunque un senso 'plastico' dell'arte che non è estraneo alla tecnica, ossia (nel caso specifico di Duchamp) a quel mondo «soggetto agli accidenti della differenza, per quanto impercettibile»¹¹⁷⁴, che l'artista a volte programmava e altre volte affidava al caso,

¹¹⁷¹ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 137. In queste pagine, Deleuze afferma l'esistenza di una funzione aptica del colore: «Si potrà parlare di uno spazio ottico solo quando l'occhio svolgerà una funzione essa stessa ottica, in ragine di rapporti di valore prevalenti o addirittura esclusivi. Viceversa, quando i rapporti di tonalità tendono a eliminare i rapporti di valore, come già in Turner, in Monet o Cézanne, si dovrà parlare di uno spazio aptico, e di una funzione aptica dell'occhio, dove la piatezza della superficie non genera i volumi, se non grazie ai differenti colori che vi sono disposti». *Ivi*, pp. 135-136.

¹¹⁷² Il riferimento va al celebre commento di Deleuze al racconto di Charles Dickens intitolato: *Il nostro amico comune*. Cfr. Gilles Deleuze, *Immanenza. Una vita*, traduzione italiana a cura di Fabio Polidori, Mimesis, Milano 2010, pp. 10-11.

¹¹⁷³ Marcel Duchamp, *Intervista di James John Sweeney a Marcel Duchamp*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione di Maria rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano 2005, pp. 158-159.

¹¹⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, traduzione italiana di Chiara Tartarini, Bollati-Boringhieri, Torino 2009, p. 206. Didi-Huberman utilizza queste parole nel contesto specifico dello stampo (più esattamente, in riferimento

secondo una concezione dell'«*esperimento*» come «[...] rapporto dialettico tra la *týche* dell'esperienza e l'*autómaton* di un apparato [...]».¹¹⁷⁵ Detto altrimenti, Duchamp non è interessato ad una concezione della plastica come esercizio procedurale della volontà di un artista in grado di dar forma alla materia, bensì ad una plasticità degli accidenti sottili che avvengono nel corso di un lavoro effettuato in un contesto di regole precise. L'infrasottile ha la propria genealogia nel motivo dello «scarto» che separa «[...] il *tutto fatto, in serie, dal tutto trovato*»¹¹⁷⁶ (tra la serialità dell'*αὐτόματων* e la contingenza “ritrovata” di *τύχη*), ossia nella volontà di scovare l'accidente laddove non lo si sarebbe aspettato (nel gioco “cartesiano” degli scacchi¹¹⁷⁷ come nelle *Note* dettagliate per un *Grande Vetro* che sarà crepato in fase di trasporto nel 1926: incidente in relazione al quale l'artista non smetterà mai di lodare l'intervento “autorale” del caso).¹¹⁷⁸ Nonché di cogliere la differenza di ogni cosa da se stessa («Perdere la possibilità di riconoscere 2 cose simili – 2 colori, 2 merletti, 2 cappelli, 2 forme qualsiasi»).¹¹⁷⁹

“*Inframine*” indica dunque l'«intervallo [...] che separa due “identici”»¹¹⁸⁰ e il passaggio dal possibile al divenire.¹¹⁸¹ È un aggettivo senza nome a proposito del quale

all'assegno scritto a mano dall'artista per pagare il proprio dentista nel 1919) ma in un capitolo dedicato alla questione della tecnica nell'arte di Duchamp. Centrale in tal senso è il passaggio da una «*forma accidentale*» ad una «*forma dell'accidente*» (*Ibidem*), indice del fatto che l'artista, riproducendo l'accidente, non intende sottometterlo alla causalità finalistica dell'opera ma, esattamente al contrario, fissa quasi ossessivamente ogni intervento del caso nella riproduzione seriale del proprio lavoro («“accidente della riproduzione” e “riproduzione dell'accidente”», *Ivi*, p. 231), come avviene nella *Scatola Verde*, «in cui Marcel Duchamp ha voluto riprodurre [...] ogni strisciolina delle sue “note” per il *Grande Vetro* nella forma esatta in cui si trovava all'inizio». *Ivi*, p. 206.

¹¹⁷⁵ *Ivi*, p. 211. Più avanti nel saggio, Didi-Huberman parla del «ritardo» (laddove quest'ultimo è, per lo storico dell'arte, «[...] l'espressione temporalizzata dell'infrasottile») come uno «*scarto nel tempo*» che «[d]efinisce anche, ma più implicitamente, il ritmo alternato del *processo* costituito dell'opera o della sua “presa di forma” (come in *Foglia di vite femmina*, ad esempio): velocità della *týche*, lentezza della *téchne*» (*Ivi*, p. 284). Ci sembra opportuno richiamare in questo punto le parole che Vizzardelli dedica al tema della creazione artistica nell'ambito dell'indagine sulla teleplastia: «L'atto creativo ha una fase in cui lavora in piena luce, in una elaborazione cosciente che deve essere tesa, faticosa, laboriosa, e una fase in cui lavora inconsciamente, in una dimensione subliminale, inconscia, criptica, per poi riemergere a distanza in una modalità che assomiglia a una rapidissima intuizione che torna in superficie». S. Vizzardelli, *Teleplastia*, cit., pp. 131-132. Pur con le dovute differenze, non notiamo forse qui un'alternanza ritmica tra la lentezza del lavoro e l'accelerazione incommensurabile dell'intuizione? Quest'ultima, dal suo canto, non può forse essere letta come un incontro – come se l'artista s'imbattesse in un caso fortunato (*τύχη*)?

¹¹⁷⁶ Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte Verte)*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione italiana di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano 2005, p. 31. Didi-Huberman associa il motivo dello scarto all'infrasottile. Cfr. G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., pp. 261-265.

¹¹⁷⁷ Duchamp definisce gli scacchi come «[...] un meraviglioso pezzo di pensiero cartesiano». Marcel Duchamp, Calvin Tomkins, *Le interviste pomeridiane*, traduzione dall'inglese di Gianni Romano, Postmedia, Milano 2020, p. 40.

¹¹⁷⁸ Cfr. *Ivi*, p. 153.

¹¹⁷⁹ M. Duchamp, *Boîte Verte*, cit., p. 36.

¹¹⁸⁰ Cfr. Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, Paris 1999, p. 33.

¹¹⁸¹ *Ivi*, p. 21: «*Le possible impliquant le devenir — le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframine*».

occorre appuntare: « – non farne mai un sostantivo».¹¹⁸² Che tale concetto esprima un infinitesimale è confermato non soltanto dalle proprietà intensive richiamate nelle *Note* ad esso dedicate (luminosità, calore, eccetera) ma anche dal riferimento al π nell'ambito della fisica-matematica.¹¹⁸³ Tuttavia, la peculiarità propriamente estetica del concetto è nella sua natura ottico-tattile¹¹⁸⁴, il che non esclude che vi siano altrettanti “infrasottili” uditivi e olfattivi.¹¹⁸⁵ La simultaneità dell'occhio e della mano ha però la capacità di rendere palese il fatto che l'*inframince* sia il generatore di una «pseudo-esperienza», come quella che si ha quando si osserva «[l]a pittura su vetro vista dal lato non dipinto [...]» (il *Grande vetro*) o si esperisce «[...] la differenza (dimensionale) tra due oggetti prodotti in serie [...]».¹¹⁸⁶ Si tratta dunque di un'esperienza paradossalmente trasparente e velata¹¹⁸⁷, in cui le differenze impercettibili sono in qualche modo percepite: esperienza sub- o ultra-percettiva, eccedenza del dominio del sensibile sulla sensibilità dei dati e delle proprietà empiriche, secondo una strana logica di “approssimazione a distanza”.¹¹⁸⁸

L'infrasottile è dunque una “materia” tattile (prima che ottica) e genetica (Didi-Huberman parla a tal proposito di una «fenomenologia dell'affioramento»)¹¹⁸⁹, così come il tatto è dal suo canto l'elemento extra-retinico (ma non per questo distaccato o opposto alla vista) della celebre ‘quarta dimensione’¹¹⁹⁰ su cui Duchamp riflette in particolare nella *Boîte Blanche*. Tra l'uno e l'altra sussiste in effetti una connessione, che emerge in particolare nell'*État donné*s: lavoro con cui ci è offerta la possibilità di «[...] esperire la visione tattile erotica attraverso la costruzione di una distanza fisica tra l'osservatore e

¹¹⁸² *Ibidem*.

¹¹⁸³ Cfr. *Ivi*, p. 22: «*Physiq' infra mince est-il réalisable à une valeur de π — demander?*» e p. 30: «*ππππ séparant l'infra mince*».

¹¹⁸⁴ Cfr. *Ibidem*: «*Loupe pour “toucher” — inframince*».

¹¹⁸⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 22-24. Cfr. Uršula Berlot, *Duchamp and the notion of optical tactility*, in: José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio (curatori), *Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. 4th-8th July 2011*, Cartagena 2011, pp. 471-477.

¹¹⁸⁶ M. Duchamp, *Notes*, cit., p. 24.

¹¹⁸⁷ Cfr. *Ivi*, p. 47: «*Inframince. Reflets de la lumière sur diff. surfaces plus ou moins polies. Reflets dépolis donnant un effet de réflexion — miroir en pro fondeur — pourraient servir d'illustration optique à l'idée d l'infra mince comme «conducteur» de la 2° à la 3° dimension Irisation en tant que cas particulier du reflet. — Miroir et réflexion dans le miroir maximum de ce passage di la 2° à la 3° dimension — (incidemment / pourquoi les yeu: «accommodent»-ils dans un miroir?)*»

¹¹⁸⁸ Per Didi-Huberman, «[...] l'infrasottile si potrebbe considerare come un termine duchampiano per definire l'*aura*: uno scarto visivo che indica il contatto, un'“approssimazione” che ci tiene a distanza». G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 268.

¹¹⁸⁹ *Ivi*, p. 165.

¹¹⁹⁰ Cfr. M. Duchamp, C. Tomkins, *Le interviste pomeridiane*, cit., pp. 87-88: «Con i nostri occhi vediamo solo due dimensioni. Con il senso del tatto ne abbiamo tre. Così, ho pensato che l'unico senso che abbiamo che ci avrebbe aiutato ad avere una nozione fisica dell'oggetto quadridimensionale poteva essere il tatto. Perché capire qualcosa in quattro dimensioni, concettualmente parlando, equivarrebbe a vedere attorno all'oggetto senza la necessità di muoversi: sentire intorno ad esso».

l'osservato».¹¹⁹¹ In quest'opera, appare chiaro che la quarta dimensione non soltanto è inaccessibile alla sensibilità ma anche al "puro" intelletto. Domandando lo sforzo unisono di entrambe le facoltà, la quarta dimensione «[...] resta non vista e non toccata, sebbene possa essere esperita e concepita».¹¹⁹² Il «potere aptico della visione» emerge dunque come uno spazio «*in-between*»¹¹⁹³ che si manifesta proprio per via dell'ostacolo che separa lo spettatore dall'oggetto del desiderio (la donna nuda spiata al di là della porta di legno). L'infrasottile, dunque, non è soltanto il nome delle variazioni microscopiche che sottendono la sensibilità ma anche quello di una relazione (l'*in-between*) del tutto particolare, per cui l'oggetto non fa che sottrarsi, per via di differenze molecolari, dalla "presa" dell'identità. Un dislocamento, quest'ultimo, che non intacca tanto (o non soltanto) l'oggettualità del lavoro d'arte, bensì anche la soggettività dello spettatore, di colui che (non) guarda e che (non) tocca, dato che il soggetto, nella sovversione del paradigma pubblico museale, è ridotto ad un «[...] oggetto solidificato, carnale».¹¹⁹⁴

¹¹⁹¹ U. Berlot, *Duchamp and the notion of optical tactility*, cit., p. 475. Jean-Luc Nancy richiama quest'opera di Duchamp in: Jean-Luc Nancy, *Sessistenza*, traduzione italiana di Francesca Recchia Luciani e Marta Albertella, Il melangolo, Genova 2019, p. 131. È interessante notare che, seguendo Derrida, Francesca Recchia Luciani associa al sesso femminile la *bucca* di cui Nancy parla nelle ultime pagine di *Ego Sum*, il che donerebbe alla tattilità delle labbra vaginali una valenza genetica in relazione al problema ontologico della soggettività. Cfr. F. Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 55-56; J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 44; Jean-Luc Nancy, *Ego Sum*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Bompiani, Milano 2008, pp. 153-155.

¹¹⁹² U. Berlot, *Duchamp and the notion of optical tactility*, cit., p. 475.

¹¹⁹³ *Ivi*, p. 476.

¹¹⁹⁴ Cfr. Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, edizione italiana a cura di Enzo Grazioli, Mondadori, Milano 2008, p. 113. Cfr. anche, e in particolare, *Ivi*, p. 117: «Il museo come lo conosciamo oggi fu evidentemente costruito intorno allo spazio condiviso di un senso del visivo radicato nel possibile di soggetti individuali che formano una comunità. È tuttavia in questo sistema museale che *Dati...* penetra, proprio per perturbarlo, "rendendolo estraneo". Perché, minacciato di essere scoperto da un compagno spettatore, il soggetto puramente cognitivo dell'esperienza estetica kantiana è ridefinito in questa installazione come soggetto di desiderio, e la soggettività stessa è ritirata dalla facoltà di cognizione per essere reinscritta nel corpo carnale». In tal senso, l'*Étant donnés* non sarebbe altro che il caso più lampante di una logica che nasce, quantomeno, dal periodo di abbandono della pittura e del retinico. Si pensi ad esempio ai celebri dischi rotanti e agli oggetti parziali che lasciano emergere grazie ai giochi di illusione ottica: toccare queste opere significherebbe bloccare il movimento rotatorio, cosicché lo spettatore si trova nella difficile condizione di un soggetto destinato a far scomparire l'oggetto che tocca. Una situazione capovolta (ma non contraddittoria) rispetto a quella precedentemente esposta è costituita dal celebre *Si prega di toccare* realizzato per la mostra *Le Surréalisme* del 1947. Qui Duchamp invita effettivamente al contatto con l'oggetto (un seno in gomma) che emerge da un tessuto nero. Ancora una volta, però, per via dello stesso materiale, noi siamo di fronte ad un "toccare senza poter toccare": «In quest'opera – commenta Didi-Huberman –, Duchamp finisce per far ricorso a un oggetto di gomma – materiale che spesso permette di *toccare senza essere in contatto*, come nel caso del guanto da cucina che l'artista aveva inserito nella terrificante composizione del 1944 intitolata *Scacchiera tascabile con guanto di gomma*». G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 235. Questo genere di oggetti *staccati* (il seno o il guanto) sembrano capaci di colorare l'esperienza tattile di una certa vena di *black humour*, come se l'unico "tocco" possibile fosse quello che avvolge l'oggetto caduto. Da qui il loro statuto 'terrificante': "Vuoi toccare? Tocca questo" (un seno o una mano mozzata) "Ecco. Adesso non ti va più". Il punto di congiunzione tra queste opere e l'*Étant donnés* sembra essere ben espresso dall'immagine herderiana del "toccare un cadavere": nel secondo caso, infatti, la Sposta (cioè l'arte) è pallida e distesa; tiene il lume sollevato ma con la rigidità del *rigor mortis*; la testa, infine, è "mozzata", ossia tagliata via dal campo visivo.

Tuttavia, se l'*inframince* è il gioco delle differenze infinitesimali che rendono l'oggetto sempre svincolato dalla propria identità¹¹⁹⁵ ed il soggetto sempre "spostato" rispetto al punto di vista della coscienza, qual è, di preciso, il senso di questo duplice dislocamento? Che cosa rende l'arte capace di operare simultaneamente sul doppio binario dell'oggetto e del soggetto? Per provare a rispondere a questa domanda, occorre affrontare il tema difficile del ready-made¹¹⁹⁶, ossia, come vedremo subito, della paradossale plasticità dell'oggetto "già" fatto.

All'immagine critica di Duchamp come "assassino dell'arte" (termine che va di pari passo con il nome di "inventore del ready-made"), Didi-Huberman oppone l'idea che per leggere l'opera dell'artista francese sia necessario «[...] un doppio sguardo, che sia specifico (attento ai processi) o allargato (attento ai paradigmi)». ¹¹⁹⁷ Si tratta insomma di dialettizzare «[u]na necessità legata alla *singularità* degli oggetti stessi [...] e una necessità legata alla *struttura* dei contesti in cui si trasformano, ma che essi trasformano a loro volta». ¹¹⁹⁸ Esiste dunque un potere plastico dell'arte che non si esaurisce nell'attività dell'artista né nel genere della scultura. Un potere che riguarda la sua capacità di agire al livello delle strutture. Mentre i detrattori di Duchamp insistono sull'introduzione di oggetti comuni o "non-artistici" nel mondo dell'arte, Didi-Huberman apre la possibilità di pensare alle 'trasformazioni' che l'arte comporta tanto al di qua, quanto al di là del proprio mondo. Non bisogna concepire questi due movimenti in termini di alternanza e successione. Attraverso il ready-made, Duchamp inventa precisamente la simultaneità dello scambio: non appena esposto, l'oggetto di vita quotidiana è immediatamente un'esteriorità in grado di "infettare" la storia dell'arte dall'interno e, simultaneamente, un'interiorità auto-immunitaria che intacca la funzionalità e l'essere-sottomano dell'oggetto. È come dire che quella "cosa" esposta in un contesto istituzionale per farsi beffa dell'autoreferenzialità dell'arte smette improvvisamente di funzionare, appunto, come una "cosa". Quindi il ready-made non "uccide": esso non fa che raccontare

¹¹⁹⁵ A prescindere dalla lettura psicoanalitica di Krauss, Elio Grazioli, che utilizza ampiamente l'infrasottile come una categoria per interpretare l'arte dal dopoguerra ad oggi, descrive brillantemente il concetto nel modo che segue: «Un minimo scarto dai parametri percettivi normali e lo spaseamento è garantito, la percezione è alterata, il riconoscimento bloccato o messo in dubbio; il sé, lo stesso si divide, è il medesimo e un altro contemporaneamente – esattamente come un ready-made, un doppio, una copia, una ripetizione». Elio Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia, Milano 2018, p. 42.

¹¹⁹⁶ Come afferma Didi-Huberman, «[...] tutti i *ready-mades* [...] chiamano in causa la questione, la *testura dell'infrasottile*»; G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 280.

¹¹⁹⁷ *Ivi*, p. 172. Sul motivo del doppio sguardo ritornano anche Marco Senaldi, *Duchamp. La scienza dell'arte*, Meltemi, Milano 2019, pp. 265-274 ed Elio Grazioli: E. Grazioli, *Infrasottile*, cit., pp. 9-23.

¹¹⁹⁸ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 172.

la storia di ogni lavoro d'arte¹¹⁹⁹ nel suo statuto artigianale e materiale, l'interruzione del suo "essere immanente" all'ordine della trascendenza di un soggetto "praxico" e pienamente cosciente della propria attività.

L'oggetto d'arte non è la "Cosa" ma neppure risponde ai requisiti della "cosalità" in quanto orizzonte esistentivo degli oggetti comuni. Non svela e non rivela ma "rompe", disarticola. Come nota Marco Senaldi, il readymade porta alla luce la non-totalità, lo scarto da sé o la mancanza di chiusura del reale in quanto condizione della sua plasticità.¹²⁰⁰ In tal modo, l'arte diventa un gioco di relazione: esperimento totale e laboratorio di «*indeterminatezza sperimentale*» ove è possibile «"tenere insieme" cose e ordini di realtà eterogenee, che hanno valore prima di tutto per il loro *montaggio*, per il gioco delle loro reciproche differenze». ¹²⁰¹ Dopo Duchamp, quando guardiamo all'arte, noi non abbiamo a che fare con l'equivalenza, la sostituibilità e l'arbitrarietà di ogni cosa (tratto tipico del feticismo capitalista, accentuato dalla velocità di consumo delle immagini e dei prodotti digitali), bensì con la strana necessità del non-rapporto. Quest'ultimo riguarda tutte quelle espressioni artistiche in cui «l'identificazione di una sostanza, uno stato, una qualità appartenenti a dimensioni diverse, solitamente ritenute separate o contraddittorie, [...] mostrano altre possibilità di visione e di pensiero». ¹²⁰² Il non-rapporto è dunque l'espressione propriamente artistica della differenza, che dal suo canto impone una concezione differente del lavoro dell'artista.

La necessità del non-rapporto non si manifesta, infatti, solo al livello del concettuale ma anche in ciò che sembra (ma solo apparentemente) contraddirlo: la sospensione della volontà soggettiva e dell'esercizio intellettuale. Non si comprenderebbe altrimenti il motivo per cui Duchamp insiste sull'indecifrabilità del proprio lavoro («[...] il mio inconscio è *mutò* come tutti gli inconsci»¹²⁰³, scrive il 4 ottobre del 1954); o la ragione per cui egli apprezzi le incrinature accidentali sul *Grande Vetro*; oppure, la nozione

¹¹⁹⁹ Per Duchamp, «[...] tutte le tele del mondo sono dei *readymade aiutati* e dei lavori di assemblaggio». Marcel Duchamp, *A proposito del readymade*, in Id., *Scritti*, cit., p. 166.

¹²⁰⁰ Cfr. M. Senaldi, *Duchamp*, cit., pp. 82-83: «[William James] sembra offrire una visione "plastica" del mondo come un che di "non-finito", quasi una scultura di argilla ancora fresca, a cui saranno gli spettatori [del mondo] a dare il "tocco finale". A sua volta, [per] Duchamp [...] "il" ready-made sarebbe sì un pezzo di realtà già-dato e completo, ma il suo *transfert* in ambito artistico dimostrerebbe, *al contrario*, la plasticità reciproca della realtà e del nostro modo di intenderla a livello psicologico. Un ready-made è, fisicamente e merceologicamente, qualcosa di già-dato e non di inventato, scolpito o dipinto dalla mano dell'artista; ma, in quanto distolto dai suoi scopi utilitaristici, è anche qualcosa che rinnova creativamente quelle "cornici mentali prefabbricate" che ci spongono a osservare la realtà sempre nello stesso modo».

¹²⁰¹ *Ivi*, p. 171.

¹²⁰² E. Grazioli, *Infrasottile*, cit., p. 53.

¹²⁰³ Marcel Duchamp, *Alpha(b/c)ri-tique*, in Id., *Scritti*, cit., p. 199.

duchampiana del ‘coefficiente d’arte’. Vale a dire: 1. Da un lato, la «[...] cesura che rappresenta l’impossibilità per l’artista di esprimere appieno la sua intenzione [...]» e la «[...] differenza tra quel che aveva progettato di realizzare e quel che ha realizzato»¹²⁰⁴; 2. Dall’altro, il fatto che solo lo spettatore possa portare a compimento l’opera inesorabilmente interminabile dell’artista.¹²⁰⁵ In tal senso, il lavoro di quest’ultimo consiste in un processo infinito ma bordato da parte a parte dall’urgenza o dalla pressione della finitezza, giacché, come scrive Maurice Blanchot, «[...] un artista non termina mai la sua opera se non quando muore».¹²⁰⁶ Solo la morte separa l’artista dal suo lavoro. Ma non si tratta certo di una dipartita fattuale, bensì del «[...] vuoto duro e penetrante del rifiuto [...]».¹²⁰⁷ Se, nel caso letterario, ciò si traduce in un ‘*noli me legere*’¹²⁰⁸, in quello dell’arte visuale non si risolve in un *noli me videre* o *spectare* (una volta esposta, molto spesso l’artista dovrà per forza di cose presenziare all’esposizione del suo lavoro), bensì, necessariamente, in un *noli me tangere*: “Non toccarmi, non modificarmi, la tua manualità finisce qui, non hai più alcun potere *plastico* su di me”. Per quanto possa apparire paradossale, questa logica è tanto più accentuata quanto più l’oggetto è “già fatto”: in questo caso, infatti, l’artista rinuncia totalmente ad ogni finalità e l’opera svolgerà da sé, senza intervento, il proprio “compito” metamorfico nei riguardi del mondo dell’arte, della vita e dello spazio pubblico.

Dunque, ancora una volta, il “non-rapporto” non si risolve in una serie di relazioni accidentali e vacue: domanda bensì di “passare” necessariamente per una morte, per quella “morte” che nasconde e allo stesso tempo produce una trasformazione ed una messa in gioco di ogni rapporto storico. Il che non avviene in vista di un’immanenza totale ma rivela il dislivello inesorabile (non immanente e non trascendentale) tra i termini di relazioni che sono sempre sul punto di disfarsi, in quanto geneticamente interrotte. La plasticità dell’arte dopo l’esaurimento della metafisica, la plasticità estetica dopo la fine della plastica (occorre sempre ricordare che per Herder, come per Winckelmann, la scultura “muore” molto giovane), coincidono con questa legge per via della quale è letteralmente impossibile toccare una forma senza doversi scontrare con un contatto

¹²⁰⁴ Marcel Duchamp, *Il processo creativo*, in Id., *Scritti*, cit., p. 162.

¹²⁰⁵ Cfr. *Ivi*, p. 163: «[L]’artista non è il solo a compiere l’atto della creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell’opera con il mondo esterno [...]».

¹²⁰⁶ Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, il Saggiatore, Milano 2018, p. 15.

¹²⁰⁷ *Ivi*, p. 16.

¹²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

impossibile.¹²⁰⁹ Senza toccare con una “pelle di vetro” questa stessa impossibilità di toccare.¹²¹⁰ Senza passare per una fine metafisica (la morte dell’arte, della dialettica materia-spirito e forma-contenuto, dell’icona mistica o del corpo glorioso) e individuale (l’anestesia e l’antiestetica delle avanguardie, la fine del buono e del cattivo gusto¹²¹¹: fine della possibilità – prima ancora della capacità – di “saper toccare” e di “essere toccati”). Per quella negazione (*non-rapporto*) che non nega ma anticipa la relazione, che intima alla mano di ritrarsi proprio nell’istante di massima prossimità. Per quella reticenza pulsionale che rende lo stesso “spazio psichico” uno spazio discreto: materia virtuale, virtualità sensibile, fragilmente nervosa, incapace di sostenere il contatto (“piacere dolore” come “la vita la morte”). Per quel potere sottilissimo (“infrasottile”) del godimento, che alimenta il lutto perpetuo della mano per la forma. Per quella lettera del desiderio che è sempre un’«e-scrittura»¹²¹² (dar forma scrivendo, rivolgendosi a un fuori: pudore, seduzione ma anche testamento). Per quella morte che è anche gioia.¹²¹³

¹²⁰⁹ È la questione stessa dell’arte di Duchamp che Didi-Huberman recupera da Rosalind Krauss e dal suo riferimento alla semiotica peirciana: «La nozione di “indice” è particolarmente feconda nel campo delle arti visive, perché ci obbliga [...] a pensare la questione del “senso” (il semiotico, ossia il concettuale, il senso-*séma*) nella sua indefettibile articolazione con quella del “senso” (il fenomenologico e il sensoriale, cioè il carnale, il senso-*sóma*). Ci obbliga anche a ripensare, dinanzi a qualsiasi oggetti, l’unità fondamentale del visibile e del tangibile, di cui Merleau-Ponty, tra gli altri fenomenologi, ha parlato in maniera esemplare. Se gli “indici” – o *index* – peirciani sono segni fondati su una “relazione fisica con il loro referente”, allora ci assegneranno un nuovo compito critico dinanzi all’opera di Duchamp: *far risorgere nel visibile la questione del contatto*». G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 177.

¹²¹⁰ Ancora Didi-Huberman, nel corso di un’analisi della tattilità in relazione a *Bec Auer* e dell’*Étant donnés*, associa la pelle al vetro. Cfr. *Ivi*, p. 232.

¹²¹¹ Cfr. M. Duchamp, *A proposito del readymade*, cit., p. 165: «C’è un punto che voglio definire chiaramente: la scelta di questi readymade non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d’indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un’anestesia completa». Cfr. anche M. Duchamp, C. Tomkins, *Interviste pomeridiane*, cit., pp. 52-53.

¹²¹² S. Vizzardelli, *Teleplastia*, cit., p. 19. Cfr. J. Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, cit., p. 43.

¹²¹³ Cfr. *Ivi*, p. 359: «Si scrive sinfonicamente (partizione delle voci) verso una “gioia” che richiama allo stesso tempo il “sì” del godere, “il ‘sì’ che gode»».

BIBLIOGRAFIA

Adler, H., (1990) *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie*, Felix Meiner, Amburgo.

Adler, H., (2009), *Herder's Style*, in Hans Adler e Wulf Koepke (curatori), *A Companion to Herder*, Camden House, Rochester.

Adler, H., (2023), *Théorie de l'art et épistémologie: la Plastique de Herder*, in Elisabeth Décultot, Gerhard Lauer (curatori), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Universitätverlag Winter, Heidelberg.

Adorno, T. W., (2004), *Dialettica negativa*, traduzione di Pietro Lauro, Einaudi, Torino.

Agamben, G., (2004), *Archeologia di un'archeologia*, in Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata.

Agustinus, (2017), *De Musica*, a cura di Martin Jacobsson, in *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Bd. 102, De Gruyter, Berlino-Boston.

Ameisem, J.-C., (20022), *La sculpture du vivant: Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Seuil, Parigi; trad. it. in: Pino Donghi (curatore), *La nuova odissea*, Roma-Bari, Laterza.

Aristotele, (2000), *Poetica*, traduzione di Domenico Pesce, revisione del testo di Giuseppe Girgenti, Bompiani, Milano.

Aristotele, (2007), *Fisica*, in Id., *Opere*, Vol. 3, traduzione di Antonio Russo, Laterza, Roma-Bari.

Aristotele, (2013), *Metafisica*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Baldwin, J. M., (1896), *A New Factor in Evolution*, «American Naturalist», 345 (30), pp. 441-451 e 536-553.

Barbetta, M. C., (1992), *Herder interprete di Spinoza*, in Johann Gottfried Herder, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, traduzione italiana di Irene Perini Bianchi, a cura di Maria Cecilia Barbetta e Irene Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano.

Bataille, G., (2013), *Manet*, traduzione di Guido Alberti, Abscondita, Milano.

Baum, M., (2018), *Herder's Essay on Being*, in John K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York.

Baumgarten, A. G., (1982), *Metaphysica*, Editio VII, Georg Olms, Hildersheim-New York.

Baumgarten, A. G., (1983), *Philosophischer Briefe Zweites Schreiben*, in Id. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, traduzione e cura di Hans Rudolf Schweizer, Felix Meiner, Amburgo.

Baumgarten, A. G., (1999), *Riflessioni sulla poesia*, a cura di Pietro Pimpinella e Salvatore Tedesco, Aesthetica, Palermo.

Baumgarten, A. G., (2020), *Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, nuova edizione riveduta da Alessandro Nannini, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI).

Baumgarten, A. G., (2020), *Lezioni di estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI).

Benjamin, A., (2015), *Art's Philosophical Work*, Rowan & Littlefield, Londra-New York.

Berkeley, G., (2013), *Saggio per una nova teoria della visione*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di Silvia Parigi, UTET, Novara.

Berlot, U., (2011), *Duchamp and the notion of optical tactility*, in: José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio (curatori), *Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. 4th-8th July 2011*, Cartagena.

Bienenstock, M., (1997), *Herder et Spinoza*, in: André Tosel, Pierre-François Moreau e Jean Salem (curatori), *Spinoza au Spinoza au XIX^e siècle. Actes des journées d'études organisées à la Sorbonne*, Éditions de la Sorbonne, Parigi.

Bissinger, A., (1970), *Die Struktur der Gotteserkenntnis: Studien zur Philosophie Christian Wolffs*, Hélène Bouvier, Bonn.

Blanchot, M., (2018), *Lo spazio letterario*, traduzione di Fulvia Ardenghi, il Saggiatore, Milano.

Boas, F., (1912), *Changes in the Bodily Form of Descendants of Immigrants*, «American Anthropologist (New Series)», 14 (3), pp. 530-562.

Brown, R. H., (1992), *The “Demonic” Earthquake: Goethe’s Myth of the Lisbon Earthquake and Fear of Modern Change*, «German Studies Review», 15 (3), pp. 475-491.

Burke, E., (2020), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI).

Campo, A., (2017), *Fantasma e sensazione. Lacan con Kant*, «Aesthetica Preprint», 106.

Changeux, J.-P., (1983), *L’uomo neuronale*, traduzione di Cesare Sughi, Feltrinelli, Milano 1998.

Clark., R. T., (1942), *Herder’s Conception of Force*, «PMLA» (Cambridge University Press), 57 (3), pp. 737-752.

Colombo, A., (2023), *Immanenza e molteplicità. Gilles Deleuze e le matematiche del Novecento*, Mimesis, Milano.

Condillac, É. B., (1976), *Trattato sulle sensazioni*, in Id., *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, traduzione di Giorgia Viano, UTET, Torino.

Crusius, C. A., (1964), *Entwurf der nothwendigen Vernunft-Wahrheiten: wiefern sie den zufälligen entgegen gesetzt werden*, in Id., *Philosophischen Hauptwerke*, Vol. 2, Georg Olms, Hildesheim.

Cudworth, R., (1837), *The True Intellectual System of the Universe: Wherein All the Reason and Philosophy of Atheism is Confuted, and Its Impossibility Demonstrated. A treatise on Immutable Morality; With A Discourse Concerning the True Notion of the*

Lord's Supper; and Two Sermons on 1 John 2:3, 4. And Cor. 15:27, a cura di Thomas Birch, Gould & Newman, New York.

D'Aquino, T., (2014), *La somma teologica*, traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, Studio Domenicano, Bologna.

Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (1800), tr. it: Hegel, G. W. F., Schelling, F. W., Hölderlin, F., (2007), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di Leonardo Amoroso, edizioni ETS, Pisa.

De Beauvoir, S., (2015), *Una morte dolcissima*, traduzione di Clara Lusignoli, Einaudi, Torino.

De Filippis, V., Vizzardelli, S., (2016), *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*, Orthotes, Napoli-Salerno.

De Landa, M., (2022), *Scienza intensiva e filosofia virtuale. Nelle pieghe del pensiero di Deleuze*, a cura e nella traduzione di Andrea Colombo, Meltemi, Milano.

Deleuze, G., (1969), *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze, G., (1997), *Differenza e ripetizione*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano.

Deleuze, G., (2004), *La piega. Leibniz e il Barocco*, nuova edizione a cura di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino.

Deleuze, G., (2010), *Immanenza. Una vita*, traduzione italiana a cura di Fabio Polidori, Mimesis, Milano.

Deleuze, G., (2014), *Logica del senso*, traduzione di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano.

Deleuze, G., (2017), *L'immagine-tempo. Cinema 2*, traduzione di Liliana Rampello, Einaudi, Torino.

Deleuze, G., (2018), *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, a cura di Filippo Domenicali, Orthotes, Napoli-Salerno.

Deleuze, G., (2021), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, traduzione di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata.

Deleuze, G., Guattari, F., (2002), *Che cos'è la filosofia?*, traduzione di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino.

Deleuze, G., Guattari, F., (2010), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Massimo Carboni, Castelvecchi, Roma.

Derrida, J., (1977), *La forma e il voler-dire. Nota sulla fenomenologia del linguaggio*, in Id., *Margini – della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino.

Derrida, J., (1977), *Ousia e grammé*, in Id., *Margini – della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino.

Derrida, J., (1985), *Lettera a un amico giapponese*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 2, traduzione dal francese di Rodolfo Balzarotti, Jaca Book, Milano 2009.

Derrida, J., (2007), *Toccare – Jean-Luc Nancy*, traduzione di Andrea Calzolari, Marietti, Genova-Milano.

Derrida, J., (2008), *Psyché. Invenzione dell'altro*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 1, traduzione dal francese di Riccardo Balzarotti, Jaca Book, Milano.

Derrida, J., (2010), *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano 2010.

Derrida, J., (2015), *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di Federico Ferrari, traduzione di Alfonso Cariolato e Federico Ferrari, Abscondita, Milano.

Descartes, R., (1973) *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*, in *Œuvres de Descartes*, Vol. 7, edito da Charles Adam e Paul Tannery, Vrin, Parigi.

Descartes, R., (1973), *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, in *Œuvres de Descartes*, Vol. 6, edito da Charles Adam e Paul Tannery, Vrin, Parigi.

Descartes, R., (1994), *Discorso sul metodo*, in *Opere filosofiche di René Descartes*, Vol. 1, a cura di Ettore Lojacono, UTET, Torino.

Descartes, R., (1994), *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche di René Descartes*, Vol. 1, a cura di Ettore Lojacono, UTET, Torino.

DeSouza, N., (2012), *Leibniz in the eighteenth century: Herder's critical reflections on the "Principles of nature and grace"*, «British Journal of the History of Philosophy», 20 (4), pp. 773-795.

DeSouza, N., (2018), *Herder's Kantian Critique of Kant on the Concept of Being*, in John K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York.

DeSouza, N., (2018), *Herder's Theory of Organic Forces and Its Kantian Origins*, in Daniel O. Dahlstrom (a cura di), *Kant and His German Contemporaries*, Vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge.

DeSouza, N., (2021), *Stoic Dispositional Innatism and Herder's Concept of Force*, in Manja Kisner e Jörg Noller (curatori), *The Concept of Drive in Classical German Philosophy: Between Biology, Anthropology, and Metaphysics*, Palgrave-Macmillan, Londra.

Dewey, J. (2018), *Democracy and Education*, Myers Education, Gorham (ME) 2018.

Di Maio, D., Tedesco, S., (2010), *Presentazione a Johann Gottfried Herder, Plastica*, a cura di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco, Aesthetica, Palermo.

Didi-Huberman, G., (1995), *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, traduzione italiana di Chiara Tartarini, Bollati-Boringhieri, Torino 2009.

Duchamp, M. (2005), *Il processo creativo*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione italiana di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano.

Duchamp, M., (1999), *Notes*, Flammarion, Paris.

Duchamp, M., (2005), *A proposito del readymade*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione italiana di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano.

Duchamp, M., (2005), *Alpha(b/cri)tique*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione italiana di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano.

Duchamp, M., (2005), *Boîte Verte*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione italiana di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano.

Duchamp, M., (2005), *Intervista di James John Sweeney a Marcel Duchamp*, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, traduzione di Maria Rosaria D'Angelo, Abscondita, Milano.

Duchamp, M., Tomkins, C., (2020), *Le interviste pomeridiane*, traduzione dall'inglese di Gianni Romano, Postmedia, Milano.

Faure, E., (1955), *De la cinéplastique*, in Id., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Librairie Plon, Parigi.

Ferrarin, A., (2019), *Ontologia e logica delle relazioni. Aristotele, Kant, Hegel*, in Antonio Carraro e Marco Ivaldo (curatori), *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, atti del convegno, Federico II University Press, Scuola delle Scienze Umane e Sociali, Quaderni 13.

Ferraris, M., (1997), *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano.

Forster, M. N., (2015), *Herder and Spinoza*, in Eckart Förster e Yitzhak Y. Melamed (curatori), *Spinoza and German Idealism*, Calmbridge University Press, Cambridge.

Foucault, M., (2011), *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da Frédéric Gros, traduzione dal francese di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano.

Freud, S., (1978), *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. 10, edizione diretta da Cesare Musatti, Boringhieri, Torino.

Freud, S., (1978), *La rimozione*, in Id. *Opere*, Vol. 8, traduzione italiana a cura di Renata Coloni, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S., (1978), *Pulsioni e loro destini*, in Id. *Opere*, Vol. 8, traduzione italiana a cura di Renata Colomi, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S., (1999), *Triebe und Triebchicksale*, in: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden: Mit einem Nachtragsband*, Bd. 3, Fischer, Francoforte.

Gaier, U., (2018), *Herder's Early Neoplatonism*, in John K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York.

Gaiger, J., (2002), *Introduction a Johann Gottfried Herder, On sculpture. Some observation on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, traduzione inglese e cura di Jason Gaiger, The University of Chicago Press, Chicago-Londra.

Godani, P., (2005), *L'informale. Arte e politica*, ETS, Pisa.

Grazioli, E., (2018), *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia, Milano.

Häfner, R., (1995), *Johann Gottfried Herders Kulturenstehtungslehre: Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens*, Meiner, Amburgo.

Hampton, A. J. B., (2017), *An English Source of German Romanticism: Herder's Cudworth Inspired Revision of Spinoza from 'Plastik' to 'Kraft'*, «The Heythrop Journal», LVIII.

Hanly, P., (2023), *Marking silence: Heidegger and Herder on Word and Origin*, «Studia Philosophiae Christianae», 49 (4), pp. 69-86.

Hegel, G. W. F., (1965), *Über die Wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältniß zu den positiven Rechtswissenschaften*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1, a cura di Hermann Glockner, Frommann, Stuttgart.

Hegel, G. W. F., (1965), *Wissenschaft der Logik*, Vol. 1, Bd. 4, a cura di Hermann Glockner, Frommann, Stuttgart.

Hegel, G. W. F., (1997), *Estetica*, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino.

Hegel, G. W. F., (2002), *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di Valerio Verra, UTET, Torino.

Hegel, G. W. F., (2003), *Eticità assoluta e diritto positivo. Le maniere di trattare scientificamente il diritto naturale*, a cura di Marcello del Vecchio, Franco Angeli, Milano.

Hegel, G. W. F., (2003), *Lezioni sulla filosofia della storia*, traduzione di Giovanni Bonacina e Livio Sichirolo, Laterza, Roma-Bari.

Hegel, G. W. F., (2008), *La fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino.

Hegel, G. W. F., (2022), *Scienza della logica*, Tomo I, traduzione di Arturo Moni, revisione di Claudio Cesa, Laterza, Bari-Roma.

Heidegger, M., (1977), *Sein und Zeit*, in Id., *Gesamtausgabe. I. Abteilung*, Bd. 2, Vittorio Klostermann, Francoforte.

Heidegger, M., (1989), *Kant e il problema della metafisica*, traduzione di Maria Elena Verra, introduzione di Valerio Verra, Laterza, Roma-Bari.

Heidegger, M., (1991), *Kant und das Problem der Metaphysik*, in Id., *Gesamtausgabe, I. Abteilung*, Bd 3, Vittorio Klostermann, Francoforte.

Heidegger, M., (1994), *Nietzsche*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano.

Heidegger, M., (1999), *Parmenide*, a cura di Franco Volpi, traduzione di Giovanni Gurisatti, Adelphi Edizioni, Milano.

Heidegger, M., (1999), *Vom Wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung »Über den Ursprung der Sprache«*, in Id., *Gesamtausgabe, IV. Abteilung*, Bd. 85, Vittorio Klostermann, Francoforte.

Heidegger, M., (2001), *Introduzione a «Che cos'è la metafisica?» (1949)*, in Id., *Che cos'è metafisica?*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano.

Heidegger, M., (2006), *Essere e tempo*, traduzione di Alfredo Marini, Mondadori, Milano.

Heidegger, M., (2015), *L'arte e lo spazio*, traduzione italiana di Carlo Angelino, il melangolo, Genova.

Heinz, M., (1994), *Sensualischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder (1763-1778)*, Felix Meiner, Amburgo.

Heinz, M., (2018), *The Metaphysical Foundation of Subjective Philosophy in Herder's Essay on Being*, in John K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York.

Herder, J. G., (1899), *Grundsätze der Philosophie*, in Id., *Sämtliche Werke*, Vol. 32, a cura di Bernhard Suphan, Georg Olms, Hildesheim – New York.

Herder, J. G., (1985), *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 1, a cura di Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (1985), *Versuch über das Sein*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 1, a cura di Ulrich Gaier, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (1989), *Adrastea*, in *Werke*, Bd. 10, a cura di Günter Arnold, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (1992), *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, traduzione italiana di Irene Perini Bianchi, a cura di Maria Cecilia Barbetta e Irene Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano.

Herder, J. G., (1993), *Metacritica*, traduzione italiana di Italo Cubeddu, Lia Formigari, Ilaria Tani, Editori Riuniti, Roma.

Herder, J. G., (1993), *Viertes Kritische Walchen*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, a cura di Gunter E. Grimm, Bd. 2, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (1994), *Von der Bildhauserkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)*, in *Herder Schriften*, Bd. 4, a cura di Martin Bollacher e Jürgen Brummack, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (1996), *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di Agnese Paola Amicone, Pratiche Editrice, Parma.

Herder, J. G., (1997), *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in *Herders Werke*, Bd. 9/2, a cura di Rainer Wisbert, Günter Arnold, Klaus Pradel, Deutscher Klassiker, Francoforte.

Herder, J. G., (2009), *Negative Philosophie*, in: Marion Heinz e Heinrich Clairmont, *Herder's Epistemology*, in Hans Adler e Wulf Koepke (curatori), *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*, Boydell & Brewer-Camden House, New York.

Herder, J. G., (2023), *Cause del declino del gusto presso i diversi popoli in cui era fiorito*, in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (2023), *Dell'influenza delle belle scienze su quelle superiori*, in Id. *Saggi del primo periodo*, in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (2023), *La bellezza del corpo e la bellezza dell'anima*, in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (2023), *Plastica*, in Id., in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (2023), *Sul mutamento del gusto*, in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (2023), *Sul sentire e sul conoscere dell'anima umana*, in Id., *Saggi del primo periodo (1765-1787)*, a cura di Elena Agazzi e Guglielmo Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze.

Herder, J. G., (2023), *Sul significato del tatto*, in *Saggi del primo periodo*, a cura di Elena Agazzi e di Guglielmo Gabbiadini, traduzione italiana di Elena Agazzi, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.

Herder, J. G., (1992), *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Laterza, Bari.

- Herp, H., (1965), *Theologia mystica*, a cura di Eric Colledge, Gregg, Farnborough.
- Herp, H., (1970), *Directoium aureum contemplativo rum*, edito da Juan Martín Kelly, Fundación Universitaria, Madrid.
- Hildebrand, A., (2001), *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Aesthetica, Palermo.
- Hogart, W., (2001), *Analisi della bellezza*, a cura di Maria Laudando, Aesthetica, Palermo.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., (2010), *Dialettica dell'illuminismo*, traduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino.
- Irmscher, H. D., (1987), *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in Gerard Sauder (curatore), *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, Bd. 9, Felix Meiner, Amburgo.
- Kant, I. (2013), *Critica della ragion pura*, a cura di Pietro Chiodi, UTET, Novara.
- Kant, I., (1911), *Kritik der reinen Vernunft* (1. Aufl.), in *Kant's Werke*, Bd. 3, a cura di Georg Reimer, Königlich Deutschen Akademie der Wissenschaft, Berlino.
- Kant, I., (1911), *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kant's Werke*, Bd. 3, a cura di Georg Reimer, Königlich Deutschen Akademie der Wissenschaft, Berlino.
- Kant, I., (1982), *L'unico argomento possibile per una dimostrazione dell'esistenza di Dio*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di Pantaleo Carabellese, Nuova edizione ampliata da Angelo Pupi, Laterza, Roma-Bari.
- Krauss, R., (2008), *L'inconscio ottico*, edizione italiana a cura di Enzo Grazioli, Mondadori, Milano.
- Lacan, J., (2002), *Discorso sulla causalità psichica*, in *Scritti*, Vol. 1, a cura di Giacomo G. Contri, Einaudi, Torino.
- Lacan, J., (2024), *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma 1966-1967*, traduzione italiana di Antonio Di Ciaccia e Liesolette Longato, Einaudi, Torino.
- Lambert, J. H., (1977), *Nuovo Organo*, traduzione e introduzione di Raffaele Ciafardone, Laterza, Bari.

Langton, R., (1998), *Kantian Humility. Our Ignorance of Things in Themselves*, Calderon Press, Oxford.

Largier, N., (2010), *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, «Modern Language Notes», 125 (3), pp. 536-551.

Leibniz, G. W., (1978), *Leibniz an die Churfürstin Sophie*, in Id., *Die philosophischen Schriften*, Vol. 7, a cura di Carl Immanuel Gerhardt, Georg Olms, Hildesheim-New York.

Leibniz, G. W., (1978), *Monadologie*, in Id., *Die philosophischen Schriften*, Bd. 6, a cura di Carl Emmanuel Gerhardt, Georg Olms, Hildesheim-New York.

Leibniz, G. W., (2000), *Ciò che supera i sensi e la materia*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leibniz, G. W., (2000), *Discorso di metafisica*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leibniz, G. W., (2000), *Lettera alla regina Sofia Carlotta intorno a ciò che è indipendente dai sensi e dalla materia*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leibniz, G. W., (2000), *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leibniz, G. W., (2000), *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 2, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leibniz, G. W., (2000), *Principi di filosofia o Monadologia*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 2, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, UTET, Torino.

Leventhal, R. S., (2017), *'Eins und Alles': Herders Spinoza-Aneignung in Gott, einige Gespräche*, «Publications of the English Goethe Society», 86 (2), pp. 67-89.

Lord, B., (2009), *Against the fanaticism of forces: Kant's critique of Herder's Spinozism*, «Parallax», 15 (2), pp. 53-68.

Maggiore, V., (2003), *Plasticity*, in: *International Lexicon of Aesthetics*, Spring Edition: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=143.

Maggiore, V., (2016), *Il corpo come strumento della sensibilità: Riflessioni sul conoscere e il sentire fra estetica e fisiologia*, «Studi di estetica», IV (1), pp. 85-105.

Malabou, C. (2015), *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, Parigi.

Malabou, C., (2004), *Le Change Heidegger. Du fantastique en philosophie*, Léo Scheer, Parigi.

Malabou, C., (2004), *Pierre aime les horranges. Lévinas-Sartre-Nancy: une approche du fantastique en philosophie*, in Francis Guibal e Jean-Clet Martin (curatori), *Sens en tout sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, Parigi.

Malabou, C., (2007), *Cosa fare del nostro cervello?*, traduzione di Elisabetta Lattavo, revisione e cura di Giorgia Biolghini, Armando Editore, Roma.

Malabou, C., (2009), *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Léo Scheer, Parigi.

Malabou, C., (2010), *Ouverture: Le vœu de plasticité*, in Id., (curatrice), *Plasticité*, Léo Scheer, Parigi.

Malabou, C., (2017), *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, PUF, Parigi.

Malabou, C., (2019), *Ontologia dell'accidente*, traduzione di Valeria Maggiore, Meltemi, Milano.

Malabou, C., (2020), *Divenire forma. Epigenesi e razionalità*, traduzione a cura di Antonio Frank Jardimino Maciel, revisione di Salvatore Tedesco, Meltemi, Milano.

Malabou, C., (2021), *Metamorfosi dell'intelligenza. Che fare del loro Blue Brain?*, traduzione di Antonino Bondì, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI).

Malabou, C., (2022), *Plasticity. The Promise of Explosion*, a cura di Tyler Williams, Edimburg University Press, Edimburgo.

- Malabou, C., (2023), *La plasticità al tramonto della scrittura. Dialettica, distruzione, decostruzione*, a cura di Domenico Licciardi, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Malabou, C., (2024), *Al ladro! Anarchismo e filosofia*, traduzione di Carlo Milani, Elèuthera, Milano.
- Malabou, C., Žižek, S., (2022), *Il trauma: Ripetizione o distruzione? Un confronto tra psicoanalisi, filosofia e neuroscienze*, a cura di L. Francesco Clemente e Franco Lolli, Galaad, Giulianova (TE).
- Maragliano, G., (2007), *Tangibili lontananze. Filosofia ed estetica del tatto*, in: Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze.
- Marcolungo, F. L., (2007), *Christian Wolff e il progetto di una psicologia filosofica*, in: Id. (curatore), *Wolffiana IX. Christian Wolff tra psicologia empirica e psicologia razionale*, Georg Olms, Hildesheim-Zurich-New York.
- Marelli, F., (2012), *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J. G. Herder*, Mimesis, Milano-Udine.
- Mazzeo, M., (2015), *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Marcerata.
- Mei, M., Cataldi Madonna, L., (2011), *L'Intuizione dei pensieri. La Pars Inferior Animae nella psicologia cognitiva di Christian Wolff*, Aracne, Roma.
- Merleau-Ponty, M., (1989), *L'occhio e lo spirito*, traduzione di Anna Sordini, SE, Milano.
- Merleau-Ponty, M., (2007), *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, nuova edizione italiana a cura di Mauro Carbone, traduzione italiana di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano.
- Mondrian, P., (2021), *Il neoplasticismo in pittura*, in Id., *Scritti teorici. Il neoplasticismo e una nuova immagine della società*, traduzioni di Dafne Paris, a cura di Elena Pontiggia, 24 Ore Cultura, Milano.

Monti, M. T., (1990), *Congettura ed esperienza nella fisiologia di Haller. La riforma dell'anatomia animalia e il sistema della generazione*, Leo S. Olschki, Firenze.

Moore, H., (2002), *Note sulla scultura*, in Id., *Sulla scultura*, traduzione di Alessandra Salvini, Abscondita, Milano.

Moratiel, V., (2019), *Herder o la cara sombría de la reivindicación de Spinoza*, «Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea», 10, pp. 119-140.

Morfinò, V., (2005), *Spinoza tra Herder e Goethe*, in Federica Viganò (curatrice), *La natura osservata e compresa. Saggi in memoria di Francesco Moiso*, Guerini e Associati, Milano.

Morfinò, V., (2021), “*Different Times are not Simultaneous, But Successive*”: *Spinoza between Jacobi and Herder*, «Crisis & Critique», 8 (1), pp. 220-239.

Mülder-Bach, I., (1998), *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der “Darstellung” im 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink, Monaco.

Nancy, J.-L., (1997), *Il senso del mondo*, a cura di Federico Ferrari, Lanfranchi, Milano.

Nancy, J.-L., (2001), *Essere singolare plurale*, traduzione di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino.

Nancy, J.-L., (2004), *Corpus*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli.

Nancy, J.-L., (2005), *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, traduzione di Franco Bioschi, Bollati Boringhieri, Torino.

Nancy, J.-L., (2008), *Ego sum*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Bompiani, Milano.

Nancy, J.-L., (2019), *Sessistenza*, traduzione italiana di Francesca Recchia Luciani e Marta Albertella, Il melangolo, Genova.

Nannini, A., (2002), *Somaesthetics in Baumgarten? The Founding of Aesthetics and the Body*, «Estetika. The European Journal of Aesthetics», LIX/XV, 2.

Neola, B., (2022), *Il neoplatonismo di Ermia di Alessandria: uno studio degli In Platonis Phaedrum Scholia*, Loffredo, Napoli.

Nietzsche, F., (1920), *Die Geburt der Tragödie*, in *Friedrich Nietzsche Gesammelte Werke*, Bd. 3, Musarion, Monaco.

Nietzsche, F., (2008), *La nascita della tragedia*, traduzione italiana di Sossio Giametta, Adelphi, Milano.

Nisbet, H. B. (1970), *Herder and Scientific Thought*, The Modern Humanities Research Association (MHRA), Cambridge.

Otabe, T., (2019), “*Raphael without Hands*”: *The Idea of the Inner Form and its Transformations*, 2019, «Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokio, Aesthetics» (JTLA), 34, pp. 55-63.

Panattoni, R., Solla, G., (2007), *Là, una lunghissima deviazione*, in Jacques Derrida, *Toccare – Jean-Luc Nancy*, traduzione di Andrea Calzolari, Marietti, Genova-Milano.

Panzé, V., (2010), *Multiculturalismo*, in Angelo d’Orsi (curatore), *Gli ismi della politica: 52 voci per ascoltare il presente*, Viella, Torino.

Pimpinella, P., (2005), *Sensus e Sensatio in Wolff e Baumgarten*, in Id., *Wolff e Baumgarten. Studi di terminologia filosofica*, Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee e Leo S. Olschki Editore, Firenze.

Pirholt, M., (2016), *A Truth Tried and Tested: The Phenomenology of Truth in Herder’s Plastik*, in Beate Allert (curatore), *J. G. Herder: From Cognition to Cultural Science/Von der Erkenntnis zur Kulturwissenschaft (Contribution based on the 2014 Conference of the International Herder Society at Purdue University, West Lafayette, Indiana)*, Synchron Publishers, Heidelberg.

Platone, (2000), *Fedro*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Platone, (2000), *Simposio*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Pseudo-Longino, (2007), *Il sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Aesthetica edizioni, Palermo.

- Recchia Luciani, F., (2022), *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Feltrinelli, Milano.
- Riedel, F. J., (1767), *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Cuno, Jena.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C., (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C., (2019), *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano.
- Russo, L., (2003), *Estetica della Scultura*, testi, traduzioni e apparati critici di Giuseppe Pucci, Elisabetta Di Stefano, Paolo D'Angelo, Aesthetica, Palermo.
- Sacks, O., (2018), *Il fiume della coscienza*, traduzione di Isabella C. Blum, Adelphi, Milano.
- Sarti, A., Citti, G., Piotrowski, D., (2022), *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies*, Springer, Cham.
- Schürmann, E., (2020), *A System of Freedom and Joy—Herder on the traces of Spinoza: The two editions of God, some conversations and their relation to the Ethics*, tradotto da Kirk Turner, «Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy», 32, pp. 61-77.
- Senaldi, M., (2019), *Duchamp. La scienza dell'arte*, Meltemi, Milano.
- Spinoza, B., (2006), *Etica. Dimostrata secondo l'ordine geometrico*, traduzione di Sossio Giametta, Bollati Boringhieri, Torino.
- Tallis, F., (2019), *Breve storia dell'inconscio. Esploratori della mente nascosta da Leibniz a Hitchcock*, traduzione italiana di Alessia Ranieri e Monica Longoni, Il Saggiatore, Milano.
- Tedesco, S., (1998), *Studi sull'estetica dell'Illuminismo*, Edizioni della Fondazione Nazionale Vito Fazio Allmayer, Palermo.
- Tedesco, S., (2020) *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica Preprint Supplementa.

- Tuppini, T., (2005), *Kant. Sensazione, realtà, intensità*, Mimesis, Milano.
- Verra, V., (2006), *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di Caludio Cesa, Edizioni della Normale, Pisa.
- Vizzardelli, S., (2000), *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni, Roma.
- Vizzardelli, S., (2014), *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata.
- Vizzardelli, S., (2021), *Teleplastia. Saggio sulla psiche interrotta*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Voltaire, Rousseau, J.-J., Kant, I., (2022), *Filosofie della catastrofe*, a cura di Andrea Tagliapietra, traduzioni italiane di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo, Raffaello Cortina, Milano.
- Winckelmann, J. J., (2017), *Storia dell'arte nell'antichità*, traduzione di Maria Ludovica Pampaloni, Abscondita, Milano.
- Wolff, C., (1968), *Psychologia empirica*, a cura di Jean École, Georg Olms, Hildesheim.
- Wolff, C., (1972), *Psychologia rationalis*, a cura di Jean École, Georg Olms, Hildesheim-New York.
- Wolff, C., (2003), *Metafisica tedesca, con le annotazioni alla metafisica tedesca*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Raffaele Ciafardone, Bompiani, Milano 2003.
- Zammito, J. H., (1997), *Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des deutschen Idealismus*, in Marion Heinz (curatrice), *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Rodopi, Atlanta (GA).
- Zeuch, U., (2000), *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Zuckert, R., (2009), *Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 67 (3), pp. 285-299.

Zuckert, R., (2019), *Herder's Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.