

Domenico Licciardi

**Della mano
Plastica e plasticità
nell'estetica di Herder**

Aesthetica | Preprint | *Supplementa*

Domenico Licciardi

*Della mano.
Plastica e plasticità
nell'estetica di Herder*

Aesthetica Edizioni

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*.

2025 Aesthetica Edizioni

Supplementa: n. 1

E-ISSN 2785-4442

www.aestheticaedizioni.it
info@aestheticaedizioni.it

This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

Sommario

I – Introduzione	7
1.1. ‘Plastica’ e ‘plasticità’	7
1.2. L’oggetto e il concetto nell’estetica di Herder	9
1.2.1. Concetto, materia e singolarità	11
1.2.2. La plasticità dell’anima	15
1.3. Due forme della plasticità	17
1.3.1. Il platonismo	17
1.3.2. Lo spinozismo	20
II – La fondazione estetica della filosofia	23
2.1. Modalità e relazionalità in <i>Plastica</i>	23
2.2. Anamnesi e analogia	24
2.3. La <i>Bildung</i>	26
2.4 Genetica e ontologia	29
III – Genealogia della <i>Plastica</i>	31
3.1. L’oggetto e il senso interno	31
3.2. Sentire a distanza	32
IV – Plastica	37
4.1. Scultura	37
4.1.1. L’esperienza estetica della scultura	38
4.1.2. Lo statuto ontologico e i modi di produzione del lavoro scultoreo	40
4.2. La pittura	42
4.3. Scultura e pittura	44
4.4. Il bello	48
4.5. Il sublime	51
4.6. Il bello e il sublime	53
4.7. Metamorfosi della plastica	56
4.7.1. La fine degli idoli	56
4.7.2. La linea	59
4.8. La forma	63
4.9. Il tatto	65
4.10. La vista	71
4.11. La vista e il tatto	76

V – La plasticità nell'estetica di Herder	79
5.1. Il senso metafisico del sentire dell'anima	79
5.2. <i>Ich fühle mich – (Mit)sein</i>	80
5.3. Il laboratorio estetico della psicologia	83
5.4. Plasticità teleologica e plasticità del discontinuo	86
Bibliografia	91

I – Introduzione

1.1. ‘Plastica’ e ‘plasticità’

Quali sono le differenze e i legami tra i concetti di plastica e di plasticità? Dal punto di vista filosofico, ‘plastica’ è una categoria estetica indicante il modo in cui alcune forme d’arte – in particolare scultura, architettura e pittura – organizzano la relazione spaziale tra la forma (o la figura) e lo sfondo. ‘Plastica’ è anche la capacità dell’oggetto di estendersi volumetricamente – o, se si vuole, di ‘prendere corpo’ – nello spazio. Tuttavia, nonostante i riferimenti all’estensione e alla corporeità, la parola è estranea ad ogni dinamismo e processualità e richiama piuttosto una dimensione statica e idealizzata, come avviene ad esempio quando la si adopera per indicare l’ideale di una bellezza immutabile. Da questo punto di vista, la ‘plastica’ sembra contrapporsi al concetto di plasticità, nonostante la loro radice comune.¹ ‘Plasticità’ denota infatti la dinamicità e il potenziale trasformativo della forma. Indica indicare un processo metamorfico che può essere lento o veloce, temperato o subitaneo, mite o vorticoso (e tutte queste cose allo stesso tempo). Ed è proprio per questo motivo – vale a dire, per la sua capacità di esprimere la processualità di uno sviluppo auto-immanente – che la plasticità, a differenza della plastica, ha avuto fortuna e diffusione nei campi della neurobiologia e della biologia evoluzionistica, ovvero in antropologia, in ambito pedagogico, nel campo del cognitivismo, e così via. Vi è dunque una differenza concettuale importante tra plastica e plasticità – differenza che ha, molto probabilmente, origini hegeliane.

In Hegel, gli aggettivi *plastische* (‘plastica’) e *plastisch* (in senso figurato, anche ‘vivido’, ‘espressivo’) indicano in primo luogo la bellezza classica greca. Tuttavia, tale accezione ha poco in comune

¹ Sulla comune radice di queste parole, cfr. V. Maggiore, *Plasticity*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2003 Edition, URL = https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=143

– se non in un senso meramente metonimico – con il significato logico e ontologico del termine.² Nella *Prefazione* alla *Fenomenologia dello spirito*, la plasticità caratterizza la proposizione speculativa nella misura in cui quest’ultima è in grado di esprimere il modo in cui la sostanza si modifica entrando in rapporto coi propri accidenti. È l’apertura simultanea del pensiero, dello spirito e dell’essere alla potenza della storia. È niente di meno che il “[...] processo di ‘auto-determinazione (*Selbstbestimmung*)’ della sostanza”, vale a dire: l’intimità stessa del processo dialettico.³ È infine quel concetto che prende finalmente il volo dall’ambito limitato a cui la sua radice semantica l’aveva legata: il campo della scultura e della spiritualità greca.

Ancora in Hegel, infatti, la plastica esprime l’ideale di un’individualità “[...] che non si cura né ha bisogno del determinato”.⁴ Come gli dei greci, incuranti delle vicissitudini dei mortali, restano chiusi nella loro imperturbabilità, l’individualità plastico-sculptorea è pura manifestazione di indifferenza e bellezza corporea, incapace di auto-coscienza:

[...] all’ideale plastico manca il lato della manifestazione di sé come interiorità che infinitamente si sa. Le forme plastiche belle non solo sono marmo, bronzo, ma nel loro contenuto e nella loro espressione mancano anche dell’infinitamente soggettivo. E ci si può allora entusiasmare per la bellezza e l’arte quanto si vuole, questo *entusiasmo* è e rimane il soggettivo che non si trova anche nell’oggettivo della sua intuizione, [ossia] negli dei.⁵

In tal senso, se la plasticità ha un futuro dialettico, la plastica non ha avvenire, giacché l’una esprime l’apertura della sostanza-soggetto alla storia e al mondo, mentre l’altra nient’altro che un’oggettualità capace solo di riflettere il fervore di un entusiasta caduto in preda al fascino di una vuota sensualità.

In questo lavoro, nostra intenzione è di recuperare un senso simultaneamente estetico e ontologico della forma, che pur rispettando la differenza tra plastica e plasticità ci permette di riconsiderare la loro prossimità non soltanto semantica ma anche concettuale. In Herder, ‘plastica’ è un termine in grado di descrivere l’espe-

² L’espressione ricorre molte volte nelle *Vorlesungen über die Aesthetik*. Per la definizione hegeliana della plastica in senso estetico, cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 468. Per l’utilizzo del concetto al di là del contesto artistico ed estetico, cfr. G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 47; G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, vol. I, traduzione di A. Moni, revisione di C. Cesa, Laterza, Bari-Roma 2022, p. 19.

³ C. Malabou, *L’avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, VRIN, Parigi 2015, p. 25.

⁴ G. W. Hegel, *Estetica*, cit., p. 252.

⁵ Ivi, p. 566.

rienza estetica, laddove quest'ultima assume valore paradigmatico nell'orizzonte storico di un ripensamento del ruolo della sensibilità nel processo generale della conoscenza. L'anima affetta si modifica, assume una forma, una *Gestalt* che manifesta la sua invisibile plasticità (il trascorrere dei modi dell'essere affetto). Affinché ciò avvenga, però, è necessario che essa instauri una relazione sensibile con l'oggetto. Si tratta però – ed è questo l'aspetto importante – di una sensibilità insensibile, di una tattilità senza contatto o interrotta, laddove a toccare non è propriamente la mano bensì l'anima stessa. Tale concezione dell'esperienza estetica genera in effetti un problema di natura psicologica e ontologica (in un regime di senso in cui la *psychologia* è un'ontologia dell'anima), nella misura in cui si tratta di riflettere sulla relazione impossibile tra spirito e materia. In questo caso, infatti, lunghi dal rappresentare l'immediatezza del tocco, il sentire appare come un processo complesso, ove il 'prendere forma' dell'anima è al fondo sempre anticipato da una logica del 'sentire a distanza', ossia da un istante primigenio di incertezza, di fluttuazione e ritrazione che caratterizza non soltanto l'esperienza estetica ma ogni incontro tra l'anima ed il mondo.

Per questo motivo, il concetto della forma in Herder è contraddistinto da una *Spaltung* che determina lo scarto genetico tra la configurazione psichica del soggetto e l'ente plastico assolutamente singolare. L'estetica herderiana ci invita dunque a pensare la modificazione della forma in un senso alternativo rispetto alla trascendenza verticale della plastica – intesa come espressione dell'ideale del bello – e all'immanentismo della plasticità – concepita in quanto processo di auto-sviluppo della sostanza. Il nostro tentativo è quello di lasciar emergere dal testo di Herder la scissione ontologica che si palesa nel momento di massimo attrito tra l'anima concepita come sostanza dinamica indeterminata e l'inscalfibile singolarità della forma sensibile.

1.2. *L'oggetto e il concetto nell'estetica di Herder*

Occorre anzitutto legittimare la nostra lettura dal punto di vista epistemologico. Cosa giustifica la connessione tra estetica e ontologia che noi mettiamo in gioco in questo contributo? Per comprendere ciò, è bene osservare che Herder non utilizza mai il termine '*Plastizität*' (coniato da Goethe soltanto più tardi) e intende la parola '*Plastik*' in un senso prettamente estetico. Il saggio dal titolo *Plastica*, scritto tra il 1770 ed il 1778, appare a prima vista come un tentativo di rispondere al dibattito – risalente ai tempi del Vasari e riaccessosi con la nascita della nuova disciplina fondata

da Baumgarten – del rapporto tra scultura e pittura. Per questa ragione, già ad un primo sguardo, il saggio rischia di legarci ad una metafisica delle arti incapace di comprendere che ‘arte’ è una parola incerta, aperta alle trasformazioni e alle variazioni più radicali, determinabile, più che a partire dalle proprie categorie, dal loro venir meno (si pensi alla perdita del soggetto nel surrealismo, alla sparizione della figura nell’astrattismo, alla scomparsa dell’oggetto nell’arte concettuale, eccetera). In tal senso, il nostro tentativo di rinvenire una certa plasticità della plastica sembra obbligarci ad una concezione intempestiva dell’estetico, che vede nella classificazione delle arti uno dei suoi obiettivi principali. Se, nell’ottica di una tale comprensione dell’estetica, la plastica non è altro che una categoria per distinguere la specificità della pratica scultorea, è chiaro che essa ha ben poco in comune con il senso ontologicamente più complesso della plasticità.

Osservando con un’attenzione maggiore, però, si può osservare che l’estetica di Herder eccede l’ambito della teoria dell’arte (o delle arti) in direzione di una scienza delle singolarità sensibili. Come l’oggetto dell’estetica di Baumgarten, anche la forma di cui parla Herder è sempre *omne modo determinata*.⁶ *Plastica* non è solo un saggio sulla differenza tra pittura e scultura ma il tentativo di delineare un’estetica delle forme singolari. Hans Adler evidenzia che:

Il 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.⁷

L’insistenza di Herder sull’“individualità radicale di ogni lavoro d’arte” è “una presa di posizione estetica ed *aisthetica* (*aïsthetique*)”, laddove i due termini evidenziati fanno riferimento, rispettivamente, alla concezione dell’oggetto sensibile in quanto oggetto d’arte (estetica dell’arte) e alla concezione dell’oggetto d’arte in quanto paradigma dell’oggetto sensibile in senso generale (teoria della percezione).⁸

Gli interessi di Herder per la poesia e l’arte devono quindi essere letti alla luce del dibattito gnoseologico accesosi nella seconda

⁶ Sulla singolarità dell’oggetto estetico in Baumgarten, cfr. S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, “Aesthetica Preprint Supplementa”, Centro Internazionale Studi di Estetica, Dicembre 2000. Cfr. A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, §19, a cura di P. Pimpinella, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 1999, p. 43. Sulla singolarità della forma in Herder, cfr. V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Edizioni della Normale, Pisa 2006, pp. 25-26.

⁷ H. Adler, *Théorie de l'art et épistémologie: la Plastique de Herder*, in E. Décultot, G. Lauer (a cura di), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunststheorie, Kunstgeschichte*, Universitätverlag Winter, Heidelberg 2013, p. 199.

⁸ Ivi, p. 200.

metà del XVIII secolo, quando la sistematizzazione della filosofia scolastico-leibniziana da parte di Wolff e l'interesse per la *psycho-logia empirica* avevano offerto l'occasione per la nascita di una disciplina che avrebbe avuto un “potere esplosivo” nei confronti del sistema: l'estetica.⁹

Per Herder, l'estetica non corrisponde all'applicazione di categorie filosofiche nell'interpretazione dell'arte e delle arti. È, in un senso ben più esteso ed incisivo, quel discorso in grado di rifondare il pensiero filosofico nell'epoca in cui la filosofia della Scuola (sebbene rielaborata in chiave moderna e alla luce di un razionalismo fondato sul modello della dimostrazione matematica) aveva ormai perduto il suo potere ermeneutico nei confronti del mondo. La posta epistemologica dell'estetica non poteva che comportare, accanto alla rinnovata attenzione per la sensibilità, una certa concezione del concetto, inteso non più “in senso astratto” bensì come il frutto dell’ “[...] incontro dell'uomo con il mondo fisico”.¹⁰

Herder avanza in effetti una comprensione ‘materialistica’ del concetto, nel senso che, come Andrew Benjamin ha ben evidenziato, l'attribuzione di significato nell'estetica herderiana è strettamente legata alla materialità dell'oggetto. Le due istanze fin qui presentate (vale a dire, la concezione ‘materialistica’ del concetto e la concezione della forma sensibile in quanto *omne modo determinata*) devono essere lette congiuntamente.

1.2.1. Concetto, materia e singolarità

Procediamo dal primo punto: la concezione ‘materialistica’ del concetto, basata sulla dipendenza dell'attribuzione di significato dalla materialità dell'oggetto. Benjamin rinviene in *Plastica* la messa in gioco di “differenti dimensioni della struttura del pensiero che sono essenziali allo sviluppo di una filosofia materialista dell'arte”.¹¹ In questo orizzonte, “[...]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”.¹² Quest'ultima (in senso metafisico e tradizionale) corrisponde al “[...] tentativo di controllare, o almeno di esercitare il controllo su ciò che è inerentemente instabile, vale a dire il terreno

⁹ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie*, Felix Meiner, Amburgo 1990, p. 25.

¹⁰ H. Adler, *Théorie de l'art et épistémologie*, cit., p. 200.

¹¹ A. Benjamin, *Art's Philosophical Work*, Rowan & Littlefield, Londra-New York 2015, p. 251.

¹² Ivi, p. 235.

della sensazione”.¹³ Tale approccio si basa sulla doppia identità tra la vista e il tatto e tra presenza e percezione sensibile. In tal senso, la sensazione è concepita come corrispondenza immediata tra l’oggetto sensibile e il presente in quanto modo ontologicamente privilegiato della temporalità.

Ora, Herder (e ancor prima Diderot) si sottrae a questo schema di pensiero nel momento in cui “apre alla possibilità di un’estetica – perfino di un’erotica – della mano cieca [...] che vede” (tastando).¹⁴ Nel corso dell’esperienza tattile della scultura, la materia acquista un’indubbia centralità, giacché il tatto non percepisce propriamente figure, contorni e 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” ed un superamento del primato metafisico della presenza nella comprensione estetica dell’oggetto.¹⁵ Benjamin parla a tal proposito di un’attivazione’ della materia che ‘agisce’ sulla mano. Dal momento che la prima non è più considerata come “materia temporalizzata” – concezione il cui “*locus classicus*” è costituito dal pensiero cartesiano –, in Herder si assiste ad una differente temporalizzazione dell’oggetto.¹⁶ Se in Descartes la temporalità della materia è quella di una “presenza temporalizzata (*timed presence*)” – secondo le esigenze di una rigorosa “separazione tra l’incontro con il mondo [...] e l’operazione” (o la “*mentis inspectio*”) dell’“anima” –, l’esperienza tattile descritta da Herder esprime il movimento erotico della mano che tocca all’infinito.¹⁷

Il tatto dunque introduce la possibilità di una “rielaborazione della relazione tra la materia e il tempo”, per via della quale la potenza definisce l’esperienza senza raccogliersi nella forma finita e astratta della definizione empirica dell’oggetto.¹⁸ Annientando la distanza tra l’operazione dell’intelletto e l’incontro sensibile con il mondo, l’estetica herderiana dimostra effettivamente che è possibile giudicare senza che il giudizio sia esaustivo, senza che la materia sia ridotta al dato empirico oggettivo, 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*.¹⁹

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Per Benjamin, in linea generale, “[d]ifferenti interpretazioni della materia sono sempre affiancate dalla loro [rispettiva] concezione del tempo”. Ivi, pp. 235 e 237.

¹⁷ Ivi, p. 238.

¹⁸ Ivi, p. 240.

¹⁹ A tal proposito, Giorgio Maragliano offre un’importante considerazione su *Plastica*, a partire dal *Saggio per una nuova teoria della visione* di George Berkeley: “L’apporto

In Herder, la scultura entra in gioco:

[...] non solo 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 [...] 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*).²⁰

L’‘attivazione’ della materia determina il valore fenomenologico della scultura in quanto messa in gioco dell’infinito, laddove, d’altro canto, in questo caso è la stessa materialità dell’oggetto a definire il suo statuto ontologico (“*being as mattering*”).²¹ L’esperienza del toccare domanda dunque

[U]n’altra concezione della presenza della materia, una concezione che connette potenzialità e materialità in modo tale che ciò che è al lavoro in questo caso è la presenza di una forza immateriale e, allo stesso tempo, una concezione dinamica della materia.²²

Focalizzando l’attenzione su quest’ultimo punto (il valore comune di una forza immateriale e della dinamicità della materia), si può notare una differenza importante nella determinazione estetica del rapporto tra spirito e materia: l’infinito non risiede (come in Kant) nello statuto trascendentale delle forme dell’intuizione, opposte alla determinatezza dell’oggetto empirico.²³ L’infinito è in Herder ciò giunge al soggetto dal di fuori – dal suo ‘fuori’ –, ossia dal campo oscuro e sensibile che eccede infinitamente le categorie del soggetto.²⁴ In *Gott*, 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 tempo, per non dire delle stesse forze operanti, non vi

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 fondamento della natura estetica della percezione plastica, dal 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. Magraglano, *Tangibili lontanane. Filosofia ed estetica del tatto*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 30-31.

²⁰ A. Benjamin, *Art’s Philosophical Work*, op. cit., p. 246.

²¹ Ivi, p. 247.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, A25/B39-40 e A32/B47-48, a cura di C. Esposito, Bompiani, Milano 2012, p. 121 e p. 133.

²⁴ Sulla concezione dell’essere in quanto oscuro concetto d’esperienza, cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 1, a cura di U. Gaier, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1985, pp. 11-12.

possono mai essere due manifestazioni uguali, quale infinità sgorga da questa sempre nuova sorgente di divina bellezza!²⁵

In questo brano, l'infinito è dedotto dal principio degli indiscernibili. Il tempo e lo spazio, in quanto istanze soggettive, sono modi infiniti della rappresentazione non in quanto forme a priori in se stesse indeterminate bensì perché atte a 'ricevere' la molteplicità ontologicamente sostanziale dei modi singolari d'esistenza (coerentemente con l'identità dei "modi essendi" e dei "modi cogitandi" che Marion Heinz rinviene nella psicologia metafisica del giovane Herder).²⁶ Ciò significa che la ricezione, benché colta in senso epistemologico, non è funzionale ad un processo immaginativo atto al 'riempimento' delle categorie dell'intelletto e che, in definitiva, il concetto non è il frutto dell'incontro tra una configurazione logica 'spontanea' o predeterminata e la singolarità degli oggetti d'esperienza. La materia può 'agire' sul soggetto perché quest'ultimo, lungi dal rappresentare l'istanza spirituale dell'infinito, è costitutivamente aperto all'esteriorità di un'entità concettualmente irriducibile a partire dalla quale (e solo a partire dalla quale) è possibile pensare la produzione dei concetti umani.

Tale impostazione è valida tanto dal punto di vista estetico quanto dal punto di vista epistemologico. Quando Herder afferma, in *Plastica*, che universalità e indeterminatezza non apportano nulla alla bellezza, giustifica la propria affermazione con il medesimo argomento: il principio degli indiscernibili ha un primato sulle istanze soggettive dello spazio e del tempo.²⁷ In quest'ottica, la concettualizzazione dell'empirico non può che basarsi sull'esperienza vissuta: l'attribuzione di significato deve seguire la regola dell'irriducibilità di ogni ente singolare, come avviene nel caso dell'allegoria per come Herder la intende:

[A]llegroria significa una cosa per mezzo dell'altra (*Eins durchs Anders*), ḥλο attraverso ḥλο. In che modo essa produca significato e di quale genere siano ḥλο e ḥλο non può insegnarlo la teoria generale, quanto piuttosto la situazione, l'intenzione, l'arte, in breve: l'uso singolo e qui determinato.²⁸

Ciò che l'estetica insegna al pensiero filosofico in generale è il carattere relazionale del significato. Il filosofo non deve turbare l'esperienza

²⁵ J. G. Herder, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, a cura di M. C. Barbetta, I. Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano 1992, p. 120.

²⁶ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus. Unteruchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder* (1763-1778), Felix Meiner, Hamburg 1994, p. 60.

²⁷ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023, pp. 704-707 e p. 765.

²⁸ Ivi, pp. 760-761.

attraverso le proprie astrazioni ma deve lasciare che le singolarità acquistino il loro senso da sé, ‘l’una per mezzo dell’altra’, in un processo conoscitivo prevalentemente descrittivo (“*Beschreibungen*”) che ancora una volta si attiene, rigorosamente, al primato del principio degli indiscernibili. Così avviene in special modo nella *psychologia* in quanto disciplina propedeutica allo studio dei processi gnoseologici:

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.²⁹

Il che non equivale ad una ‘rinuncia al concetto’ (in nome, ad esempio, della ‘ricchezza dell’esperienza sensibile’) bensì ad una maggiore aderenza del significato all’esperienza e alla sua irriducibile determinatezza: “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”.³⁰

In questo orizzonte di pensiero, ‘far senso’ è in effetti un lavoro interminabile (si passa da una singolarità all’altra, senza alcuna speranza di sintesi). Tuttavia, è solo in questo modo che il pensiero filosofico può dar conto dell’esperienza sensibile senza tradirne l’instabilità e ottenere per così dire l’accesso ad una concezione ‘materiale’ dell’infinito, in cui la sensibilità, svincolata dal chiarore dell’attività dell’intelletto, si lascia vibrare nell’oscurità del godimento estetico:

“[L]a notte – continua Benjamin, ancora a commento di Herder – 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”.³¹

Così il tatto resiste alla chiusura del concetto (inteso in senso trascendentale), generando una condizione di “rivelazione continua”.³²

1.2.2. *La plasticità dell’anima*

Il carattere indefinito dell’attività del pensiero è coerente con l’idea herderiana per cui la forma esperita sensibilmente è sempre

²⁹ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., pp. 416-417.

³⁰ Ibid., p. 415.

³¹ A. Benjamin, *Art’s Philosophical Work*, op. cit., p. 248.

³² Ibidem.

singolare, *omne modo determinata*. Laddove la determinatezza della forma sensibile non è il frutto di un giudizio soggettivo ma corrisponde al suo stesso statuto ontologico. Ciò non significa, però, che fare esperienza della forma equivalga ad accedere alla sua essenza. Al contrario, lo statuto singolare della forma esperita è il marchio della sua ermeticità epistemologica. Tale aspetto domanda un'attenzione particolare, dal momento che si pone come punto di contiguità tra estetica e ontologia.

È molto comune concepire l'empirico come un campo immanente rispetto alla coscienza che ne fa esperienza. Ebbene, per Herder l'essere è un concetto d'esperienza oscuro e sensibile che trascende inesorabilmente il soggetto in quanto istanza della conoscenza. Ogni concetto può essere suddiviso (*zergliedern*) all'infinito ma l'analisi non è in grado di far luce sulla massa grezza (“*der großere Klumpen [...]*”) dell'essere dell'esperienza.³³ In questo orizzonte, la singolarità inscalfibile della forma esperita indica la sua trascendenza rispetto al soggetto che conosce: dal momento che la suddivisione analitica dell'oggetto in caratteristiche o *notae* non dà accesso ad un'adeguata conoscenza ontologica, l'essere della forma non fa che persistere nella propria, inalienabile, indivisibilità. Per questo motivo, in Herder non si troverà una vera e propria ‘plasticità della forma’. Se è lecito utilizzare questo termine nel contesto dell'estetica herderiana, occorre invece parlare di una “plasticità dell'anima” – formula di Niklaus Largier che indica la modalizzazione del *fundus animae* nel corso dell'esperienza estetica.³⁴

Nel corso dell'esperienza estetica, lo spirito assume una configurazione (“*Gestalt des Geistes*”) ma la forma (*Form*) dell'oggetto estetico è sempre esteriore rispetto al processo plastico del suo configurarsi.³⁵ L'oggetto e lo spirito, il materiale e l'immateriale possono certo incontrarsi, finanche ‘toccarsi’ ma permangono inesorabilmente in un rapporto di reciproca irriducibilità. Se l'oggetto d'esperienza è ontologicamente insondabile, l'anima modale preserva, dal suo canto, il proprio grado di virtualità inattuata, che coincide con l'insondabilità della propria origine metafisica. Per il filosofo, infatti, l'anima non si genera con il corpo ma proviene, leibnizianamente, da un sonno, da uno stato di intorpidoimento che precede la formazione del corpo

³³ Cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 11.

³⁴ N. Largier, *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, “Modern Language Notes”, 125/3 (2010), pp. 536-551. Il concetto baumgarteneriano di *fundus animae* – o *campus obscuritas* – ‘raccoglie’ le piccole percezioni leibniziane; cfr. A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, Editio VII, §511, Georg Olms, Hildesheim-New York 1982, p. 176. Sulla nozione leibniziana delle piccole percezioni, cfr. G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, vol. 2, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000, pp. 27-28.

³⁵ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 742.

nell'utero materno.³⁶ Psiche e materia sono istanze tra loro irriducibili ed è per questo motivo che il loro contatto è viziato da un'interruzione di fondo, ossia da quell'interferenza che separa l'indeterminatezza dell'anima dalla singolarità inalienabile della forma toccata. In tal senso, la plastica (in quanto categoria estetica) e la plasticità (in quanto metamorfosi dell'anima) sono nozioni interconnesse ma non intercambiabili. Il loro campo comune è l'esperienza estetica ma quest'ultima non si rivolve mai in una dinamica fusionale tra il soggetto e l'oggetto, o tra la *Gestalt* dello spirito e la *Form* del corpo scultoreo. Ecco che il concetto herderiano della forma comincia a dispiegare la propria sottile articolazione, che tuttavia domanda preliminarmente un chiarimento ermeneutico.

1.3. Due forme della plasticità

Occorre infatti precisare che, da un certo punto in poi, Herder modifica la propria prospettiva di pensiero e il concetto di forma, così come la relazione di quest'ultima con la sua genesi, subiscono un cambiamento radicale. Proviamo dunque a caratterizzare le due concezioni della plasticità in gioco nel testo herderiano.

1.3.1. Il platonismo

La plasticità dell'anima concerne la configurazione del suo fondo (*fundus animae*), ossia del campo ‘oscuro’ (*campus obscuritas*) delle piccole percezioni che, alimenta l'attività appercettiva del soggetto pur sottraendosi al regime della coscienza. In Baumgarten, la soggettività è il risultato di un processo modale di individuazione, per cui l'anima in quanto sostanza pensante indeterminata assume gradualmente coscienza di sé.³⁷ In Herder, il *fundus animae* perde il suo statuto metafisico per assumere – come nota Valeria Maggiore – un connotato temporale, storico-filogenetico.³⁸ Ciò implica che il concetto non è più in grado di rispondere al problema della genesi trascendente dell'anima, del suo principio d'individuazione e dunque della propria soggettività.

Herder rimprovera a Leibniz di non aver saputo cogliere la lezione di Platone sull'amnesia dell'anima caduta nel mondo.³⁹ L'o-

³⁶ Cfr. J. G. Herder, *La bellezza del corpo e la bellezza dell'anima*, in Id., *Saggi del primo periodo*, cit., pp. 272-273.

³⁷ Cfr. A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §§507-517, cit., pp. 174-179.

³⁸ Cfr. V. Maggiore, *Il corpo come strumento della sensibilità: Riflessioni sul conoscere e il sentire fra estetica e fisiologia*, “Studi di estetica”, 2016, XLIV/IV (2016), p. 95.

³⁹ Cfr. J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., pp. 453-455.

rigine metafisica dell'anima è inaccessibile alla conoscenza umana, per cui il filosofo, lungi dal potersi permettere di speculare sulla genesi del pensiero e della soggettività, non può che indagare l'esperienza nell'intento di rivelare la propria connessione genetica con la totalità dell'essere. Il termine '*Gefühl*' – sul quale Herder non smette di ritornare – assume in quest'ottica la sua portata ontologica: esso non indica il 'sentire' in generale ma la relazionalità primigenia che congiunge l'unità del necessario e la molteplicità del contingente.⁴⁰ Attraverso l'enfasi sul concetto di *Gefühl*, Herder tenta di sciogliere l'enigma del chiasma concettuale che connette sottilmente le nozioni di origine, forma, unità e molteplicità e che ha una provenienza molto antica.

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 τίνος ἐκμαγεῖσον").⁴¹ Per lo Stagirita, al contrario – secondo un motivo che anticipa il superamento della concezione trascendente della genesi a favore di una teoria immanentista della generazione basata sulla quadruplicie causalità del movimento (*μεταβολή*) –, dall'unità della forma non può che "derivare una cosa sola", non una molteplicità.⁴² Circa un millennio più tardi, Herder torna a riflettere sulla relazione tra l'"uno e i molti" (o l'essere e gli enti), alla luce di un rapporto sorgivo pensato in termini di *Gefühl*, che nulla ha a che fare la causalità. 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? Da dove deriva la necessità che lo spinse ad insistere sul platonismo?

Il problema della relazione tra l'unità dell'essere e la molteplicità degli enti era sicuramente presente, un secolo prima di Herder, tra i Platonici di Cambridge. Ralph Cudworth fa appello al concetto di *plastic nature* per indicare "la causa energetica, effettuale e operativa per la produzione di ogni effetto", che egli oppone all'idea "volgare" per cui "tutti" i "lavori della natura" sono "effettuati dalla mera forza o dal comando esterno" di Dio.⁴³ Dal punto di vista dell'organismo, la natura plastica corrisponde ad "un principio

⁴⁰ Rimandiamo al commento di Elena Agazzi al saggio *Sul significato del tatto*, in J. G. Herder, *Saggi del primo periodo*, cit., p. 847, n. 1.

⁴¹ Aristotele, *Metafisica*, I, 988a1-4, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2013, pp. 36-37.

⁴² Ivi, p. 37.

⁴³ R. Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, a cura di T. Birch, Gould & Newman, New York 1837, pp. 209-210.

[...] che non è meccanico bensì vitale”, presente “nei corpi degli animali”, non come un ente a sé bensì come una “parte della loro anima (*μόριον τῆς ψυχῆς*) [...] o una potenza inferiore inconscia presente in essi (*a lower unconscious power lodged in them*)”.⁴⁴ In un recente articolo, 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* – ha dimostrato che i riferimenti a Cudworth nel corpus di Herder risalgono almeno allo *Uber die verschiedenen Religionen* del 1766.⁴⁵ Altre tracce sono presenti nell’intervento di Herder sul *Pantheismusstreit* del 1787 – questione che egli discusse, schierandosi dalla parte di Spinoza, direttamente con Friedrich Heinrich Jacobi. Tuttavia, l’attenzione di Herder nei confronti della filosofia platonica non si esaurisce né al suo confronto con Leibniz, né ai riferimenti testuali al pensiero di Cudworth.

Più in generale, quando ci si accosta al testo di Herder, occorre tener presente che, come Uralich Gaier ha ben dimostrato, egli fu “il più importante mediatore” tra il neoplatonismo di Plotino e di Proclo e quello dell’età di Goethe.⁴⁶ In Germania, 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 in tal senso un’eccezione: dopo la morte (avvenuta a Weimar nel 1803), la sua libreria conteneva non soltanto il corpus di Platone ma anche tutte le opere neoplatoniche scritte fino a quel periodo.⁴⁷

Da Plotino Herder ha ereditato il concetto (mediato da Shaftesbury) di ‘forma interna’ – nozione, quest’ultima, presente fin dal Rinascimento e ricorrente nelle teorie estetiche formulate dal XVIII al XX secolo.⁴⁸ Infatti, se in Plotino la forma interna precede la molteplicità delle forme corporee, l’insistenza di Herder sulla capacità, da parte dell’anima, di dar forma al corpo e ai sensi è riconducibile a questa tradizione.⁴⁹ Tradizione che Herder riprende in un

⁴⁴ Ivi, p. 237.

⁴⁵ Cfr. A. J. B. Hampton, *An English Source of German Romanticism: Herder’s Cudworth Inspired Revision of Spinoza from ‘Plastik’ to ‘Kraft’*, “The Heythrop Journal”, LVIII, (2017), p. 422.

⁴⁶ U. Gaier, *Herder’s Early Neoplatonism*, in J. K. Noyes (a cura di), *Herder’s Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York 2018, p. 162.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. T. Otabe, “Raphael without Hands”: *The Idea of the Inner Form and its Transformations*, “Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokio, Aesthetics”, 34 (2019), pp. 55-63.

⁴⁹ Cfr. J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 351.

senso originale e coerente con la sensibilità filosofica del proprio tempo. Cosicché il summenzionato tema dell'amnesia dell'anima viene interpretato (come abbiamo visto) alla luce del limite gnoseologico dell'essere umano e la nozione di anamnesi è colta (come vedremo) nell'ottica di una 'plasticità dell'anima' che fa leva sulla differenza tra la coscienza e il fondo dell'anima, all'incrocio tra estetica e psicologia.

1.3.2. *Lo spinozismo*

Occorre altresì precisare che nel suo periodo più maturo Herder abbandona questa linea di pensiero, abbracciando un immanentismo ontologico ispirato da Spinoza.⁵⁰ Da questo momento in poi, egli capovolge la gerarchia platonica tra l'uno e i molti e teorizza una molteplicità di forze organiche alla radice di ogni forma singolare. Tali *organische Kräfte* prendono dunque il posto degli 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.⁵¹

In questo caso, noi siamo di fronte ad una concezione immanentistica della formazione della forma:

[...] questa forza vivente non abbandona la creatura sviluppata, ma *continua a rivelarsi attivamente* in essa [...] E chi osservasse tutto questo, che cosa potrebbe

⁵⁰ Sull'influenza di Spinoza su Herder, cfr. M. C. Barbetta, *Herder interprete di Spinoza*, in J. G. Herder, *Dio*, cit., pp. 7-65; M. N. Förster, *Herder and Spinoza*, in E. Förster, Y. Y. Melamed (a cura di), *Spinoza and German Idealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 59-84; M. Bienenstock, *Herder et Spinoza*, in A. Tosel, P.-F. Moreau, J. Salem (a cura di), *Spinoza au Spinoza au XIX siècle. Actes des journées d'études organisées à la Sorbonne*, Éditions de la Sorbonne, Parigi 1997, pp. 47-61; E. 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*, "Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy", 32 (2020), pp. 61-77; V. Morfino, *Spinoza tra Herder e Goethe*, in F. Viganò (a cura di), *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", 8/1 (2021), pp. 220-239; J. H. Zammitt, *Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des deutschen Idealismus*, in M. Heinz (a cura di), *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Rodopi, Atlanta (GA) 1997, pp. 107-144; R. S. Leventhal, 'Eins und Alles': *Herders Spinoza-Aneignung in Gott*, einige Gespräche, "Publications of the English Goethe Society", 86/2 (2017), pp. 67-89; B. Lord, *Against the fanaticism of forces: Kant's critique of Herder's Spinozism*, "Parallax", 15/2 (2009), pp. 53-68; V. Moratiel, *Herder o la cara sombría de la reivindicación de Spinoza*, "Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea", 10 (2019), pp. 119-140.

⁵¹ J. G. Herder, *Dio*, cit., p. 118.

dire se non che la forza vitale, genetica, innata, è ancora *immanente* nella creatura che ne viene formata [...]?⁵²

Nel testo herderiano convivono dunque due concezioni della plasticità: l'una, psicologica ed estetica, assume su di sé tutta la problematicità dello iato tra l'origine e lo sviluppo della forma; l'altra, ontologica e storico-filosofica, afferma l'immanenza organica tra la forza determinante e la forma determinata. In tal senso, *Plastica* è un testo molto importante per la comprensione del concetto di plasticità, poiché in questo saggio – come vedremo in conclusione – convivono entrambe le due tendenze.

⁵² J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1992, p. 116.

II – La fondazione estetica della filosofia

2.1. Modalità e relazionalità in Plastica

Nel *Versuch über das Sein*, il termine ‘*Kraft*’ indica il rapporto tra il fondamento ontologico dell’esistenza e i suoi effetti esperibili soggettivamente.¹ Si tratta di un concetto antropologico, relativo al modo specifico in cui l’essere umano, caratterizzato dai limiti delle proprie facoltà conoscitive, concepisce originariamente il rapporto causale e modale di generazione degli enti. Degno di nota è il fatto che la forza sia definita in termini di “*Beziehung*” e non come *Modalisierungskraft* o *Aktualisierungskraft* (potenza di modalizzazione o di attualizzazione), poiché ciò indica l’introduzione di una logica relazionale all’interno dell’ontologia modale.² *Kraft* non è, in se stessa, la potenza ontologica dell’essere ma il modo esatto, o necessario, della sua rappresentazione.

In un certo senso, Herder si muove tra la metafisica di Leibniz e le critiche ontologiche ed epistemologiche che autori come Crusius e il Kant pre-critico rivolgono al razionalismo di Wolff e Baumgarten. La novità di questa (duplice) prospettiva, non priva di tortuosità e perfino di tormenti, è una metafisica dell’anima nel cui ambito la modalizzazione della sostanza semplice non è il risultato del suo auto-sviluppo bensì della relazione che essa intrattiene con il sensibile, nella misura in cui quest’ultimo è ontologicamente differente rispetto ad essa. Se l’anima si modalizza nei suoi *Vorstellungsmodi* è perché, venendo al mondo, entra in relazione con il “[...] 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*)”.³

Ora, la logica simultaneamente modale e relazionale della psicologia metafisica di Herder determina il rapporto tra il soggetto

¹ Cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

² *Ibidem*.

³ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, cit., pp. 456-457 (traduzione leggermente modificata).

e l'oggetto dell'esperienza estetica. La forma scultorea in se stessa non si modifica o, quantomeno, il suo modificarsi non è preso in considerazione da Herder in *Plastica*. 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 spazio.⁴ Non riceve nulla dall'esterno e niente dona a chi la osserva. Ciò che invece si modifica è l'anima, la cui plasticità poggia non soltanto sulla fluidità dei suoi stati psichici interiori ma anche sulla tensione del suo rapporto estetico con la forma singolare. Per questo motivo, il termine ‘plasticità’ non può essere inteso in questo caso come la trasformazione di una forma precedente. Si tratta di un processo più antico della forma, più prossimo ad una logica morfogenetica, per la quale l'indeterminato si configura – si fa figura (*Gestalt*) – sulla base della propria relazione impossibile con l'oggetto *omne modo determinato*.

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 (*Gefühl*) e “gravitazionale” (rapporto a distanza, poiché avviene prescindendo dalla corporeità della mano in quanto organo fisico) con quella forma sensibile (*Form*) che eccede indefinitamente il ‘metabolismo gnoseologico’ della sostanza che pensa. Non è un caso che l'estetica di Herder si focalizzi sulla “proporzione” che le percezioni oscure giocano nella determinazione dei concetti presenti nel fondo dell'anima: in quanto scienza della conoscenza sensibile, essa si occupa dei processi di integrazione e nutrimento (“*Speise*”) che oscuramente anticipano l'atto (apparentemente esplicito o ‘luminoso’) della conoscenza.⁵ In tal senso, il rapporto sensibile tra il soggetto e l'oggetto diventa il sito di un doppio mistero: quello dell'origine metafisica dell'anima, quello dello statuto ontologico ‘oscuro’ dell'oggetto d'esperienza.

2.2. Anamnesi e 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:

⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 750.

⁵ J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, a cura di G. E. Grimm, bd. 2, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1993, p. 300. J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 448.

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.⁶

Il senso di una tale interpretazione della psicologia in senso ‘fisiologico’ va ricercato nel compimento di una sorta di anamnesi o di “rimemorazione platonica (*Platonischer Erinnerung*)”: come il cieco del saggio *Sul significato del tatto*, lo psicologo che osserva l’anima dovrebbe imparare a ricordare (“*erinnern*”) “[...] come l’anima disponga il proprio corpo” e “come da ogni forza si sia in un certo qual senso formato un senso specifico”.⁷ L’anamnesi (nella rielaborazione che Herder offre di questa nozione) non consiste nel recupero di conoscenze innate, legate cioè alla condizione trascendente dell’anima ma produce qualcosa di diverso: una rivitalizzazione del pensiero filosofico, un ritorno al nominare originario che costituisce la prima forma del pensiero – l’unica, per Herder, dotata di un’autentica 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”.⁸

La condizione di possibilità della rimemorazione risiede nell’analoga tra l’umano e il divino. Ancora a proposito dei moti dell’anima, Herder afferma:

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.⁹

L’analoga è dunque il momento iniziale del pensiero o, come dice Herder, l’unico modo di cogliere ‘il primo concepimento della verità’: “Ciò che sappiamo, lo conosciamo solo a partire dall’analoga, muovendo dalla creatura per giungere a noi e partendo da noi per giungere al creatore”.¹⁰ “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’analoga è in grado di provocare nel filosofo

⁶ Ivi, p. 415.

⁷ Ivi, p. 420.

⁸ J. G. Herder, *Viertes Kritisches Walchen*, cit., p. 304. Sulla caduta dell’anima nel mondo, cfr. Platone, *Fedro*, 246 B-D, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 555.

⁹ J. G. Herder, *Sul sentire e sul conoscere dell'anima umana*, cit., pp. 422-423.

¹⁰ Ivi, pp. 388-389. Sull’analoga in Herder, cfr.: H. B. Nisbet, *Herder and Scientific Thought*, The Modern Humanities Research Association, Cambridge 1970, pp. 32-36.

il sentimento (“*Gefühl*”) “[...] dell’uno che totalmente domina la molteplicità”.¹¹

In Herder è in effetti in gioco una sorta di “[...] parallelizzazione della coscienza divina e [di quella] umana in relazione al concetto dell’essere”.¹² Laddove tale ‘parallelizzazione’ opera secondo una logica di analogie prospettiche:

Dio [...] è il pensiero, la forza del mondo. Io sto sotto a lui come la terra rispetto al sole; ho però anch’io la mia luna, la mia sfera: sono un Dio nel mio mondo. Faccio effettivamente parte di una catena che mi collega a Dio, così come faccio parte di una catena che mi collega al verme che schiaccio sotto i piedi.¹³

La ‘catena’ dell’essere e degli enti si sviluppa per punti di vista analogici: prospettive connesse ad altre prospettive, laddove l’una è monadicamente cieca rispetto a quella maggiore (va da sé che Dio, in quanto prospettiva totale, abbracci tutte le altre).¹⁴ La concezione dell’anima in quanto monade è in effetti la condizione dell’argomento di Herder: “E che significato avrebbe mai questo, se non introducessi anche una monade (*Monas*) che possiede *forza*, una *forza* limitata, che non è altro che l’anima!”.¹⁵ Si può dunque dire che il tema dell’analogia in Herder sia interpretabile alla luce di una ben nota questione post-leibniziana: il problema della relazione intermonadica. Di fatto, la struttura dell’analogia è in se stessa relazionale, come dimostra la sua forma più elementare ($R[A, B] \equiv R[C, D]$). L’anamnesi per mezzo del *Gefühl* ha lo scopo di portare alla luce la relazionalità che connette geneticamente le anime individuali e che anticipa il loro sviluppo modale. Essa non implica un innatismo gnoseologico ma una sorta di innata tendenza, insita nell’ente, ad essere in rapporto con il mondo e gli altri enti. Il problema diventa allora quello di determinare il modo di accesso ad una tale conoscenza.

2.3. *La Bildung*

L’indagine psicologica ha avuto il merito di esplicitare un nuovo modo (in realtà il più antico, a detta di Herder) di accostare il

¹¹ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell’anima umana*, cit., 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*”.

¹² M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, op. cit., p. 47.

¹³ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 355.

¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 357-359.

¹⁵ Ivi, pp. 354-355.

vero: per comprendere non una verità data bensì lo stesso ‘farsi’ della verità, è necessario abbandonare il ragionamento sillogistico in nome dell’analogia. Il problema, però, non consiste semplicemente nel formulare un nuovo metodo d’indagine, alternativo rispetto al rigore logico della metafisica razionalistica e fondato sul modello dell’analogia. La questione è in un certo senso più radicale: come restituire al pensiero filosofico la sua primigenia intensità? La risposta risiede nell’estetica.

Nella *Quarta selva critica*, Herder s’interroga sul senso e la funzione della nuova disciplina fondata da Baumgarten e, in polemica con Meier, afferma: “La nostra estetica è scienza e in nessun modo aspira a coltivare uomini di genio e di gusto; nient’altro che filosofi vuole formare [...].”¹⁶ L’estetica non è una propedeutica del gusto bensì il sentiero per la costituzione di una nuova *Bildung* filosofica, che sia in grado di dar conto (rousseauianamente) della natura prevalentemente sensibile dell’uomo. In tal senso, l’estetica diventa – come nota Rachel Zuckert – il punto di partenza del progetto illuministico di Herder.¹⁷

Egli afferma di ‘desiderare’ una “*Philosophie des Gefühls*” che non sia, “come il lavoro di Baumgarten”, una mera “metafora” e il cui scopo principale consisterebbe nel ricondurre i concetti filosofici alle percezioni oscure da cui scaturiscono:¹⁸

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*).¹⁹

L’idea di Herder è insomma quella di indagare l’origine sensibile dei concetti – laddove il termine ‘sensibile’ richiama un’impostazione psicologica leibniziana e non si riferisce alla sensibilità in quanto facoltà di rappresentazione –, per dissipare la confusione che si cela dietro la loro chiarezza solo apparente:

¹⁶ J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, cit., p. 271.

¹⁷ Cfr. R. Zuckert, *Herder’s Naturalist Aesthetics*, *Herder’s Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, p. 5.

¹⁸ J. G. Herder, *Viertes Kritisches 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; F. Marelli, *Fisica dell’anima. Estetica e antropologia in J. G. Herder*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 108-117.

¹⁹ J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, cit., p. 300.

Il vero filosofo non ha altri concetti che quelli che gli appaiono nel senso: lì li cerca, lì li inseguì per tutte le diramazioni nervose (*Nervenäste*) finché [il singolo concetto] non comunica agli altri sensi ed infine all'anima.²⁰

Il filosofo in formazione deve anzitutto sottrarre il processo di formulazione dei concetti all'oscurità in cui l'anima lo avvolge. Nella misura in cui Herder elude la possibilità di separare i concetti oscuri da quelli chiari, in base alla distinzione tra una *pars superior* ed una *pars inferior* della facoltà di conoscere dell'anima, l'estetica non è e non può risolversi nell'indagine dei modi d'esposizione analoghi alla logica. Ogni concetto ha un'origine oscura, ogni atto conoscitivo comincia con l'incontro tra l'anima pensante e l'oggetto sensibile e lo scopo dell'estetica è quello di cogliere il concetto nel suo statuto germinale.

All'oscurità strutturale e genetica dei concetti si affianca un otte-nebramento storico, linguistico e antropologico. Se il linguaggio è il mezzo per via del quale “[...] nessun pensiero su tutto il tracciato delle anime umane è stato pensato invano [...]”, esso ingenera d'altro canto una dinamica storica di astrazione e indebolimento delle idee.²¹ Con il passare del tempo, i concetti filosofici si cristallizzano in significati anodini e sono assoggettati ad un modo dell'apprendimento che tende ad attenuare 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 comprendere.²²

Si tratta di una vera e propria anestesia del pensiero, dal momento che, in assenza di una riflessione approfondita sul concetto, ogni nozione appresa “uccide [...] un nervo” e limita la “forza” dell'anima.²³

È proprio a questo punto che l'estetica entra in gioco, giacché, in linea generale, “tutte le cose sensibili” hanno il potere di distogliere l'anima da uno stato di ‘intorpido’ (“*Abstumpfung der Seele*”) che caratterizza la sua venuta al mondo e nel quale essa tende a ricadere.²⁴ La sensibilità non è il polo opposto del concetto o del categoriale, bensì la sua linfa, dato che, per mezzo di essa, “noi abbiamo l'opportunità di conoscere la cosa stessa e al contempo di nominarla e dunque di evitare di cogliere il segno senza il concetto

²⁰ Ivi, p. 301.

²¹ Ivi, p. 302.

²² Ivi, p. 303.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, pp. 302-303.

[...], il contenitore senza il nocciolo”.²⁵ In definitiva, l'estetica per Herder non ha lo scopo di difendere l'immediatezza del sentimento dal chiarore del pensiero ma, esattamente al contrario, di liberare il pensiero stesso dalle sue ombre, da quella condizione di chiarezza solo apparente in cui – egli scrive, richiamando molto probabilmente le *σκιαί* di Platone – “[c]onosciamo le parole e pensiamo di conoscere ciò che significano: abbracciamo l'ombra invece del corpo che proietta l'ombra”.²⁶ A questo punto, l'estetica si presenta come modo d'accesso alla relazione ‘tattile’ e primigenia che connette a distanza l'ente pensante all'ente sensibile.

2.4 Genetica e ontologia

Nell'estetica di Herder coabitano dunque due tendenze: l'una genetica, epistemologica e relazionale, l'altra dinamico-modale. La prima punta a determinare l'origine sensibile e psicologica dei concetti umani, la seconda ad esporre il mutamento esperienziale dell'anima esposta all'universo sensibile. Se l'orizzonte genetico e relazionale assume più esplicitamente la forma di un programma filosofico, è perché possiede un primato effettivo sulla prospettiva modale. Sebbene 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 poetica ma, pur nella loro genesi noematica, derivano da un incontro dell'anima con l'inemendabile eterogeneità del sensibile.²⁷

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).²⁸ In quanto potenza (*vis, Kraft, 'Energie'*),

²⁵ Ivi, p. 303.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Sull'ontologia modale dell'anima in Herder, cfr. M. Heinz, *Sensualischer Idealismus, op. cit.*, pp. 52-53. La proposta di una lettura fenomenologica di *Plastik* è presente in: M. Pirholz, *A Truth Tried and Tested: The Phenomenology of Truth in Herder's Plastik*, in B. Allert (a cura di), 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.

²⁸ 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 A. Ferrarin, *Ontologia e logica delle relazioni. Aristotele, Kant, Hegel*, in A. Carraro, M. Ivaldo (a cura di), *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: Ivi, pp. 70-71.

l'anima si attualizza nel mondo sensibile costituendo i propri modi della rappresentazione.²⁹ Tuttavia, nel contesto di un'estetica intesa come scienza della sensibilità dell'anima volta ad illuminare il processo genetico di formulazione dei concetti, Herder parla della bellezza in termini di “*Hinwollen*”, “*fluttuare in avanti*”, ‘muoversi-in-direzione-di’ (in riferimento alla particella ‘*Hin*’).³⁰ La bellezza funge da modello dell'indagine sulla sensibilità non tanto perché il bello sia in grado di caratterizzare, al fondo, ogni esperienza sensibile bensì perché la modalizzazione dell'anima nel mondo segue il traino di una seduzione, di una fluttuazione in direzione di qualcosa che impedisce di considerare il processo come lo sviluppo auto-immanente di una spinta endogena primordiale. Ancora una volta, i modi dell'anima (lo spazio, il tempo, la forza; la vista, l'udito e il tatto) sono il risultato di una relazionalità più antica dei rapporti elementari di successione e simultaneità, nonché, molto probabilmente, della differenza tra l'‘interno’ e l'‘esterno’ dell'anima.³¹

²⁹ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 460.

³⁰ Ivi, pp. 432-433.

³¹ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, op. cit., p. 59.

III – Genealogia della Plastica

3.1. L'oggetto e il senso interno

A proposito della differenza tra il tatto e la vista (tema notoriamente centrale in *Plastica*, su cui ritorneremo abbondantemente), 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 il livello dell'esperienza in cui l'oggetto e il soggetto, la scultura e l'osservatore, si confondono in un lento processo temporale.¹

Il tatto, dunque, provoca una sorta di ‘reminiscenza’ nel momento in cui ‘libera’ l’anima dalla determinatezza dei dati empirici. In base a questo punto, si potrebbe provare a leggere – non senza una certa forzatura – l’interpretazione di Largier accanto a quella di Benjamin. Il lavoro interminabile della mano che tocca all’infinito non rimanda, forse, alle idee dell’indefinito e dell’indeterminato? Il ribaltamento della gerarchia classica tra il soggetto (in quanto istanza di attribuzione del significato) e la materia non corrisponde, anche, alla sovversione del rapporto tradizionale tra il potere determinante della *mentis inspectio* e l’indeterminatezza della materia sensibile? La forzatura consisterebbe precisamente in questo: se l’insistenza di Benjamin sulla materialità cerca di eludere (sebbene con grande onestà esegetica) il riferimento herderiano all’anima o allo spirito – in quanto questi ultimi costituirebbero istanze presenzianti (*Anwesende*) della rappresentazione –, nell’interpretazione di Largier l’anima è il concetto principale, capace di ‘far spazio’ nella propria ‘interiorità’, di liberarsi dalla determinatezza del percepito per mezzo del tatto (*Gefühl*). Tuttavia, la distanza tra le due letture sembra offrirci una conferma di ciò che entrambi gli autori non fanno che schivare: lo scarto essenziale tra l’anima e il sensibile, tra il toccato e il toccato, tra il soggetto e il percepito.

¹ N. Largier, *The Plasticity of The Soul*, op. cit., p. 548.

Il fatto è che l'anima che si configura (*Gestalt*) nel corso dell'esperienza estetica è soggetta ad un processo immaginativo asintotico (giacché essa non giunge, come crede Largier, a ‘confondersi’ con l'oggetto ma non smette di tendere verso quello) e incompleto (dal momento che la differenza tra *Gestalt* e *Form* risiede proprio nel dislivello tra la sostanza indeterminata e l'oggetto *omne modo determinato*). Se fosse altrimenti – vale a dire, se l'esperienza estetica si risolvesse in un processo fusionale – non vi sarebbe alcuna possibilità, per l'anima, di sentirsi toccare. Nel corso dell'esperienza estetica, non è la mano a tastare l'oggetto. Si potrebbe addirittura dire che il tatto non ha nulla a che fare con la scultura osservata. L'anima tocca il proprio senso interno, laddove l'oggetto rimane a distanza e il problema – per così dire, l'enigma dell'estetica herderiana – consiste nel determinare quale ruolo l'oggetto estetico ricopra nella relazione tattile interna all'anima stessa.

Ora, il senso interno (che l'anima tocca) è l'istanza pre-egoica e pre-oggettiva descrivibile come un “oscuro sentimento [...] di sé”.² Esso non è preso nel processo di modalizzazione dell'anima ma permane come un basso continuo nel corso della sua vita nell'universo sensibile. Il senso interno è l'unico residuo dell'anima in quanto *vis repraesentativa* universi nel corso della sua esistenza *pro situ corporis*. Herder ne parla come di un “bocciolo” o di una “sorgente” che, preservando il proprio statuto ontologico d'indeterminatezza, rende in effetti l'individualità sempre aperta a nuovi mutamenti.³ È dunque esatto dire – come nota Largier – che il *Gefühl* provoca, nel corso dell'esperienza estetica, una sensazione di indeterminatezza. Tuttavia, occorre precisare che quest'ultima non concerne la scultura in quanto correlato oggettuale dell'esperienza tattile: ancora una volta, l'anima non tocca l'oggetto ma l'istanza di indeterminatezza che giace nel suo fondo (il senso interno). La presenza dell'oggetto fa sì che la plasticità dell'anima non possa essere descritta se non ricorrendo al lessico della distanza – elemento, quest'ultimo, essenziale per la descrizione del godimento estetico.

3.2. Sentire a distanza

Per approfondire meglio il tema della distanza, occorre far riferimento a un episodio autobiografico che riguarda la stesura della *Plastica*. Evento che domanda una considerazione preliminare sul rapporto di Herder con la scrittura, dal momento che quest'ultima

² M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, op. cit., pp. 47 e 61.

³ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 537.

costituisce in effetti il nocciolo della questione.⁴ 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”: tutti sintomi di una costante sperimentazione linguistica.⁵ Il motivo di una tale attitudine potrebbe risiedere tanto nella volontà di non concedere troppo ai concetti e al linguaggio della metafisica quanto nell'esigenza di ravvivare, in senso estetico, il pensiero filosofico. Ma tale esigenza non fa che esprimere il pericolo che si verifichi l'esatto opposto. In Herder, è come se, nello spazio tra la penna e il calamaio, aleggiasse continuamente il rischio di una distrazione distanziante; come se le parole fossero sempre sul punto di svuotarsi del proprio contenuto sensibile e determinato. Dunque, in un certo senso, della loro stessa necessità.

Così, nel *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, quando Herder richiama il piano, concepito a Riga, di un saggio che più tardi porterà il nome di *Plastik*, egli si lamenta del fatto che, nonostante abbia fissato le idee principali, il lavoro di stesura non può che essere sospeso e rimandato, perché la sua “anima è paralizzata” e “il motore delle sensazioni esterne si è bloccato”.⁶ 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 *Triebad der äußeren Empfindungen* se non nei termini della sensualità?

Inka Mülder-Bach (a cui Largier fa esplicito riferimento) propone una lettura dell'esperienza estetica incentrata sul colore erotico che surrettiziamente assume in *Plastica*.⁷ Herder immagina uno Winckelmann assorto nella contemplazione dell'Apollo Belvedere.⁸ Sotto lo “sguardo apparentemente pacato” dello studioso, egli intravede un “attività inquieta”, un “continuo cambio di posizione”, un’irrequietezza motivata dalla “ricerca di prospettive sempre nuove”:

⁴ Per un approfondimento sullo stile di Herder, cfr. H. Adler, *Herder's Style*, in H. Adler, W. Koepke (a cura di), *A Companion to Herder*, Camden House, Rochester 2009, pp. 331-350.

⁵ M. 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, Frankfurt am Main 1999, p. 43.

⁶ J. G. Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in *Herders Werke*, bd. 9/2, a cura di R. Wisbert, G. Arnold, K. Pradel, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1997, p. 112.

⁷ Sul riferimento di Largier all'interpretazione di Mülder-Bach, cfr. N. Largier, *The Plasticity of The Soul*, op. cit., p. 548.

⁸ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 605.

Per Herder, lo spettatore deve muoversi, se vuole prendere coscienza della ‘de-liziosa incarnazione’ della scultura, della ‘linea ondulata della bellezza’ che l’occhio distrugge, sezionando il continuum della forma in un ‘poligono a pannelli’.⁹

L’attività dello spettatore risponde insomma alle esigenze di una logica dell’amante. Al winckelmanniano (e lessinghiano) “fermento dell’immaginazione”, che dal Torso del Belvedere rimanda immediatamente all’immagine del dio, Herder contrappone la sensibilità corporea della “[...] mano che brancola come l’organo guida dell’esperienza corporea”, con lo scopo di rendere Galatea, ‘in carne ed ossa’, presente al tatto.¹⁰

Ora, nonostante Herder insista sulla tattilità dell’esperienza estetica, la presentazione (*darstellung*) dell’oggetto scultoreo in verità non evoca, come potrebbe sembrare, l’immediatezza del contatto sensibile. Si tratta in realtà di un articolato gioco di *mise en abyme*, scomponibile in una sorta di sequenza cinematografica. La scena dell’esperimento mentale (1), in cui il personaggio Winckelmann passa dall’immobilità della contemplazione frontale al movimento intorno alla scultura, 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”.¹¹ Opponendo alla ‘luce’ della razionalità l’*e-poché* inaugurata sullo sfondo di una ‘sacra oscurità’; sospendendo la luminosità della visione e lasciando ad “Eros il tempo di dispiacersi”, Herder intende recuperare l’esperienza genetica del ‘toccare la forma’: ¹²

Ci avviciniamo a una statua come in una sacra oscurità, come se solo adesso noi dovessimo riuscire a procurarci tastando il *più semplice concetto* e il *significato della forma*, ovvero della forma più nobile, bella e ricca, quella di un *corpo umano*.¹³

Ora, l’ultima 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”, giacché “l’amante non tocca veramente il corpo, ma lo guarda semplicemente come

⁹ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der “Darstellung” im 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink, Monaco 1998, p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 73. Il primato del tatto nell’esperimento della scultura che prende vita è centrale nel sensualismo di Condillac. Cfr. E. B. de Condillac, *Trattato sulle sensazioni*, in Id., *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, a cura di G. Viano, UTET, Torino 1976, pp. 405-406.

¹¹ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, op. cit., p. 57.

¹² Ivi, p. 73.

¹³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 673

se lo toccasse”.¹⁴ Dall’altro lato, “[i]l linguaggio dell’amante è [sì] fantasia, ma non fantasia vuota”, nel senso che il registro fantastico dell’estetica herderiana (a differenza, secondo Mülder-Bach, di quanto accade in Winckelmann e in Lessing) sa accogliere l’istanza simbolica del godimento. A testimonianza di ciò, l’interprete evoca una quarta immagine – quella in cui Herder, dopo aver dichiarato di non riuscire a scrivere *Plastik*, si domanda:

Come ho meritato, nel mio stato passato, di essere destinato a vedere solo ombre invece di sentire cose reali (würkliche 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, sento in lontananza (*ich sehe, empfinde in der Ferne*) [...] Ciò è vero anche nel [caso 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.¹⁵

Nonostante il tono melanconico del passaggio, sarebbe questo il momento in cui Herder avrebbe compreso che “la distanza è una condizione del desiderio e che la presenza, come surplus immaginario, dev’essere veicolata simbolicamente”.¹⁶

La conclusione del passaggio è ancora più incisiva: “[...] così leggo, questo è il modo in cui disegno, questo è il modo in cui lavoro, [...] in cui viaggio, [...] in cui scrivo, questo è il modo in cui sono in tutto!”.¹⁷ In effetti, noi non siamo di fronte ad un momento personale di sconforto bensì all’espressione di un ‘sentire in lontananza’ (“*ich empfinde in der Ferne*”) che avvolge tutto, che include in sé ogni attività (leggere, disegnare, lavorare, viaggiare, scrivere, e così via) e che coinvolge tanto l’operosità della vita pubblica (“*In der Freundschaft und Gesellschaft*”) quanto gli ‘usi’ della vita privata (“[...] in der Liebe [...]”).¹⁸ Non si tratta di una condizione psicologica né di un modo particolare dell’*Empfinden* ma di una modalità del sentire (*in-das-Ferne empfinden*) che corrisponde immediatamente ad un modo d’essere.

È indubbio che, come afferma Mülder-Bach, l’“amante” della scena herderiana (l’osservatore esemplare, Winckelmann) “ha bisogno della distanza ottica per immaginare la vicinanza tattile”¹⁹ e che senza questa distanza non vi sarebbe modo di cogliere i “*Körperzeichen*” o segni corporei che permettono di descrivere l’esperienza estetica.²⁰ Tutto questo, però, dev’essere posto in prospettiva. Il

¹⁴ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, op. cit., pp. 73-74.

¹⁵ J. G. Herder, *Journal meine Reise*, cit., pp. 111-112.

¹⁶ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, op. cit., p. 76.

¹⁷ J. G. Herder, *Journal meine Reise*, cit., p. 112.

¹⁸ Ibidem, pp. 111-112.

¹⁹ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, op. cit., p. 76.

²⁰ *Ibidem*.

‘sentire a distanza’ e l’inibizione della scrittura che esso comporta sembrano denotare un limite necessario a valicare l’ostacolo di un godimento amorfo e immediato. La *Ferne* è allora ciò che blocca il lavoro di stesura e, al contempo (e paradossalmente), la sua condizione di possibilità. Detto altrimenti, è proprio l’universalità della distanza, il suo statuto esistenziale e non esistentivo, a permettere che la fisiologia dei sensi e della sensibilità potesse finalmente tradursi in un’estetica. Affinché la differenza tra il tatto e la vista potesse acquisire il suo autentico valore filosofico, era necessario dimostrare che l’immediatezza, perfino la brutalità del tatto è in realtà l’effetto superficiale di una complessa dinamica di tensione e lontananza, di un’oscillazione tra l’estensione desiderante e la ritrazione esitante della mano.²¹ È questa logica della distanza a determinare la relazionalità in gioco nella descrizione herderiana della plasticità (estetica) dell’anima, di cui *Plastica* è certamente il caso storico-filosofico più importante.

²¹ Cfr. H. D. Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in G. Sauder (a cura di), *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, bd. 9, Felix Meiner, Hamburg 1987, p. 61. Interessanti sono a tal proposito le coordinate esegetiche offerte da Giorgio Maragliano. Cfr. G. Maragliano, *Tangibili lontananze*, *op. cit.*, p. 26.

IV – *Plastica*

4.1. *Scultura*

Herder è influenzato dal precetto di Winckelmann per cui non è possibile parlare di arte senza fare esperienza diretta delle opere.¹ La domanda, dunque, è d'obbligo: quale genere di scultura egli ha in mente quando parla della ‘plastica’? Nel 1769, Herder ebbe l’occasione di frequentare la collezione di Versailles, voluta da Luigi XIV e composta principalmente da copie di antiche opere romane. Nello stesso anno, visitò l’*Antikensaal* di Mannheim, che ospitava una galleria voluta nel 1767 da Carl Theodor e organizzata secondo le istruzioni di Peter Anton Verschaffelt. Sarebbe stato questo l’evento decisivo per la stesura della *Plastica*. Nell’Introduzione all’edizione inglese di *Plastik*, Jason Gaiger ne ricostruisce l’atmosfera:

La collezione consisteva quasi interamente di gessi di antiche sculture e busti [...] Le sculture erano raccolte in condizioni ideate appositamente per garantire il vantaggio migliore [per l’osservatore], e presentate come importanti oggetti di studio. [...] [La] copiosa illuminazione poteva essere controllata attraverso tende regolabili, le opere erano montate su orbite mobili in modo da poter essere osservate da ogni angolo. Quando Goethe visitò la collezione nell’ottobre del 1769, fu colpito dalla “foresta di statue” che, invece di rivestire le pareti, erano disposte per [tutta] la sala [...].²

Gaiger fornisce anche un breve elenco dei calchi presenti in galleria:

L’Apollo Belvedere, il *Laocoonte*, il *Torso Belvedere*, *Castore e Polluce*, il *Galata Morenet*, l’*Ercole Farnese*, la *Flora Farnese*, l’*Apollo menino*, l’*Ermofrodito Borghese* [o *Ermofrodito 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*.³

¹ Cfr. su questo punto la *Presentazione* di Davide Di Maio e Salvatore Tedesco a J. G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010, p. 9.

² J. Gaiger, *Introduction* to J. G. Herder, *On sculpture. Some observation on Shape and Form from Pygmalion’s Creative Dream*, a cura di J. Gaiger, The University of Chicago Press, Chicago-London 2002, p. 3.

³ Ivi, pp. 3-4.

Benché *Plastica* cominci con considerazioni di ordine generale sul tatto e la vista, l'interpretazione del saggio non può che procedere della scultura.

4.1.1. *L'esperienza estetica della 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 assorto nella contemplazione del *Torso Belvedere*), il filosofo evidenzia due parole: "schauen als ob [...] taste", 'guardare come toccare'.⁴ Occorre notare altresì che ad essere coinvolti non sono soltanto la vista e il tatto bensì l'intero corpo dell'estimatore. Mentre scrive, Herder immagina quest'ultimo mentre "scivola attorno [all'oggetto scultoreo], cerca pace e non la trova", alla ricerca di un punto di vista stabile che la scultura 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".⁵ Benché la geometria costituisca il piano comune della vista e del tatto, Herder afferma che la staticità della prospettiva sbilancia l'esperienza in direzione della vista: l'occhio geometrizza l'oggetto, facendo sì che il soggetto perda il contatto con ciò che di quest'ultimo è 'vivente'.⁶ Il movimento del corpo è uno sradicamento ("eigenwurzelter") del punto di stazione, che permette il 'divenire mano dell'occhio' ("sein Auge ward Hand") e provoca l'illusione ("Täuschung") del prender vita della statua.⁷ Tale fenomeno non è che il riflesso dell'entusiasmo ("Begeisterung") dell'estimatore sull'oggetto.⁸ Non a caso, al culmine dell'esperienza, il corpo scultoreo è dissolto in immagine ("Bild").⁹

Ora, l'immagine non determina – come potrebbe apparire – la totale negazione dell'oggetto. In un certo senso, esso sussiste nel proprio statuto ontologico di determinazione, come l'opposto dell'indeterminatezza dell'anima sradicata dai cardini prospettici della vita quotidiana.

Per osservare meglio questo aspetto, occorre tener presente che Herder non scinde l'esperienza estetica dalla prospettiva critica che

⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

⁵ Ivi, p. 605.

⁶ Cfr. Ivi, p. 604. Sulla geometria come piano comune della vista e del tatto, cfr. M. Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Marcerata 2015, p. 50.

⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 604-605.

⁸ Ivi, p. 604.

⁹ *Ibidem*.

lega l'oggetto d'arte ai modi storici della fruizione. Nell'ottica di una filosofia dell'interpretazione che fa leva sulla differenza irriducibile di ogni epoca e cultura, non è affatto scontato che la statuaria greca possa diventare oggetto di godimento per il pubblico contemporaneo.¹⁰ Occorre dunque domandarsi: che cosa, della scultura, si sottrae alla differenza storica dei modi di fruizione?

In epoca antica:

Il 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, ἄπειος, così come designavano luogo e attributo.¹¹

Ciò che l'estimatore del presente avverte nel lavoro d'arte del passato è precisamente l'irriducibile singolarità dell'oggetto, di fronte al quale l'uomo primordiale aveva proferito il primo nominare necessario del pensiero. Ciò che l'anima, sradicata dai cardini prospettici della vita quotidiana, conserva del corpo scultoreo dissolto in immagine è precisamente il suo statuto sensibile e determinato. Da qui, il valore dell'arte nel senso della *Bilding*.

Per Herder, infatti, “[i] sensi e le conoscenze sensibili, come pure certe segrete inclinazioni e piaceri, sono la *prima cosa che si risvegliano* (aufwacht) *nella nostra anima*”.¹² La stanza dei giochi del bambino è “[d]avvero il primo museo della scuola fisicomate-matica”, in cui si trovano anzitutto “corpi in quanto corpi (*Körper, als Körper*)”, ovvero oggetti singolari 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, *conceitto* (Begriff) della cosa (*Sache*)”.¹³ L'immagine dell'esperienza estetica non è un simulacro: è semmai il concetto nella sua forma sorgiva, tattile o prensile. L'anima intrattiene con l'oggetto scultoreo una relazione interiore di esteriorità: la scultura è a un tempo l'istanza oggettuale su cui l'anima ‘riflette’ il proprio entusiasmo (la propria ‘vita’) e ciò che permane nella sua irriducibile estraneità al soggetto in quanto istanza del pensiero. Ciò domanda un focus sullo statuto ontologico della scultura.

¹⁰ Sulla differenza tra le culture in Herder, Cfr. V. Panzé, *Multiculturalismo*, in A. d'Orsi (a cura di), *Gli ismi della politica: 52 voci per ascoltare il presente*, Viella, Torino 2010, p. 329.

¹¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 767.

¹² J. G. Herder, *Dell'influenza delle belle scienze su quelle superiori*, in Id. *Saggi del primo periodo*, cit., p. 1295.

¹³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 592-593.

4.1.2. Lo statuto ontologico e i modi di produzione del lavoro scultoreo

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 a indagare le 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 stesso di dinamizzare l'esperienza estetica, sfidando la stereoscopia della fruizione prospettica tradizionale. In quest'ottica, la 'natura corporea' della scultura non riguarda la solidità o la massa dell'oggetto stesso, 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.¹⁴ 'Corporeo' significa, in questo caso, che l'oggetto è organico e singolare: "Ogni statua è un *unicum* e un *tutto*; ognuna sta lì per sé sola".¹⁵ 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 caratterizzato da religiosità e idolatria.

Lo statuto reale della scultura, nonché l'assunzione della sua corporeità in quanto paradigma di verificazione della 'realità', risiede all'incrocio tra i due aspetti che abbiamo sottolineato poco sopra:

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.¹⁶

Ecco allora che, secondo una connessione già anticipata, lo statuto ontologico della scultura risulta direttamente connesso al modo storico di produzione del lavoro d'arte.

A tal proposito, Herder suddivide l'attività dell'artista in due parti: vi è il momento dello studio (o *studium*), in cui l'artista attinge da molteplici fonti intellettuali; vi è poi il momento vero e

¹⁴ Prima di Herder, il senso tattile era lockianamente concepito alla luce della residenza, della solidità e della impenetrabilità in quanto suoi peculiari correlati percettivi. Cfr. H. D. Irmscher, *Zur Ästhetik des jungen Herder*, op. cit., p. 64.

¹⁵ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 777.

¹⁶ Ivi, p. 767.

proprio della pratica creativa, in cui la molteplicità delle fonti viene ricondotta all'unità del lavoro d'arte. Si può dunque dire che la singolarità dell'opera è in un certo senso la concrezione materiale di un lavoro intellettuale: l'opera cristallizza e dona determinatezza alla varietà delle immagini che caratterizzano un determinato periodo storico-culturale.

Tutto ciò può essere dimostrato da un altro punto di vista. Quando Herder afferma che la scultura classica (prodotta in base al canone di Policleto che Leonardo da Vinci, a sua volta, ha ri elaborato) è “*modello della buona forma*”, la parola ‘*Muster*’ (più tardi utilizza il termine “*Vorbild*”) non rimanda alla proporzionalità in quanto metodo di imitazione del corpo umano bensì all’idea di ‘forme viventi’ (“*Lebensgestalten*”) che guidano la mano dell’artista.¹⁷ 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.¹⁸

Il modello indica l’ipotiposi: rimanda all’idea di un movimento che si svolge tra la parola poetica e la forma sensibile. La molteplicità delle figure viventi non coincide con le ‘forze organiche’ che più tardi 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). Se lo scultore greco è libero di studiare ogni cosa, la potenza della sua mano risiede 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 wohnet”.¹⁹ Questa frase potrebbe dunque essere interpretata nella maniera che segue: esiste un modo ‘tattile’ di significare, una maniera ‘manuale’ di ‘far senso’. È forse questo il modello che l’arte deve recuperare dalla scultura antica: non il paradigma di una pratica legata alla spiritualità ma l’abilità di farsi catalizzatrice di immagini eterogenee. L’individualità della scultura dev’essere dunque ereditata, al netto di ogni riferimento alla religiosità o all’idolatria, in quanto potenza sensibile e singolarizzante del significato.

¹⁷ Ivi, pp. 659-660 e 762.

¹⁸ Ivi, p. 759.

¹⁹ Ivi, p. 666.

4.2. La pittura

Se la scultura è l'arte della singolarità e della verità corporea, quello del dipinto è il “regno incantato del bell'inganno”.²⁰ “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”.²¹ È “un'arte che è *fantasia dell'apparenza* (Phantasie des Augenscheins) e una *tavola del mondo*”.²² Tali definizioni lascerebbero credere che, per Herder, il dipinto sia una pratica superficiale, ‘priva di sostanza’, ossia di quel contenuto tattile e corporeo che determina al contrario la realtà della scultura. In verità, la pittura ricopre in *Plastica* un ruolo tutt'altro che secondario, nella misura in cui intrattiene con il mondo e la storia una relazione peculiare, che le permette di opporsi alla menzogna della bellezza (“*Lüge von Schönheit*”).²³

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.²⁴

Il dipinto ha la propria verità e la propria forza; fa leva sulla rappresentazione ma non per questo è un'arte dell'inganno. Certo, potrebbe diventarlo, se “ogni figura” fosse disegnata come “una statua” e dunque – si noti – se assumesse la scultura come il suo modello.²⁵ Ciò che è proprio della pittura (la fonte della sua ‘verità’, ‘vivacità’ e ‘forza’) è la capacità di sottrarsi all’omogeneità della bellezza per cogliere in prospettiva una molteplicità di figure: “In un dipinto nessuna singola persona è il tutto: se tutte sono egualmente belle, non lo è più nessuna. Tutto diventa una opaca *monotonía* [...].”²⁶ A differenza del corpo scultoreo, la figura pittorica è sempre presa in una varietà disomogenea di altre forme. Senza dubbio tale posizione risponde ad una logica dei soggetti primari e secondari (“*Hauptperson*”, “*Nebenperson*”).²⁷ Ma la verità della pittura risiede proprio nella capacità, da parte dello spettatore, di sottrarsi alla gerarchizzazione delle figure e di cogliere, attraverso

²⁰ Ivi, p. 633.

²¹ Ivi, pp. 632-633.

²² Ivi, pp. 656-657.

²³ Ivi, p. 656.

²⁴ Ivi, p. 655.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 654

l'atto rappresentativo dell'apprensione, l'insieme in quanto momento temporale e storico. 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?".²⁸ Non si tratta, dunque, di rispettare i confini a un tempo formali e sensoriali delle arti (il tatto per la scultura, la vista per il dipinto). Herder non è un anticipatore del modernismo. Il rapporto tra scultura e pittura è invece interpretato in chiave storico-critica.

Osserviamo la questione più da vicino. Esistono casi, ci dice Herder, in cui la pittura imita l'ideale plastico della bellezza. Quando ciò accede:

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.²⁹

A differenza della scultura, che è modello della buona forma, la pittura è soggetta alla "[...] legge della bellezza *brutta*": un termine che, dietro la sua apparente semplicità, cela effettivamente una critica all'ideale estetico del bello in nome di una verità che risiede nel rapporto tra la pratica artistica ed il proprio tempo storico.³⁰ Nel passaggio appena citato, Herder non si limita a difendere la differenza formale tra scultura e pittura ma s'interroga sulla posteriorità, sul modo in cui i posteri avrebbero giudicato la propria epoca. Il suo sguardo è dunque parte di un atteggiamento generale che riconosce appieno la storicità del proprio tempo.

Un aspetto indubbiamente degno di nota è che in questo ragionamento è implicata l'idea di una differenza storica tra le due forme d'arte in gioco nel discorso: la scultura – con la sua bellezza, con i suoi canoni, con la sua insistenza sulla bellezza corporea – è un'arte del passato, mentre la pittura – tavola della rappresentazione e quadro di una variegata 'bellezza brutta' – è un'arte del presente, ovvero di quel secolo XVIII da cui Herder (rivolgendosi ai posteri) ci scrive.

²⁸ Ivi, pp. 655-657.

²⁹ Ivi, pp. 656-657.

³⁰ Ivi, p. 657.

È bene precisare, però, che l'appartenenza della scultura al passato non indica 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”.³¹ Esattamente come accade nel caso della scultura, l'esperienza estetica della pittura è soggetta all'oscillazione tra i sensi (vista e tatto) in quanto modi della rappresentazione e istanze specifiche dell'esperienza. Dato “[...] che le forme [della pittura] derivano da un senso differente”, ovvero dal tatto e non dalla vista, “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”.³² Nonostante la pittura sia un'arte “per l'occhio” – che “parla per l'occhio” –, la tattilità non è estranea all'apprezzamento del dipinto, dal momento che 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”.³³ Già a questo punto, è possibile intuire che esiste una plasticità estetica dell'arte che eccede i confini tra le varie forme e pratiche.

4.3. Scultura e pittura

Alla luce di quanto detto fino a questo momento, espressioni del tipo: “[...] la scultura è *verità*, la pittura *sogno* (*Traum*)” devono essere poste in prospettiva.³⁴ Non si tratta di negare la differenza tra presentazione (*Darstellung*) e rappresentazione (*Repräsentation*) – termini che Herder associa, rispettivamente, alla scultura e alla pittura. Si tratta piuttosto di dinamizzare tale differenza per coglierne la portata storica e critica.

Non abbiamo modo di seguire fin nelle sue eleganti articolazioni l'interpretazione di Mülder-Bach del rapporto tra ‘presentazione’, ‘espressione’ e ‘rappresentazione’. Ci limitiamo ad analizzare solo 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

³¹ Ivi, p. 667.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, cit., pp. 645 e 639. Sul ruolo del tatto nell'apprezzamento della scultura, cfr. G. Berkeley, *Saggio per una nuova teoria della visione*, §157, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di S. Parigi, UTET, Novara 2013, p. 115.

³⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 616-617.

energia critica trae forza dall'opposizione tra inganno e verità, dal fatto che [questa opposizione] traduce la differenza mediale in un contrasto tra cultura e natura. Così la pittura non è solo un inganno in sé [...] non si limita a mostrare 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 un'immagine della verità', poiché mostra il corpo nudo e non velato – l'essere umano nello stato naturale della sua 'innocenza' paradisiaca.³⁵

Seguendo tale interpretazione, la scultura è la nuda presentazione del corpo, così come appare al tempo della genesi, mentre la pittura è rappresentazione del soggetto immerso nella sua dimensione storica. Ciò richiama effettivamente il motivo economico-cristiano dell'immagine, da leggere come tensione tra la temporalità originaria dell'eterno e il tempo transeunte della storia.³⁶ Per Mülder-Bach, in definitiva, “[l]a strada [che procedere] dalla scultura alla pittura è il percorso della caduta”³⁷.

È opportuno insistere, per via delle sue molte implicazioni, su questo punto. Sebbene Mülder-Bach colga appieno la natura storico-filosofica della differenza tra le due arti, non è chiaro se questa stessa differenza sia accompagnata da un giudizio di valore – se, cioè, Herder difenda la ‘purezza’ della scultura contro la ‘storicità’ della pittura. Un’attenta lettura del testo, però, dimostra che non è così.

Quando parla dell’allegoria nell’arte scultorea, Herder si basa sul principio generale per cui 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.³⁸

Ancora in riferimento alle due arti, la differenza fondamentale (nel senso tecnico del termine *Grunde*) è determinata a partire dalla diversa impressione (“*Eindruck*”) che esse ingenerano nell’osservatore.³⁹ 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 dunque nessun

³⁵ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pigmalions*, op. cit., p. 76.

³⁶ Cfr. M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell’immaginario contemporaneo*, a cura di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006.

³⁷ I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pigmalions*, op. cit., p. 76.

³⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 760-761.

³⁹ Ivi, p. 616.

accordo potrà modificare, senza che la natura si vendichi”.⁴⁰ Ora, la differenza tra i fondamenti sensibili dei generi della bellezza (su cui ritorneremo dettagliatamente) non è intrasgredibile. Si può ammirare la scultura con gli occhi (e di fatto lo si fa in ogni momento) così come è possibile tradurre la musica in colori (ad esempio, nel caso del clavicembalo oculare del gesuita Louis Bertrand Castel).⁴¹ Ad ogni modo, non si tratta di casi particolari: ogni esperienza estetica della scultura o del dipinto ingenera un’oscillazione immaginifica tra la forma e la luce, il tatto e lo sguardo, la mano e l’occhio. Il libero accordo (“Verabredung”) tra i generi della bellezza e i media sensibili avviene ogni volta, indipendentemente dalla struttura della sensibilità e dalla ritorsione (*Rache*) della natura.⁴² Qui la vendetta non è e non può essere interpretata come una minaccia. Quest’ultima è l’avvertimento della possibilità che si verifichi un accadimento peggiorativo nel futuro. Mentre ‘oggi’ (ossia nel presente storico da cui Herder ci parla) il pericolo si è già avverato, tant’è ch’egli scrive: “La natura ci lasciato e si è nascosta”.⁴³ Occorre insomma tener fermo il punto esegetico per cui, in questo gioco illuminista della natura e degli accordi, della vita naturale e della vita contrattuale, la pittura ha ‘leggi’ (“Gesetzte”), la scultura ‘racconti’ (“Erzählungen”).⁴⁴

Per questo motivo, interpretare il rapporto tra le due pratiche alla luce della semplice dicotomia tra apparenza e verità potrebbe risultare alquanto riduttivo. In tal modo si rischia infatti di non tenere in conto che a culture diverse (quella greca, quella moderna) corrispondono 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 sensibili e dei limiti fisici dello strumento (la cornice, il quadro, i pigmenti, eccetera).

Inoltre, sebbene il primato antropologico (filogenetico ed ontogenetico) del tatto sulla vista abbia un valore strutturale, ciò non significa che la scultura, a differenza della pittura, sia la custode di una verità sovrasensibile che eccede la storia.⁴⁵ 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 invece intendere che, per l’arte scultorea, ormai non vi è più posto:

⁴⁰ Ivi, pp. 612-613.

⁴¹ Cfr. Ivi, p. 667.

⁴² Ivi, p. 612.

⁴³ Ivi, p. 721.

⁴⁴ Cfr. Ivi, pp. 757-759.

⁴⁵ 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 [...] alcun sentimento tattile atto a notare che essa è lì [...]. 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.⁴⁶

Il soldato moderno non è un eroe, non appartiene alla mitologia della città, non trae ispirazione dagli dei. Non è altro, inevitabilmente, che un passante ignaro. Nel paesaggio urbano, a differenza di quanto avveniva nell'Atene di Pericle, l'individuo è indifferente all'influenza delle statue. Esiste insomma una storicità dell'arte che impedisce di trattare la plastica greca come una forma del presente. Se prima abbiamo avuto modo di osservare il legame irriducibile tra lo statuto ontologico dell'opera e i modi storici della sua produzione, ora notiamo che l'arte è da Herder considerata a partire dai modi storici della fruizione, per cui ad epoche diverse corrispondono modi differenti di apprezzare l'opera. La questione si gioca, più precisamente, sul solco della differenza tra un'estetica (e una politica) della bellezza, della *polis*, della comunità ed un'estetica (e una politica) dell'interruzione della relazione sensibile con il mondo, in cui la creazione si fonda sull'immortalità della fantasia.⁴⁷ Herder non difende né l'uno né l'altro modello ma sceglie lucidamente di delineare una terza via: quella di un'estetica della forma in grado di dar conto delle esigenze ermeneutiche proprie di una filosofia della storia dell'arte.

Ancora in relazione alla differenza tra le due pratiche, a proposito della scultura rinascimentale, egli afferma che “Raffaello non era ancora Prassitele” e che la distanza tra l'epoca greca e rinascimentale è 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?⁴⁸

Quest'ultima proposizione in lingua originale è: “*Sein Sinn versagt ihm; soll er Engelformen, Apollos- und Houris-gestalten aus der Luft greifen?*”.⁴⁹ ‘Afferrare forme per aria’ indica una sorta di smaterializzazione, uno scorporamento della forma dalla sua corporeità. Il

⁴⁶ Ivi, p. 723.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 725.

⁴⁸ Ivi, p. 637.

⁴⁹ Ivi, p. 636.

brano continua: “Appena afferrate [queste figure] sarebbero come bolle di sapone che svaniscano prima che la mano, e tanto meno la pietra, possa cercare di dar loro corpo”⁵⁰ E mentre la scultura non è plastica 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 diverse”⁵¹. Dunque, non soltanto la pittura è indipendente dalla corporeità della forma ma, anche quando vi si approssima, non può produrre altro che un ‘sogno vivente’. In pittura, la ‘vigile verità’ del corpo non ha mai il carattere dell’immediatezza così come – si badi bene – l’immediatezza non è una caratteristica del godimento della scultura.

Infatti, l’esperienza moderna (ossia a pieno titolo estetica) della plastica consiste in un ‘toccare con l’occhio’ un corpo scultoreo che, come abbiamo visto, diventa *Bild*, immagine. Più avanti: “*Bildung von menschlichen Händen*”, “*immagine di mano umana*”⁵². Se la scultura è in se stessa una singolarità reale, il corpo nell’esperienza estetica è destinato a svanire, a diventare una figura sensibile dell’anima. Sullo stesso solco, se la distanza caratterizza la pittura per via della natura visuale e intellettuale di quest’arte, anche la scultura non può che essere toccata in lontananza. Così Herder afferma di aver guadagnato, dopo un lungo periodo di ricerca e riflessione, un “*senso* per presagire da lontano timorosamente (*furchtsam von ferne*) la natura del bello” e che proprio questo ‘senso’ – o questa capacità di ‘sentire a distanza’ – gli ha permesso di portare a termine la stesura della *Plastica*.⁵³

4.4. 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 verga non dovrà avvicinarvisi più dello spazio che occorre alla statua che è oggetto della mia contemplazione.⁵⁴

⁵⁰ Ivi, p. 637.

⁵¹ Ivi, pp. 636-637.

⁵² Ivi, pp. 650-651.

⁵³ Ivi, pp. 610-611.

⁵⁴ Ivi, p. 665.

Al ‘castello di carte della teoria’ estetica Herder contrappone il rapporto diretto con l’opera, disposto secondo una distanza sufficiente alla prova del ‘principio’. È necessario che il teorico dell’arte, qualora egli non sia disposto ad accettare acriticamente le tesi delle teorie estetiche formali, si rechi effettivamente nei luoghi dell’arte per “[...] sentire ciecamente come l’anima cresce in noi in ogni carattere, in ogni posizione e passione”.⁵⁵ Occorre insomma fare esperienza diretta dell’arte per percepire quella modalità del sentire che è anche una modificazione dell’anima e che anticipa le associazioni pretese formali – in realtà meramente empiriche – tra la musica e l’uditio e tra la vista e le arti visuali (in questo caso, pittura e scultura).

In effetti, da un certo punto di vista, ‘*Gefühl*’ non è che un termine per separare il ‘sentire’ in gioco nell’esperienza estetica dalla percezione sensoriale empirica e diretta, laddove vista, udito e tatto non sono solo istanze estesiologiche bensì modi della rappresentazione a cui l’anima dà forma ed in cui si dà forma nel corso della sua esistenza e del suo sviluppo modale. Laddove il senso interno (ovvero ciò che l’anima propriamente tocca durante l’esperienza estetica) è l’istanza genetica che trascende e permane sullo sfondo del processo di modalizzazione.⁵⁶

Tale discorso è indissociabile dalla questione epistemologica più generale, ovvero cosa fare dell’estetica, di questa disciplina ancora priva di destinazione. Obiettivo della critica herderiana è dunque la comprensione dell’estetica come teoria formale delle arti e delle scienze, sul modello dell’opera di Friedrich Justus Riedel.⁵⁷ In tal senso, occorre anzitutto portare alla luce l’ipertrofia della visione (e della θεωρία) nelle scienze e nel pensiero filosofico, attraverso una “*Phänomenologie*” del bello e del vero.⁵⁸ Nell’orizzonte di una tale fenomenologia, Herder comincia con l’esporre la connessione etimologica tra bellezza (*Schönheit*), vista (*Schauen*) e apparenza (*Schein*), per delineare uno schema dei generi della bellezza in cui vista, udito e tatto sono ricondotti ai loro rispettivi media (“*Medien*”), ossia allo spazio, al tempo e alla forza ‘o’ – “oder”: congiunzione disgiuntiva – “superficie, suono, corpo”, così da poter considerare l’ambito delle arti “dall’esterno e dall’interno”.⁵⁹

A proposito del connettivo disgiuntivo *oder*, che accomuna i concetti di superficie, suono e corpo allo spazio, al tempo e alla forza, si potrebbe rinvenire qui una contraddizione, giacché il corpo è istanza

⁵⁵ Ivi, p. 712.

⁵⁶ M. Heinz, *Sensualistischer Idealismus*, op. cit., p. 59.

⁵⁷ Cfr. F. J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Cuno, Jena 1767.

⁵⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 609 e 601.

⁵⁹ Ivi, p. 600 e pp. 611-613.

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, poiché solo in questo caso la bellezza sarebbe dotata di un valore di verità tale da imporre una precisa determinazione dei rapporti tra l'oggetto in sé e il modo antropologico della sua assimilazione conoscitiva. Ma la bellezza non ha un tale valore di verità, è un sentimento interamente antropologico e ciò rende possibile giustapporre senza rischi di fraintendimento il corpo (l'istanza oggettuale) e la forza (il concetto antropologico).

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, forma in base alle loro rispettive istanze percettologiche (vista, udito, tatto). Si tratta di questo: “*Körper oder Form*”.⁶⁰ Tale associazione, essenziale per un'indagine focalizzata sul concetto di plasticità, non è innocua come potrebbe apparire, dato che, mentre la percezione del corpo è percezione di parti “*in einander*”, “*l'una nell'altra*”, tanto la percezione visiva delle superfici (“*Fläche*”) quanto la percezione delle forme (“*Formen*”) sono percezioni di parti *neben einander*, l'una accanto all'altra: “*Teile neben einander geben eine Fläche [...] Teile auf einmal [...] neben- bei einander, [...] Formen*”.⁶¹ Cosicché, mentre tra la percezione della superficie e del corpo vi è una differenza netta che lega inesorabilmente la prima alla vista e il secondo al tatto, la stessa cosa non può dirsi della percezione delle forme, che in un certo senso resta in bilico tra l'occhio e la mano. Più tardi, vedremo come questa particolare dissimmetria nello schema dei generi della bellezza implichì una questione essenziale, in relazione al rapporto tra il bello e il sublime.

Per il momento, occorre infine tenere in considerazione che la concezione herderiana della bellezza è teleologica: “La bellezza è [...] sempre e soltanto un trasparire, *forma, espressione sensibile della perfezione* rispetto a un fine (*Zwecke*)”; “il suo più grande modello” risiede “nella *figura* e nella *bellezza umane*” e 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”.⁶² Sullo stesso solco, Herder scrive:

La bella figura dell'uomo non è dunque un'astrazione che cala dall'alto, né una composizione di dotte regole o convenzioni arbitrarie; essa può venir *afferrata* e *sentita* tattilmente da ciascuno che *in sé* o nell'*altro* sente tattilmente ciò che è forma della vita, espressione della forza contenute nel vaso dell'umanità.⁶³

⁶⁰ Ivi, p. 612.

⁶¹ Ivi, pp. 610-612.

⁶² Ivi, pp. 707-709 e p. 739.

⁶³ Ivi, p. 707.

La bellezza è dunque l'espressione di una “*innerer Volkomenheit*” del corpo.⁶⁴ Essa assume un connotato biologico, nella misura in cui il *télos* è immanente all'organismo ed è definito in termini di *Gesundheit*, *Leben* e *Kraft*. Ma è proprio in questo senso che essa è un sentimento umano, che concerne solo il corpo umano e che non può che essere percepita da un soggetto umano. Diverso è il caso del sublime, che è anch'esso un sentimento dell'uomo ma scaturisce da un incontro con ciò che, in un certo senso, giace al di là della teleologia biologista caratterizzante la bellezza.

4.5. Il sublime

Se la bellezza corrisponde alla perfezione delle parti del corpo in base al loro fine, la scultura non trae origine dall'imitazione delle forme finalisticamente e biologicamente determinate. Certo, per Herder la plastica comincia quando la scultura diventa antropomorfa ma ciò che più conta è la sua liberazione dallo statuto simbolico originario:

L'arte scultorea, non appena diviene arte (*Kunst*) e si allontana dai *signis*, cioè [...] 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 *sovabbondante*, cosa che provoca raccapriccio e reverenza, piuttosto che amore e simpatia.⁶⁵

Il sentimento genetico della plastica non è il bello bensì il colossale. La figura primordiale che si manifesta al tempo della nascita della scultura non è la bella forma, è la forma sproporzionata.

Il colossale è – tanto nelle riflessioni moderne sull'arte quanto nei discorsi classici sulla poesia – una specificazione tematica del concetto del sublime.⁶⁶ In Herder, il sublime è l'istanza di un terrore primigenio che caratterizza le prime esperienze umane delle opere scultoree:

Il 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

⁶⁴ Ivi, pp. 706-707.

⁶⁵ Ivi, p. 745.

⁶⁶ Cfr. Pseudo-Longino, 36, 3, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007, p. 62; E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, 2, VII-VIII, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, pp. 96-97.

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.⁶⁷

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 abbiamo evidenziato una dissimmetria nello schema dei generi della bellezza, indotta al livello della relazione tra le nozioni di forma, corpo e superficie. Il rapporto tra forma e superficie, a differenza di quello 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 ad entrambe le istanze sensibili. Tuttavia, tale connessione non è statica ma dinamica, nella misura in cui fa sì che la forma funzioni come un convertitore tra il piano tattile e quello visuale dell'esperienza. Detto altrimenti, per Herder non è possibile guardare una forma senza che il percepito 'visivo' attivi automaticamente la memoria della percezione 'tattile' del corpo. 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 laddove si guarda solo una figura. Tale illusione primigenia determina l'esperienza originaria della scultura: a primo impatto, vedere la statua genera automaticamente l'impressione di toccare il corpo.

Si tratta di 'un sogno plastico', dell'inganno archetipico della scultura, il quale, se per un verso è all'origine dell'antica iconoclastia, riverbera i suoi effetti al di là delle differenze storico-culturali tra il passato e il presente, 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.⁶⁸

L'impressione che la scultura possa prender vita illumina alcuni tratti della storia dell'arte e dei popoli, rendendo le loro azioni 'barbare' finalmente accessibili alla razionalità illuminata del XVIII secolo:

⁶⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 747.

⁶⁸ Ivi, p. 749.

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 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.⁶⁹

Il sentimento del sublime si produce quando l'anima investe l'oggetto – per via della sua forma – di un valore affettivo che incarna la rappresentazione consciente (il demone nel caso dei popoli più antichi) o inconscia (l'amante nel caso della distruzione dell'oggetto) di un corpo vivente. La psiche travisa la forma per il corpo e diventa un'immagine-contenitore che l'anima tocca con una sorta di tattilità psichica (*Gefühl*). Inoltre, non soltanto la bellezza, intesa come perfezione in base a un fine, non esaurisce il senso estetico della plastica ma assume un ruolo secondario rispetto all'origine genealogica in cui per Herder, in linea generale, l'intima verità dei fenomeni e delle pratiche umane si rende accessibile.⁷⁰

4.6. Il bello e il sublime

Come abbiamo visto, l'obiettivo generale dell'estetica herderiana è quello di portare alla luce l'origine psichica dei concetti umani.⁷¹ Le escursioni genealogiche di Herder non hanno mai lo scopo di negare scetticamente la validità degli universali bensì di ricondurli alle loro radici 'aisthetiche' ed oscure. Ad esempio, nel *Versuch über das Sein*, quando egli si domanda come gli uomini abbiano mai potuto concepire il concetto di possibilità, la sua intenzione è quella di ricondurre la concezione dell'essere in quanto *complementum possibilitas* allo stupore per l'aspetto inosservabile del verificarsi dei fenomeni.⁷² In *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, invece, l'apriorismo disposizionale leibniziano è riferito all'indeterminatezza del senso interno.⁷³ È forse possibile leggere sintomaticamente il rapporto tra il bello e il sublime secondo quest'ottica genealogica?

Herder di certo non esplicita questa posizione. Tuttavia, il testo sembra delineare un percorso che congiunge sotterraneamente:

⁶⁹ Ivi, pp. 746-747.

⁷⁰ Sulla prospettiva genetica di Herder, cfr. l'*Introduzione* di Valerio Verra a J. G. Herder, *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, cit., p. VIII.

⁷¹ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunkle*, cit., p. X.

⁷² Cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 15.

⁷³ Cfr. J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 537.

1. La determinazione matematica delle forme scultoree (il canone della bellezza); 2. L'ulteriore determinazione metafisico-razionale del bello in quanto perfezione in base a un fine; 3. La concezione “biologista” della bellezza intesa in termini di salute e forza fisica, rispettivamente, (I) all'incommensurabilità del colossale, ossia (II) di una forma scultorea irrazionalmente idolatrata rispetto alla quale (III) è indifferente che essa sia viva o sia morta.⁷⁴ Alla bella proporzione sembra corrispondere il grande o l'incommensurabile; alla razionalità teleologica l'irrazionale idolatria dei popoli passati; al vitalismo biologista l'indifferenza tra l'organico e l'inorganico. Ne risulterebbe che il sublime non è l'opposto della bellezza, bensì il trascorso della bella forma.

Ciò sembrerebbe confermare (semmi ve 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”.⁷⁵ 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*)”.⁷⁶ Il fatto che la scultura non abbia un punto privilegiato di 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*”.⁷⁷ L'esperienza tattile della scultura è (come Benjamin ha ben notato) un ‘toccare all'infinito’ ma l'infinito estetico, in Herder, è indissociabile dal sublime: “Tutto ciò che è *infinito* (*Unendliche*) ci sembra *sublime* e ogni cosa sublime deve recare un certo quale *infinito*”.⁷⁸ Tanto la storia della scultura (per come Herder la interpreta) quanto la riflessione sull'esperienza estetica della plastica rimandano al primato del sublime sulla bellezza.

Ora, questo primato investe in pieno il problema della plasticità. Poiché indica che la corrispondenza tra la forma sensibile e il suo *téλoç* è l'occultamento di una genesi incerta, irrazionale e sproporzionata della forma. Per Herder, la bellezza scultorea non sopporta la frammentarietà e il suo *optimum* è la “*bella forma ininterrotta* (*ununterbrochene*)”.⁷⁹ Ciò per via del fatto che la tattilità psichica percepisce ogni interruzione come un sintomo di morte, a prescindere da ciò che ‘tocca’:

⁷⁴ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 746.

⁷⁵ Cfr. Davide di Maio e Salvatore Tedesco, *Presentazione* a J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 21.

⁷⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 750-751.

⁷⁷ Ivi, p. 751.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ 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 strisciante, 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*).⁸⁰

Dal punto di vista della percezione del bello, la forma dev'essere già una, piena, viva, conchiusa, data, offerta al tatto nella sua precostituita compiutezza ed organicità. Se ciò non avviene, se la forma è recisa, monca, aperta, incrinata o ferita, essa tende allo sproporzionato e alla ripugnanza esiziale per il 'fuori misura':

Aggiungiamo ancora che *cioè che è privo di vita*, appare più grande alla nostra mano che tasta rispetto a *cioè 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).⁸¹

In effetti, la vita è un'istanza unificatrice, che contiene le parti in un'organizzazione organica. Quando essa viene a mancare, la forma si sfalda, lasciando trasparire – proprio nell'istante della fine – il sostrato amorfo a partire dal quale essa prende forma.

La relazione tripartita tra lo sproporzionato, l'esiziale e l'ateologico costituisce in effetti un'importante punto di discriminio in merito alla differenza tra il bello e il sublime, giacché per Herder "quel che muore non potrà mai essere bello" e un'arte della 'morte', della ferita o del martirio (l'esempio richiamato è il *San Bartolomeo* di Marco d'Agrate del 1562) è: "Arte crudele! Messa in forma dell'in-forme!".⁸² Inoltre, se il bello è definito come perfezione in base a un fine, ciò che è 'deforme' ("Krüppel") o "brutto" è "forma che non ha raggiunto la perfezione rispetto al suo fine".⁸³ In definitiva, la forma conchiusa è bella, l'alterazione della forma non lo è. Ma questo discriminio non rende l'alterazione stessa meno 'plastica' della prima. Al contrario, si può ben dire che la forma incompiuta è in grado di suscitare l'esperienza più originaria della scultura, giacché riattiva l'automatismo irrazionale e genetico della mano che tocca all'infinito:

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, pp. 755-757.

⁸² Ivi, pp. 693 e 648-649. Herder rigetta l'idea aristotelica per cui il brutto è la dimostrazione che 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*, 4, 1448b, 9-10, a cura di D. Pesce, Bompiani, Milano 2000, p. 59.

⁸³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 707.

Quel pittore che dipinse un cadavere in decomposizione con tale magia da costringere [...] lo spettatore [...] a turarsi il naso [...] 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!⁸⁴

La mano non è in grado, a differenza dell'occhio, di riconoscere ciò che sta toccando. La 'coazione a toccare' rientra per così dire nella logica cieca della tattilità e produce un automatismo, una spinta a tastare ininterrottamente che giunge alla coscienza quando è ormai troppo tardi. 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 provoca un ritorno del sublime in quanto sentimento caratterizzante del primo incontro tra l'uomo e la forma scultorea. Si può dunque dire che l'esperienza estetica della scultura si svolge in effetti tra due temporalità: da un lato, il tempo della storia (l'appartenenza della plastica ad un tempo trascorso); dall'altro lato, la ricorrenza dell'origine, dell'impressione primigenia che l'oggetto plastico possa prender vita. In tal senso, la pittura, ponendosi come arte del presente, complica ulteriormente questa struttura in due tempi, poiché importa nel discorso l'idea di una plasticità della plastica.

4.7. Metamorfosi della plastica

4.7.1. La fine degli idoli

Come in parte anticipato, per Herder l'arte scultorea diventa propriamente tale quando si distacca dal suo originario astrattismo pre-arcuato. In merito a questo punto, la sua fonte è costituita da Winckelmann, che nella *Storia dell'arte nell'antichità* fa riferimento alle pietre quadrangolari che simboleggiavano la *Diana di Icaro* o alle colonne che furono la *Venere di Pafo* e il *Giove Milico* di Te-spi.⁸⁵ Seguirono i primi lavori antropomorfi, a proposito dei quali egli scrive:

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

⁸⁴ Ivi, p. 647.

⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 745. Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, a cura di M. L. Pampaloni, Abscondita, Milano 2017, p. 30.

l'intera figura umana, questo artista lavorò nel legno ed è probabile che le prime statue abbiano ricevuto da lui il nome di *dedali*.⁸⁶

Quando Herder parla del ‘prender vita’ delle statue, si riferisce agli automi di Dedalo, il cui mito non fa che esprimere in forma simbolica l’impressione primordiale del prender vita delle statue.

Da Winckelmann sembra derivare anche l’idea per cui l’evoluzione della storia dell’arte conduce alla decadenza dell’arte stessa. In Grecia – afferma Herder – la scultura divenne “*arte, indi artigianato, e alla fine [...] faccenda da intenditori, ciarpame e ciancia sulle cose dell’arte*”.⁸⁷ A differenza del sublime, che si ritira solo per tornare in forme inaspettate, la bellezza ha 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”.⁸⁸ Questo 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 potrebbe mai *divenire*”.⁸⁹ Nella misura in cui il divenire è la legge della storia “[...] di tutti i popoli”, si può dire che ogni periodo, ogni forma, ogni opera siano legati alle pratiche e ai modi di fruizione storicamente determinati.⁹⁰

Tuttavia, il tramonto della scultura greca non è legato alla decadenza dei costumi e della spiritualità, bensì alla sua natura propria. Si potrebbe dire che la plastica, in quanto prodotto antropologico, si auto-neghi nello stesso istante in cui viene alla luce, ovvero nel momento in cui suscita un sentimento di terrore e venerazione. Lo sviluppo della storia dell’umanità è un processo razionale, nel senso in cui Herder intende 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*.⁹¹

L’essere umano è spontaneamente indotto ad apprendere dai propri simili: è questa, per Herder, la condizione razionale della

⁸⁶ Ivi, p. 31.

⁸⁷ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 749. Cfr. J. J. Winckelmann, *Storia dell’arte nell’antichità*, op. cit., p. 29.

⁸⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 749.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ J. G. Herder, *Idee per la filosofia della storia dell’umanità*, cit., p. 156.

storia. L'uomo non è in grado di sviluppare il suo sapere in una relazione solipsistica con l'oggetto del conoscere e tantomeno con quello estetico e scultoreo, che dal suo canto (per via del suo potere d'indurre all'idolatria) lo dominerebbe. L'estetica di Herder può certo essere letta nell'ottica di un'epistemologia della sensibilità ma i prodotti dell'arte, di per se stessi, non trasmettono alcuna conoscenza. Per questo motivo, le opere 'devono passare', decadere e trascorrere. I monumenti antichi – leggiamo ancora in *Plastica* – "non devono soggiogarci", il che significa, precisamente, che la scultura greca non deve ingenerare nuove forme idolatriche e tantomeno sradicare gli uomini dal loro tempo storico.⁹²

Lo scarto tra l'arte scultorea e la modernità può essere assunto anche da un altro punto di vista. In effetti, i costumi moderni, a differenza di quelli antichi, sono inadatti alla rappresentazione plastica:

[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 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.⁹³

Tuttavia, il fatto che i costumi non siano più adatti alla scultura non significa che essi non siano dotati di una loro, 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.⁹⁴

Dunque, non si tratta 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 parla del declino del gusto nell'età moderna ma l'istanza autentica del decadimento risiede, precisamente, nell'astrazione for-

⁹² J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 661.

⁹³ Ivi, p. 659.

⁹⁴ *Ibidem*.

male e allegorizzante delle teorie estetiche che il suo spirito critico prende di mira:

[L]e dotte astrazioni e allegorie vanno disperdendo tutto come fantasmi! Non è allora un segno evidente della più grande *carenza* 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?⁹⁵

Ciò che egli rivendica, dunque, non è un ritorno alla scultura e al gusto antichi, bensì la “*körperlichen Wahrheit*” dell’arte, della quale la scultura è il paradigma ma non la forma artistica monopolizzante.⁹⁶

4.7.2. *La linea*

Come la scultura, la pittura ha la propria verità (“*enzelner Wahrheit*”) e determinatezza (“*Bestimmtheit*”) ed entrambe risiedono in quella ‘legge della bellezza brutta’ che vieta di eliminare dal dipinto i caratteri meno nobili in nome della ‘menzogna della bellezza’.⁹⁷ Ciò che quest’ultima vorrebbe dissimulare è precisamente la storia e il ‘nostro tempo’ (“*unsre Zeit*”): il presente in quanto periodo storico destinato a trascorrere. Come l’arte plastica, anche la pittura ha il proprio infinito (“*Unendlichkeit*”), a sua volta determinabile come un “*Kontinuum*” che, benché corrisponda ad una “*piatta tavola di luce*”, è pur sempre “[...] grande quanto il mondo e la storia (*Geschichte*)”.⁹⁸ Infine, anche il dipinto possiede per così dire la sua anima: “Le opere di pittura non sono cieche, guardano e parlano”.⁹⁹ È dunque possibile comprendere il motivo per cui, dopo aver esposto le differenze estetiche e di costume tra la Grecia antica e la modernità, Herder a un certo punto devia dal percorso in direzione di una lunga analisi della linea della bellezza di 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 crerebbero una nuova Grecia? Meglio tornare alla cara *linea della bellezza*, che sembrò

⁹⁵ Ivi, p. 775. Sul decadimento del gusto, cfr. J. G. Herder, *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 différens Peuples?*”.

⁹⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 719.

⁹⁷ Ivi, p. 656.

⁹⁸ Ivi, pp. 654-655 e 756-757.

⁹⁹ Ivi, p. 645.

scomparire sotto le nostre forme tattili. Per nulla affatto scomparve; proprio qui, invece, la ritroviamo *vera e corporea*.¹⁰⁰

Ecco allora che, alquanto inaspettatamente, l'estetica del tatto e della scultura culmina in 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.¹⁰¹

Comincia ora a delinearsi 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 (*Bedeitung*), 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.¹⁰²

Si può ben notare che la vicinanza tra il pensiero herderiano e quello di Hogarth è molto più accentuata di quanto non appaia: entrambi si occupano del modo in cui la mente è in grado di percepire una forma. Mentre la loro differenza consiste nel fatto che Herder non si accontenta dello schematismo geometrico di Hogarth.

L’Analisi della bellezza espone il “progetto di considerare minuziosamente la varietà delle linee che concorrono a suscitare l’idea di un corpo nella mente”¹⁰³ Hogarth considera la linea come il principio genetico di ogni forma immaginata, il che può essere dimostrato “considerando [...] minuziosamente [...] la natura di quelle linee e le [...] varie combinazioni che servono ad evocare nella mente le idee di tutta la svariata gamma di forme immaginabili”¹⁰⁴ A tal fine, è importante che l’artista compia una sorta di esperimento mentale, che dovrebbe accompagnarlo per tutta la lettura del saggio:

¹⁰⁰ Ivi, p. 725.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, pp. 666-669.

¹⁰³ W. Hogart, *Analisi della bellezza*, a cura di M. Laudando, Aesthetica, Palermo 2001, p. 48.

¹⁰⁴ Ivi, p. 45.

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 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.¹⁰⁵

Attraverso questa sorta di schematizzazione geometrica mentale, è possibile isolare dall'oggetto la sua forma.

Più tardi, Adolf von Hildebrand propone un procedimento differente che, però, ha più di un tratto in comune con quanto noi abbiamo appena letto 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.¹⁰⁶

La differenza tra Hogarth e Hildebrand appare adesso con chiarezza: se il pittore si preoccupa di ridurre l'oggetto ad un intreccio di linee attraverso la contrazione della sua densità volumetrica, lo scultore intende portare alla luce lo spazio trascendentale ante-rappresentativo che precede la coscienza soggettiva dello spazio in quanto forma a priori delle relazioni 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 degli oggetti (Hildebrand).

Nell'*Analisi della bellezza*, 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 avvenghiano a vicenda risultando con ciò più intricati e belli, come si può vedere in modo chiarissimo esaminando una buona figura anatomica.¹⁰⁷

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, ad un intreccio di variazioni omogenee.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 48-49.

¹⁰⁶ A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001, pp. 53-54.

¹⁰⁷ W. Hogarth, *Analisi della bellezza*, op. cit., p. 78.

In Hildebrand, “l’attività propriamente artistica” è la “configurazione dello spazio”, nella misura in cui: “La legge generale o la condizione imperturbabile della rappresentazione artistica è l’unità spaziale”.¹⁰⁸ Tale unità si fonda sull’originaria omogeneità del campo, il quale gioca la sua parte fondamentale anche quando l’estimatore non ne è cosciente, come avviene nella contemplazione dei paesaggi pittorici:

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 conchiusa 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.¹⁰⁹

Dunque, nonostante le dovute differenze, tanto in Hogarth quanto in Hildebrand la forma singolare si regge su un’omogeneità di fondo dotata di uno statuto aprioristico nell’ordine della determinazione dell’esperienza visuale.

Per Herder, invece, l’apriori della percezione non è un campo omogeneo bensì il rapporto di esteriorità tra il corpo e la rappresentazione del corpo. Quest’ultimo in se stesso (cioè, al di là della rappresentazione) è l’*etwas*, il *quid* come condizione ontologica di possibilità dell’*aliquid*, il ‘qualcosa’ inteso non come generalità esprimente l’enticità dell’ente, bensì come ‘la’ cosa, come ciò che fonda il significato (*Bedeitung*) 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 senza i corpi”.¹¹⁰ Per tale ragione, quando Herder insiste sul fatto che il tatto ‘rifugge’ (“*fliehe*”) le linee, egli non sembra voler stabilire un’opposizione tra i concetti di linea e di tatto quanto piuttosto insistere sull’irriducibilità del ‘corpo ontologico dell’esperienza’ alle facoltà dell’anima.¹¹¹ 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. Nell’arte, la linea non è l’elemento o l’unità di un tessuto omogeneo e variabile, del quale il corpo non sarebbe altro che il risultato

¹⁰⁸ A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell’arte figurativa*, op. cit., pp. 83 e 93.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 55.

¹¹⁰ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 669. Sul senso ontologico dei termini *aliquid* e *quid*, cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 12.

¹¹¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 676.

figurativo finale. Il corpo è l'istanza eterogenea verso cui il campo figurale intra-psichico o ante-rappresentativo tende asintoticamente.

L'attenzione che Herder rivolge alla linea della bellezza indica inoltre che la scultura classica, sebbene in *Plastica* ricopra un ruolo indubbiamente importante, non è l'elemento centrale del discorso. 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 al passato. Herder rielabora le tesi di Hogarth alla luce di un'estetica della corporeità tangibile, dell'inscalfibile determinatezza delle forme ma ciò non implica un ritorno all'arte greca. Piuttosto, egli sembra palesare l'idea per cui l'arte a venire (scultura o pittura che sia) si concretizzerà all'incrocio tra l'astrattezza della linea e la determinatezza in quanto proprietà inalienabile del concetto di corporeità.¹¹² Del resto, è proprio questo che Herder intravede in Hogarth: una tensione tra la pratica e la teoria dell'arte, tra l'astrattismo del disegno e le scene di genere tipicamente hogarthiane:

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.¹¹³

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, come anticipato, un fenomeno soggetto alle trasformazioni della storia.

4.8. *La forma*

[...] I Greci mai ebbero a pensare la bellezza in altro modo se non come *forma determinata* (Bestimpter Form). Una poesia sulla voluttà, si penserebbe, potrebbe ben essere a tutta prima un insieme di flagranze [...] lo è e non lo è. Suggerisce 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.¹¹⁴

Nella *Bildung* greca, la determinatezza della forma (*Form, quid, etwas*), di cui la scultura è espressione, funge come una sorta di an-

¹¹² 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 P. Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, in Id., *Scritti teorici. Il neoplasticismo e una nuova immagine della società*, a cura di E. Pontiggia, 24 Ore Cultura, Milano 2021, p. 36.

¹¹³ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 669.

¹¹⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 714-715.

coramento per la dinamica – perfino per la meccanica – dell'anima in divenire. È in tal senso che è possibile intravedere un legame tra l'arte greca e la natura naturante. Entrambe procedono per determinazioni singolari. Da ciò deriva l'eminenza assoluta del principio degli indiscernibili nell'ordine della creazione:

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.¹¹⁵

D'altro canto, la scultura che, nel suo modo storico di produzione, imita la singolarità delle forme naturali, produce l'idolatria: “‘Tu non sei Giove, ma il *mio*, il *nostro* Giove, che è stato *qui!*’, e dunque precisamente un *idolo*”¹¹⁶. Vi è dunque una comunanza tra la forma singolare artistica e la forma singolare naturale, dettata dal primato del principio degli indiscernibili. Tuttavia, vi è anche una differenza ben precisa che impedisce di confondere i due piani della natura e dell'arte e di raccogliere sotto un unico genere le due specificazioni del concetto di creazione.

L'idolatria, infatti, si fonda sull'irriducibile determinatezza dell'opera ma l'opera stessa, a differenza dell'ente naturale, rimanda ad un'assenza di fondo: si potranno produrre diversi esemplari dell'oggetto d'arte ma ognuno di questi (compreso l'originale) non può che essere il segno di un evento assolutamente irripetibile: “[...] *der du da warst*”, scrive Herder, in relazione al Dio raffigurato.¹¹⁷ L'idolatra non venera l'oggetto perché gli attribuisce il carattere della divinità, non scambia mai (come si tende troppo spesso a credere quando si confonde l'argomento accusatorio per la natura del fenomeno) la cosa con l'essenza. Egli adora la reliquia perché crede che quest'ultima intrattenga col divino un rapporto simbolico eccezionale, laddove quest'ultimo è sempre ad ogni modo l'espressione di una relazione più profonda con l'assenza della divinità. Anche nel caso dell'idolatria, vi è sempre uno scarto, una mancanza che si apre al cuore dell'esperienza estetica della scultura: il dio è passato, la statua è il *signum* del suo passaggio, la *Darstellung* è sempre presentazione di un'assenza. In tal senso, è vero, come afferma Benjamin, che la materia gioca in Herder un ruolo attivo ma ciò

¹¹⁵ Ivi, pp. 764-765.

¹¹⁶ Ivi, p. 769.

¹¹⁷ Ivi, p. 768.

avviene solo nell'ottica di una mancanza genetica, che impedisce alla forma di coincidere con sé e al significato di richiudersi su se stesso.

Certamente si può insistere sul fatto che per Herder la forma indica “[...] la presenza viva delle cose”.¹¹⁸ Il problema, però, risiede nel comprendere se questa ‘vita’ sia ciò che lo spirito percepisce immanemente nelle cose o se sia l’effetto di una dinamica più complessa, che può essere esplorata in quel punto della *Plastica* in cui l’incontro tra l’anima e la forma è colto nell’istante 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’infallibile muto oracolo e la sua mano tenderà, come da sé stessa (*wie von selbst*), a riprodurre ciò che ha afferrato.¹¹⁹

Che cosa avviene, di preciso, nel passaggio appena 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 proprio spirito. L’istanza plastica dell’episodio non è l’oggetto ma l’anima: la sua configurazione. L’imitazione in gioco in questo brano non è di tipo figurativo bensì figurale: ben prima dell’oggetto, è l’anima che prende forma. La ‘presenza viva delle cose’ non è che presenza dell’anima a se stessa, che diventa sensibile esclusivamente nella forma (*Form*), laddove quest’ultima è un supporto che funziona solo grazie alla sua mutezza, alla sua incapacità di parlare. È solo in questo modo che il tatto può assumere la sua forza espressiva o parlare la propria lingua pre-linguistica.

4.9. *Il tatto*

La forma (*Form*) è caratterizzata da una densità, da una completezza (“Völlige”)¹²⁰ o da una “nuda pienezza” (“nakten Fülle der Alten”) che in qualche modo si rende accessibile al tatto, esponendosi ad esso.¹²¹ Di questo gesto, con cui la figura corporea si offre al tatto, si dovrà dire la stessa cosa che leggiamo in *Sul conoscere e*

¹¹⁸ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 595.

¹¹⁹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 742-743.

¹²⁰ J. G. Herder, *Von der Bildhauserkunst fürs Gefühl* (Gedanken aus dem Garten zu Versailles), in *Herder Scritti*, bd. 4, a cura di M. Bollacher, J. Brummack, Deutscher Klassiker, Hamburg 1994, p. 1017.

¹²¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 636-637.

sul sentire dell'anima umana, a proposito del doppio passaggio dalla sensazione al percepito e dalla percezione oscura all'appercezione:

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 riconosce il fatto di *essere sensibile*.¹²²

Che cosa intende di preciso Herder quando afferma che la ‘condizione interna correlata’ all’intensificarsi di una sensazione non può essere definita? 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 esprimelerlo così, rendendo percepibile un effetto retroattivo che sente nel modo più chiaro di essere un’unità e un sé.¹²³

Si può dunque dire che l’unità e il grado d’intensità di una sensazione (“*ein lichters Eins [...]*”) non è determinato, come in Leibniz, dal differenziale delle percezioni oscure, bensì da un’intima forza (“[...] *innigste Kraft*”) 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.¹²⁴

È questa forza interna a far sì che la sensibilità s’illumini, mentre, dal canto suo, la condizione dell’intensificarsi della sensazione resta esteriore rispetto all’anima che la rischiara. La differenza tra lo psichico e il sensibile è tanto irriducibile che la mente non sa e forse non saprà mai per quale motivo il percepito si lasci illuminare dalla propria facoltà conoscitiva. L’anima può conoscere solo ciò che 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 ad un intervento divino per spiegare il modo in cui l’oscurità del sensibile possa per noi diradarsi: tra le due istanze in gioco – tra il senso interno e il sensibile dell’esperienza – s’interpone il mistero di un accordo che né l’anima, né il mondo fisico hanno la forza di decretare.¹²⁵ Tanto nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana* quanto in *Plastica*, il problema della percezione è lo stesso: data l’eterogeneità ontologica tra lo psichico e il sensibile, come può esservi sensibilità? Come può la forma scultorea (conchiusa, completa, ermeticamente sigillata nello statuto dell’‘in-sé’) donarsi all’anima in sorta di fascinazione tattile?

¹²² J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 453.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ivi, p. 452.

¹²⁵ Cfr. Ivi, pp. 428-429

Osservando la questione più da vicino, è possibile notare che, in realtà, nel corso dell'esperienza estetica non è la forma (*Form*) a offrirsi all'anima. Herder chiarisce che la scultura è incapace di sedurre.¹²⁶ ‘Sedurre’, d'altro canto, è ciò che la pittura è in grado di fare, nella misura in cui il dipinto – a differenza della plastica – è in grado di coinvolgere l'immaginazione.¹²⁷ Tuttavia, ciò non significa che la sessualità sia nettamente estranea all'esperienza estetica della scultura. Più avanti nel testo, Herder afferma infatti che vi è una certa continuità tra la tattilità umana in generale (“*allgemein Menschlichen Gefühle*”) e quella legata al genere sessuale (“*Geschlechtsgefühl*”).¹²⁸ Ciò indurrebbe a credere che la portata erotica della scultura sia tendenzialmente biologica: l'oggetto plastico non suscita nel soggetto il levarsi in volo della fantasia, non lo conduce a sognare a occhi aperti e se il corpo scultoreo 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 funzione riproduttiva. 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 visuale, connesso in ultima istanza alla vista e all'immaginazione.¹²⁹

La tattilità ha in effetti una doppia natura, che domanda un'indagine più approfondita. 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: da un lato, un “*ritrarsi*” e un “*opporre resistenza*” (tendenza legata al dolore), dall'altro, una “*fluttuazione in avanti e una fusione*” (tendenza associata al piacere).¹³⁰ Questi movimenti dell'organismo senziente sono l'espressione dell'attrazione e della repulsione in quanto forze fondamentali dell'universo – tesi che Herder eredita, attraverso il Kant pre-critico, dalla fisica di Newton.¹³¹ Qui la psicologia incontra a un tempo l'estetica e la filosofia naturale:

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* (*Selbstgefühl*) e che ogni sensazione del bello è correlata con un *fluttuare in avanti*, uscendo da sé, che implica *empatia* (*Mitgefühl*) e *comunicazione*.¹³²

¹²⁶ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 633.

¹²⁷ Cfr. Ivi, p. 635.

¹²⁸ Ivi, p. 734.

¹²⁹ Ivi, p. 750. Cfr. P. D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi*, in L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 95-96.

¹³⁰ J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., p. 431.

¹³¹ Cfr. Ivi, p. 349.

¹³² Ivi, pp. 432-433.

Il riferimento esplicito è all'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Edmund Burke, da cui leggiamo:

[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.¹³³

Vediamo qui all'opera una duplice partizione inherente le '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 differenza tra istinto sociale e autopreservazione; la seconda si apre in seno alla bellezza e discerne erotismo e simpatia.

Herder riprende quest'ultima distinzione ma la declina secondo la duplice 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 differenza, 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: piuttosto, sentire-sé e sentire-insieme appaiono come istanze interconnesse. Dunque, se il *Geschlechtsgefühl* fa riferimento alla sessualità biologica, come interpretare invece il 'tatto umano in senso generale'?

È opportuno operare preventivamente alcune esclusioni:

1. Nonostante l'utilizzo dell'aggettivo "*allgemein*", non sembra opportuno considerare il tatto in quanto genere. Herder intende la tattilità come un senso peculiarmente antropologico. L'esperienza tattile della forma sensibile non può che essere ogni volta singolare, giacché,

¹³³ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, op. cit., pp. 80-81.

se così non fosse, sarebbe necessario dotare il tatto di uno statuto aprioristico che in Herder non possiede. Ciò che complica ulteriormente la questione è che un tale antropologismo di fondo (per il quale le nozioni della filosofia sono concetti irriducibilmente umani) non esprime, come potrebbe sembrare, una sorta di relativismo protogoreo, nella misura in cui il tatto è la prova ‘tangibile’ dell’esistenza delle cose fuori di noi (verificabile da chiunque, con valore universale).¹³⁴ Di conseguenza, l’espressione ‘il tatto umano in generale’ non può essere concepita né in senso aprioritico né in senso strettamente antropologico, nella misura in cui, sebbene la percezione tattile sia 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 una sorta di realismo ingenuo. Il fatto stesso che il ‘sentire’ sia complicato dalla partizione tra *Selbsts-* e *Mitgefühl* impedisce che il rapporto tattile tra la mano e l’oggetto possa essere intesa nei termini di un giudizio d’esistenza basato sull’immediatezza della sensibilità. Nel corso dell’esperienza estetica, l’estimatore sente la ‘presenza vivente’ del corpo scultoreo ma ciò non ha nulla a che fare con lo statuto ontologico dell’oggetto. Ricordiamo infatti che ‘sentire la vita della scultura’ significa avere l’impressione (Herder utilizza il termine *Täuschung*, come abbiamo visto) che il corpo di pietra prenda vita.

Detto ciò, occorre inoltre evidenziare che *Selbstsgefühl* e *Mitgefühl* non sono il risultato della modalizzazione di un unico *Gefühl* fondamentale. Esattamente all’inverse, quest’ultimo risulta dalla simultaneità tra il sentire-sé e il sentire-con. Il fatto che la differenza (tra *Selbsts-* e *Mitgefühl*) preceda la modalità unica del sentire (*Gefühl*) investe direttamente la distinzione tra *Form* (o forma sensibile) e *Gestalt* (figura dello spirito), poiché determina lo statuto relazionale del sentire in gioco nell’esperienza estetica. Porsi su questa strada esegetica, nell’ottica della nozione di plasticità dell’anima, significa domandarsi: perché l’esperienza estetica è in grado di dare allo psichico una forma?

Ora, Herder afferma che le singole parti corporee di una scultura ‘parlano’ “la lingua di una *sensualità profonda*” e sono incapaci “di un linguaggio più esplicito (*deutliche Sprache*)”.¹³⁵ “[L]a forma dell’arto in azione parla sempre”: la sua lingua confusa (letteralmente: ‘indistinta’) e

¹³⁴ In relazione a questo punto, un chiarimento essenziale sull’ontologia di Herder è presente in R. Zuckert, *Herder’s Naturalist Aesthetics*, op. cit., p. 30. In merito allo statuto antropologico dei concetti umani, cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 593 e 599.

¹³⁵ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, pp. 694-695.

“altamente significante” è la “*lingua naturale dell'anima*”.¹³⁶ Il termine “*natürliche Sprache*” ha un senso ben preciso: il riferimento va alla lingua pre-antropologica che apre il *Saggio sull'origine del linguaggio* e che appartiene ad ogni essere senziente, purché sia dotato di capacità vocali.¹³⁷ Per illustrare il punto, Herder richiama l'immagine di Filottete che, abbandonato sull'isola di Lemno, urla a vuoto per il morso di un serpente. Egli insiste sul fatto che la richiesta di aiuto avviene a prescindere dalla presenza di chiunque possa ascoltare. Per Herder, 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 indica che la simpatia (“*Sympathie*”) è un sentimento essenziale, connaturato agli esseri viventi.¹³⁸ Da questo punto di vista, non soltanto la voce ma l'intero meccanismo sensibile del corpo (“*die Mechanik führender Körper*”) è rappresentabile come un groviglio di corde che evoca l'altro, anche quando ci si trova in una condizione di assoluta solitudine.¹³⁹

Questa scena non descrive, come potrebbe apparire, una logica gregaria. Che il dolore sia espresso in assenza di un simile (che il suono della voce si risolva in un “*Echo*” rivolto soltanto a colui che lo emette) non significa che l'urlo possa essere interpretato come un ‘errore funzionale’ nell'ordine delle facoltà biologiche dell'organismo. Il fenomeno piuttosto testimonia che le anime non sono monadi egoistiche (“*egoistische Monaden*”).¹⁴⁰ Tecnicamente, la simultaneità tra il sentimento interno (il dolore) e l'appello all'altro (la simpatia) non è, dunque, una considerazione empirica bensì una prova confutatoria dotata di ordine metafisico.

La coincidenza tra *Mit-* e *Selbstsgefühl* nell'esperienza estetica richiama direttamente questo aspetto particolare della filosofia del linguaggio di Herder. La lingua del tatto (“*und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle*”) è la stessa lingua naturale sulla cui base è stato dimostrato che lo psichico non ha una natura solitaria.¹⁴¹ Ciò comporta un'instabilità di fondo, giacché l'anima, benché sia una monade, non è più concepita come una sostanza in grado di sorreggersi da sé. La sua stessa esistenza è geneticamente rivolta alle altre anime.

Al contempo, è questa stessa logica che noi ritroviamo nella comprensione herderiana dell'allegoria, ove il significato non emer-

¹³⁶ Ivi, p. 711.

¹³⁷ Cfr. J. G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di A. P. Amicone, Pratiche, Parma 1996, p. 31.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der sprache*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 1, cit., p. 697.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 604.

ge se non dal rapporto tra le singolarità (“*αλλο durch αλλο*”).¹⁴² Si tratta di una lingua poetica, di un modo d'espressione irripetibile, sempre da rifare. In tal senso, l'allegoria è direttamente connessa – tramite il corpo – 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.¹⁴³

Il corpo umano comunica ai suoi simili i propri stati interni ed è su questa tendenza antropologico-espressiva che si basa il carattere allegorico della scultura. Da ciò consegue infatti che la lingua del tatto e della plastica – “[...] la sonora lingua della natura (*Natursprache*) che tutti i popoli e anche gli stessi ciechi e i sordi possono sentire” – è un linguaggio antropomorfico prima che antropologico: il modo in cui la psiche, per via della simultaneità tra *Selbsts* e *Mitgefühl*, tende ad attribuire 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.¹⁴⁴ La stessa mancanza che la spinge a richiamare l'altro in assenza del proprio simile la induce a proiettare (come un'eco o in uno specchio) il proprio sentimento sull'oggetto scultoreo, nella solitudine del suo rapporto estetico con l'opera. La taciturnità della forma scultorea è in tal senso la condizione stessa della plasticità dell'anima.

4.10. *La vista*

Abbiamo avuto modo di osservare che in Herder l'indagine sulla vista è intimamente connessa alla critica delle estetiche formali: “Una teoria delle belle *forme* tratta dalle leggi dell'*ottica* è come una teoria *musicale* tratta dal *gusto*”.¹⁴⁵ Egli contesta anzitutto l'approccio riduttivistico che associa la bellezza al senso visuale:

¹⁴² Ivi, p. 760. Cfr. pp. 761-763.

¹⁴³ J. G. Herder, *Adrastea*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 10, a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1989, p. 306. La traduzione, di Elena Agazzi, è presente in J. G. Herder, *Saggi del primo periodo*, cit., p. 927, n. 186.

¹⁴⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 712-713.

¹⁴⁵ Ivi, p. 603.

Si classificano ordinariamente le belle arti secondo due sensi principali, *la vista e l'uditio*; e al primo capitano si dà tutto ciò che vuole, ma che egli non pretende: *superfici, forme, colori, figure, statue, tavole, rilievi, vestiti*.¹⁴⁶

Ma la critica di Herder ha una portata epistemologica più ampia. “*Erkennen ist Sehen*”, egli denuncia, spostando in tal modo il problema dal ristretto ambito delle teorie estetiche alla gnoseologia.¹⁴⁷

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*.¹⁴⁸

Questa critica domanda una breve indagine genealogia, poiché investe il rapporto (fondamentale per il nostro discorso) tra la conoscenza e la sensibilità.

Come ben noto, 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. Chiarezza e distinzione sono definite 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.¹⁴⁹

La chiarezza è definita in termini di intensità dell'attenzione, esattamente come, parlando della vista (in senso estesiologico), si dice: ‘questo oggetto di fronte a noi è più o meno luminoso’. I due piani – quello dell'intelletto e quello della sensibilità – non dovrebbero essere confusi, giacché l'attenzione è un'operazione della mente che conosce e la vista è la funzione dell'occhio, il quale, in se stesso, non può conoscere alcunché.¹⁵⁰ Tuttavia, il ricorso alla metafora sensibile dimostra che non esiste un modo per parlare della chiarezza intellet-

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 600.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 601.

¹⁴⁹ R. Descartes, *I principi della filosofia*, IX, in *Opere filosofiche*, vol. 2, a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994, p. 87.

¹⁵⁰ R. Descartes, *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche*, vol. 1, cit., p. 678.

tuale se non in termini di affezione, cosicché la determinazione del concetto di *claritas* risulta per così dire 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 distinzione. Senza una definizione rigorosa della chiarezza, non è possibile determinare scrupolosamente la nozione del distinto. Leibniz, che rimprovera a Descartes di non aver “pienamente soddisfatto” l'argomento “intorno alle idee vere e false”, propone una rielaborazione del criterio che, consistendo in uno schema epistemologico graduale che va dalla conoscenza “oscura” a quella “adeguata e intuitiva”, non fa che accentuare la natura affettiva della definizione cartesiana.¹⁵¹ In quest'ottica, è Christian Wolff il primo a riconoscere la solidarietà tra la vista e la conoscenza intellettuale. Il §200 della *Metafisica tedesca* afferma:

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* (*dunckelles*) quando non possiamo più distinguere bene quello che vediamo.¹⁵²

La connessione tra vedere e pensare è specificata nei termini di un'associazione in cui la coscienza funge da termine medio della 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.¹⁵³

L'associazione linguistica tra l'occhio e la mente 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* (*belle*) 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 [...].¹⁵⁴

¹⁵¹ G.W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. *Scritti filosofici*, vol. 1, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000, pp. 252-253.

¹⁵² C. Wolff, *Metafisica tedesca, con le annotazioni alla metafisica tedesca*, §200, a cura di R. Ciaffardone, Bompiani, Milano 2003, p. 191.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Ivi, §203, pp. 191-193.

Tale translitterazione terminologica ha inoltre giustificato (ancora in Wolff) uno studio psicologico-empirico della sensibilità basato sul modello dell'ottica e sul primato della vista.¹⁵⁵

Ora, anche Herder considera la vista come il senso più nobile ma egli ritiene che l'aristocrazia debba essere in un certo senso sovertita.¹⁵⁶ Il dominio dell'occhio non è strutturale ma deriva da un certo mondo ("diese Welt") – da una visione del mondo, se vogliamo, in cui le cose sono giustapposte, connesse in una relazione di reciproca esteriorità, per essere più facilmente contemplate come in un quadro completo del cosmo.¹⁵⁷ La metafisica non è che una pittura totalizzante, certamente bella ma anche statica e fittizia 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 (*künstliche*), più filosofico (*philosophiche*). Viene affilato e corretto per mezzo degli esercizi, 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* [...].¹⁵⁸

In quest'ottica, la fenomenologia del bello e del vero mina criticamente la stessa possibilità di una contemplazione filosofica, di una 'veduta metafisica totale' che, sul solco di una tradizione di cui Leibniz ha posto quelle fondamenta che Herder vorrebbe finalmente veder deflagrare, ha assunto il nome di *theatrum mundi*.

Johann Heinrich Lambert ha introdotto il termine 'fenomenologia' nel *Nuovo Organo* del 1764 per indicare una scienza dell'apparenza che sia in grado di distinguere il vero all'interno del 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.¹⁵⁹

Herder ha ereditato molto probabilmente questo senso della parola da Kant pre-critico. In quest'ottica, 'fare fenomenologia' significa ricercare le cause e le condizioni della genesi e del mutamento dei fenomeni.

Ora, in *Plastica* assistiamo ad un'operazione decisamente radica-

¹⁵⁵ Cfr. P. 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. 47.

¹⁵⁶ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 735.

¹⁵⁷ Ivi, p. 600.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 600-601.

¹⁵⁹ J. H. Lambert, *Nuovo Organo*, §266, a cura di R. Ciardone, Laterza, Bari 1977, pp. 666-756.

le: non si tratta, infatti, soltanto di una *Phänomenologie des Schönen* (il che potrebbe essere inteso nel senso di un'indagine sulla bella parvenza) ma anche di una fenomenologia del vero. La verità – un certo modo della verità: quello di una teoria pensata sul modello della visione – si basa in ultima istanza su un modo dell'apparenza che solo il riferimento al tatto può emendare. Come Adler precisa, nell'ottica di Herder noi “[n]on otterremo mai una tale fenomenologia a partire dal solo senso ottico, perché, senza l'aptica, l'esperienza è privata del suo fondamento”.¹⁶⁰ In effetti, Herder scrive che “[...] l'occhio percepisce solo *superficie*, e tutto come superficie, come immagine”.¹⁶¹ 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*)”.¹⁶² Che per i vedenti, a differenza dei ciechi, “[...] tutto sfugge come un'ombra”.¹⁶³ Che per un Argo Panoptes privo del senso tattile non potrebbero esservi sculture né concetti.¹⁶⁴

La base (*Grund*) dell'esperienza è costituita dalla verità corporea a cui solo il tatto può dare accesso. Nel *Versuch über das Sein* – abbiamo avuto modo di osservare – l'essere è determinato come un concetto sensibile e oscuro. Per Herder, la condizione inemendabile di ogni possibile indagine ontologica è che l'uomo sia soggetto ad una *Überzeugungskraft* (o “forza di persuasione”) che precede inesorabilmente la *Beweiskraft* (o “forza di dimostrazione”) della logica.¹⁶⁵ Prima di ogni interrogazione dell'essere, l'uomo è persuaso dal fatto che vi sia esistenza. È in tal modo che Herder, ancora una volta sulla scia del Kant pre-critico, difende il primato dell'essere sulla deduzione logica del relativo concetto a partire dal nulla – deduzione che apre la *Metaphysica* di Baumgarten.¹⁶⁶ Alla luce di tutto questo, la ‘fenomenologia del bello e del vero’ si pone un obiettivo imponente: quello di dimostrare che il regime dell'apparenza, ove regna la verità ‘visuale’ dell'ontologia metafisica di Leibniz, Wolff e

¹⁶⁰ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. 104.

¹⁶¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 612.

¹⁶² Ivi, pp. 600-601.

¹⁶³ Ivi, p. 595.

¹⁶⁴ 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'esperienza 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., *op. cit.*, pp. 114-116.

¹⁶⁵ Cfr. J. G. Herder, *Versuch über das Sein*, cit., p. 11.

¹⁶⁶ Cfr. I. Kant, *L'unico argomento possibile per una dimostrazione dell'esistenza di Dio*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellesio, A. Pupi, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 113. Sulla deduzione logica dell'essere dal nulla, cfr. A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, §20, cit., p. 7. Su questo punto, cfr. anche M. Baum, *Herder's Essay on Being*, in J. K. Noyes, *Herder's Essay on Being*, *op. cit.*, p. 83.

Baumgarten, non può che fondarsi sull'incontro 'tattile' e impossibile tra l'anima che conosce e l'essere dell'esperienza. Con Herder, la sensibilità assume un ruolo epistemologicamente fondativo ma il sensibile è l'istanza di un profondo enigma ontologico.

4.11. *La vista e il tatto*

In un certo senso, si può dire che in *Plastica* il confronto tra il tatto e la vista si svolga 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.¹⁶⁷ Dal saggio di Herder 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*.¹⁶⁸

L'associazione tra il tatto e la vista si fonda sulla percezione comune di un unico corpo per mezzo di sensi tra loro distinti. L'anima, addestrata dall'abitudine, opera una sintesi disomogenea delle proprietà tattili e di quelle visibili, enfatizzando in effetti queste ultime a discapito delle prime:

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 dovremmo solo sentire e sentire tattilmente.¹⁶⁹

Herder tenta di dimostrare la relazione e differenza tra il tatto e la vista attraverso alcuni casi paradigmatici. 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 vedovo 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

¹⁶⁷ Cfr. G. Berkeley, *Saggio per una nuova teoria della visione*, §51, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁸ J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 595.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

dalla differente rifrazione luminosa, dove non si erano ancora esercitati a vicenda. Un genio delle acque avrebbe preso meglio la mira.¹⁷⁰

In secondo luogo – egli spiega –, 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.¹⁷¹

Può anche capitare – terzo ed ultimo esempio – di fare esperienza di una percezione disgiunta, come avviene ad esempio durante il risveglio:

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.¹⁷²

Questi casi sembrano esprimere una chiara postura empirista. Tuttavia, di fronte ad una tale impostazione, sembra opportuno domandarsi: che ne è della scrittura divina che organizza, per l'anima, il materiale sensibile?¹⁷³ Di quei [...] grandi *mediatori* della sconfinata creazione” che formano la struttura tripartita della sensibilità (spazio-vista, tempo-udito, forza-tatto), la quale, dal suo canto, giustifica la stessa ragion d’essere dell'estetica e del progetto, da parte di Herder, di ricondurre “[...] tutti i concetti [...]” delle “scienze” e delle “arti [...] alla loro origine [...]” sensibile?¹⁷⁴ Non siamo qui di fronte ad una enorme contraddizione, che si manifesta a cavallo tra la struttura della rappresentazione e la plasticità dell'esperienza sensibile pensata alla luce del concetto empirista di abitudine?

La chiave per sciogliere questo nodo è in effetti la fenomenologia. Per Herder, il problema non è 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 strutturale dei modi della sensibilità resta tale a prescindere dalla maniera 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,

¹⁷⁰ Ivi, p. 597.

¹⁷¹ Ivi, p. 721.

¹⁷² Ivi, p. 591.

¹⁷³ Cfr. J. G. Herder, *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, cit., pp. 444-447.

¹⁷⁴ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 613 e 599.

che l'anima possa credere di vedere ciò che può soltanto toccare, significa che tra l'anima e la sensibilità, tra l'essere psichico che si modalizza e i modi strutturali della rappresentazione, sussiste un'irriducibile differenza ontologica. Ciò che rende l'essere dell'esperienza inaccessibile alle facoltà analitiche dell'intelletto umano è in effetti la *Spaltung*, la scissione onto-genetica tra l'anima che cade nel mondo e il mondo sensibile. Così, se la natura ha decretato la struttura dei modi della rappresentazione, l'anima si presenta come colei che non è completamente assoggettata né alla struttura, né alla natura. Laddove l'esperienza risponde a motivi strutturali, dati a priori e una volta per tutte, la psiche in se stessa mostra, per così dire, una rigidità ed una densità minori, nonché, di conseguenza, una un'autentica plasticità.

V – La plasticità nell'estetica di Herder

5.1. Il senso metafisico del sentire dell'anima

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. La confusione che regna nelle arti e nelle scienze è il sintomo di un'ipertrofia della visione dettata non soltanto dall'abitudine ma anche dall'educazione. Ne risulta un complesso (“*Zusammengesetze*”) che occulta il fondo (“*Grund*”) ontologico dell'esperienza.¹ 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 [...]”, ha lo scopo di porre sotto una lente critica le tendenze astrattive e contemplative della teoria dell'arte e, più in generale, della metafisica razionalistica.² Tuttavia, le conseguenze di una tale impostazione critica non si risolvono in una ridistribuzione strutturale di concetti quali forma, corpo, superficie e figura. Si tratta altresì di portare alla luce la stretta relazione tra la modificazione dell'anima e la sua relazione con ciò che è esteriore rispetto ad essa.

Herder avanza una comprensione temporalizzata delle nozioni sinonimiche di *fundus animae* e *campus obscuritas*. La psiche è un “essere dinamico” e senziente, in costante metamorfosi, laddove dinamicità e sensibilità appaiono come istanze altrettanto interconnesse.³ Questo legame non si risolve in un'ontogenetica, né in una logica dello sviluppo immanente dell'anima nel mondo. Piuttosto, essa rimanda ad una dimensione ante-rappresentativa e ante-percettologica dell'affezione, indiscernibile dalla relazione primigenia dell'anima con il proprio ‘fuori’. Le nozioni del tatto, del sentire e dell'espressività sono influenzate

¹ Ivi, p. 600.

² Ivi, pp. 598-599.

³ M. Heinz, *Sensualischer Idealismus*, op. cit., p. 71.

dall'irriducibile simultaneità di *Selbsts-* e *Mitgefühl*: sentire-sé e sentire-con. Tale legame è la prova della natura relazionale, ‘non solipsistica’, della monade. Se il tatto (*Gefühl*) è la componente dell’esperienza umana in grado di risvegliare il linguaggio naturale dell’anima, il termine ‘*Gefühl*’ assume in questo caso un valore ontologico e viene a indicare la relazione genetica dell’anima con l’essere e con le altre monadi. La comprensione ontologica della formazione della forma nel giovane Herder si basa sul fatto che la relazionalità qui in gioco anticipa ogni processo di modificaione dell’anima nel mondo.

5.2. Ich fühlle mich – (Mit)sein

Il celebre motto di Herder – “*Mi percepisco! Io sono!* (Ich fühlle mich! Ich bin!)” – potrebbe apparire come una rivisitazione in chiave sensualistica del *cogito sum* cartesiano.⁴ Tuttavia, quando viene pronunciato, il riferimento a Descartes manca, laddove è invece presente nei *Grundsätze der Philosophie* e, più precisamente, nel punto in cui egli tenta di interpretare il pensiero alla luce delle forze fondamentali della fisica newtoniana.⁵ 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’*ego* non farebbe altro che implodere all’infinito su se stesso.⁶ Con questo argomento, Herder ribalta il cartesianesimo e, invece di fondare la verità del soggetto sulla certezza dell’esistenza di Dio, ricava l’esistenza di Dio dall’auto-posizione del soggetto, affermando, al contempo, l’interdipendenza ontologica della sostanza e del mondo, dunque la necessità del molteplice.⁷ Il presupposto di questa tesi è che il divino, per poter esercitare la propria potenza ontologica, 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 questo è necessario, altrimenti il Pensiero Unico di Dio è = 0 e quindi il nulla”.⁸ 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.

⁴ J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., pp. 350-351.

⁵ J. G. Herder, *Grundsätze der Philosophie*, in Id., *Sämtliche Werke*, Vol. 32, a cura di Bernhard Suphan, Georg Olms, Hildesheim – New York 1899, p. 227.

⁶ Cfr. Ivi, p. 229.

⁷ Cfr. Ivi, p. 228.

⁸ *Ibidem*.

Tale postura determina lo statuto ontologico-modale di ogni cosa esistente. Ogni cosa (così come ogni anima) è simultaneamente necessaria e contingente. ‘Contingente’, poiché la sua esistenza poggia su altro da sé; ‘necessaria’, perché, senza gli enti, Dio penserebbe il nulla, ovvero il contrario dell’essere.⁹ Il pensiero ontologico di Herder è dunque caratterizzato da una relazionalità fondamentale che impedisce di farne una filosofia della pura immanenza. Egli tenta di integrare lo spinozismo con un senso della necessità che non sia confinato alla sostanza ma anche, parallelamente, agli enti:

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 [...]. 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.¹⁰

Tale postura determina l’irriducibilità dell’esistente all’univocità dell’essere. In questo caso, *μετέχειν* non significa *ταυτίζεσθαι* ma indica appunto una relazione ontologica fondamentale che congiunge e separa, simultaneamente, l’uno e il ‘più d’uno’.

Ciò decreta lo statuto relazionale della logica modale in gioco nell’ontologia di Herder. L’eminenza di Dio non è determinata in base al suo grado (assoluto) di realtà, bensì in forza della sua capacità di percepire. Cosicché la verticalità dell’ordine ontologico tra la sostanza e gli accidenti è superata dall’orizzontalità di un rapporto percettologico e ‘gravitazionale’ che congiunge ogni cosa, a prescindere dal suo grado di realtà. Herder pensa infatti in termini di “forza di attrazione e repulsione” 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”.¹¹ Che si parli della causalità tra l’essere e gli enti o della comunanza di questi ultimi, è sempre del medesimo rapporto che si tratta.¹² Dio gravita in direzione degli enti allo stesso modo in cui il pensiero dell’uomo converge con

⁹ Cfr. *Ibidem*: “Gott [...] ist das Prinzip: Alles also ist Contingens: sofern es Grund in Gott hat; aber auch notwendig, sofern es notwendig zum Gedanken Gottes gehört”. Non insisteremo ulteriormente sul termine *fern*.

¹⁰ Johann Gottfried Herder, *Grundsätze der Philosophie*, cit., p. 228.

¹¹ Ivi, p. 229.

¹² Su questo punto, cfr. anche J. G. Herder, *Sul significato del tatto*, cit., p. 354.

una forza centrifuga verso Dio e gli altri enti.¹³ E come i pianeti del sistema solare ricevono la loro forma ellittica dalla simultaneità della rotazione assiale e del moto orbitale, così l'anima riceve la sua forma dalla relazione tra la propria forza interna ed il magnetismo gravitazionale di tutto l'universo.¹⁴

In quest'orizzonte di pensiero, il tatto entra in gioco in quanto simultaneità di affezione e riflessione: percezione che è allo stesso tempo pensiero della formazione della forma in fase embrionale.¹⁵ “*Ich füchte mich*” non indica (com’è ormai chiaro) l’immediatezza del ‘sentirsi’ di contro alla mediazione della coscienza bensì, tecnicamente, l’autoriconoscimento primigenio dell’ente nell’ordine di un concepimento del pensiero che, prima del proprio auto-posizionamento in quanto *cogitatio cogitationis*, è pura relazione plastica e affettiva priva di egoità. Laddove la ‘relazione plastica’ qui in gioco indica l’apertura dell’ente a quell’affezione esterna, a un tempo ontologica e psicologica, che precede il primo istante della prima metamorfosi dell’anima senziente.

Ciò significa che ogni modificazione è anticipata da un essere-in-relazione di natura affettiva. Che lo sviluppo modale della sostanza semplice è preceduto da un’apertura primigenia all’alterità. Che si può ‘toccare’ se stessi (ossia il proprio senso interno) solo dopo aver ricevuto il colpo o la carezza, solo dopo essere stati percossi o sfiorati dall’altro. A questo punto, si verifica una sorta di invaginamento: la forza dell’anima si ripiega su se stessa, diventa senso interno (*innern Sinn*). Il *Gefühl* diventa la voluttà (“*Wollust*”) di una ‘costruzione nervosa’ (“*Nervenbau*”).¹⁶ La formazione (*Bildung*) del corpo si rivela essere l’effetto delle leggi di attrazione e repulsione che, nella loro immaterialità, predispongono il rapporto dell’anima con Dio e con tutte le altre cose.¹⁷

Prima che Herder fosse influenzato definitivamente dall’immanentalismo 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, propria dell’anima,

¹³ J. G. Herder, *Grundsätze der Philosophie*, cit., p. 229.

¹⁴ 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 Centralkraft. 2. Ich strebe also Gedanke vom Universum zu haben; Alles strebt Gedanke von mir zu haben – da bildet sich eine Welt von Körpern”.

¹⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶ *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”.

¹⁷ Cfr. Ivi, pp. 230-231.

a un tempo di pensare e di ‘sentirsi sentire’. Per il giovane Herder, è in questo modo che si genera una forma.

5.3. Il laboratorio estetico della psicologia

L’esperienza estetica è il laboratorio in cui le conclusioni speculative elaborate sul piano della psicologia metafisica possono essere verificate e giungere all’evidenza. Nei *Grundsätze* (come abbiamo appena visto), l’anima è pensata come un pianeta soggetto alle forze fisiche fondamentali. Sempre nello stesso testo, piacere e dolore sono considerati nell’ottica di un rapporto a un tempo psichico e gravitazionale, 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.¹⁸ Ora, in *Plastica* si legge:

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 palpitiemo verso di lui.¹⁹

Dopo aver intuito, qualche anno prima (1772), l’importanza del linguaggio per la comprensione delle attività psicologiche e cognitive 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: l’esperienza dell’arte. In un questo contesto, lussuria (*Wollust*) e ripugnanza (*Abscheu*) diventano manifestazioni dei moti psicologici fondamentali e sembrano rispondere al requisito epistemologico per cui il filosofo deve imparare a cogliere la misura (*Proportion*) che la parte oscura dell’anima gioca nella determinazione del rapporto epistemologico tra il soggetto e l’oggetto. In altre parole, laddove è stato teorizzato che il dolore e il piacere sono sentimenti psicologici fondamentali, l’estetica ha dal suo canto la capacità di confermare questa tesi permettendo di verificare come il linguaggio sia ravvivato dalla vicinanza all’oggetto e come il dolore subentri quando se ne viene separati. In tal senso, l’arte dimostra, già a un livello molto basilare, che l’anima si modifica in base all’estensione o alla contrazione della distanza desiderante del soggetto dall’oggetto.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 230.

¹⁹ Cfr. J. G. Herder, *Plastica*, cit., p. 607.

Tuttavia, dire che l'anima si modifica in base al dolore e al piacere non è sufficiente: occorre in un certo senso provare a materializzare la sua invisibile plasticità. Di fronte alla statua, l'estimatore comincia a balbettare (segnale di piacere) ma, a questo stadio germinale dell'esperienza estetica, 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 del corpo scultoreo. Di fatto, l'esperienza della scultura prevede che la forma non possa mai essere toccata per intero.²⁰ Così la bellezza diventa sublime, laddove questo sentimento è connesso all'infinitezza derivante dall'incapacità della mano di possedere la forma sensibile nella sua totalità. Nell'interminabilità dell'esperienza tattile della scultura, l'anima calca con l'immaginazione una figura dello spirito (*Gestalt*) nello stesso istante in cui, per via del suo rapporto impossibile (di alienazione o estraneità) con la mutezza della forma (*Form*), le sue principali modalità del sentire – *Selbstsgefühl* e *Mitgefühl* – si accordano in parallelo, in uno sforzo asintotico volto ad approdare sulle sponde inattingibili del corpo scultoreo. È così che la plasticità estetica dell'anima – vale a dire, la trasposizione (“*Versetzung*”) dello spirito nella forma toccata – ha luogo.²¹ Come nel caso della *Bildung* originaria dell'anima (così Herder chiama nei *Grundsätze* la formazione primigenia della psiche, a dimostrazione del fatto che anche il termine *Bildung*, come nel caso di *Gefühl*, eccede il suo significato sensualistico per assumere un valore onto-genetico), la plasticità psichica è provocata dall'alternanza di apertura e ripiegamento o invaginazione, da un movimento di attrazione e repulsione, da un ritrarsi ed un fluttuare verso l'altro.

Quando Herder parla dell'entusiasmo (“*Begeisterung*”) dell'estimatore, sembra alludere ad una sorta di preludio: l'anima si prepara al suo dislocamento nella forma, a ricevere il battito dell'alterità.²² Per continuare ad utilizzare la metafora tattile, non si tratta di schiudere la mano per accingersi ad afferrare qualcosa. È come un'apertura della pelle (una ferita) che genera un fervore comune tanto all'estimatore quanto all'artista e, in quest'ultimo caso, 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 per-

²⁰ Cfr. Ivi, p. 750: “[...] nie ganz zu erta stender Gestalt [...]”.

²¹ Cfr. *Ibidem*: “[...] nicht die Hand, sondern der Geist [...] Einbildungskraft sammlet”. Cfr. Ivi, p. 708: “Je mehr ein Glied bedeutet soll, desto schöner ist, und nur innere Sym-pathie, d. i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs, in die durchtastete Gestalt ist Lehrerin und Handhabe der Schönheit”.

²² Ivi, p. 606.

sona vivente e vi percepisce solo una tavola di colori, sono imbrattatele, non artisti. Se le figure devono staccarsi dalla tela (*Leinwand*), crescere, animarsi, parlare, agire, allora allo stesso modo sono dovute apparire all'artista, e da lui esser sentite.²³

Esiste dunque una plasticità del dipinto che non è estranea alla scultura: in entrambi i casi, l'artista deve anzitutto desiderare e il desiderio è la condizione per cui le figure bidimensionali possono assumere la propria tridimensionalità.²⁴ Nell'esperienza estetica, l'anima riconosce e sente la propria forma nella solitudine del suo incontro con la tela e con il marmo, poiché (che si tratti di Fi-lottete disperso o dell'estimatore immerso nell'isolamento di una sala museale) assumere una forma significa anzitutto inventare un significato.

Noi abbiamo visto, infatti, che per Herder l'allegoria, in quanto allotropica e singolare, è l'istanza creatrice della significazione (*Bedeitung*). In tal senso, il balbettio dell'estimatore è il sintomo del primo insorgere una forma di senso. Vi è di certo, da questo punto di vista, una differenza essenziale tra la lingua naturale e l'esperienza estetica: nel primo caso, l'anima si rivolge al simile, nel secondo, essa si riflette nell'oggetto. Tuttavia, in entrambi i casi, si tratta sempre della stessa lingua. Ciò che conta, insomma, è che l'anima parli in prima istanza la lingua dell'altro, che gli si rivolga e lo appelli – come avviene nel caso di quel nominare originario che per Herder è la prima formulazione del pensiero e del concetto.

È anche in questo senso che il terrore è l'esperienza più prossima alla plastica. In Herder, il discriminare tra il bello ed il brutto dipende dalla finalità dell'azione: “[O]gni arto parla [...]” in base al proprio fine (“*Zweck*”) e quando il fine non è attinto, si ha l'effetto ripugnante.²⁵ Ma l'azione, come il discorso, può divergere dal proprio senso, non raggiungere il proprio scopo, diventare 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 forme e le azioni belle. Una bocca che grida è una caverna per la mano che tocca: il riso delle guance una grinza.²⁶

²³ Ivi, pp. 606-607.

²⁴ Sulla nozione di *impetus aestheticus*, cfr. A. G. Baumgarten, *Estetica*, §78, a cura di S. Tedesco, A. Nannini, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, p. 35.

²⁵ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 706-707.

²⁶ Cfr. Ivi, pp. 730-731.

La bocca che diventa una grotta, il sorriso che diviene increspatura, non sono metafore linguistiche bensì ‘immagini della tattilità’, così come lo è l’‘alito freddo’ con cui la ragazza cieca interrogata da Herder nel 1770 si figura il fantasma.²⁷ Allo stesso modo, ma in senso inverso, nel caso del risveglio notturno di cui parlavamo poco sopra, la rappresentazione delle cose come “spettri che si muovono verso di noi” sono le immagini proprie di un occhio scorporato, disgiunto dagli altri sensi.²⁸ 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 da *Plastik* il criterio del discriminare tra un senso immanentistico e un senso ‘interrotto’ della plasticità.

5.4. Plasticità teleologica e plasticità del discontinuo

La plasticità dell’anima è una ‘postura psichica’: l’anima si pone “nella medesima posizione simpatetica” della scultura.²⁹ Se, come Mülder-Bach ha dimostrato, è possibile leggere la scena herderiana dell’esperienza estetica alla luce del desiderio, occorre riconoscere che in questo caso la relazione tra la psiche e l’oggetto è un rapporto a distanza. Solo la distanza fa sì che l’immagine estetica non si risolva nel senso organicistico della sessualità, come accade ad esempio nel caso lacaniano della funzione morfogena dell’*imago*.³⁰ Di fatto, finché siamo di fronte alla bellezza – situazione in cui la forma del corpo corrisponde al fine organico dell’arto e l’anima dell’estimatore tende alla vicinanza con l’oggetto – è come se noi fossimo “incarnati nella natura” o come se quest’ultima venisse “animata con noi”.³¹ In questo caso, il corpo scultoreo sollecita l’erotismo del corpo e la mano si sessualizza nel senso biologico del termine (richiamiamo la nozione herderiana di *Geschlechtsgefühl*). Se invece la forma è ripugnante o addirittura cadaverica – laddove la ripugnanza implica un ritrarsi ed un allontanamento dall’oggetto –, è come se il corpo e l’anima fossero attraversati da un sentimento di estraneità o di supplementarietà (“*Ergänzung*”), di erosione (“*zer-*

²⁷ Ivi, p. 739.

²⁸ Ivi, p. 591.

²⁹ Ivi, p. 717.

³⁰ Cfr. J. Lacan, *Discorso sulla causalità psichica*, in *Scritti*, vol. 1, a cura di Giacomo G. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 185.

³¹ J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 717-719.

nagt fühlē") ed inorridimento ("schauer").³² In *Plastica* sono dunque in gioco un senso teleologico della plasticità ed un senso per il quale la connessione tra la forma e il proprio *τέλος* è interrotta. Tra questi due significati non vi è simmetria o equivalenza – se è vero che a caratterizzare nella maniera più profonda l'esperienza tattile non è il *plenum* della bellezza bensì la temporalità 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*.³³

Tuttavia, dire che la plasticità interrotta esprime un'assenza di finalità non equivale ad affermare che essa corrisponde ad un processo privo di qualsiasi direzione? Non significa cedere all'arbitrarietà, alla vaghezza del significato, ad un polimorfismo infinito del senso? Non si rischia in tal modo di scambiare la necessità del concetto, indipendente dalla contingenza dell'empirico, con una contingenza ancora più vacua ed imprecisa?

La questione è che chi pensa all'anima come ad una massa corporea ("körperlich Masse") può accorgersi che "le nostre forze sensibili sembrano, se così si può dire, riempire [...] una regione più ampia della nostra anima" rispetto alle facoltà superiori o intellettuali.³⁴ Le 'forze sensibili' "si sviluppano in maniera più precoce: hanno un effetto più potente: appartengono forse più delle altre al destino evidente di questa esistenza (*Daseins*)".³⁵ Esse costituiscono il "fondo della nostra anima (*Grund unsrer Seele*)", dove si trova la serie delle "idee oscure (*dunkle Ideen*)" che alimentano segretamente "i motivi più vivaci, più forti della nostra vita".³⁶ Herder declina la teoria delle *petites perceptions* in termini embrionici:

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*).³⁷

³² Ivi, pp. 718 e 646.

³³ Cfr. Ivi, p. 755.

³⁴ J. G. Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, cit., p. 273.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

La sensazione rivela qui il suo potere plastico: il sensibile colpisce il senso interno dall'esterno, costringendo l'anima a risvegliarsi dal sonno profondo della propria origine perduta. L'anima sollecitata formula così un primo giudizio e, con esso, dà forma alla 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*).³⁸

L'aspetto interessante è che l'anima percossa dal sensibile non produce sensazione che non sia anche giudizio: essa è senziente ma la sua natura è spirituale. Per questo motivo, di fronte alle prime percezioni esterne, non si limita a ricevere ma valuta, pondera, esamina. In una parola, pensa. Produce i suoi primi concetti ("Figur, Gestalt, Größe, Entfernung") e tuttavia, "la forma laboriosa di questi giudizi e conclusioni" si ritira ("zurückgewichen") "nell'oscurità della prima alba".³⁹ La sensazione in senso empirico (*Empfindung*) compare solo dopo, non come il prodotto mediato dell'attività congiunta di anima e corpo, bensì come l'istanza di un velamento. Da questo momento in poi, il pensiero è come diviso: una parte segue lo spirito d'appresso, nell'esercizio della sua capacità appercettiva, l'altra permane nell'ombra, al di là di ogni appercezione. Questa prima scissione ingenera un "oscuro meccanismo" che segue una logica metabolica e che lavora per accumulo di impressioni sensoriali ("Vorräte von sinnlichen Eindrücken [...] das Eins und das Mehr als Eins").⁴⁰ Meccanismo che 'funziona' secondo una quadrupliche 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*). Inoltre, dal momento che la differenza di ogni essere umano da qualsiasi altro è il risultato della "mescolanza infinitamente varia e modificata delle forze" che agiscono nel fondo, l'"intera formazione (*Bildung*) dell'anima" è, in ultima istanza, il risultato degli "effetti composti" o della complessione delle forze, che si verifica "nel sogno delle prime aurore della nostra vita".⁴¹

³⁸ Ivi, pp. 274-275.

³⁹ Ivi, p. 275.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

Ora, questo meccanismo, descritto con una tale precisione ‘fisiologica’, genera quei giudizi inconsci che alimentano la convinzione nell’esistenza di conoscenze innate, laddove si ha invece a che fare con sensazioni e giudizi rimossi.⁴² Ed è sulla base di questo misconoscimento che il razionalismo leibniziano pretende di separare la sostanza semplice dall’esistenza, offrendo una concezione astratta e spersonalizzata dell’oscurò. Mentre per Herder, al contrario, il fondo dell’anima è indissociabile dall’esperienza individuale del soggetto: è un *fundus* esso stesso individuale.

Questa posizione critica ha un obiettivo ben preciso: quello di operare un discernimento tra l’anima e le sue conoscenze ‘innate’. Quando l’anima viene al mondo:

Raccoglie 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 acquisite precocemente, le userà tutte e sembrerà quasi esserne costituita.⁴³

L’identificazione dell’anima con la propria facoltà conoscitiva è un modo di sciogliere speculativamente il problema irresolubile della sua genesi metafisica, laddove l’origine per Herder non si offre in disposizioni a priori deducibili per mezzo dell’analisi, bensì in istanti particolarmente pregni, in cui la verità dell’anima appare alla coscienza come in un’immagine (“*Bild*”):

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.⁴⁴

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 fugacemente (“*flüchtig vorspringen*”) ma che, a volte, si manifestano con forte intensità:⁴⁵

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, sorprendentemente 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: costituiscono la rarità, l’unicità, e spesso l’aspetto bizzarro dei nostri concetti e delle nostre immagini di

⁴² Cfr. Ivi, p. 276.

⁴³ *Ibidem* (corsivo nostro).

⁴⁴ Ivi, pp. 276-277.

⁴⁵ Ivi, p. 277.

bellezza e di 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 un modo troppo evidente e che da solo ombreggia le immagini e i colori successivamente sovrapposti nella nostra anima.⁴⁶

Ma come fissare la frammentarietà e l'occasionalità di questa strana rimemorazione? Come può la filosofia avere accesso a questa oscurità che riemerge dal fondo, in una sorta di anamnesi? “*Sulzer* – continua Herder – ha spiegato alcune stranezze da questa profondità dello spirito: forse con queste osservazioni isolate si può gettar luce qua e là”.⁴⁷ La psicologia empirica potrebbe certo illuminare il meccanismo dei ricordi fugaci dell'origine. Ma nella vita ordinaria e intellettuale, quando il giudizio è diventato abitudine, “la forma (*Form*) con cui si è formato (*sich bildete*) si dissolve”.⁴⁸ Solo l'analisi del gusto (“*Geschmack*”) può costituire la strada per accedere alla memoria frammentata dell'origine dell'anima.⁴⁹ Solo 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, per riconsegnarle, finalmente, il tocco abissale della sua plasticità.

⁴⁶ Ivi, pp. 277-278.

⁴⁷ Ivi, p. 278.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

Bibliografia

- Adler, H., *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie*, Felix Meiner, Amburgo 1990.
- Adler, H., *Herder's Style*, in H. Adler, W. Koepke (a cura di), *A Companion to Herder*, Camden House, Rochester 2009, pp. 331-350.
- Adler, H., *Théorie de l'art et épistémologie: la Plastique de Herder*, in E. Décultot, G. Lauer (a cura di), *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunststheorie, Kunstgeschichte*, Universitätverlag Winter, Heidelberg 2013.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2013.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Bompiani, Milano 2000.
- Barbetta, M. C., *Herder interprete di Spinoza*, in J. G. Herder, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, a cura di M. C. Barbetta, I. Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 7-65.
- Baum, M., *Herder's Essay on Being*, in J. K. Noyes (curatore), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York 2018.
- Baumgarten, A. G., *Estetica*, a cura di S. Tedesco, A. Nannini, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020.
- Baumgarten, A. G., *Metaphysica*, Editio VII, Georg Olms, Hildesheim-New York 1982.
- Baumgarten, A. G., *Riflessioni sulla poesia*, a cura di P. Pimpinella, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 1999.
- Benjamin, A., *Art's Philosophical Work*, Rowan & Littlefield, London-New York 2015.
- Berkeley, G., *Saggio per una nuova teoria della visione*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di S. Parigi, UTET, Novara 2013.
- Bienensonck, M., *Herder et Spinoza*, in A. Tosel, P.-F. Moreau, J. Salem (a cura di), *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.
- Burke, E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

- Condillac, É. B., *Trattato sulle sensazioni*, in Id., *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, a cura di G. Viano, UTET, Torino 1976.
- Cudworth, R., *The True Intellectual System of the Universe*, a cura di T. Birch, Gould & Newman, New York 1837.
- D'Angelo, P., *Dal Settecento ad oggi*, in L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo 2003.
- Descartes, R., *I principi della filosofia*, IX, in *Opere filosofiche*, vol. 2, a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994.
- Descartes, R., *Meditazioni sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche di René Descartes*, vol. 1, a cura di E. Lojacono, UTET, Torino 1994.
- Di Maio, D., Tedesco, S., *Presentazione*, in J. G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010, pp. 9-15.
- Ferrarin, A., *Ontologia e logica delle relazioni. Aristotele, Kant, Hegel*, in A. Carraro, M. Ivaldo (a cura di), *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.
- Forster, M. N., *Herder and Spinoza*, in E. Förster, Y. Y. Melamed (a cura di), *Spinoza and German Idealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 59-84.
- Gaier, U., *Herder's Early Neoplatonism*, in J. K. Noyes (a cura di), *Herder's Essay on Being. A Translation and Critical Approaches*, Camden House-Boydell & Brewer, New York 2018.
- Gaiger, J., *Introduction to J. G. Herder, On sculpture. Some observation on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, a cura di J. Gaiger, The University of Chicago Press, Chicago-London 2002.
- Hampton, A. J. B., *An English Source of German Romanticism: Herder's Cudworth Inspired Revision of Spinoza from 'Plastik' to 'Kraft'*, "The Heythrop Journal", LVIII, (2017), pp. 417-431.
- Hegel, G. W. F., *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997.
- Hegel, G. W. F., *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008.
- Hegel, G. W. F., *Scienza della logica*, vol. I, traduzione di A. Moni, revisione di C. Cesa, Laterza, Bari-Roma 2022.
- Heidegger, M., *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, Frankfurt 1999.
- Heinz, M., *Sensualischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder (1763-1778)*, Felix Meiner, Amburgo 1994.

- Herder, J. G., *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 1, a cura di U. Gaier, Deutscher Klassiker, Francoforte 1985.
- Herder, J. G., *Adrastea*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 10, a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Francoforte 1989.
- Herder, J. G., *Cause del declino del gusto presso i diversi popoli in cui era fiorito*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Dell'influenza delle belle scienze su quelle superiori*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, a cura di M. C. Barbetta, I. Perini Bianchi, Franco Angeli, Milano 1992.
- Herder, J. G., *Grundsätze der Philosophie*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. 32, a cura di B. Suphan, Georg Olms, Hildesheim – New York 1899.
- Herder, J. G., *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1992.
- Herder, J. G., *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in *Herders Werke*, bd. 9/2, a cura di R. Wisbert, G. Arnold, K. Pradel, Deutscher Klassiker, Frankfurt 1997.
- Herder, J. G., *La bellezza del corpo e la bellezza dell'anima*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Plastica*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di A. P. Amicone, Pratiche, Parma 1996.
- Herder, J. G., *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Sul significato del tatto*, in Id., *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi, G. Gabbiadini, Bompiani, Milano-Firenze 2023.
- Herder, J. G., *Versuch über das Sein*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, bd. 1, a cura di U. Gaier, Deutscher Klassiker, Francoforte 1985.
- Herder, J. G., *Viertes Kritisches Wäldchen*, in *Johann Gottfried Herder Werke*, a cura di G. E. Grimm, bd. 2, Deutscher Klassiker, Frankfurt 1993.
- Herder, J. G., *Von der Bildhauserkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)*, in *Herder Schriften*, bd. 4, a cura di M. Bollacher, J. Brummack, Deutscher Klassiker, Hamburg 1994.

- Hildebrand, A., *Il problema della forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001.
- Hogart, W., *Analisi della bellezza*, a cura di M. Laudando, Aesthetica, Palermo 2001.
- Irmscher, H. D., *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in G. Sauder (a cura di), *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, bd. 9, Felix Meiner, Amburgo 1987.
- Kant, I., *Critica della ragion pura*, a cura di C. Esposito, Bompiani, Milano 2012.
- Kant, I., *L'unico argomento possibile per una dimostrazione dell'esistenza di Dio*, in Id., *Scritti precritici*, a cura di P. Carabellesse, A. Pupi, Laterza, Roma-Bari 1982.
- Lacan, J., *Discorso sulla causalità psichica*, in *Scritti*, vol. 1, a cura di Giacomo G. Contri, Einaudi, Torino 2002.
- Lambert, J. H., *Nuovo Organo*, a cura di R. Ciafardone, Laterza, Bari 1977.
- Largier, N., *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*, “Modern Language Notes”, 125/3 (2010), 125 (3), pp. 536-551.
- Leibniz, G. W., *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. *Scritti filosofici*, vol. 1, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000.
- Leibniz, G. W., *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, vol. 2, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000.
- Leventhal, R. S., ‘*Eins und Alles*’: Herders Spinoza-Aneignung in Gott, einige Gespräche, “Publications of the English Goethe Society”, 86/2 (2017), pp. 67-89.
- Lord, B., *Against the fanaticism of forces: Kant's critique of Herder's Spinozism*, “Parallax”, 15/2 (2009), pp. 53-68.
- Maggiore, V., *Il corpo come strumento della sensibilità: Riflessioni sul conoscere e il sentire fra estetica e fisiologia*, “Studi di estetica”, 2016, XLIV/IV (2016), pp. 85-105.
- Maggiore, V., *Plasticity*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2003 Edition, URL = https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=143.
- Malabou, C., *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, VRIN, Parigi 2015.
- Maragliano, G., *Tangibili lontananze. Filosofia ed estetica del tatto*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007.
- Marelli, F., *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J. G. Herder*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

- Mazzeo, M., *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Marcerata 2015.
- Mondrian, P., *Il neoplasticismo in pittura*, in Id., *Scritti teorici. Il neoplasticismo e una nuova immagine della società*, a cura di E. Pontiggia, 24 Ore Cultura, Milano 2021.
- Mondzain, M.-J., *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, a cura di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006.
- Moratiel, V., *Herder o la cara sombría de la reivindicación de Spinoza*, “Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea”, 10 (2019), pp. 119-140.
- Morfino, V., “*Different Times are not Simultaneous, But Successive*”: *Spinoza between Jacobi and Herder*, “Crisis & Critique”, 8/1 (2021), pp. 220-239.
- Morfino, V., *Spinoza tra Herder e Goethe*, in F. Viganò (a cura di), *La natura osservata e compresa. Saggi in memoria di Francesco Moiso*, Guerini e Associati, Milano 2005, pp. 228-243.
- Mülder-Bach, I., *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der “Darstellung” im 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink, Monaco 1998.
- Nisbet, H. B., *Herder and Scientific Thought*, The Modern Humanities Research Association, Cambridge 1970.
- Otabe, T., “*Raphael without Hands*”: *The Idea of the Inner Form and its Transformations*, “Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokio, Aesthetics”, 34 (2019), pp. 55-63.
- Panzé, V., *Multiculturalismo*, in A. d’Orsi (a cura di), *Gli ismi della politica: 52 voci per ascoltare il presente*, Viella, Torino 2010.
- Pimpinella, P., *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.
- Pirholt, M., *A Truth Tried and Tested: The Phenomenology of Truth in Herder’s Plastik*, in B. Allert (a cura di), *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)*, Sinchron Publishers, Heidelberg 2016, pp. 63-77.
- Platone, *Fedro*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- Platone, *Simposio*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2007.

- Riedel, F. J., *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Cuno, Jena 1767.
- Schürmann, E., *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*, “Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy”, 32 (2020), pp. 61-77.
- Tedesco, S., (1998), *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della Fondazione Nazionale Vito Fazio Allmayer, Palermo.
- Tedesco, S., *L'estetica di Baumgarten*, “Aesthetica Preprint Suplementa”, Centro Internazionale Studi di Estetica, Dicembre 2000.
- Verra, V., *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Edizioni della Normale, Pisa 2006.
- Winckelmann, J. J., *Storia dell'arte nell'antichità*, a cura di M. L. Pampaloni, Abscondita, Milano 2017.
- Wolff, C., *Metafisica tedesca, con le annotazioni alla metafisica tedesca*, a cura di R. Ciafarone, Bompiani, Milano 2003.
- Zammito, J. H., *Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des deutschen Idealismus*, in M. Heinz (a cura di), *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Rodopi, Atlanta (GA) 1997, pp. 107-144.
- Zuckert, R., *Herder's Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

