

Domenico Licciardi

Percepire un concetto. Stilematica ed estetica degli albori

1. Introduzione

Come si può ‘percepire un concetto’? E perché, oggi, questo modo di dire emerge nell’orizzonte di una morfogenesi del concetto, in cui centrale è la nozione di ‘stile’? In che senso la creazione concettuale implica una sorta di percezione?

L’espressione ‘percepire un concetto’ ricorre nell’orizzonte di una stilematica epistemologica in grado di dar conto di una stilistica e di una stilologia¹. La stilistica studia i modi in cui la scienza rende espliciti fenomeni senza generare nuovi concetti ma limitandosi a rafforzare il proprio, già consolidato, campo interpretativo. La stilologia, invece, riguarda la capacità di compiere un gesto realmente creativo, di produrre in se stessa una discontinuità o una rivoluzione, per giungere all’‘infanzia’ comune del pensiero e del concetto:

Ma che cos’è una stilologia rispetto a una stilistica? Lo stile della stilologia si estende su due livelli. Il primo è quello dell’oggetto, della materia, laddove si dà il rigore di una scienza che spiega, che esplica, e che tuttavia non crea proprio nulla se non il rafforzamento di un dominio ermeneutico; il secondo livello è del soggetto, dello spirito, laddove si dà la plasticità di una filosofia che descriva, che implichi, e che risponda all’unico gesto creativo della rivoluzione.²

Se è necessario “distinguere due nozioni di stile”, allora “pensare questi due momenti vuol dire [...] creare maniere e modi di percepire i concetti prima ancora dei concetti, modi di dire prima ancora di saper parlare”³. In tal senso, un’estetica del concetto determina simultaneamente il regime proprio di discorsività e l’atto primigenio della creazione concettuale.

¹ A. de Donato, *Dello stile. Note di filosofia stilematica*, «Arena Philosophika», 13/05, 2025: <https://arenaphilosophika.it/dello-stile-note-di-filosofia-stilematica/>

² A. de Donato, *Morfogenesi del concetto. Matematica e stile a partire da Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli 2024, p. 109.

³ Ivi, p. 115.

In questo articolo, proveremo a condurre il discorso sullo stile indietro nel tempo, rileggendo alcuni *loci* epistemologici tra quelli che hanno condotto alla formulazione dell'estetica in quanto 'scienza della conoscenza sensitiva'. Faremo ciò alla luce di tre domande, ispirate dalla stilematica di Andrea de Donato: 1. Come è possibile – e cosa significa – 'percepire un concetto'? Come la percezione del concetto potrebbe modificare il nostro modo di intendere l'estetica? Su quali nozioni dovremmo riflettere per pensare tra l'estetica e la stilologia?

Vedremo anzitutto come, a partire da Kant, l'idea di 'percepire un concetto' sia diventata problematica al fine di evidenziare, *grazie* alla stilologia e *retroattivamente*, la portata critica dell'estetica. 'Retroattivamente' è qui il termine chiave: la nostra tesi fondamentale è che l'attenzione epistemologica ad un'estetica del concetto ci aiuti a liberare un potenziale dell'estetica, al modo in cui autori come Baumgarten e Herder hanno inteso questo termine prima di Kant. In effetti, l'impossibilità di percepire un concetto è una refutazione basata sull'idea per cui la struttura soggettiva della conoscenza sia cieca: essa non può che essere *struttura in sé*, incapace di riflettere (su) se stessa. 'Struttura' è infatti ciò che *dà forma* al materiale empirico. Per via di questo potere 'plastico', se la struttura fosse auto-riflettente, si avrebbe una tautologia logica che esprime formalmente una messa in forma trascendentale del trascendentale. Un'idea, quest'ultima, che tocca l'estetica in due modi.

1. La "metamorfosi del trascendentale" – concetto che porta la firma di Catherine Malabou – esprime l'incontro della struttura con la vita, che avviene solo nella *Critica del giudizio*⁴. Qui l'enfasi non è tanto sulla disciplina ma sul 'fuori' del pensiero: il giudizio estetico e, soprattutto, quello teleologico sono modi di 'rompere' finalmente la circolarità argomentativa scaturita dal rapporto impossibile tra *genesi* (ontologia) e *struttura* (epistemologia)⁵. È possibile tuttavia che la messa in forma autologica della struttura riguardi l'estetica in un altro senso. È il tema – ispirato dalla stilologia – che vorremmo affrontare in questa sede.

⁴ C. Malabou, *Divenire forma. Epigenesi e razionalità*, traduzione a cura di A.F.J. Maciel, Meltemi, Milano 2020, p. 24.

⁵ Ci riferiamo all'idea kantiana di un sistema dell'epigenesi della ragion pura e del suo ruolo nel determinare la circolarità argomentativa della Deduzione Trascendentale. Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, B 167, tr. it. di C. Esposito, Bompiani, Milano 2014, p. 289. Cfr. (tra gli altri) P.F. Strauson, *The Bound of Sense. An Essay on Kants Critique of Pure Reason*, Methuen, London 1966; K. Ameriks, *Kant's Transcendental Deduction as a Regressive Argument*, in «Kant Studien», 69 (1-4), 1978, pp. 273-287; H. E. Allison, *Kant's Transcendental Deduction. An Analytical-Historical Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2015; C. Malabou, *Divenire forma. Epigenesi e razionalità*, cit..

2. In Baumgarten, la nozione di stile, che costituisce inizialmente il materiale della nuova disciplina, diventa l'elemento in grado di riorganizzare la partizione strutturale della verità peculiarmente estetica. Dalla Prima (1750) alla Seconda Parte (1758) dell'*Aesthetica*, la nozione di stile subisce dunque uno spostamento radicale: se nel 1750 gli stili costituivano una sequenza di dati culturali che l'estetica si limitava a rielaborare, nel 1758 lo stile diventa istanza strutturante. Negli otto anni che separano la Prima e la Seconda Parte, avviene dunque una trasformazione della verità estetica, una metamorfosi epistemologica il cui perno è lo stile.

Procederemo dunque nel modo che segue: 1. Osserveremo come l'idea di 'percepire un concetto' si connetta, in de Donato, alle questioni dello stile e di un'estetica del concetto; 2. Riprenderemo alcuni passaggi delle *Critiche* di Kant, da cui emerge l'impossibilità di percepire un concetto; 3. Cercheremo di comprendere cosa significhi in Baumgarten 'percepire un concetto' e (4.) come la nozione di stile determini la metamorfosi strutturale della verità estetica; 5. Tenteremo infine di indicare una via di ricerca per il futuro, insistendo su due termini all'incrocio tra la stilologia e l'estetica degli albori: individuazione e corporeità.

2. La percezione del concetto

Come de Donato afferma a più riprese, la nozione di stile dev'essere intesa in senso modale. È solo in questo modo che è possibile inquadrare la differenza tra una stilistica e una stilologia, ossia tra "uno stile attuale, posteriore alla formazione di una discorsività scientifica [...] di una convenzione d'espressione" e "la pratica di uno stile virtuale [...], dunque [...] anteriore all'enunciazione di una forma scientifica discorsiva"⁶. Intendere lo stile come categoria modale significa comprenderlo nella sua capacità di esprimere la potenza, il 'cosa può?' del pensiero. Si tratta insomma di sottrarre la categoria di stile dal suo regime di senso comune – quello della storia dell'arte e dell'estetica intesa come filosofia dell'arte – per far di essa un'idea connessa al *quid potest* della *cogitatio*. In quest'ottica, l'estetico non è abbandonato ma si costituisce in quanto spazio di possibilità della costituzione dei concetti:

Lo stile cerca la fonte virtuale dell'articolazione (o, formalizzazione, o integrazione, o strutturazione) delle diverse forme del pensiero: esse sono dapprima disciplinari (filosofia, matematica, fisica, chimica, medicina e così via) e poi estetiche (la formazione di una singola architettura concettuale di

⁶ A. de Donato, *Estetica del concetto. Stile e stilologia a partire da Deleuze*, «Thaumàzein», 12 (2), 2024, p. 232.

un pensiero). Ma questo ordine è solo euristico, perché è chiaro che l'estetico è il luogo genetico, o lo spazio di possibilità, di qualsiasi costituzione pura di concetti.⁷

Notiamo anzitutto che, se il concetto di stile domanda una stilematica in grado di discernere stilistica e stilologia, allora riflettere su “questi due momenti vuol dire [...] creare maniere e modi di percepire i concetti prima ancora dei concetti, modi di dire prima ancora di saper parlare”⁸. L'estetica del concetto riguarda dunque, precisamente, la deviazione della scrittura da un determinato ordine del discorso e la creazione di una nuova *pratica concettuale*. Essa indica l'istante dello stacco che dà luogo ad una discontinuità epistemologica e che precede la cristallizzazione di un determinato stile del pensiero:

Verrebbe da chiedersi fino a che punto l'appartenenza di un concetto non sia determinata da una concatenazione concettuale che costituisce discorsività. È questo, forse, il problema di una certa storia della filosofia. Ma il concetto inteso in questo caso è quello proprio di una pratica filosofica, di una creazione concettuale supportata da uno stato di cose assai peculiare, che è precisamente il modo di percepire ogni concetto, una estetica del concetto. [...] Andrebbe indagato, poi, in che modo questo ordine di percezioni vada cristallizzandosi, così che la creazione stessa venga ingabbiata in una ulteriore discorsività; stavolta, essa non appartiene alla semplice concatenazione concettuale, ma allo stile proprio di un concetto, o alla sua più autentica *maniera* di essere e di esser detto – nient'altro che un'analisi del nesso ontologico di *logos* e *on*.⁹

D'altro canto, però, l'estetica del concetto può anche essere letta come il *desideratum* della stilologia. Se quest'ultima, infatti, domanda una ‘cristallizzazione’ del discorso tale da permettere che il nuovo stile sia riconoscibile, come distinguere stilistica o stilologia senza poter individuare la pratica stessa della disarticolazione e della ricomposizione degli elementi discorsivi? L'estetica del concetto deve dunque esporre il modo in cui i concetti, i processi e le pratiche singolari danno luogo ad un vero e proprio atto di creazione. Essa indica la dimensione a un tempo sensibile, caotica e cosmogonica – *estetica* e *catastrofica* – che precede la costituzione dell'inedito:

Ecco che le eterogenesi singolari dei concetti indicano un'estetica riscoprendo la necessità di una sensibilità primitiva e anteriore ai sensi stessi, evi-

⁷ A. de Donato, *Morfogenesi del concetto*, cit., p. 108.

⁸ A. de Donato, *Morfogenesi del concetto*, cit., p. 115.

⁹ Ivi, pp. 71-72.

tando che essa si omogeneizzi in precomprensione. L'estetica del concetto è eterogenetica se si dinamizza la comprensibilità di un concetto stabilendone uno statuto epistemologico compositivo e morfogenetico.¹⁰

Si tratta della dimensione intensiva della sensibilità, ovvero dell'idea di una 'sensibilità insensibile' che Deleuze eredita dal Leibniz dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*¹¹:

È la differenza nell'intensità [...] a costituire l'essere "del" sensibile. [...] L'intensità, la differenza nell'intensità, costituisce il limite proprio della sensibilità, talché ha il carattere paradossale di questo limite, per cui è l'insensibile, ciò che non può essere sentito, perché è sempre ricoperta da una qualità che la aliena o la "contraria", distribuita in un esteso che la rovescia e la annulla. Ma in un altro senso, l'intensità è ciò che può essere soltanto sentito, ciò che definisce l'esercizio trascendentale della sensibilità.¹²

In Deleuze, dunque, l'essere del sensibile è separato dalla sensibilità dei dati di coscienza per mezzo di un *limite*, laddove quest'ultima parola non indica, tradizionalmente, un confine tra l'interno e l'esterno ma una variazione interna, come un sottoinsieme chiuso *K* in uno spazio *U* in grado di provocare "una discontinuità nell'aspetto" di un sistema¹³. In quest'ottica, l'estetica del concetto espone il modo in cui la sensibilità – o, meglio, la sua dimensione insensibile e inconscia – provoca una catastrofe in grado di deviare l'ordine di un discorso e la successione dei suoi enunciati secondo leggi assunte in senso universale, al modo in cui de Donato intende quando, dialogando con il Deleuze di *Marcel Proust e i segni*, scrive: "Si tratta di una procedura da operare tra intelligenza e sensibilità [...] L'intelligenza generale traccia una legge della differenza, la sensibilità taglia questa legge e costringe l'intelligenza a legiferare altrimenti"¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. 244.

¹¹ Su questo punto, cfr. C. D'Aurizio, *L'inconscio differenziale. Un concetto firmato Deleuze*, «L'inconscio. Rivista italiana di filosofia e psicoanalisi», 5, 2018, pp. 92-113. Leibniz utilizza il termine: "percezioni insensibili" in G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id., *Scritti filosofici*, Vol. 2, a cura di M. Mugnai, E. Pasini, UTET, Torino 2000, p. 28. Per un riferimento più esplicito a Leibniz da parte di Deleuze, cfr. G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, pp. 143-144. Come riporta D'Aurizio, i riferimenti di Deleuze alla teoria leibniziana delle 'percezioni insensibili' risale a: G. Deleuze, *Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?*, in Id., *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, a cura di D. Borca, Einaudi, Torino 2007, pp. 91-109.

¹² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, traduzione di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 306.

¹³ R. Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*, tr. it. di A. Pedrini, Ghibli, Milano 2023, p. 11.

¹⁴ A. de Donato, *Estetica del concetto*, cit., p. 235.

Alla luce di tutto questo, possiamo porre alcune domande. Se esiste un'estetica in grado di trascendere il concetto, cosa dovremmo intendere con questa parola? Cosa significa 'estetica' nel contesto in cui ci muoviamo?

Forse, il modo migliore di provare a rispondere a queste domande è insistere sull'espressione: 'percepire il concetto'. L'estetica – *aisthesis* – non può che riguardare la percezione. L'atto di '*percepire* un concetto' risulta coerente e non contraddittorio nel contesto epistemologico dell'estetica degli albori, perché la parola 'percezione' aveva la capacità di esprimere, allo stesso tempo, i due atti del 'conoscere sentendo' (conoscenza sensibile) e del 'conoscere conoscendo' (conoscenza intellettuale). Nel suo uso più recente, invece, il termine 'percezione' è associato prevalentemente alla sensibilità, la quale dal suo canto è riconosciuta universalmente come incapace di esprimere le verità ante-fenomenologiche della scienza. Ad esempio, possiamo 'percepire' la funzione d'onda di un atomo? O la sincronia di fase di un gruppo neuronale? 'Genoma' è un termine che può essere 'percepito', oltre che compreso? Queste domande sono ingenuie ma non provocatorie. La loro funzione è di mostrare che, da un certo punto in poi nel corso della storia del pensiero, l'idea di 'percepire un concetto' è diventata assurda. Nel prossimo paragrafo, proveremo ad esplorare il motivo che ci ha indotti ad accettare un tale assunto.

3. Il divieto di percepire un concetto

Kant distingue due sensi della parola '*Perzeption*': "Una percezione che si riferisca unicamente al soggetto, come la modificazione del suo stato, è sensazione (*sensatio*); una percezione oggettiva è conoscenza (*cognitio*)"¹⁵. Una percezione oggettiva, a sua volta, è intuizione o concetto: "La prima si riferisce immediatamente all'oggetto ed è singola; il secondo vi si riferisce mediatamente, per mezzo di una nota caratteristica che può essere comune a più cose"¹⁶. Il giudizio, che è l'atto attraverso cui i concetti sono connessi per riferirsi ad un oggetto dell'esperienza, è "la rappresentazione della rappresentazione di quell'oggetto"¹⁷. Ciò che separa i due sensi – soggettivo e oggettivo, sensibile e cognitivo – della percezione è costituito da una serie di mediazioni che garantiscono la tenuta del soggetto di fronte alla scissione tra il mondo fenomenico e la razionalità. Pensare che si possa 'percepire un concetto', nel senso di conoscerlo al di là del suo statuto di mera forma a priori, è di certo possibile – per esempio, posso spiegare il concetto di

¹⁵ I. Kant, *Critica della ragion pura*, A320/B377, cit., p. 561.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, A68/B93, p. 191.

‘soggetto’ per mezzo del concetto di sostanza – ma solo al costo di abbandonare il solido terreno dell’esperienza per cedere alla speculazione metafisica. Ma se noi volessimo ‘percepire un concetto’ senza abbandonare il terreno sicuro dell’esperienza, non faremmo altro che incorrere in una serie di contraddizioni.

Per esempio, un giudizio sintetico è in grado di congiungere un soggetto e un predicato laddove quest’ultimo non è contenuto nel (o non è una determinazione logica del) soggetto. Per questo motivo, esso domanda un riferimento all’esperienza, per l’ovvio motivo che non deriva, né può derivare, dall’analisi concettuale. Affinché vi siano giudizi sintetici, è necessario un accordo tra i due tipi di percezione oggettiva: intuizione e cognizione. Tuttavia, l’accordo non cambia nulla del fatto che le intuizioni hanno una natura diversa da quella discorsiva dei concetti. Per questo motivo, il rapporto tra intuizione e concezione non è pensabile al di là dell’attività mediatrice del giudizio. La percezione del concetto domanderebbe di pensare un rapporto tra dire e intuire che sia diretto, immediato: non-mediato dal giudizio. Senza il giudizio, però, verrebbe meno l’oggettività di queste percezioni. Eccoci dunque di fronte alla prima contraddizione: benché l’intuizione sia uno dei tre modi della percezione, ‘percepire un concetto’ nel senso di ‘intuirlo’ ci costringe a rinunciare allo statuto oggettivo della percezione.

Beninteso, si dà il caso – uno soltanto – che il concetto sia ‘sentito’. Si tratta più nello specifico di un sentimento (*Gefühl*) “che nasce su un fondamento intellettuale”: è il “rispetto per la legge morale”, “il solo che possiamo conoscere interamente a priori”¹⁸. Ciò, tuttavia, non ha niente a che fare con la *sensatio*, ossia con il senso soggettivo della percezione. Kant chiarisce infatti che *Gefühl* non è *Empfindung* e tale distinzione ha precisamente lo scopo di preservare la differenza fondamentale tra la natura teoretica della conoscenza, la natura pratica dell’etica e lo statuto mediale della facoltà di giudizio:

Quando una determinazione del sentimento del piacere o dispiacere è chiamata sensazione, questa espressione significa qualcosa del tutto diverso rispetto a quando chiamo sensazione la rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto ricettività che compete alla facoltà conoscitiva). Infatti, in quest’ultimo caso, la rappresentazione è riferita all’oggetto, mentre, nel primo caso, è riferita esclusivamente al soggetto e non serve assolutamente ad alcuna conoscenza, neppure quella mediante la quale il soggetto stesso si conosce.¹⁹

¹⁸ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, 130, a cura di V. Mathieu, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 157.

¹⁹ I. Kant, *Critica del giudizio*, 206, a cura di M. Marassi, Bompiani/Giunti, Firenze-Milano 2017, p. 80

In base a tale distinzione tra *Gefühl* ed *Empfinden* risulta impossibile percepire un concetto nel senso della *sensatio*. In effetti, il sentimento del rispetto è una positivizzazione della legge morale ma si tratta comunque di una positività *interna*. Senza la suddetta distinzione, tale sentimento potrebbe essere concepito come sentimento *esterno* del concetto – il che, beninteso, non equivarrebbe a percepirlo ‘con i sensi’ bensì in un senso intellettualmente universalizzabile. Non è dunque possibile concepire la percezione del concetto nel senso del sentire, perché, se fosse altrimenti, il sentimento del rispetto – inteso come positività *interna* di un concetto morale – contraddirebbe lo statuto soggettivo della *sensatio* o dell’*Empfinden*, rendendolo oggettivo. Se nel caso precedente (percepire il concetto nel senso di intuirlo) si aveva a che fare con il rischio per cui ogni percezione risulterebbe soggettiva, questa volta il pericolo è maggiore: credere nell’esteriorità del sentimento etico, infatti, minaccia niente meno che la necessità dell’univocità dell’accordo tra natura e ragione in base alla facoltà del giudizio.

Passiamo ora all’ultima ipotesi (in parte già affrontata). Se il concetto è percezione, nel senso oggettivo della *cognitio*, si può quantomeno ipotizzare la percezione *cognitiva* di un concetto? In questo caso, ad essere minacciata dalla contraddizione è niente meno che la funzione di struttura della facoltà conoscitiva. La struttura intellettuale del soggetto non è in grado di auto-percepirsi²⁰: l’appercezione trascendentale, in quanto attività originaria di unificazione di tutte le rappresentazioni, non ha nulla a che fare con l’auto-riflessività. Lo scopo della critica trascendentale non è quello di determinare la possibilità, per la struttura, di conoscersi trasparentemente bensì di stabilire una volta per tutte i confini della conoscenza intellettuale²¹. Benché Kant utilizzi ancora il termine ‘percezione’ in senso ampio (vale a dire, come percezione a un tempo sensibile e cognitiva), non bisogna lasciarsi ingannare dalla semantica e pensare che la percezione, intesa come *cognitio*, implichi la possibilità di ‘percepire’ (conoscere) un concetto. I concetti, senza le intuizioni, non conoscono – o ‘non percepiscono’ – alcunché. Si potrebbe addirittura dire che l’Analitica, nella misura in cui è in grado di ‘purificare’ i concetti puri dal materiale empirico, sia l’unico modo che il soggetto ha di accedere alla propria architettura trascendentale. Il motivo di tale affermazione è sempre lo stesso: la struttura non può auto-percepirsi. L’“analitica trascendentale” prende il posto dell’“ontologia” per legare l’intelletto all’esperienza possibile *del* soggetto, cosicché quest’ultimo, riconoscendo nella struttura nient’altro che la propria soggettività, non avrà più la pretesa di considerare i concetti in quanto cose esistenti in sé²².

²⁰ Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, B66-B69, cit, pp. 157-158.

²¹ Ivi, B297/A237-238, cit., pp. 453-455.

²² Ivi, A247/B303, p. 465.

In ottica kantiana, dunque, si può solo *credere* di ‘percepire un concetto’. Questa credenza, dal suo canto, non può che essere l’effetto di una falsa comprensione della nozione di ‘percezione’. Gli errori possono essere tre: 1. Si può credere che la spontaneità dell’intelletto sia di tipo riflessivo e non determinante; 2. Si può credere che la sensibilità, se condotta al giusto grado di chiarezza, sia capace di conoscere la struttura interna delle cose; 3. Si possono abbracciare entrambe le credenze. La metafisica cade in tutti e tre gli errori: da un lato, astrae dall’esperienza e tratta i concetti come oggetti; dall’altro, non distinguendo tra sensibilità empirica e intuizione trascendentale, considera il sentire come una forma inferiore di conoscenza, a partire dalla quale si può risalire ad una conoscenza più chiara e distinta.

In effetti, la sensibilità è il campo di battaglia del kantismo contro l’epistemologia di Leibniz, Wolff e Baumgarten. Per Kant, la sensibilità non è un grado ma una *componente* della conoscenza. Le facoltà (sensibilità, intuizione, intelletto) si integrano, non si chiarificano intensivamente. Se fosse possibile schiarire la luminosità delle nostre conoscenze sensibili, noi non accederemmo ad un sapere di ordine superiore ma “conosceremmo compiutamente [...] soltanto il nostro modo di intuire, vale a dire la nostra sensibilità”²³. A partire da questi presupposti, Kant formula la sua sentenza:

La filosofia leibniziano-wolffiana ha dunque assegnato a tutte le ricerche sulla natura e sull’origine delle nostre conoscenze una prospettiva completamente errata, allorquando ha considerato la differenza tra il sensibile e l’intellettuale come una differenza semplicemente logica, mentre essa è evidentemente trascendentale, e non concerne semplicemente la forma della chiarezza e dell’oscurità, bensì l’origine e il contenuto delle conoscenze: di modo che, mediante la sensibilità non è che noi conosciamo la natura delle cose in se stesse semplicemente in maniera oscura, ma non la conosciamo affatto, e non appena mettiamo da parte la nostra natura soggettiva, l’oggetto rappresentato – assieme alle proprietà attribuitegli dall’intuizione sensibile – non lo si trova più da nessuna parte, né mai può essere trovato, in quanto è proprio questa natura soggettiva che ne determina la forma come fenomeno.²⁴

È precisamente in questo punto che Kant stabilisce l’impossibilità di percepire un concetto. Dal momento che, tra sensibilità e intelletto, non v’è *passaggio* ma *accordo*, non ha senso considerare i percetti come concetti oscuri, ancora non chiariti. Egli giunge perfino a prendersi gioco di Leibniz e Wolff richiamando un esempio quotidiano: il buon senso si lascia orientare dal diritto pur senza conoscerlo det-

²³ Ivi, B60/A43, p. 149.

²⁴ Ivi, B61-62/A44, pp. 149-151.

tagliatamente. “Non per questo si dirà che il concetto comune sia un concetto sensibile [...], giacché il diritto non può affatto apparire: il suo concetto si trova nell’intelletto, e rappresenta una natura delle azioni (la natura morale) che appartiene a queste azioni in se stesse”²⁵. A queste altezze, ciò che vale per il diritto vale per qualsiasi altro caso. La questione è che il concetto non appare, non si manifesta. La differenza tra sensibilità, percezione e concettualizzazione non è logica, è trascendentale: concerne cioè la natura sintetica del giudizio, non i gradi della conoscenza.

Se questo è ciò che l’Estetica Trascendentale ci dice di Leibniz e Wolff, Kant non manca di notificare che Baumgarten si è spinto perfino oltre, nella “vana speranza [...] di ricondurre la valutazione critica del bello sotto dei principi razionali, e di innalzare le sue regole a scienza”²⁶. Ciò che il razionalismo tedesco avrebbero mancato è l’abisso della *Spaltung* che separa la natura intuitiva dalla natura discorsiva della conoscenza – un’incrinatura che solo il rigore dell’analisi dei giudizi può articolare in un accordo sistematico.

Vale però la pena di ritornare su quella tradizione che Kant, come abbiamo visto, rimprovera senza riserve. I punti da cui partire sono essenzialmente due: l’epistemologia intensiva in Leibniz e in Wolff e l’estetica. In questa sede, scegliamo di partire dalla seconda, per provare a comprendere che cosa possa voler dire ‘percepire un concetto’ nell’ottica di Baumgarten.

4. La percezione estetica del concetto

Occorre anzitutto precisare che l’estetica di Baumgarten non è né una teoria delle arti, né un tentativo di elevare la critica del gusto a scienza. L’estetica è la parte pragmatica di una teoria degli affetti. Per l’autore della *Metaphysica*, i desideri umani possono essere o ‘sensitivi’ (ovvero ‘sensibili’ in relazione al soggetto e non all’oggetto o al dato sensibile) o intellettuali. Nel primo caso (quello che propriamente ci interessa), tali desideri sono mossi “da rappresentazioni o oscure, o confuse”, che costituiscono le “cause impulsive del desiderio” e che assumono il nome di “STIMOLI”²⁷. Per Baumgarten, lo studio degli affetti domanda una teoria generale – la ‘patologia’ –, che a sua volta è suddivisa in una parte teoretica – la ‘psicologia’ –, in una pratica – lo studio morale di ciò che

²⁵ Ivi, B61/A43-44, p. 149.

²⁶ Ivi, B35, p. 115, n.

²⁷ A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §677, a cura di G. Lorini, Bompiani-Giunti, Firenze-Milano 2024, p. 405.

l'essere umano 'deve' ai propri affetti – e in una *pragmatica*, il cui obiettivo è quello di ricavare le regole oratorie, retoriche e poetiche della loro conduzione:

I desideri e le repulsioni (più intensi) che derivano da una conoscenza confusa sono AFFETTI (passioni, affezioni, turbamenti dell'anima), e la loro conoscenza è PATOLOGIA 1) PSICOLOGIA, quella che spiega la teoria degli affetti stessi, 2) ESTETICA, quella che contiene le regole della loro sollecitazione, del loro controllo e della loro indicazione, a cui appartengono la patologia oratoria, quella retorica e quella poetica [...], 3) PRATICA, quella che mostra gli obblighi dell'uomo nei confronti degli affetti.²⁸

L'indagine sulla retorica, sull'oratoria e sulla poetica non è dunque uno studio generico delle lettere ma sul modo in cui, dall'arte e dalla letteratura, sia possibile ricavare delle regole a conduzione dell'affettività, del desiderio e della repulsione: in altre parole, della *carne*. In effetti, una politica dell'estetica non è una novità della filosofia francese contemporanea. Essa esiste già in Baumgarten, che all'obiezione: "le facoltà inferiori, la carne, devono piuttosto esser debellate che eccitate e rafforzate", risponde: "si richiede dominio, non tirannide, sulle facoltà inferiori"²⁹.

Ora, per comprendere meglio la portata filosofica di questa definizione dell'estetica, occorre tornare alle summenzionate '*petit perceptions*' che Leibniz considera come cause dell'"inquietudine" che determina "il nostro desiderio e addirittura il nostro piacere"³⁰. Ma si tratta – come nota Deleuze, commentando questi passi – di "una percezione allucinatoria", ossia di una percezione psicologica, produttiva, propria dell'anima³¹. In ultima istanza, è di una percezione monadica che si parla: di una forza e non di una passione. Allora, come può Baumgarten parlare di stimoli?

È grazie a Wolff che vediamo introdurre, nello studio della sensibilità, un elemento per noi forse scontato ma decisivo: l'elemento neurologico³². "Se infatti – egli scrive – non viene impresso alcun moto ai nervi, non si dà alcun cambiamento nell'organo e quindi non c'è sensazione"³³. Wolff,

²⁸ Ivi, §678, p. 407.

²⁹ A.G. Baumgarten, *Estetica*, §12, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI) 2020, p. 28.

³⁰ G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 29.

³¹ G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 158.

³² Sull'importanza di Wolff per lo sviluppo della neuropsicologia cognitiva, cfr. M. Mei, L. Cataldi Madonna, *L'Intuizione dei pensieri. La Pars Inferior Animae nella psicologia cognitiva di Christian Wolff*, Aracne, Roma 2011. Per una panoramica generale sul ruolo di Wolff nella nascita della disciplina psicologica moderna, cfr. S. de Freitas Araujo, *The Role of Christian Wolff in the History of Psychology*, «Universitas Psychologica», 11 (3), 2012, pp. 1013-1024.

³³ C. Wolff, *Metafisica tedesca*, a cura di R. Ciafardone, Bompiani, Milano 2003, p. 48.

però, non si limita a proporre l'idea dell'input sensoriale ma lo interpreta alla luce dell'epistemologia cartesiana delle idee oscure e confuse, chiare e distinte. Il risultato è rivoluzionario. Da un lato, la qualità delle idee non dipende più, esclusivamente, dal *lumen naturale* dell'anima ma dalla "velocità del moto" in cui la *species impressa* – l'impressione dell'oggetto sugli organi di senso – "stimola" il cervello³⁴. Dall'altro lato, benché egli affermi la separazione tra lo *spiritus* e il corpo, l'essenza dell'anima non è più interpretata, esclusivamente, come *vis repraesentativa ũiversi*, bensì come "forza rappresentativa dell'universo, situata in un corpo organico limitato materialmente, e formalmente limitata dalla costituzione degli organi di senso"³⁵.

Baumgarten può quindi trattare le rappresentazioni oscure come *stimuli* operando una sintesi tra la percezione attiva e monadica di Leibniz e l'idea wolffiana di un corpo percipiente: una chiarezza inferiore, propriamente sensibile, peculiarmente cerebrale. Le facoltà inferiori hanno una loro logica, 'inferiore' ma non per questo più semplice. SCOPO dell'estetica è quello di portare alla luce questa logica, di fare chiarezza nel sito dell'oscuro senza pretendere di diradarlo né di scioglierne la confusione. Fare di questa oscurità e di questa confusione l'oggetto di un sapere, per cercare di comprendere i meccanismi del desiderio e dell'affezione.

L'estetica come parte pratica di una teoria degli affetti determina la relazione tra sensibilità e intelletto. Si tratta di uno dei punti meno battuti in Baumgarten. Si tende in prevalenza a leggere *schematicamente* la definizione dell'estetica in quanto *analogon rationis*, accontentandosi della partizione wolffiana tra una parte inferiore e una parte superiore dell'anima³⁶. Benché ciò sia corretto, non per questo si è esonerati dal dovere di provare a determinare il rapporto specifico che Baumgarten delinea tra il sensibile e il razionale. Non bisogna dimenticare, infatti, che l'anima è sostanza semplice e che la partizione tra *inferior* e *superior* è psicologica, non ontologica³⁷. Per questo motivo, l'*analogon rationis* non è una mera partizione ma contiene il mistero di un rapporto problematico.

L'estetica, dunque, non è una critica bensì la 'pragmatica' di una teoria degli affetti; inoltre, essa contiene l'enigma del rapporto tra sensi-

³⁴ Cfr. C. Wolff, *Psychologia rationalis*, §§125-129, a cura di J. École, Georg Olms, Hildesheim-New York 1972, pp. 98-103. Sulla definizione della *species impressa*, cfr. Ivi, §112, p. 88.

³⁵ Ivi, §66, p. 45. Cfr. anche Ivi, §63, pp. 42-43. Sulla separazione tra lo spirito e il corpo in Wolff, cfr. P. Pimpinella, *Wolff e Baumgarten. Studi di terminologia filosofica*, CNR/Leo S. Olschki, Roma 2005, pp. 1-4.

³⁶ Ivi, §1, p. 26. Sulla suddivisione wolffiana tra una parte inferiore e superiore dell'anima, cfr. C. Wolff, *Psychologia empirica*, §§54-55, cit., p. 33.

³⁷ Cfr. A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §230, cit., p. 157.

bilità e ragione. La definizione kantiana dell'estetica di Baumgarten è fuorviante, non soltanto perché manca del tutto l'oggetto della nuova disciplina (che sono gli affetti, non i gusti) ma anche perché tralascia altri due elementi essenziali: 1. L'intenzione logica della nuova disciplina, ossia il tentativo di superare il limite della metafisica wolffiana in direzione di una teoria delle singolarità; 2. La partizione, effettuata in vista dell'intenzione generale (1), tra una concezione intensiva ed una concezione estensiva della chiarezza. Entrambi questi aspetti devono essere specificati.

In merito al primo punto, Baumgarten non smette di insistere sul fatto che l'oggetto estetico è *omne modo determinato*, assolutamente individuato. Hans Adler ha colto la rilevanza di questo aspetto, che è da inserire nel contesto generale dell'epistemologia leibniziano-wolffiana.

La filosofia, intesa nel senso wolffiano (e leibniziano), parte dal *nexus rerum*, dal nesso complessivo delle cose, cioè dalla connessione totale del mondo; e, rispetto a tale conoscenza, la conoscenza delle cose singole [...] ha sì una funzione necessaria, ma, in rapporto all'oggetto e allo scopo della conoscenza, soltanto propedeutica. In questo senso, si comprendere il motivo per cui Wolff si occupa anche degli *aistheta* (delle cose sensibili), ma non elabora un'estetica autonoma”.³⁸

Tanto in Leibniz quanto in Wolff vale l'assunto tomistico per cui “*scientia non est singularium*” – formula che potremmo parafrasare come: ‘non si dà scienza del singolare’³⁹. La scienza, per essere tale, deve basarsi sugli universali, giungere a determinare il *nexus rerum*, la struttura totale dell'universo. Baumgarten, però, fa dell'individuale l'oggetto proprio dell'estetica. Il problema diventa allora il seguente: come pensare una singolarità, un oggetto assolutamente individuato, quando la ‘scienza’ non tratta che del nesso universale delle cose? È a questo punto che entra in gioco la suddivisione tra chiarezza estensiva e chiarezza intensiva.

Come chiarisce Salvatore Tedesco:

I concetti metafisici di ordine più generale devono la loro universalità alla rinuncia alle determinazioni più specifiche e concrete di rango inferiore. Al contrario, la determinatezza della rappresentazione aumenta la chiarezza estensiva, e quindi la poeticità della rappresentazione. Così, il passaggio dal concetto superiore di genere a quello inferiore di specie permetterà di rigua-

³⁸ H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie*, Felix Meiner, Amburgo 1990, p. 24.

³⁹ T. D'Aquino, *La somma teologica*, tr. it. a cura dei Frati Domenicani, Studio Domenicano, Bologna 2014, p. 27.

dagnare concretezza rappresentativa, cioè chiarezza estensiva [...] sino a quel massimo di concretezza rappresentativa, e dunque di poeticità, che si ottiene con la rappresentazione dell'individuo, dal momento che l'individuo è *omni-mode determinatum*.⁴⁰

La partizione tra *claritas intensiva* e *claritas extensiva* ha dunque lo scopo di superare il limite tomistico della metafisica leibniziano-wolffiana, per fare dell'individuale l'oggetto di una scienza. Baumgarten introduce questa differenza nelle *Riflessioni sulla poesia*:

Se nella rappresentazione A si rappresenta di più che in B, C, D e così via, e però sono tutte confuse, A sarà detta estensivamente più chiara delle altre. Si deve aggiungere la restrizione al fine di distinguere questi gradi di chiarezza da quelli sufficientemente noti, che in virtù della distinzione dei tratti caratteristici raggiungono la profondità della conoscenza e rendono una rappresentazione intensivamente più chiara di un'altra.⁴¹

Ancora nelle *Riflessioni*, Baumgarten chiarisce che le materie dell'estetica sono essenzialmente due: gli affetti e le immagini⁴². Tuttavia, fornisce anche una categoria più generale: quella di individuo: "Gli individui sono determinati in tutto e per tutto, dunque le rappresentazioni di cose singole sono poetiche in sommo grado"⁴³. L'oggetto proprio della chiarezza estensiva è l'individuale: "Quanto più le cose sono determinate, tanto più le loro rappresentazioni abbracciano; ma quanto più si cumula in una rappresentazione confusa, tanto più essa diventa estensivamente più chiara"⁴⁴. Cosicché, quando parliamo di 'individuo' in Baumgarten, noi non abbiamo più a che fare con il semplice – con la specie infima della Scolastica –, bensì con un'idea complessa: è l'oggetto singolare (A) *più* le percezioni meno chiare che lo accompagnano (B, C, D, e così via).

Beninteso, questa concezione può essere affiancata a quella di Leibniz, per cui l'individuo non è, come credeva Locke, ciò che è singolarmente *identico* a sé, bensì il composto delle piccole percezioni⁴⁵. La

⁴⁰ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica/Aesthetica Preprint Supplementa, 2000, p. 55.

⁴¹ A.G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, §16, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 1999, p. 43.

⁴² Ivi, §§24-29, cit., pp. 46-47

⁴³ Ivi, §19, p. 43.

⁴⁴ *Ibidem*, §18

⁴⁵ Cfr. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 28. Sulla concezione dell'individuo che Leibniz confuta in questo punto dei *Saggi*, cfr. J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, tr. it. di V. Cicero e M.G. D'Amico, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2021, p. 167.

differenza fondamentale, però, è che Leibniz tratta l'individuo come 'persona', mentre in estetica la categoria investe l'oggetto. Baumgarten, dunque, *esteriorizza* l'individuazione leibniziana al di là del soggetto, rendendola accessibile all'investigazione. 'Percepire un concetto' è possibile nella misura in cui il mondo contiene cose individuali, frammenti di affettività espressi in forma d'arte o di poesia. Assumere una tale prospettiva domanda una sorta di rivoluzione retrospettiva rispetto allo spiritualismo della successiva estetica tedesca: la poesia non è bella perché vi sia un soggetto che la giudichi, la avverta o la 'senta' interiormente tale. Lo è per via della sua *praegnans*, della gravidanza delle caratteristiche che la corredano in quanto oggetto singolare. La bellezza è il risultato di un gioco di luci e ombre, di molteplicità e singolarità – è il gioco dell'individuazione che rende l'oggetto un oggetto estetico, così come, all'opposto, l'oggetto estetico rende l'individuazione percepibile, accessibile alla percezione del soggetto. Non è dunque possibile interpretare l'estetica di Baumgarten senza il sostrato gnoseologico da cui essa emerge come il suo *desideratum*⁴⁶. Per via di questa forte discendenza epistemologica, l'estetica non riguarda solo alcune facoltà ma anche il rapporto tra la parte inferiore e la parte superiore dell'anima, tra la sensibilità e la razionalità.

Ora, ciò che determina la bellezza è costituito da due tipi di percezioni: quelle complesse e quelle pregnanti. In questa sede, ci concentreremo sul primo tipo. Tedesco parla in tal senso di "concetto complesso" e sottolinea che quest'ultimo, a differenza del "semplice", a cui non aderisce alcuna nota oscura, "si caratterizza per la concomitante presenza di altri concetti"⁴⁷. Che il bello o il poetico corrispondano ad una percezione estensivamente chiara significa che l'oggetto estetico è un multiplo consistente, che riunisce nella sua chiarezza una serie di altre percezioni pur senza inglobarle o sintetizzarle. 'Chiarezza estensiva' è dunque il termine con cui Baumgarten tenta di descrivere quella situazione in cui la complessità di un oggetto si manifesta *a colpo d'occhio*, senza il bisogno di scomporlo per mezzo dell'analisi. La perspicacia di questa definizione emerge chiaramente se inserita nel contesto storico dell'epistemologia a cui l'autore dell'*Aesthetica* fa riferimento. Si tratta di individuare precisamente la via di mezzo tra oscurità e chiarezza, per cogliere il concetto nel suo statuto germinale.

Nelle *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, Leibniz rimprovera a Descartes di non aver "pienamente soddisfatto" l'argomento "intorno alle idee vere e false", provocando la diffusione di fraintendimenti e abusi delle relative categorie:

⁴⁶ Cfr. H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, cit., p. IX.

⁴⁷ S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 21.

Mi sembra che gli uomini del nostro tempo abusino non meno di quel principio tanto vantato secondo cui *tutto ciò che percepisco chiaramente e distintamente di una cosa è vero, ossia può enunciarsi di essa*. Spesso, infatti, agli uomini che giudicano sconsideratamente paiono chiare e distinte cose che sono oscure e confuse.⁴⁸

La soluzione è sostituire ad un chiasma di pura opposizione (chiarezza/oscurità, distinzione/confusione) un criterio graduale, per il quale diventa possibile passare dall'oscuro al distinto in maniera continua, secondo i gradi che seguono: "La conoscenza, dunque, è oscura o *chiara*; quella chiara è poi confusa o *distinta*, e quella distinta è inadeguata o *adeguata*, nonché o simbolica o *intuitiva*; e se è insieme adeguata e intuitiva, è senz'altro perfettissima"⁴⁹. Leibniz insiste però sul fatto che il massimo grado è inaccessibile. La conoscenza 'perfettissima' (adeguata e intuitiva) si ha quando una cosa e tutte le sue note caratteristiche sono pensare chiaramente, distintamente e *simultaneamente*:

Ma – continua Leibniz – molte volte, in particolare in un'analisi prolungata, non intuimmo tutta la natura della cosa nello stesso tempo, bensì in luogo delle cose usiamo segni [...]. E senza dubbio, quando una nozione è fortemente composta, non possiamo pensare contemporaneamente a tutti i suoi ingredienti.⁵⁰

Il problema è che la nostra facoltà conoscitiva non è in grado di cogliere in un colpo solo la complessità di un oggetto. Conoscere è, per noi, un atto che richiede tempo. Siamo perciò sempre obbligati ad un'approssimazione simbolica (l'uso di simboli in luogo del reale).

Il tempo è il limite della conoscenza umana, laddove, dal canto loro, le percezioni oscure sono in se stesse indice di simultaneità: "Si può anche dire che, in conseguenza di queste piccole percezioni, il presente è pieno dell'avvenire e carico del passato [...] e che nella minima sostanza occhi penetranti come quelli di Dio potrebbero leggere tutto lo svolgimento delle cose dell'universo"⁵¹. Per Leibniz, le anime umane non hanno accesso ad una visione perfetta dell'infinito in atto ma d'altro canto subiscono il suo effetto per mezzo delle percezioni oscure: "Queste piccole percezioni [...] formano questo non so che, questi gusti, queste immagini delle qualità dei sensi, chiare nell'insieme, ma confuse nelle parti; queste impressioni che i corpi circostanti producono su di noi e che racchiudono l'infinito"⁵².

⁴⁸ G.W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. *Scritti filosofici*, Vol. 1, a cura di M. Mugnai ed E. Pasini, UTET, Torino 2000, pp. 253-254.

⁴⁹ Ivi, p. 252.

⁵⁰ G.W. Leibniz, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, cit., pp. 253-254

⁵¹ G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 28.

⁵² *Ibidem*.

Ne deriva: 1. Che le percezioni oscure contengono una verità inaccessibile alla chiarezza del procedimento analitico (chiarezza intensiva); 2. Che tali percezioni oscure, però, sono per definizione inconsce, vaghe, inattingibili. Siamo di fronte ad una *impasse*: da un bordo all'altro – dalla pregnanza dell'oscurità alla luminosità totale dell'intuizione 'perfettissima' –, la verità è sbarrata. Non resta allora che porsi nel mezzo, cercando di cogliere il grado gnoseologico ove oscurità e chiarezza appartengono allo stesso insieme. Ed è esattamente questa la definizione baumgarteniana di 'percezione complessa':

Una PERCEZIONE che, oltre alle note a cui io presto la massima attenzione, contiene anche altre note meno chiare è COMPLESSA. L'insieme delle note di un PENSIERO COMPLESSO, al quale presto la massima attenzione nelle note, è una PERCEZIONE PRIMARIA; il complesso delle note meno chiare viene detto PERCEZIONE AGGREGATA (secondaria). Quindi una percezione complessa è il tutto della percezione primaria e aggregata.⁵³

Riavvolgiamo il filo del discorso: l'estetica è una parte della teoria degli affetti, che punta a determinare l'*individuum* al di là del soggetto e che si basa, dal punto di vista gnoseologico, sulla chiarezza estensiva. Quest'ultima, dal suo canto, è in grado di cogliere *in un colpo d'occhio* la ricchezza di un oggetto singolare pur senza pretendere di intuirlo nella luminosità dell'assoluta verità (*nexus rerum*). La percezione complessa raccoglie in sé il *pensiero* complesso delle note chiare e la *percezione* aggregata delle note 'meno chiare' in una totalità (*totum*) di grado superiore. È la *percezione* che si piega su di sé, avvolgendo in se stessa i suoi due sensi del 'sentire' e del 'pensare'.

La *perceptio complexa* è dunque al centro del rapporto tra sensibilità e razionalità, che ha tre caratteristiche: 1. Le due serie relazionate non si escludono a vicenda: pensiero e sensibilità coabitano lo stesso 'complesso percettivo'; 2. Il 'complesso comune' si dà come totalità di note chiare e percezioni meno chiare: è un complesso a un tempo sensibile e intellettuale; 3. Tale 'complesso', in quanto 'percettivo', non è di natura differente rispetto ai termini che pone in relazione ed è per questo motivo che si ha una percezione complessa quando la percezione si 'ripiega' su di sé.

Ciò è confermato anche dalla definizione della *Ratio* nella *Metafisica*: la *pars superior* non dà accesso a nuove facoltà ma permette di elevare le facoltà inferiori ad un grado superiore, di natura intellettuale. Baumgarten non considera la ragione come una facoltà distinta ma la pone fin da subito *accanto* a quelle inferiori:

⁵³ A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §530, cit., p. 309.

Io percepisco distintamente il nesso fra alcune cose, e confusamente quello fra altre cose. Quindi ho un intelletto che percepisce il nesso fra le cose [...], vale a dire una ragione, e ho delle facoltà che conoscono i nessi più confusamente [...] Tutte queste facoltà, nella misura in cui nel rappresentare il nesso fra le cose sono simili alla ragione, costituiscono un ANALOGO DELLA RAGIONE [...], ossia il complesso delle facoltà dell'anima di rappresentare un nesso confusamente.⁵⁴

L'analogon rationis indica la coesistenza tra la *pars inferior* e la *pars superior*: la ragione non è il superamento della sensibilità ma la formazione di un apice attorniato da quella. Essa opera in concomitanza con i propri analoghi – le facoltà sensibili, inferiori. La prova della sua esistenza non è costituita dall'assunto che *tutto*, per mezzo di essa, diventi chiaro (*nexus rerum*), bensì dal fatto che, *tra* tutte le percezioni confuse, ve ne siano di chiare. La logica baumgarteniana della *ratio* è una logica del chiaroscuro: non esiste luminosità che non sia accompagnata da un certo grado di confusione e le percezioni chiare espongono il loro nitore solo emergendo da un *fundus* di oscurità che non è meno tenebroso delle campiture di un Caravaggio o di un Mattia Preti⁵⁵. È il barocco filosofico delle facoltà, che si dispiegano secondo una logica della piega, di un sollevamento dei piani, di una ripetizione differenziante e dei punti di luce nell'oscurità. Il motivo della piega illumina anche il motivo per cui le facoltà della ragione non sono altro che quelle della parte inferiore dell'anima, elevate intellettualmente:

La facoltà di cogliere distintamente le identità e le differenze fra le cose (§§572, 579), e quindi l'ingegno e l'acume intellettuale (§575), la memoria intellettuale, ossia la PERSONALITÀ (§§579, 306), la facoltà di giudicare distintamente (§§606, 94), a cui appartiene il giudizio intellettuale (§607), l'anticipazione intellettuale, ossia la PREVIDENZA (preveggenza) (§610), la facoltà caratteristica intellettuale (§619), [tutto questo] è la ragione (§640).⁵⁶

Non è possibile, infatti, ignorare che a tutte queste facoltà – che definiscono appunto la ragione – corrispondono *sistematicamente* parti dell'estetica. Rispettivamente: l'“ESTETICA DELLA PERSPICACIA” (§575), l'“ARTE MNEMONICA” (§587), la “mantica” (§604), “la CRITICA ESTETICA” (§607), “l'ESTETICA CARATTERISTICA” (§622)⁵⁷. *L'analogon* è un rapporto di differenziazione che preserva la

⁵⁴ Ivi, §640, p. 337.

⁵⁵ Utilizziamo la categoria del barocco per comodità. Siamo ben consapevoli delle difficoltà di questa categorizzazione dal punto di vista della storia dell'arte. Cfr. R. Longhi, *Studi Caravaggeschi*, Abscondita, Milano 2017, p. 16.

⁵⁶ A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §641, cit., p. 337.

⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 337, 343, 355, 357, 365.

differenza tra concetti e sensazioni, è il complesso delle facoltà che si ripiegano su se stesse.

Il passaggio dal piano microscopico della percezione complessa al piano macroscopico della razionalità ci aiuta a comprendere che la prima (*perceptio complexa*) esprime a livello molecolare la dinamica molar della relazione tra il sensibile e il razionale, perché offre il modello dell'aderenza dinamica tra il chiaro e il confuso. La grande scoperta di Baumgarten è che, benché sia possibile suddividere una parte superiore e una parte inferiore dell'anima, ogni percezione chiara è sempre seguita dall'ombra delle percezioni oscure che aderiscono a quella. In tal senso, la parte chiara di una percezione complessa è un nucleo unificante che opera nel cuore della sensibilità, come un principio (in senso genetico e non in senso logico) di coesione del molteplice sensibile. Fino a questo punto, il concetto non è ancora presente come nozione universale. Eppure, in questo primo nitore, esso si annuncia. Ed è precisamente in questo senso che, nell'orizzonte epistemologico dell'estetica di Baumgarten, è possibile *percepire un concetto*: non il suo senso discorsivo, bensì il suo stesso *farsi*, il processo della sua individuazione a partire dallo sfondo di una molteplicità di percezioni oscure.

5. Stile e percezione in Baumgarten

Per comprendere il motivo per cui la razionalità percettologica di Baumgarten sia strettamente connessa alla nozione di stile, occorre osservare questa definizione: “la percezione, in quanto è ragione, si chiama *argomento*”⁵⁸. L'argomento può essere colto dal lato dell'*esplicazione* ma può anche essere considerato dal lato dell'*esposizione*. La sua natura non si limita alla dimostrazione di ciò che si afferma ma anche al modo in cui un ricevente lo percepisce. Se la logica si occupa dell'*esplicazione*, l'*esposizione* è parte dell'oratoria, della retorica e della poetica. Pur senza saperlo, pur senza aver mai formulato un'estetica, coloro che si sono occupati di queste 'arti' non hanno fatto che riflettere sulla *percezione* dell'argomento, il cui oggetto è più specificamente costituito dagli stili dell'argomentazione.

Esponendo la questione in questo modo, siamo ancora nell'ottica di un'organizzazione gerarchica tra logica ed estetica. Tuttavia, noi abbiamo visto che il rapporto tra sensibilità e razionalità è più complesso. L'estetica è materia della parte inferiore dell'anima non perché 'valga meno', bensì perché i concetti partono dal basso. *Non* dal dato sensibile, *ben-*

⁵⁸ A.G. Baumgarten, *Estetica*, §26, cit., p. 32.

sì dal fondo – dal *fundus animae*: “Nell’anima vi sono delle percezioni oscure [...]. Il complesso di queste percezioni viene detto PROFONDO DELL’ANIMA”⁵⁹. Le percezioni chiare non sono che l’elevazione sul piano della ragione delle percezioni confuse, il che non implica una gerarchia, bensì un rapporto genetico tra le une e le altre. Se questa interpretazione è corretta, allora non è possibile operare una classificazione assiologica tra il rigore della dimostrazione e lo statuto meramente ornamentale degli stili d’esposizione argomentativa: ogni dimostrazione è esposizione, ogni logica che si rispetti induce un certo effetto estetico.

Questo punto è molto importante se vogliamo capire meglio la natura dell’estetica in Baumgarten. Egli afferma, infatti, che l’estetica, pur tralasciando spunto dalle arti del passato, non è riducibile ad esse: “Alla nostra scienza [...] si potrebbe obiettare [...] che coincida con la retorica e la poetica. Rispondo: (a) è qualcosa di più ampio, (b) comprende cose fra loro simili e comuni a queste arti”⁶⁰. Ebbene, che cos’è questo ‘qualcosa’ – questo eccesso dell’estetica rispetto alle altre arti –, se non una comprensione *logica*, pienamente filosofica, degli stili dell’argomentazione?

L’estetica ci insegna che gli stili argomentativi sono dei veri e propri *stili di pensiero*. Come chiarisce Tedesco, qui non troviamo un catalogo di *genera dicendi* ma di *genera cogitandi*: “La dizione *genera dicendi*, ormai degradata a mero catalogo di stili di ornamentazione, viene riformulata come *genera* (o anche *rationes*) *cogitandi*, stili di pensiero, attestazioni di autonome e peculiari verità della conoscenza estetica”⁶¹. Baumgarten non considera lo stile come macrocategoria di categorie più specifiche (epica, lirica, tragedia, commedia). Egli adopera questa parola per indicare modi attuali del pensiero (stile naturale, stile brutale, stile pieno e perfetto, e così via). Lo stile è un modo di organizzare, tramite la disposizione poetica dell’argomento, i rapporti tra le percezioni chiare e confuse, in modo tale da guidare la sequenza degli affetti, dei desideri e delle repulsioni.

Ma non basta: a partire dal 1758, Baumgarten concepisce la struttura della verità estetica in se stessa, da non confondere con il modo in cui egli organizza la disciplina. Nel 1750, al §13, Baumgarten scrive:

La nostra estetica [...], come la logica, sua sorella maggiore, si divide in (I) *teoretica*, dottrinale, generale (Parte prima), e dà insegnamenti: (1) in maniera *euristica* sulle cose e su ciò che è da pensare [...]; (2) sull’ordine lucente, ossia la *metodologia* [...]; (3) sui segni propri di ciò che è stato pensato e disposto in modo bello, ossia la *semiotica* [...]; (II) *pratica*, applicata, particolare.⁶²

⁵⁹ A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §511, cit., p. 299.

⁶⁰ Ivi, §5, cit., pp. 26-27.

⁶¹ S. Tedesco, *Presentazione*, in A.G. Baumgarten, *Estetica*, cit., p. 14.

⁶² A.G. Baumgarten, *Estetica*, §13, cit., p. 28.

L'estetica in quanto disciplina è strutturata sul modello della logica, secondo uno schema ancora gerarchico del rapporto tra le due discipline. Nella Seconda Parte del 1758, però, noi ritroviamo un'ulteriore suddivisione, che questa volta riguarda, specificamente, ciò che Baumgarten chiama: 'l'amore estetico per la verità'. Quest'ultima partizione non concerne l'opera (*l'Estetica*) ma la materia (*l'estetica*), il suo peculiare approccio al vero:

L'amore assoluto, ma estetico, per la verità [...] si dispiega comparativamente secondo le tre specie e i tre gradi delle verità materialmente perfette in cui esso si dà. Sono materia di quello: (1) gli enti generali; (2) gli enti attuali di questo mondo; (3) gli enti eterocosmici. *Lo stile di pensiero* che esprime elegantemente le generalità è quello *estetico-dogmatico*; quello che dipinge gli enti attuali di questo mondo, per l'esiguo numero di enti futuri che possono introdursi nella verità in senso strettissimo, sarà chiamato *estetico-storico*. Infine, lo stile che riflette elegantemente su enti eterocosmici sarà chiamato, con un'altra sineddoche, anche se non si esprime in versi, *stile di pensiero poetico*.⁶³

Nell'arco di circa otto anni, la nozione di stile viene elevata: non indica più il dato culturale che l'estetica eredita dalla tradizione ma diventa ciò che organizza la verità estetica *dall'interno*, secondo la serie dei tre *genera cogitandi* principali – dogmatico, storico, poetico. Lo stile permette insomma l'organizzazione di una verità che non è diversa da quella metafisica, dotata però di tratti peculiarmente estetici in base all'individualità di ciò di cui si predica. La nozione di stile appare allora come il correlato estetico dello sviluppo del concetto: uno stile abbondante, "*pieno*", domanda una moltitudine di percezioni ma, affinché sia anche "*perfetto*", è necessaria una certa coerenza, una certa organicità, determinata dal modo in cui le note si organizzano in un'esposizione argomentativa o in una 'percezione razionale'⁶⁴.

Ora è possibile tentare di determinare in maniera più esatta ciò che lega la percezione del concetto alla logica dello stile: nel primo caso, si tratta di descrivere la formazione di una percezione chiara nella sua relazione con la molteplicità delle percezioni oscure, da cui emerge la percezione chiara (o, se ci è concesso, il *germe* di un concetto); nel secondo, si tratta di *dirigere* la chiarezza stessa per mezzo di un'esposizione argomentativa. È dunque attraverso lo stile che l'estetica raggiunge la sua funzione, ottemperando alla propria destinazione *pratica*, che è quella di comunicare in forma sensibile le verità degli oggetti assolutamente individualizzati, *accanto* alla logica e senza confondersi con essa:

⁶³ Ivi, §566, p. 224.

⁶⁴ Ivi, §158, p. 73.

L'orizzonte estetico fruisce, come se fossero la sua selva, il suo Chaos e la sua materia [...], di quei concetti universalissimi, astrattissimi che, per mezzo dell'arte [...], devono essere elevati al culmine della perfezione formale delle conoscenze umane. Una parte di essi viene completamente consegnata all'orizzonte logico; una parte viene sottratta a questo orizzonte e avvolta di nuovo in una fitta serie di differenze più determinate, dalle quali la ragione aveva precedentemente fatto astrazione: si tratta soprattutto di quelli singolari, individuali, determinatissimi, che mostrano la più elevata perfezione materiale della verità estetico-logica. Da tutti questi esso trae verità estetica, modellandola se non in una forma assolutamente perfetta, almeno bella, in modo che, nell'elaborazione attraverso una politura finalizzata all'eleganza [...], vada eliminato il minimo possibile di verità materialmente perfetta.⁶⁵

6. Corporeità e individuazione

L'epistemologia leibniziano-wolffiana, che Kant condanna definitivamente, presuppone l'idea di una sensibilità che si estende al di là del suo statuto in quanto dato immanente di una coscienza che è presso di sé. Tale idea è al cuore dell'estetica. Fin dal principio – ossia fin da Baumgarten –, l'estetica si presenta come una scienza degli affetti e dei desideri che procedono dal fondo dell'anima. Si tratta in effetti di un'idea pericolosa, perché rischia di sovvertire l'ordine gerarchico ed epistemologico tra la forma (o la struttura) e il materiale (il sensibile). Eppure, l'idea risulta ancora oggi produttiva.

Noi abbiamo visto che un'estetica del concetto non può che rimandare ad una dimensione sensibile anteriore rispetto alla percezione cosciente. Solo quest'ultima è in grado di dinamizzare “la comprensibilità di un concetto”⁶⁶. Si tratta adesso di definire meglio la dimensione comune tra estetica e stilologia. Faremo ciò insistendo su altri due punti di tangenza.

1. *Corporeità*. Ciò che rende realmente *estetica* l'idea di una percezione insensibile è lo stesso gesto fondativo dell'estetica, che consiste nell'incorporazione dell'anima. Se infatti è possibile parlare di *aisthesis* – laddove in Leibniz la percezione oscura è un'attività incorporea dell'anima –, è perché autori come Wolff e Baumgarten hanno smesso di considerare l'anima come un ente incorporeo, concepandola come una potenza che si dispiega ‘in funzione del corpo’. È così, ad esempio, che Baumgarten definisce l'anima nella *Metafisica*: “La mia anima è una forza [...] rappresentativa [...] dell'universo [...] in funzione della posizione del proprio corpo”⁶⁷.

⁶⁵ Ivi, §564, p. 223.

⁶⁶ A. de Donato, *Estetica del concetto*, cit., p. 244.

⁶⁷ A.G. Baumgarten, *Metafisica*, §513, cit., p. 209.

Ad oggi, un'estetica del concetto domanda di affrontare una certa 'confusione' da cui emerge l'eccedenza del *percepto* sul senso – una confusione che si chiarifica solo quando a pensare non è più il pensiero bensì il *corpo*:

Non è più il pensiero che viene costretto a pensare: si tratta di costringere il corpo a pensare e il pensiero a incarnarsi. Affinché questo sia possibile, il sonno della ragione deve essere visto come salto di dimensione, come intermittenza della significazione che possa far eccedere il senso. Queste *vie trasversali aberranti* si sono verificate, nella significazione del doppio binario di filosofia e matematica, in quella omologazione che inizialmente non era altro che confusione. La significazione, nella sua omologazione compositiva, è stata interrotta in virtù di una eccedenza di senso, che non può far altro che essere in primo luogo eccedenza di *percepto*: matematica e filosofia, in altre parole, sono corpi del pensiero, sono punti di vista materiali sul senso, e l'oscurità di alcuni passaggi di Deleuze è dovuta proprio a tale trasversalità.⁶⁸

Nell'orizzonte del corpo, l'idea di 'percepire un concetto' rivela – questa volta, in senso positivo – tutta la sua problematicità. Dove finisce un *percepto*, e dove comincia un concetto? Il colore è in se stesso un *percepto* o un concetto? La qualità percepita *col corpo* è semplicemente un fenomeno o rimanda, *nel corpo*, ad un eccesso del fenomeno? Cosa dire, poi, del suono, e in particolare della voce, che può essere rumore disarticolato e allo stesso tempo espressione a-significante di una lingua naturale⁶⁹? Cosa dire del tatto, della mano che, toccando i corpi, darebbe luogo ai primi concetti dell'anima⁷⁰?

In un certo senso, la direzione che estetica e stilologia ci indicano sembra essere – accanto a tutte le altre possibili – il minuscolo *locus confusus et obscurus* dove concetti e percepti si compenetrano e si respingono imprevedibilmente, come presi in una sorta di moto browniano. Questo *locus* o *complexus* non è in un'anima o in una soggettività scorporata: è nella 'carne' che vede, che sente, che tocca e che lo fa, per così dire, 'ripiegandosi' su di sé.

2. *Individuazione*. Ma questo stesso 'luogo' o 'complesso' è anche il sito del diagramma pittorico di Deleuze, della prima ripulitura dopo la catastrofe, da cui sorge lo stile *individuale* di un pittore: "Il diagramma è infatti una possibilità infinita di quadri. Non è in nessun modo un'idea generale. Ha una data, un nome proprio: diagramma di tizio, diagramma

⁶⁸ A. de Donato, *Morfogenesi del concetto*, cit., pp. 113-114.

⁶⁹ Cfr. J.G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di Agnese Paola Amicone, Pratiche, Parma 1996, p. 31.

⁷⁰ J.G. Herder, *Plastica*, in Id., in *Saggi del primo periodo*, a cura di E. Agazzi e G. Gabbiani, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano, p. 593

di caio. E in fin dei conti, è questo che fa lo stile di un pittore”⁷¹. Non si tratta, beninteso, dello stile *personale* di un artista. “Lo stile non è mai l’uomo, è sempre l’essenza (non-stile). Non è mai un punto di vista, ma è costituito dalla coesistenza, in una stessa frase, di una serie infinita di punti di vista a partire dai quali l’oggetto si sposta, risuona, o si amplifica”⁷².

L’oggetto estetico è dunque un’individualità complessa che attraversa la molteplicità delle anime, o delle monadi. Che l’oggetto degli stili del pensiero sia estetico è quanto riconosce anche Gilles-Gaston Granger, autore di una filosofia dello stile che, sebbene sia di natura epistemologica, trae dichiaratamente ispirazione dall’estetica. Granger insiste, infatti, proprio sulla nozione di individualità, quando domanda: “Il mistero della creazione estetica non deriva forse in ultima analisi dal fatto che l’opera d’arte tende a rivelare non solo un’universalità priva di concetti, ma anche un’individualità *concettualizzata*?”⁷³. Egli riconosce che l’estetica è “uno dei primi tentativi umani di superare l’impossibilità di una comprensione teorica dell’individuo” e afferma infine che, proprio a partire dall’estetica, è possibile delineare “una sorta di filosofia dello stile, definita come modalità d’integrazione dell’individuale in un processo concreto che è lavoro, e che si presenta necessariamente in tutte le forme di pratica”⁷⁴.

3. *L’individuazione incorporata*. Si può dunque concludere che l’estetica e la stilologia chiariscano il problema del rapporto tra percezione e concetto portando alla luce due idee: quella di un concetto incorporato e quella di un’individualità concettualizzata. Entrambi non sono meno paradossali dell’idea di ‘percepire un concetto’ e ci invitano a pensare l’individuo non come dato ma come zona di co-implicazione ove il pensiero si radica in una disposizione corporea per creare una nuova forma, un nuovo stile. Tutto ciò, tenendo in considerazione quattro condizioni, più o meno esatte, più o meno legittime: 1. Che con il termine ‘individuo’ non si intenda, esclusivamente, la persona – ossia che tale parola sia intesa (se non altro, per il momento) come una mera categoria quantitativa. 2. Che tuttavia questa categoria non sia concepita al di là di una dimensione pragmatica: ‘creare qualcosa’, ‘inventare qualcosa’, ‘dar corpo ad una individualità’. 3. Che non si confonda l’individuo con una sostanza singolare o con un oggetto determinato, immanente al campo di una coscienza. 4. Che l’individuo non sia concepito come astratto dalla dimensione affettiva e ‘percettologica’ che forse lo determina.

⁷¹ G. Deleuze, *Sulla pittura. Corso Marzo-Giugno 1981*, a cura di D. Lapoujade, Einaudi, Torino 2024, p. 35.

⁷² G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 2001, p. 155.

⁷³ G.-G. Granger, *Essai d’une philosophie du style*, Odile Jacob, Paris 1988, p. 7.

⁷⁴ Ivi, p. 8.

Percepire un concetto. Stilematica ed estetica degli albori

Il presente contributo indaga il rapporto tra percezione e concetto nella stilematica e nell'estetica. A partire dalla *Morfogenesi del concetto* di Andrea de Donato, vengono presentate stilistica, stilologia ed estetica del concetto come strumenti per comprendere il rapporto tra creazione concettuale e trasformazione delle strutture del sapere. Attraverso una rilettura di Kant e Baumgarten, si mostra come la percezione del concetto emerga nell'estetica pre-kantiana come effetto di uno stile capace di riorganizzare strutturalmente la stessa disciplina. Il contributo isola così uno spazio intermedio tra sensibile e concettuale e propone l'individuazione come via futura per comprendere lo statuto trascendentale della stilologia.

PAROLE CHIAVE: Stile, Sensibilità, Concetto, Percezione, Estetica

Perceiving a concept. Stylistics and aesthetics in the early days

This paper investigates the relationship between perception and concept in stylistics and aesthetics. Drawing on Andrea de Donato's *Morfogenesi del concetto*, it introduces the stylematics, stylology, and aesthetics of the concept as tools for understanding the relationship between conceptual creation and the transformation of epistemic structures. Through a rereading of Kant and Baumgarten, it shows how the perception of the concept emerges in pre-Kantian aesthetics as the effect of a style capable of structurally reorganizing the discipline itself. The paper thus identifies an intermediate space between the sensible and the conceptual, and proposes individuation as a future path toward understanding the transcendental status of stylology.

KEYWORDS: Style, Sensibility, Concept, Perception, Aesthetics