

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi
Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti - XXIII Ciclo
Coordinatore: Prof. Luigi Russo
SSD: M-Fil/04

Arti, corpo e linguaggio: l'esperienza estetica in Johann Gottfried Herder

Dott.ssa Roberta Paoletti

Tutor: Prof. Luigi Russo

Co-tutor: Dott. Francesco Vitale

Co-tutor esterno: Prof. Paolo D'Angelo

Indice

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

Capitolo I

Corpo esperiente e corpo giudicante.

Classificazione delle arti e teoria della conoscenza.....	p. 24
---	-------

I. 1. Un progetto di estetica.....	p. 24
I. 2. Herder in discussione con le <i>Meditationes</i> di Baumgarten.....	p. 27
I. 3. Herder in discussione con l' <i>Aesthetica</i> di Baumgarten.....	p. 35
I. 4. Riflessione estetica e teoria della conoscenza.	
Herder sul <i>Laocoonte</i> di Lessing.....	p. 54
I. 4. 1. L'illusione come distinzione tra le arti.....	p. 58
I. 4. 2. La sensazione come fondamento antropologico dell'illusione.....	p. 61
I. 4. 3. Opera e Energia.....	p. 62
I. 4. 4. <i>Kraft</i> e conoscenza intuitiva: il Tutto.....	p. 64
I. 4. 5. L'istante pregnante o illusione artistica. Eterna esibizione, spazio, tempo.....	p. 68
I. 5. Riflessioni per una <i>Quarta Selva Critica</i>	p. 74
I. 5. 1. Ancora una riflessione sull'estetica come conoscenza.....	p. 81
I. 5. 2. La pubblicazione postuma del <i>Viertes Waldchen</i> . Influssi critici.....	p. 84
I. 5. 3. L'estetica come scienza.....	p. 87
I. 5. 4. Il concetto di «sensitivus».....	p. 89
I. 5. 5. I sensi come concetti della realt.....	p. 91
La sensazione visiva.....	p. 91
La sensazione uditiva.....	p. 92
La sensazione tattile.....	p. 93
I. 5. 6. Pittura e scultura secondo i loro sensi.....	p. 94

Capitolo II

Conoscere e Sentire. Corpo ed esperienza estetica.....p. 98

II. 1. Conoscenza e reminiscenza:

Plato sagte: dass unser Lernen bloss Erinnerung sei (1766-1768).....p. 100

II. 1. 1. Sentire l'essere. Teoria della rappresentazione in Herder.....p. 104

II. 1. 2. Produttività: Dio e mondo, anima e corpo.....p. 107

II. 1. 3. La relazione col mondo come condizione della rappresentazione.....p. 112

II. 1. 4. Sensi e rappresentazioni: Sulzer e Abbt.....p. 118

II. 2. Il concetto di individualità: Leibniz e Rousseau.....p. 121

II. 3. Pensiero infinito e pensiero finito: *Grundsätze der Philosophie* (1769)

a confronto con *Zum Sinn des Gefühls* (1769).....p. 126

II. 3. 1. Oltre il dualismo cartesiano: Spinoza e Leibniz.....p. 129

II. 3. 2. Dio: spazio, tempo e forza.....p. 131

II. 3. 3. *Seele e Leib*: anima e corpo agente.....p. 134

II. 3. 4. Considerazioni conclusive sui saggi *Grundsätze der Philosophie* e
Zum Sinn des Gefühls.....p. 139

II. 3. 5. Il tatto come esperienza dell'io e del non-io.....p. 142

II. 4. L'estetica del tatto: il dibattito settecentesco.....p. 145

II. 4. 1. La questione di Molyneux.....p. 150

II. 4. 2. L'influenza di Winckelmann sulle questioni della *Plastik*.....p. 152

II. 4. 3. *Lettera sulla scultura* di Hemsterhuis.....p. 161

II. 5. La *Plastik* (1770-1778).....p. 165

II. 5. 1. Vista e tatto nella teoria della conoscenza.....p. 172

II. 5. 2. Corpo inerme e corpo vivente: la scultura.....p. 176

II. 5. 3. Dal senso di sé alla conoscenza degli oggetti esterni.....p. 182

II. 6. Conoscere e Sentire. Un elaborato per l'Accademia.....p. 185

II. 6. 1. Osservazioni sul conoscere e il sentire: Sulzer.....p. 187

II. 6. 2. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*.....p. 192

II. 6. 2. 1. La prima stesura (1774).....p. 192

Corpo e Anima, materie inscindibili.....p. 196

Conoscere e sentire.....	p. 203
La reciproca dipendenza tra conoscere e sentire.....	p. 208
La teoria di Sulzer come scintilla della riflessione.....	p. 210
II. 6. 2. 2. La seconda stesura (1775).....	p. 214
Fisiologia del conoscere: Albrecht von Haller.....	p. 216
Percezione sensoriale. <i>Medium</i> tra organo o oggetto.....	p. 223
La determinazione Conoscere nel Sentire.....	p. 226
Appunti sul linguaggio.....	p. 227
II. 6. 2. 3. La terza stesura (1778).....	p. 232

Capitolo III

Richiamare il mondo. Linguaggio e esperienza estetica.....p. 234

III. 1. A partire dai <i>Briefe, die neueste Literatur betreffend</i> (Berlin 1759-65): un esperimento.....	p. 237
III. 2. La questione dell'unità tra ragione e linguaggio: Hamann e Herder.....	p. 239
III. 3. Origine umana, origine divina del linguaggio: Hamann.....	p. 241
III. 4. Poesia, madre del genere umano: una premessa dell'estetica.....	p. 243
III. 4. 1. Hamann: <i>Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie kabbalistischer Prose</i>	p. 249
<i>Apostille</i>	p. 258
III. 5. Perchè una <i>Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose</i>	p. 260
III.5.1. <i>Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose</i>	p. 265
<i>Apostille</i>	p. 279
III. 6. Le conseguenze delle <i>Rapsodie</i> negli scritti postumi.....	p. 284
III. 7. <i>Abhandlung über den Ursprung der Sprache</i>	p. 285
III.7.1. Corpo vivente, origine del linguaggio.....	p. 297
III. 8. Dopo <i>l'Abhandlung über den Ursprung der Sprache</i> : <i>Älteste Urkunde des Menschengeschlechts</i>	p. 301

III. 9. Genealogia del linguaggio. I riferimenti herderiani: Kant e Hamann.....	p. 305
III. 10. <i>Kritik e Metakritik</i>	p. 307
Bibliografia	p. 312

1. Unsere Zeit ist nicht Poetisch

2. Mehr Philosophisch

Herder, *Über die Aesthetik*

Introduzione

Il pensiero di Johann Gottfried Herder (Mohrungen, 25 Agosto 1744 – Weimar, 18 Dicembre 1803) deve essere inquadrato all'interno di quella discussione che già nel 1767 – quando il filosofo diede alle stampe il suo primo saggio i *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* – aveva cominciato a fare i conti con la limitatezza del sistema scolastico wolffiano che da alcuni decenni dominava la riflessione filosofica illuministica.

L'auspicio delle nuove generazioni dell'*Aufklärung* era portare la filosofia fuori dalle soffocanti mura accademiche e far diventare il filosofo un pensatore nel mondo.

Nell'ottica di far emergere il contributo herderiano a questo orientamento si è dato spazio ad alcuni saggi giovanili del filosofo, fondamentali per comprendere il processo di riflessione che conduce Herder alla questione delle arti, del corpo e del linguaggio.

Sulla scia dell'insegnamento di Baumgarten, Herder si interessa all'estetica come *aisthesis*, ossia come sensazione, e in particolare in rapporto alla conoscenza.

In che modo dunque un'estetica, quale è quella di Herder, soggetta a connotazioni quali "antropologica" e "fisiologica", un'estetica, detto altrimenti, il cui fondamento deve essere ricercato nella fisiologia dei corpi e del mondo, e nelle predisposizioni e conseguenze antropologiche dell'essere dell'uomo, può essere una questione di interesse estetico?

O altrimenti, perché si avverte come necessario, in una ricerca estetologica su Herder, approfondire questioni fisiologiche e antropologiche? E perché si ritiene che queste questioni siano di grande interesse per uno sviluppo e una riflessione estetica propriamente detta?

Queste sono le domande su cui intende muoversi l'intero lavoro, attraversando le varie questioni via via poste dal filosofo all'interno dei suoi scritti giovanili.

Il lavoro infatti si presenta come una ricostruzione di quella produzione herderiana che va dal 1764 al 1778, tentando di mostrare come questo momento di formazione e affermazione delle questioni fondamentali del filosofo sia di particolare rilevanza anche per gli scritti più maturi.

Tra i saggi giovanili che certamente meritano attenzione vi il *Versuch über das Sein* (1764), il quale sebbene non trovi all'interno dello svolgimento del lavoro un paragrafo ad esso dedicato, tuttavia si è tentato di mettere in luce con abbondanti riferimenti sparsi la sua rilevanza e la sua fecondità per le riflessioni successive.

Si tratta infatti del primo scritto, antecedente o contemporaneo alle riflessioni herderiane in dialogo con le questioni poste da Baumgarten, che si concentra su un *allersinnlichster Begriff*, ossia un concetto del tutto sensibile, gettando in questo modo le basi per quel fondamento antropologico e fisiologico dell'estetica herderiana. È attraverso questo saggio che si apre uno spazio di chiarezza sul perché un pensiero come quello di Herder, orientandosi verso un'attenta considerazione della percezione sensibile, dell'esperienza viva e vissuta, si costituisca di una pregnanza fondamentale per l'estetica in generale e per il dibattito che si andava sviluppando durante tutto il Settecento.

Herder introduce il *Prolegomena* del *Versuch* ponendo una domanda fondamentale:

se i nostri concetti possano essere nient'altro che *sensibili*, se il nostro senso interno (*innern Sinn*) non si possa raggiungere altrimenti che attraverso l'espedito sensibile esterno¹.

Già da questa prima formulazione Herder lascia intendere, seppur in modo ipotetico, che vi sia una corrispondenza tra la sfera sensibile, quella dell'esperienza e l'indagine sull'essenza. Ciò che egli propone è di indagare sulla coscienza di sé (*Bewußtsein*), se possa essere essenzialmente distinta dalla capacità di rappresentazione (*Vorstellungsvermögen*): per dare una risposta a questa questione si deve anzitutto far riferimento ai concetti dell'esperienza. Queste premesse devono essere una lanterna per tutte le questioni sollevate dal pensiero del giovane Herder.

I saggi su cui si concentra il primo capitolo, il *Baumgartens Denkmal* (1767) e la *Kritik der "Aesthetica"* (1768), si inseriscono nel dibattito sulle arti a partire dalla discussione delle riflessioni messe a disposizione da Baumgarten.

¹ «Es ist vielleicht eine andre Frage, ob unsre Begriffe nicht anders sinnlich sein können, obs zu unserm innern Sinn keinen andern Weg, als durch die Schlupfwinkel der äußern gebe».
J. G. Herder, *VS, DKW*, I, p. 10.

Nel *Baumgartens Denkmal*, in cui il filosofo si pone in discussione con le *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), Herder si concentra a illustrare i fondamenti filosofici della poesia come dato antropologico. Egli individua nella definizione di poesia data da Baumgarten, come «oratio sensitiva perfecta»², il fondamento di una poetica autonoma, la quale, secondo Herder, «conduce il più lontano possibile nell'anima»³; mentre i principi di Aristotele, di Batteux e di altri sono di gran lunga psicologicamente⁴ meno fertili: accennano più all'arido oggetto piuttosto che alla persona vivente che agisce su un tale oggetto, e dunque riguardano meno l'agente piuttosto che l'astratta efficacia»⁵.

Attraverso l'esposizione di queste considerazioni Herder mostra la sua propensione al prediligere una filosofia soggettivistica, che egli chiama anche antropologia, e al concepire poetica e filosofia in quell'orizzonte per cui ogni fenomeno culturale per poter essere compreso deve essere ricondotto alla sua origine generativa, pensata come oscuro e infinito abisso dell'anima umana.

Nelle *Meditationes* il merito di Baumgarten secondo Herder è quello di aver attraversato quel terreno della confusione altrimenti così annesso per cercare nella sensibilità, nell'immaginazione, nell'ingegno, nella facoltà inventiva, nel giudizio, nella facoltà di designare, nel sentimento e nella passione tutto ciò che vi è di poetico. Il metodo wolffiano aveva infatti considerato debolezze queste facoltà dell'essere umano, avendo come riferimento essenzialmente la logica e i sistemi psicologici.

Il concreto si delinea come l'oggetto di quello sguardo vivido proprio del pensiero herderiano. La poetica e l'estetica esercitano per Herder un'efficacia sull'essere umano nel momento stesso in cui egli si conosce. In questo senso la filosofia di Baumgarten è umana, giacché la percezione sensibile è il modo dell'individualizzazione nella presenza⁶. Poiché l'essere umano è più animale che spirito, spetta alla percezione sensibile, piuttosto che all'intelletto e alla ragione, condurre alla conoscenza del mondo e del sé.

² A. G. Baumgarten, 1735, § IX; trad. it., p. 40.

³ «Am weitesten in die Seele hineinführet».

J. G. Herder, *BD, DKW*, I, p. 683.

⁴ Nel senso greco di "anima".

⁵ J. G. Herder, *BD, DKW*, I, p. 685; trad. it., p. 126.

⁶ Cfr., H. Adler, 1990, p. 72.

L'estetica deve, per Herder, discendere a livello delle sensazioni concrete, alla base dell'animo, dove risiedono le idee più «oscure», poiché solo attraverso queste essa può decostruire i principi generali che finora hanno riflettuto sull'oggetto e hanno tentato di definirne la natura. La conoscenza è per Herder profondamente legata all'esperienza estetica, e questa a sua volta alla sensazione e alla corporeità, alla fisiologia dell'essere umano, sviluppando in questo passaggio probabilmente il paragrafo 512 della *Metaphysica* baumgarteniana, dove Baumgarten afferma che l'essere umano può conoscere solo a partire dalla posizione del proprio corpo, a differenza della ragione divina che è in grado invece di cogliere la realtà tutta, nella sua interezza.

La diffusa adesione di Herder alle riflessioni sulla poesia di Baumgarten, si attenua nella discussione che il filosofo apre all'interno della *Kritik der "Aesthetica"*.

Non si deve dimenticare l'influenza che gli scritti di Winckelmann hanno avuto su Herder per un lavoro di stesura di un progetto di estetica – mi riferisco in particolare ai *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) o alla *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764): testi che conducono il filosofo principalmente a sviluppare le sue riflessioni sulla storiografia che non sono del tutto distinte dalle riflessioni sull'estetica.

All'interno della critica all'*Aesthetica* di Baumgarten intanto si fa evidente il fatto che Herder pensi all'estetica non tanto come un sistema, quanto come una ricerca filosofica della conoscenza sensibile, riferibile a differenti questioni anche apparentemente lontane dall'arte e dalla filosofia dell'arte stessa.

Egli priva in questo saggio la riflessione baumgarteniana della sua ragion d'essere, che mira a tenere insieme i due piani descrittivi dell'estetica: il carattere scientifico di questa disciplina e il perfezionamento della conoscenza sensibile.

La critica herderiana all'*Aesthetica* di Baumgarten si può interpretare come una radicalizzazione del concetto di estetica che è da collocare nella più ampia critica del concetto di filosofia concepito dalla scuola wolffiana. Un'estetica filosofica è piuttosto il progetto che ha in mente Herder rispetto invece alla posizione di Baumgarten, il quale descrive questa disciplina come una teoria delle scienze belle, della retorica e della poesia.

Una grande attenzione concentra Herder in questo saggio sulla costruzione dell'estetica in una posizione che la vede parallela alla logica. In quest'ottica, egli disapprova e in parte fraintende l'affermazione di Baumgarten riportata nel § 13, secondo cui la logica sarebbe «la

sorella maggiore» dell'estetica: un errore che secondo Herder si ripercuote su tutto l'impianto teorico dell'*Aesthetica*.

Baumgarten, però, intende qui la logica come guida delle capacità di conoscenza superiori, dunque la disciplina della logica, mentre Herder – fa notare Adler – la intende piuttosto come essa stessa capacità di conoscenza superiore⁷.

Resta però che prima dei filosofi certamente per Herder vi sono gli esseri umani: egli biasima un'estetica dell'erudito, un'estetica che riduca a scienza l'esperienza.

Attraverso la sua critica però Herder non arriva a contestare alla logica il suo diritto di esistenza, piuttosto la sua funzione strumentale e prescrittiva. La logica deve occuparsi delle funzioni in modo tale che il suo ruolo sia spostato dalla prescrizione alla descrizione: essa non deve essere una guida ma deve porsi nella funzione del raccogliere i dati dell'esperienza.

Le accuse che Herder muove alla logica e alla subordinazione dell'estetica ad essa, si orientano contro una logica che ricopre un ruolo costitutivo per l'intera filosofia. La logica in questo senso gioca il ruolo di uno strumento universale ancora nella scuola wolffiana oltre che per Baumgarten (che ne riprende interamente il metodo), e si ripercuote in un orientamento logocentrico inscritto nella tendenza delle definizioni nominali, del sistema sintetico-matematico, della deduzione del particolare dall'universale. Il lavoro di Herder sull'estetica, la quale egli comprende come una disciplina antropologica che si fonda sul non rappresentabile fondamento dell'anima, tenta di formulare un'alternativa a questa filosofia.

Si vedrà che Herder insiste sull'autonomia del discorso estetico: una logica dell'affettività e una logica dell'immaginazione sono in grado di rivelare gran parte del processo di conoscenza e reclamano per sé di essere adeguate alla ricerca dell'essere umano, mentre la logica tradizionale non è più riconosciuta metodologicamente né come disciplina prima, né ne è riconosciuta la sua superiorità. Con questa operazione Herder sposta, per non scambiare, l'ordine di importanza della logica tradizionale rispetto alla «logica prima».

Questa estetica dice Herder è scienza e non vuole nulla di meno che gente di genio e gusto, non vuole altro che formare filosofi. In quest'ottica nel *Plan zu einer Aesthetik* (1768) Herder individua alcuni autori e opere che contribuiscono a fondare questa disciplina: tra di essi Rousseau che tornerà in alcuni riferimenti successivi con un particolare riferimento all'*Èmile*.

Le considerazioni di Herder sulle tematiche del *Laocoonte* lessinghiano conducono la riflessione estetica in un discorso che non la vede più scissa dalla filosofia della conoscenza.

⁷ Cfr., *ivi*, p. 75.

Come per Lessing, la riflessione herderiana sulle arti si fonda sul principio che per ogni modalità di arte vi sia una norma che vale universalmente. Il concetto di *Täuschung*, illusione, diviene centrale dal momento che si costituisce come il fine dell'arte, a patto che si riconosca che ogni singola arte possiede un suo particolare metodo di produzione di questa illusione. In tal modo si può certamente dire che Herder riprende in parte il metodo di Lessing, il quale compara pittura e poesia ponendo l'attenzione sul fatto che le due arti utilizzano «mezzi» o «segni»⁸ differenti per esprimersi. La pittura, secondo Lessing, adopera forme e colori estesi nello spazio, mentre la poesia si serve di suoni articolati nel tempo. Se però nell'*Erstes Wäldchen* il concetto di «sensazione» (*Gefühl*), presupposto come legge dell'arte, non è ulteriormente chiarito, nel *Viertes Wäldchen* (1769) e poi nella *Plastik* (1778) Herder svilupperà il suo concetto di estetica proprio come una «filosofia della sensazione».

Con l'intenzione di rintracciare un filo conduttore che leghi le riflessioni contenute nel *Versuch* con i saggi successivi, il criterio di classificazione che Herder utilizza nell'*Erstes Wäldchen*, ossia attraverso i segni che ogni singola arte utilizza – riprendendo naturalmente Lessing –, si pone in contrasto all'approccio analitico settecentesco. Si tratta di una classificazione che tiene conto della materia di cui si costituisce l'arte, che restituisce alla riflessione estetica la sua autonomia dalla logica, come già aveva dettato la *Kritik der "Aesthetica"* (1768).

Riguardo al concetto di «sensazione», Herder non si inserisce né nella tradizione dell'antropologia storica di Winckelmann, né assume la tesi di Lessing del legame dell'arte a una precisa forma d'espressione dell'azione: la sensazione dell'essere umano – che deve essere intesa anche come senso interno, come intuizione del sé – costituisce il fondamento antropologico di ogni processo di illusione nelle arti. L'esigenza dell'opera d'arte di riuscire a fornire un'idea completa, ad uno sguardo (*Anblick*), di ciò che si vuol rappresentare, ricorda ancora le riflessioni del *Versuch*: ponendo la questione dell'esistenza di un concetto del tutto sensibile (*Gibt es einen allersinnlichsten Begriff?*), Herder realizza l'unità (*Einheit*) per cui ogni parte del tutto deve essere già nel suo stesso fondamento.

Sotto il concetto sensibile per eccellenza, si lascerebbero raccogliere tutti gli altri concetti separati, e nel suo caos oscuro dove un ordine è trovato non oggettivamente ma proprio

⁸ Cfr., G. E. Lessing, 1766, p. 63.

soggettivamente in relazione a noi – si vedrebbe il fondamento dell’indivisibile che non risiede mai nelle cose ma in noi⁹.

È questa prima intuizione dell’unità, che in fondo costituisce l’essenza, che spinge Herder a elaborare la categoria di «energia» all’interno del discorso sulle arti. L’illusione poetica (*poetische Täuschung*), infatti, è quella suggestione che agisce sulla nostra anima¹⁰, e i processi di illusione sono descritti come processi attraverso cui il «tutto» si compone di forme energetiche della produttività artistica stessa. È qui che – vedremo con maggiore chiarezza – la riflessione di Herder si distingue da quella di Lessing: vi è infatti un ulteriore criterio di comparazione tra le arti, che si concretizza nella distinzione tra arti che producono un’opera e arti che agiscono attraverso l’energia.

Il rapporto delle arti con la natura, con lo spazio e il tempo, non è descritto nei termini della mimesi, ma è pensato nei termini del gioco dell’immaginazione, laddove nel concetto di *Täuschung* il rapporto con la natura non è sospeso, ma si sviluppa nel legame con il concetto di fantasia.

Riguardo al concetto di forza poi, spazio e tempo vengono descritti come *Medien* attraverso cui opera la forza, laddove per Lessing il discorso su di essi resta ancorato a un registro topologico e cronologico.

La distinzione di Herder delle arti attraverso i criteri di «energia» e «opera» (capitolo 9 dell’*Erstes Wäldchen*), costituisce anche il fondamento per una critica alla concezione di Lessing dell’«istante pregnante» (*Fruchtbarer Augenblick*).

In accordo con Lessing Herder discute in principio la funzione dell’istante come presupposto della formazione dell’illusione nell’arte figurativa: il filosofo usa la definizione di Lessing di “istante” come prima norma della differenza tra poesia e arte figurativa¹¹ citando, in un atteggiamento critico, l’interpretazione comparatistica di Lessing del processo di illusione nelle arti; ancora, riprende la tesi di Lessing per cui i limiti materiali dell’arte figurativa sarebbero fissati attraverso l’istante e la compara all’arte poetica dove

⁹ Cfr., *VS, DKW*, I, p. 12.

¹⁰ «Wirkung auf unsere Seele»
EkW, DKW, II, p. 214.

¹¹ Cfr., *ivi*, p. 131.

niente costringe il poeta a comprimere il suo quadro in un singolo istante (*Augenblick*). Egli, se volesse, potrebbe prendere ogni singola azione dalla sua origine e seguirla attraverso tutte le possibili variazioni fino alla loro fine. Ognuno di questi cambiamenti, che sarebbero costati all'artista – figurativo – un'intera opera particolare, a lui – al poeta – costa un unico tratto di penna, e così via¹².

Herder si rende perfettamente conto che questa caratteristica della poesia è ben nota da lungo tempo, tuttavia Lessing «rende questa caratteristica peculiare data qualcosa di pratico»¹³.

Al posto dell'istante (*Augenblick*) – nell'arte figurativa – e dell'azione – in poesia – Herder pone le categorie di opera e energia restituendo un'altra immagine dell'inganno artistico. Con il concetto di opera si intende che essa è subito in tutte le sue parti. L'opera è caratterizzata attraverso la peculiarità della simultaneità di «parte» e «tutto». A differenza dell'arte figurativa la formazione dell'illusione nella poesia si compie secondo Herder non sull'opera ma sull'energia-forza.

Criterio degli istanti pregnanti non è il transitorio rispetto all'intransitorio, ma il permanente, l'eterno, il bello ideale, ciò che è tutto in una volta qui, e in questo senso esso può essere anche contemplato: il primo sguardo è permanente, esauriente e eterno.

Nella definizione di Lessing dunque Herder sostituisce il concetto pensato come tempo transitorio dell'istante pregnante con il concetto di esibizione, vista.

Egli definisce l'arte figurativa in contrapposizione alla poesia come unica, eterna esibizione.

I rimandi al concetto di arte di Winckelmann come bello ideale sono evidenti. Attraverso l'esibizione (la vista) Herder descrive l'istante pregnante – separandosi da Lessing – come momento di creatività artistica, in cui un istante è costruito sull'esibizione, sulla vista, che nulla supera che l'anima in contemplazione persa nella contemplazione della stessa, per così dire, si ferma e perde il senso del tempo che passa¹⁴.

Se nell'*Erstes Wäldchen* Herder indaga i processi psicologici e fisiologici che informano l'intelletto della percezione di un'opera d'arte, nel *Viertes Wäldchen* il filosofo si concentra sulle condizioni fondamentali che governano la nostra percezione delle arti.

¹² ibidem.

¹³ ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 136.

La stesura del *Viertes Wäldchen* è assai ravvicinata alla prima versione della *Plastik*, tanto che nel lavoro si è pensato piuttosto di presentare il contenuto del *Viertes Wäldchen* e di dedicare una parte più ampia all'analisi della *Plastik* nelle sue due stesure 1770 e 1778. È in questi due saggi tuttavia che Herder sviluppa il concetto di estetica come filosofia della sensazione, tracciando un filo assai evidente con il saggio *Sul Conoscere e il Sentire*.

Centrale nel *Viertes Wäldchen* è il tentativo di discutere un metodo ulteriore per l'estetica, il quale tenga conto della dimensione concreta dell'esperienza estetica.

Dal punto di vista di Herder il concetto di «sensitivus» ha sviluppato una dominanza che ha coinciso con uno sviluppo in direzione del particolare. Gli scritti di Winckelmann, i *Gedanken über die Nachahmung* (1755) e la *Geschichte der Kunst des Alterhums* (1764), sono decisivi per questo passaggio. La lettura dello storico dell'arte conduce Herder a riflettere sulle questioni della storiografia, mentre per quanto riguarda la scultura rimane colpito dalle descrizioni che suscitano il suo interesse per le espressioni vitali (*lebhaft*) e per le rappresentazioni linguistiche.

È nel nodo di questo passaggio che deve essere inteso il lavoro contenuto nel secondo capitolo.

La questione dell'arte scultorea chiude il primo capitolo e apre il secondo, che tiene assieme sul tema del corpo i due saggi la *Plastik* (nelle due stesure 1770 e 1778) e il *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (nelle tre stesure 1774, 1775 e 1778).

Il proposito è quello di far emergere come la teoria della conoscenza, e dunque della sensazione, che è alla base della riflessione estetica herderiana, sia anche il fondamento su cui poggia il superamento del discorso unico su pittura e scultura per un nuovo conoscere e un nuovo sentire. Per assolvere a questo proposito si è tenuto conto di alcuni saggi e manoscritti precedenti a questi due, che in qualche modo gettano le basi di una *Teoria del tatto* (*Theorie des Gefühls*). Mi riferisco in particolare al manoscritto *Plato sagte: daß unser Lernen bloß Erinnerung sei* (1766-1768), e ai saggi *Grundsätze der Philosophie* (1769) e *Zum Sinn des Gefühls* (1769).

All'interno del manoscritto *Plato sagte*, Herder offre una descrizione della relazione che intercorre tra una metafisica della percezione e un'estetica filosofica. Sulla base delle riflessioni del *Versuch* in cui Herder mostra l'indivisibilità del concetto dell'essere, dello spazio, del tempo e della forza, il filosofo sviluppa qui alcune considerazioni ulteriori che conducono a una teoria della percezione presente poi nel *Viertes Wäldchen*, che dà

indicazioni rispetto all'ordine dei concetti indivisibili di spazio, tempo, forza per i sensi rispettivamente della vista, dell'udito e del tatto, cosicché questi vengono definiti come organi per la percezione di ciò che è spaziale, temporale, e di ciò che si manifesta come «forza». L'attenzione per una dimensione più propriamente metafisica accostata ad una sensualistica, quale emerge nel *Viertes Wäldchen*, sono le due prospettive inscindibili che caratterizzano la peculiare trattazione del manoscritto *Plato sagte*. È in questo manoscritto che Herder, riprendendo alcune considerazioni di Mendelssohn¹⁵, elabora un'analogia tra le verità del pensiero di Platone, di cui le impressioni sensibili sono le cause per mezzo delle quali l'anima si ricorda del proprio essere cosciente in una condizione precedente che ha dimenticato nell'ingresso in questa vita, e la dottrina delle monadi di Leibniz, secondo cui l'anima come capacità di rappresentazione dispone sempre della rappresentazione stessa, senza che sia anche cosciente di sé in ogni momento. Di qui le molteplici rappresentazioni del mondo, poiché l'anima non smette mai di rappresentare esplicitamente il mondo intero a partire dalla posizione determinata del suo corpo.

L'ingresso dell'anima in questo mondo non significa però immediatamente che le rappresentazioni del mondo che fino a quel momento erano implicite divengono parzialmente esplicite, piuttosto vuol dire che l'anima viene a disporre della sensazione (*Gefühl*) del suo proprio essere. Con sensazione Herder intende qui la rappresentazione che il soggetto elabora di se stesso all'interno delle sue relazioni con il mondo e con gli altri. L'anima umana non possiede nessun accesso immediato al suo contenuto innato, a meno che non si consideri tale il senso oscuro e indistinto; il chiarimento si compie per lo spirito umano attraverso i sensi, i quali non sono altro che modificazioni della rappresentazione dell'essere dell'anima, essi sono in se stessi il modo, ossia altri modi, della rappresentazione, cosicché il rapporto tra l'anima e i sensi, rispetto all'anima e alla sua presenza corporea, non è da interpretare né cartesianamente come rapporto di sostanze eterogenee, né leibnizianamente come rapporto di una sostanza con una molteplicità di sostanze affini, ma secondo la modalità offerta dall'idealismo gnoseologico di Berkeley.

Berkeley nega che vi siano essenze di cui non possiamo fare esperienza diretta, compresa la materia stessa. In tal senso la percezione berkeleiana non è da intendersi come semplice sensazione corporea, ma come percezione "intellettuale" inviataci da Dio. La relazione col mondo si pone come condizione per la rappresentazione, da cui deriva la coscienza dell'io che viene modificato ad ogni esperienza compiuta, ma anche del non-io, come altro da sé.

¹⁵ Cfr., M. Mendelssohn, 1764.

L'anima procede nel suo sviluppo assieme alla formazione dell'organizzazione del corpo, tanto che nel corso di questo sviluppo costruisce anche la distinzione tra soggetto e oggetto, tra sé e mondo (Abbt).

Queste considerazioni vengono riprese sotto altra luce all'interno dei saggi *Zum Sinn des Gefühls* e *Grundsätze der Philosophie* (entrambi del 1769). Qui Herder si confronta con Kant rispetto alla teoria meccanica della nascita dell'universo, secondo cui l'origine del nostro sistema planetario segue lo stato iniziale del mondo, l'induzione caotica della materia di differenti densità nello spazio, la fase della formazione di un corpo centrale di grande capacità di attrazione. Questo corpo è soggetto alle forze di attrazione degli elementi circostanti. Tuttavia esso non sta in un rapporto tale con gli altri da essere causato da essi: è esso stesso *prima causa*. Proprio attingendo dal linguaggio kantiano e da quello leibniziano, il rapporto che intercorre tra le anime viene descritto come una combinazione tra la monadologia di Leibniz e la filosofia naturale di Kant. A Leibniz il filosofo si riferisce sostenendo che le sostanze finite sono spiriti oppure anime, la cui forza centrale è il pensiero; che a queste monadi, invece, sia conferita la capacità di costruirsi un corpo attraverso la forza di attrazione e di repulsione, riprende la concezione della materia elaborata da Kant.

Se si pensano le anime incarnate come forze che agiscono l'una sull'altra, il *Gefühl* contiene in sé, come coscienza della tensione contro l'universo, in un certo qual modo la coscienza di sé ristretta attraverso le altre forze che agiscono nel mondo o delimitata da esse. La modalità secondo cui l'essere umano conosce è dunque sensibile, è il tatto (*Gefühl*). L'anima è essa stessa accessibile al tatto solo nella sua azione (*Wirkung*).

Il contenuto di questi saggi, si tenterà di mostrare, conduce direttamente alle riflessioni della *Plastik* (1770 e 1778). Nel secondo capitolo un'ampia introduzione a questo passaggio intende chiarire lo stato del dibattito settecentesco sulla questione della scultura (Molineux, Locke, Condillac, Hemsterhuis, Mendelssohn e Winckelmann solo per nominarne alcuni), tema che come è noto dal *Viertes Wäldchen* confluisce direttamente all'interno della *Plastik*.

È nell'ottica – vedremo – di una elaborata teoria del tatto, e del corpo (*Leib*) nella sua relazione tra il suo proprio senso interno (*inneres Gefühl*) e l'esterno, che trova spazio la riflessione sulla plastica. La prima ontologia del *Gefühl* corrisponde all'essere, poi all'essere fuori di noi, allo spazio, alla forza, al corpo e così via¹⁶. Questa prima ontologia del *Gefühl* si sviluppa nelle sue conseguenze all'interno del *Zum Sinn des Gefühls*, e si fonda su un

¹⁶ Cfr., *PWS, SWS*, VIII, p. 112.

approccio estetico-antropologico: il sentimento sensibile del bello si manifesta sotto forma di fenomeno del vero e si sviluppa su una base psicologica e fisiologica.

L'esattezza dell'occhio appare insufficiente a cogliere lo stato degli oggetti nel mondo. La condizione del mondo percepibile consiste di corpi, la tastabilità della loro superficie, la loro impenetrabilità, solidità e tridimensionalità come posizione nello spazio, come distanza e grandezza¹⁷. Conoscere significa per Herder riconoscere *in sé* (dentro di sé) le differenze percepite. Grazie a questo riconoscimento, il soggetto percipiente perviene alla coscienza: si tratta del "mio" oggetto, quello che io percepisco. Attraverso l'esperienza tattile, dice Herder, l'essere umano giunge alla prima rappresentazione del mondo: il bambino costruisce se stesso non appena entra in contatto con il mondo intorno a sé, per mezzo di questa spinta egli costruisce il suo primo giudizio, in modo oscuro, proprio dal senso del tatto. Se Herder considera tutte le rappresentazioni, anche le più oscure, come pregne di verità fin nel nocciolo della sensazione, e gli errori non sono dovuti ad altro che alla confusione, alla mescolanza di più parti, il compito del tatto non è altro che quello di riconoscere le differenze e di «conoscere completamente». Ogni scultura è un uno e un tutto¹⁸. Questa qualità della totalità è usata in differenti significati. La totalità può essere legata al vero come al sacro. Il tutto si differenzia fino al più piccolo dettaglio, senza tuttavia rinunciare alla sua relazione intima. Per esprimere questo stato di cose, Herder si richiama alla formula presocratica dell'uno nel tutto¹⁹, che riprende le riflessioni del *Versuch*. L'umile sentire tattile tasta lentamente, ma non in modo imparziale: troverà forse poco, ma unicamente ciò che è. Non giudica, fin tanto che ha afferrato «per intero»²⁰. Herder intende la bella forma della scultura dei Greci come figura dell'essere umano nella sua autonomia, l'opera bella è in se stessa qui, il sé dell'essenza che si determina. Il tatto viene a essere in questo senso l'involucro attraverso cui due anime si sentono reciprocamente. La vista, invece, disperde e l'essere umano perde la capacità di

¹⁷ Cfr., *P* (1770), *WP*, II, p. 412.

¹⁸ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 324; trad. It. p. 87.

¹⁹ *Ivi*, p. 258; trad. It. p. 38.

²⁰ *Ivi*, p. 307; trad. it. p. 75.

avere, di trattenere una cosa²¹. «Io mi sento! Io sono!» riecheggia negli appunti del *Zum Sinn des Gefühls* (1769)²²: ciò di cui si fa esperienza attraverso la sensazione tattile è il proprio sé.

Nel saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* la riflessione si stringe sulle due capacità originarie dell'anima – il conoscere e il sentire – che costituiscono in sintesi i fondamenti di tutte le sue peculiarità e azioni (*Wirkungen*). La prima si occupa di un oggetto che osserva una cosa al di fuori di sé, di cui ha curiosità. L'altra si occupa di se stessa e del suo stato e sente se stessa bene o male. La sua inclinazione è quella di voler cambiare stato quando si sente a disagio, o di godere quando si sente bene. I principi che fanno emergere queste due facoltà, come il genio e il semplice carattere di un essere umano, dipendono dal grado, dalla potenza e dalla vivacità che l'una o l'altra conquistano, e dalla relazione che l'una intrattiene nei confronti dell'altra²³. «*Conoscere e sentire (Empfinden)* ci appaiono mescolate, essenze composte nella duplice distanza; noi indaghiamo però più vicino, così che nel nostro stato la natura dell'uno non si lasci completamente afferrare senza la natura dell'altro. Esse devono avere dunque molto in comune, oppure essere alla fine del tutto uniformi»²⁴. Conoscere è nulla senza il sentire e sentire è nulla senza un certo conoscere, dice Herder, rigettando come una contraddizione la separazione sulzeriana di queste due facoltà. Poiché l'anima si trova in un corpo e dunque in un mondo di idee e azioni, essa deve appropriarsi – secondo Herder – di queste che sono dei vantaggi, renderle a sé disponibili. In relazione all'antico significato del piacere (*Genießen*) come “uso proprio”, “fare proprio”, “disporre”, Herder determina l'esser-presente (*Dasein*) dell'anima umana come godimento (*Genuß*). Ecco che anche in un'ottica puramente gnoseologica, il discorso estetico emerge come determinante.

Il fatto che l'anima agisca per mezzo delle forze del corpo, ha come conseguenza che essa conosca se stessa in questo corpo come in uno specchio²⁵. Nell'uso delle forze del corpo l'anima utilizza sempre anche una forza propria, poiché la sua forza diviene attiva soltanto se

²¹ Ivi, p. 301; Trad. it., p. 70.

²² *SG, WP*, II, p. 244;

²³ *EuE* (1775), *WP*, II, p. 587.

²⁴ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 545.

²⁵ Cfr., ivi, p. 547.

è in relazione con le forze del corpo: essa dunque non può staccarsi dalle condizioni corporee che agiscono assieme ad essa, può sentirsi (*sich empfinden*) solo nello specchio del suo corpo. La posizione di Herder si pone come alternativa anche alla proposta di Mendelssohn, che descrive l'azione di corpo e anima come caratterizzate da un movimento alternato. La teoria herderiana che stabilisce un legame tra corpo e anima è dunque il fondamento per la determinazione della relazione tra il conoscere e il sentire (*Empfinden*).

Quest'anima si trova sempre in un mondo, all'interno del quale agisce la sua forza: da questa interazione con il mondo l'anima riceve la sua stessa forma²⁶, attraverso il comando della sua forza interna essa diviene percepibile prima per se stessa e poi per le altre anime individuali. Così come l'artista conosce nella sua opera, allo stesso modo l'anima conosce se stessa nel mondo attraverso le rappresentazioni che essa stessa ha prodotto, essa lega le parti della sensazione in un tutto, anche se la regola o il fondamento di questo legame viene rappresentato in modo oscuro; è capace di portare la molteplicità a una forma dove questa forma non è però già proposta come legge che descrive il processo che conduce all'unità della molteplicità, ma è il processo stesso che costituisce l'unità. Ciò significa che l'anima agisce già sul livello della sensazione (*Empfindung*) riunificando il molteplice, senza per questo conoscere i principi di questa unificazione come tali.

Poiché l'anima si conosce solo nelle sue azioni e poiché le forze dell'anima si attivano solo se in contatto con le forze del corpo, ne consegue che le sensazioni (*Empfindungen*), intese come esposizione delle forze dell'anima nello specchio rappresentato dagli organi del corpo, costituiscono la base della conoscenza. È questo – vedremo meglio – il passaggio che questo saggio condivide con la *Plastik*, ossia la conoscenza, interna e esterna, avviene per mezzo dell'esperienza tattile.

Nella stesura del 1775 del *Vom Erkennen und Empfinden* Herder introduce le riflessioni di Albrecht von Haller, esplicitando la rispondenza tra le proprie riflessioni e quelle della fisiologia del Settecento. «Quella parte del corpo umano, la quale attraverso un tocco dall'esterno diviene più corta, la chiamo irritabile (*Reizbar*); [...] sensibile (*empfindlich*) chiamo una tale parte del corpo al cui tocco si rappresenta l'anima»²⁷. Bisogna tener presente che per Haller le parti irritabili non sono anche sensibili e viceversa. Le fibre muscolari sono irritabili e divengono sensibili solo attraverso i nervi che sono collegati ad esse, mentre i nervi non sono affatto irritabili poiché in essi non avviene alcuna semplificazione nel contatto.

²⁶ Cfr., *ivi*, p. 566.

²⁷ A. von Haller, 1753, p. 14.

La contrazione al contatto non si determina per il fatto che l'anima affetta dallo stimolo (*Reiz*) provochi una contrazione; al contrario l'irritabilità è una caratteristica delle fasce muscolari indipendente dall'anima²⁸.

La tesi di Herder sostiene che lo stimolo (*Reiz*) sia il germe della sensazione (*Empfindung*) e contraddice in modo evidente la separazione sostenuta da Haller della funzione dell'irritabilità e della sensibilità²⁹. Il corporeo e lo psicologico (ancora inteso come ciò che concerne i processi dell'anima) sono considerati come livelli differenti di un unico *continuum*. La vita è essenzialmente nell'altro, essa si conserva e vive solo attraverso l'altro, e l'altro non è altra cosa che la vita stessa.

L'esperienza tattile della scultura mostra esattamente questo processo, per cui allo stimolo del tocco ciò che viene raggiunto è uno dei possibili stati di coscienza dell'anima di se stessa.

Quanto più ci si avvicina a un oggetto, tanto più anche la lingua diventa viva; è dunque anche il linguaggio, come si dice anche nell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770), che rivela che tipo di relazione si intrattiene con la cosa a cui ci si riferisce. È in quest'ottica che si è scelto di guardare alla *Abhandlung*, dal momento che come è noto il panorama italiano ha già prodotto importanti riflessioni sulla questione del linguaggio in Herder.

Per comprendere fino in fondo l'apporto herderiano è necessario però rintracciare alcuni elementi fondamentali della sua formazione a Königsberg con Hamann e con Kant.

Sebbene sia piuttosto noto il rapporto tra Herder e Kant, nella forma del contenuto polemico della *Metakritik* (1799) che discute le questioni della *Critica della ragion pura* kantiana, tuttavia ciò che poco viene messo in evidenza è l'apporto degli scritti del Kant precritico, contenuti nella *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755), che come abbiamo avuto modo di vedere costituisce una fonte primaria per le riflessioni sul corpo condotte da Herder nei saggi precedenti alla stesura del *Vom Erkennen und Empfinden* e della *Plastik* (Capitolo II).

La scia delle riflessioni sul corpo dà mostra di sé anche all'interno dell'*Abhandlung*, laddove si afferma che ad ogni esperienza sussegue anche una modificazione del linguaggio, inserendo così il discorso linguistico anche in una dimensione del concreto.

²⁸ Il fatto che il cuore continui a pulsare anche dopo la separazione dal corpo costituisce biologicamente una prova di questa convinzione.

Cfr., E. Ràdl, 1913, I, p. 238.

²⁹ Cfr., H. B. Nisbet, 1970, pp. 163 e ss.

Non di secondaria importanza è il rapporto tra Herder e Hamann, in quest'ottica il terzo capitolo intende indagare l'influenza del pensiero di Hamann sulle riflessioni herderiane. Ciò su cui i due filosofi concordano è la degenerazione del linguaggio a loro contemporaneo, il quale via via ha ceduto a una risignificazione delle parole su una base speculativa che si distacca quindi dall'umano e dalla natura: luogo dove secondo Herder il linguaggio ha origine come linguaggio poetico, o meglio unico luogo in cui l'essere umano può rintracciare la sua origine e riflettere su di essa.

L'attenzione al linguaggio si delinea in questo capitolo non soltanto rispetto alle questioni sollevate da Herder e Hamann, ma anche proprio rispetto allo stile linguistico e alla scelta terminologica dei due filosofi. Dalle questioni sollevate nel primo capitolo rispetto alla poesia, alle riflessioni sul corpo condotte all'interno del secondo capitolo, si assiste nel terzo capitolo a una evidente ricomposizione dei due temi, indagando sul rimando al sensualismo del linguaggio. Gli scritti herderiani che si compongono in risposta o sono in rapporto alla produzione di Hamann costituiscono il fuoco di quest'ultima parte: mi riferisco in particolare alla *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764).

Sarebbe un errore considerare questo scritto di Herder come una recensione all'*Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1762) di Hamann. Lo stile sferzante e sarcastico utilizzato da Herder orienta già l'interpretazione della lettura herderiana di Hamann.

Ciò che il filosofo intende fare è dimostrare al suo maestro che la sua mistica della sensibilità immediata contraddice attraverso la costruzione testuale che utilizza – quella cabalistica e esoterica – l'ermeneutica e la relazioni con il mondo, e essendo quella a essi contemporanea una situazione culturale storicamente data, essa non si lascia né annullare, né scavalcare in avanti, né tanto meno obliare. L'antropologia, la comprensione di sé è necessaria per cogliere ciò che oggi in sé Dio crea, poiché l'opera (la poesia, la pittura, il canto, la danza) originaria, semplice e naturale deve essere ricostruita per coscienza artistica e sulla base della prosa contemporanea. Il divino è molto più che un essere radicato nell'origine a cui bisogna ritornare per potersi ricongiungere con esso. Dio è presente come regola e ordine nella natura, nell'essere umano e nella storia.

L'*Apostille* della *Dithyrambische Rhapsodie*, che si presenta come una versione parodistica dell'*Aesthetica in nuce* hamanniana, disegna una nicchia in cui si espone meglio la posizione di Herder nei confronti della proposta di Hamann.

L'arte poetica è la massima espressione dell'essere umano, il cui linguaggio non trova la sua origine nella divinità, seppure può esserne una delle modalità in cui essa si esprime, ma

nell'essere umano stesso. Questa, sostiene Herder, è l'unica origine su cui l'essere umano stesso può indagare.

È qui che si insedia il punto di raccordo con la *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, la quale all'interno di questo capitolo viene analizzata soprattutto nella sua chiave antropologica. La sensibilità della relazione è in modo privilegiato la sensibilità tattile, su di essa ci si vuole soffermare piuttosto che sul senso dell'udito come veicolo privilegiato della formazione del linguaggio. Niente può essere conosciuto al di fuori della relazione, addirittura nulla è pensabile al di fuori di essa, ed è solo nella forma della connessione determinata dalla relazione tra essere umano e essere umano, e tra essere umano e mondo che l'intelletto si rivela nella sua funzione: ossia esso non opera una sintesi arbitraria della materia che deriva dalla percezione sensibile, piuttosto stabilisce una connessione vivente. Isolare la materia dalla forma significa nient'altro che annullare l'agire dell'intelletto. La legge della ragione è la stessa legge che governa la sensibilità e l'intelletto, e nella sfera della ragione, ossia nella sfera del pensiero, ancor più che nella sfera dell'intelletto, il linguaggio assume un ruolo essenziale: solo ciò che può essere reso comprensibile attraverso segni può osare presentarsi dinanzi al tribunale della ragione. La ragione stessa – questo sarà il punto a cui giungerà la conclusione di questo lavoro – è e può essere chiamata linguaggio, i suoi limiti sono i limiti stessi del linguaggio, e dunque possiamo dire i limiti anche della sensibilità³⁰. La lingua costituisce così il criterio della ragione³¹.

³⁰ Cfr., *M*, *SWS*, XXI, p. 293-294.

³¹ Cfr., *ivi*, p. 317.

Capitolo I

Corpo esperiente e corpo giudicante.

Classificazione delle arti e teoria della conoscenza.

I.1. Un progetto di estetica

Le nuove generazioni dell'*Aufklärung*, di cui Herder sicuramente faceva parte, avevano cominciato a ragionare e a proporre un nuovo modo di declinare il pensiero filosofico, che non avesse la pretesa di essere risolutivo per tutti quegli ambiti indagati dalla riflessione filosofica fino al Settecento, e che si offrisse all'umanità a partire dalla riflessione sull'esperienza multiforme del concreto: che fosse, in altre parole, in grado di mettere in comunicazione le speculazioni razionali della filosofia di Wolff e la loro applicazione nell'esperienza concreta.

L'auspicio era portare la filosofia fuori dalle soffocanti mura accademiche e far diventare il filosofo un pensatore nel mondo.

I problemi del gusto, dell'accettazione del fenomeno dell'arte o del bello naturale, che non si lasciano giustificare in modo puramente concettuale, occupano gli artisti quanto i pensatori della seconda metà del XVIII secolo, e questa riflessione si inserisce in un *continuum* che parte dalle questioni poste dalla teoria della conoscenza³².

Il bisogno di assicurare alla percezione sensibile un posto all'interno del processo della conoscenza induce Baumgarten – allievo della scuola wolffiana, nel cui pensiero è sempre presente, anzi determinante, un'attenzione al perfezionamento della conoscenza³³ – a

³² Per un approfondimento si rimanda in bibliografia a A. Bäuml, 1967.

³³ Cfr., S. Tedesco, 2002, pag. 13.

interpretare la percezione sensibile come un accesso indipendente alla realtà, come si vedrà meglio nel secondo paragrafo di questo capitolo.

La sensibilità attraverso Leibniz, Wolff fino a Baumgarten, riveste un ruolo fondamentale nella più ampia riflessione sulla teoria della conoscenza, ed è dunque portata al vaglio di una riflessione teorica. L'interesse per i sensi, ad esempio, occupa il panorama di discussione settecentesco in principio come problematica fino a giungere al suo riconoscimento come elemento costitutivo del concetto di umanità.

Herder che si inserisce a pieno titolo all'interno di questo dibattito, dedica gran parte delle sue riflessioni giovanili alla questione delle arti, ma sempre cercando di situare le arti come uno degli elementi che costituiscono la natura dell'essere umano.

Come per molte altre questioni che per Herder costituiscono oggetto di interesse e con cui si pone di dialogo, anche la riflessione estetica di Baumgarten non costituisce una questione da analizzare, piuttosto Herder è interessato al taglio generale delle questioni poste dal pensatore, all'orientamento che l'opera veicola, come scintilla che stimola la sua posizione critica e come pretesto per un'evoluzione della riflessione. L'estetica riguarda, per Herder come per Baumgarten, il problema dell'*aisthesis*; la domanda che per il filosofo, come per molti dei pensatori del suo tempo deve essere posta è: come contribuisce la sensibilità alla conoscenza, e come determina essa l'essere umano? – collocandosi dunque in continuità con le questioni poste dalla teoria della conoscenza.

Cartesio aveva indicato nel *Discorso sul metodo* una regola generale, secondo cui le cose che noi conosciamo chiaramente e distintamente devono perciò essere vere. La prima regola del *Discorso sul metodo* prescriveva di

non accogliere mai come vera nessuna cosa che non conoscessi con evidenza essere tale: vale a dire, di evitare accuratamente la precipitazione e la prevenzione; e di non comprendere nei miei giudizi nulla di più di ciò che si presentasse alla mia mente così chiaramente e distintamente, che io non avessi occasione alcuna di metterlo in dubbio³⁴.

Durante il Settecento è possibile ripercorrere attraverso una serie di sintomi, una crisi del sapere matematico e sistematico di tipo cartesiano. Le questioni sollevate dalle *Meditazioni metafisiche* (1641) e dal *Discorso sul metodo* (1637) si pongono alla ricerca del fondamento

³⁴ R. Descartes, 1637, pag. 121.

della conoscenza indagando, attraverso le disposizioni dell'essere umano, un inizio-fondamento che si delinea come inconfutabile.

Nelle *Meditazioni* in particolare troviamo che un'idea si dice «chiara» quando è sicuramente riconoscibile rispetto a tutte le altre: essa si presta quindi al riconoscimento dell'oggetto a cui si riferisce; e «distinta» se è chiara anche alle sue parti costituenti e alla conoscenza delle loro combinazioni. Da questo punto di vista l'*a priori*, le eterne verità geometriche o metafisiche sono chiare e distinte; mentre l'*a posteriori* o le verità dell'esperienza sono chiare ma non distinte. Attraverso i sensi, infatti, l'essere umano è in grado di avere un'impressione generale degli oggetti, che è chiamata «idea chiara».

Premesso che avere di un oggetto, in questa prospettiva, più che un'idea chiara significa averne un'idea distinta, l'insegnamento leibniziano insisterà nel sostenere che la predisposizione dell'animo umano è orientata verso le idee distinte, anche se i limiti dell'intelletto umano consentono di avere per molti oggetti non più che un'idea chiara.

Già nel 1684, però, all'interno delle *Meditationes*³⁵ Leibniz riconosce alla conoscenza «cieca» un valore di evidenza che è in grado di prescindere dalla certezza dell'analisi. In ogni istante, scrive Leibniz, c'è in noi un insieme infinito di percezioni senza una cosciente capacità di percezione e riflessione. Egli rifiuta altresì il fuoco soggettivistico entro cui Cartesio porta avanti la sua riflessione a favore di un concetto di ragione che si riferisca al nesso logico delle verità. La ragione viene a essere dunque «l'enchainement inviolable des vérités»³⁶.

Si delinea in questo modo quel passaggio graduale che dall'oscuro, per il chiaro e confuso, conduce (nel Leibniz maturo della *Teodicea*, 1710) alla distinzione e alla conoscenza adeguata che permetterà di dedurre attraverso l'attività espressiva della monade, il mondo e il nostro corpo³⁷.

Infine per concludere su questo punto della spontaneità, devo dire che, parlando rigorosamente, l'anima ha in sé il principio di tutte le proprie azioni, e anche di tutte le proprie passioni, e che lo stesso vale di tutte le sostanze semplici diffuse in tutta la natura, sebbene non vi sia libertà se non in quelle dotate di intelligenza. Tuttavia nel senso comune delle parole, cioè parlando secondo le apparenze, dobbiamo dire che l'anima dipende, in qualche modo, dal corpo e dalle impressioni dei sensi: press'a poco come si

³⁵ Cfr., G. W. Leibniz, 1684, pp. 226-232.

³⁶ G. W. Leibniz, 1703, p. XXII.

³⁷ Cfr., S. Tedesco, 2002, pp. 16-31.

parla con Tolomeo e Ticone nell'uso ordinario, e si pensa con Copernico, a proposito del sorgere e del calar del sole³⁸.

I.2. Herder in discussione con le *Meditationes* di Baumgarten

Con la dissertazione *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle, 1735), Baumgarten apre la riflessione che lo condurrà tra 1750 e il 1758 alla stesura della sua *Aesthetica*, con cui in qualche modo dà una convenzionale data di nascita alla disciplina filosofica che porta questo nome³⁹, anche se naturalmente la sua genesi come abbiamo visto è costituita da tappe e da evoluzioni ben più complesse.

Herder conosce probabilmente gli scritti di Baumgarten (*Meditationes* e *Aesthetica*) attraverso le lezioni di logica a Königsberg (1762) presso il suo primo maestro Kant, ma anche attraverso le lezioni sulla *Metafisica* baumgarteniana (1767).

La posizione di Baumgarten è il pretesto per Herder per elaborare e esporre il suo pensiero estetico⁴⁰: egli riconosce già nelle *Meditationes* un terreno praticabile per chiunque possieda la forza produttiva di superare Baumgarten. Costui – chiaramente Herder pensa a sé stesso – ritrova nello scritto di Baumgarten il fondamento di una «metapoetica, che io per me stesso posso utilizzare come quella pelle di bovino⁴¹ con cui Didone possa circoscrivere un'intera capitale, cioè una vera poetica filosofica»⁴².

³⁸ G. W. Leibniz, 1710, pp. 195-196.

³⁹ Cfr., H. D. Irmischer, 2001, pp. 75-79.

⁴⁰ Cfr., *ivi*, pp. 76-77.

⁴¹ Questa espressione è certamente evocativa del mito secondo cui morto Sicheo per mano di Pigmalione, Didone ottiene da Iarba di acquistare tanta terra quanta ne avesse saputa circondare da una pelle bovina ridotta in sottili strisce, con le quali la regina congiungendole riuscì a tracciare il perimetro della futura Cartagine.

La stessa espressione la si ritrova anche nella hamanniana *Aesthetica in nuce* (1760): «Ogni verità individuale cresce ad essere la base di un progetto più straordinario di quella pelle bovina che delimitò il territorio di uno stato».

J. G. Hamann, 1760a, p. 209; trad. it., p. 127.

⁴² *BD, DKW*, I, p. 682; trad. it., p. 124.

Già tra i primi scritti (*Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, 1765-66) herderiani emerge la richiesta di una teoria per ogni scienza e arte da sviluppare in primo luogo dai loro stessi principi.

Si dovrebbe nondimeno, secondo la mia opinione, iniziare da questo edificio, non da sopra, ma da sotto: e non dimenticare i primi e più importanti fondamenti di determinare il bello di ogni arte poetica e di ogni arte in modo completamente filosofico. Ora però ciascuno che vuol costruire il tutto pensa sempre solo alla punta dell'apice, e dimentica che anche ciò che è originario, la pietra del fondamento, può rendere eterni i suoi nomi⁴³.

La posizione di Herder da un lato considera i fondamenti filosofici della poesia come dato antropologico: la conoscenza chiara e confusa ha un'oggettivazione legittimata filosoficamente, attraverso la gnoseologia, in relazione alla pratica nella poesia. D'altro lato però considera la definizione di poesia data da Baumgarten, come «oratio sensitiva perfecta»⁴⁴, il fondamento di una poetica autonoma la quale secondo Herder «conduce il più lontano possibile nell'anima»⁴⁵; mentre i principi di Aristotele, di Batteux e di altri sono di gran lunga psicologicamente⁴⁶ meno fertili: accennano più all'arido oggetto piuttosto che alla persona vivente che agisce su un tale oggetto, e dunque riguardano meno l'agente piuttosto che l'astratta efficacia»⁴⁷.

Questa argomentazione mostra come Herder prediliga una filosofia soggettivistica, che egli chiama anche antropologia, e concepisca poetica e filosofia nell'orizzonte della sua prima convinzione per cui ogni fenomeno culturale, per poter essere compreso, deve essere

⁴³ *FAO*, *SWS*, XXXII, p. 83.

⁴⁴ «Oratio sensitiva perfecta est *Poema*, complexus regularum, ad quas conformandum Poema Poetice, scientia poetices *Philosophia Poetica*, habitus conficiendi poematis Poesis, eoque habitu gaudens *Poeta*».

Il discorso sensibile in senso lato perfetto è l'opera di poesia, il complesso delle regole alle quali si deve conformare l'opera della poesia è la Poetica, la scienza della poetica è la Filosofia della poesia, la capacità disciplinata di fare poesia è la Poesia, chi ne è dotato si chiama Poeta.

A. G. Baumgarten, 1735, § IX; trad. It., p. 40.

⁴⁵ «Am weitesten in die Seele hineinführet».

BD, *DKW*, I, p. 683.

⁴⁶ Nel senso greco di anima.

⁴⁷ *BD*, *DKW*, I, p. 685; trad.it., p. 126.

ricondotto alla sua origine generativa, pensata come oscuro e infinito abisso dell'anima umana. Solo in questo modo Herder crede che l'estetica e la psicologia di Baumgarten possano essere considerate «un ricco tesoro dell'anima umana».

Sotto questa luce Herder si porta comunque lontano rispetto alla tesi di Baumgarten; gli scritti di Mendelssohn e Sulzer, soprattutto *I principi fondamentali delle belle arti* (1757) e *l'Abhandlung über die Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften* (1764) per Mendelssohn e *Untersuchungen über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1762) per Sulzer, sono stati infatti presumibilmente i testi su cui Herder ha coltivato il suo interesse e arricchito il suo pensiero.

Secondo il linguaggio di Wolff, scrive Herder, quell'oscuro e infinito abisso dell'anima umana viene anche detto il territorio delle capacità inferiori, delle rappresentazioni sensibili, dei concetti estensivamente chiari⁴⁸, si ricollega alla sfera desiderativa⁴⁹.

Di qui la definizione di poesia data da Baumgarten, come «oratio sensitiva perfecta», è per Herder la più filosofica che sia stata data, non tanto perché – come voleva Wolff – Baumgarten si sia servito di termini “barbarici”, né altrettanto perché abbia attinto ai termini più indeterminati tra i tanti che avrebbero potuto definire quest'arte,

ma solo perché questa definizione mi introduce nel modo più ampio nell'anima e mi permette, per così dire, di sviluppare l'essenza della poesia dalla natura dello spirito umano; perché, in secondo luogo, con queste poche parole viene accennato il più, che lascia vedere sino al fondo della poetica; inoltre perché essa accorda la miglior vista su tutta la filosofia del bello, e dunque unisce la poesia con le sue sorelle, le arti belle, e infine perché non lascia che il minimo spazio all'abuso nell'esercizio della poesia⁵⁰.

Quel che Herder riconosce a Baumgarten è il merito di aver sostenuto che alla poesia deve essere attribuito nello spirito dell'essere umano un territorio di proprietà. La poesia è un'azione che rimanda alle capacità dell'anima, forze che sono specificamente umane: in questo territorio, ossia nell'anima, «devono trovarsi capacità in grado di produrla e capacità

⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 684; trad. it., p. 125.

⁴⁹ Cfr., S. Tedesco, 2002, pag. 16.

⁵⁰ *BD, DKW*, I, p. 683; trad. It., p. 125.

che essa a sua volta tenga occupate. Addentriamoci dunque in queste oscure contrade per riportarne come da una caverna magica notizie sul luogo in cui abita questa dea»⁵¹.

La chiarezza estensiva contraddistingue, secondo la definizione “illuminata” di Baumgarten, dice Herder, il linguaggio proprio della poesia. Le rappresentazioni estensivamente chiare sono per loro stessa natura poetiche, «in quanto il discorso poetico si sostanzia della conoscenza intuitiva che coglie la realtà nella sua individualizzata concretezza»⁵².

Nelle *Meditationes* – secondo Herder – Baumgarten attraversa questo terreno altrimenti così annesso per cercare nella sensibilità, nell’immaginazione, nell’ingegno, nella facoltà inventiva, nel giudizio, nella facoltà di designare, nel sentimento e nella passione tutto ciò che vi è di poetico: ciò che il metodo wolffiano interpreta come debolezze, incompletezze, avendo come riferimento essenzialmente la logica e i sistemi psicologici.

Il concreto comincia a delineare, in contrasto con l’aridità dell’oggetto di questi ultimi principi, lo sguardo vivido del pensiero herderiano, il riferimento all’esperienza e alla relazione si affacciano nelle sue riflessioni.

Il sentimento della bellezza è per Herder «fra l’angelo e l’animale, fra la perfezione dell’infinito e il piacere sensoriale della bestia, considerata – addirittura – alla stregua di una pianta»⁵³. Provocatoriamente egli invita i suoi interlocutori a mostrare come e se è possibile sezionare «il raggio di sole di un pensiero e di una sensazione», pieni di «energia» che opera sull’anima umana e se possibile a separarla dal luccichio del discorso che la lascia intuitivamente apparire.

Quando il filosofo segue le tracce delle sensazioni, il loro oscuro percorso, è lì che nuove prospettive sulla dottrina dell’anima umana gli si rivelano; prospettive che la sola indagine razionale non può rivelare. In questo senso l’arte, attraverso i sentimenti che suscita, è veicolo per la conoscenza dell’essere umano della sua essenza, coscienza.

Baumgarten non è il solo a introdursi nell’anima umana e a svelare tratti della psicologia attraverso le regole della bellezza. Anche Mendelssohn ne *I Principi fondamentali delle Belle Arti* (1757) aveva infatti scritto:

⁵¹ Ivi, p. 684; trad. it., p. 125.

⁵² P. Pimpinella, 1999, pag. 21.

⁵³ *BD, DKW*, I, p. 685; trad. it., p. 126.

Nelle regole della bellezza che il genio dell'artista sente, e il critico risolve in definizioni razionali, si celano i più profondi segreti della nostra anima⁵⁴.

Herder riprende Mendelssohn con l'intenzione proprio di mostrare come, seguendo le tracce del sentimento nelle sue sfumature più oscure, si rivelino al filosofo nuove prospettive dell'anima. Le arti che percepiamo attraverso le nostre facoltà sensibili, destano sentimenti i quali sono una via d'accesso alla comprensione della nostra anima «che altrimenti attraverso deduzioni razionali ed esperienze»⁵⁵ non saremmo mai giunti a scoprire. Saranno da sottolineare, come si farà, le riflessioni successive di Herder sull'importanza dell'esperienza per l'essere umano nella costituzione e comprensione del sé, è chiaramente del tutto riduttivo pensare che deduzioni razionali ed esperienze siano considerate dal filosofo alla stessa stregua.

Nel *Monumento* troviamo già evidenziata la contrapposizione all'arte come mera imitazione della natura, la quale in una formulazione estetica che riflette sui principi delle arti risulterebbe rispondente al precetto "imita la natura!", che conduce, dice Herder, per lo più a morte considerazioni; al contrario un principio come "segui la perfezione sensibile!", quale è anche auspicato dalla definizione che dà Baumgarten della poesia, «raduna per così dire i raggi dell'intera natura nella mia anima e non è altro che l'applicazione di quel famoso oracolo "O uomo! Impara a conoscere te stesso!"»⁵⁶.

La poetica e l'estetica esercitano per Herder un'efficacia sull'essere umano nel momento in cui egli stesso si conosce. In questo senso la filosofia di Baumgarten è umana, giacché la percezione sensibile è il modo dell'individualizzazione nella presenza⁵⁷. Poiché l'essere umano è più animale che spirito, spetta alla percezione sensibile, piuttosto che all'intelletto e alla ragione, condurre alla conoscenza del mondo e del sé.

Herder sottolinea nell'evoluzione del pensiero un affinamento dello stesso e del linguaggio che esso utilizza per esprimersi – sviluppo inteso in vero in un'accezione non del tutto positiva –: l'«estetica di Baumgarten riportata alla semplicità e moderazione con cui insegnano Aristotele e Longino: realmente avrebbe perso qualcosa in fumosità e in superflua

⁵⁴ M. Mendelssohn, 1757, p. 27.

⁵⁵ *BD, DKW*, I, p. 687; trad. it., p. 128.

⁵⁶ *Ivi*, p. 688; trad. it., p. 128.

⁵⁷ Cfr., H. Adler, 1990, p. 72.

supponenza, ma avrebbe anche guadagnato qualcosa in sostanza e bellezza, anzi guadagnato tutto ciò che le manca»⁵⁸. Herder avverte che il pensiero greco aveva rispetto alla filosofia speculativa a lui contemporanea, alla psicologia e all'edificio della scienza, che pure godono di miglierie grazie agli insegnamenti passati, più sostanza.

Che gran cianfrusaglia di termini tecnici, definizioni nominali, derivazioni verbali e sottigliezze scolastiche sparirebbe, se si trovasse una mano greca che setacciasse tutto, che setacciasse al vaglio dell'utile e della verità!⁵⁹.

Sembra che il legame con i sensi sia ancora pensato da Herder come una via d'accesso alla sostanza del reale, in poesia come chiaramente nel linguaggio, il quale nomina la realtà. «Quanto spesso si vedono calare dall'alto principi per cui in primo luogo occorrerebbe cercare un posto sulla terra!»

Sia dunque ciò che vuole, ciò che dice il suo nome essa non è: estetica, una dottrina del sentire (Gefühl). Sentire greco, sentimento (Empfindung), sentimento interno del bello non sono la prima fonte cui essa attinge, assai più lo è la speculazione. E dove ancora la speculazione si dovrebbe accostare al mare dell'anima (ma così lontano non è giunto Baumgarten nel suo piano), dove essa riversa nella psicologia, lì ebbene, lì essa nuota nel sentimento del bello, liscia come l'olio.

E continua:

Col mio procedimento induttivo non desidero nulla meno che trasformare una filosofia che procede per principi, alla Baumgarten, in un cavillare per sentimenti alla St. Mard: non mi auguro un'estetica francese, ma greca⁶⁰.

Questa dice Herder attingerebbe dalla nostra sensazione e farebbe filosofia nell'anima umana. I principi devono essere contaminati secondo il sentimento naturale del popolo a cui appartengono, principio questo che ritroveremo applicato ad altre argomentazioni. La

⁵⁸ *BD, DKW*, I, p. 692; trad. it., p. 131.

⁵⁹ *Ivi*, p. 693; trad. it., p. 132.

⁶⁰ *Ivi* p. 693; trad. it., p. 132.

riflessione estetica di Herder la ritroviamo all'interno dei suoi scritti sempre in rapporto alla filosofia della conoscenza (*Philosophie der Erkenntnis*) e alla riflessione sull'essere⁶¹.

L'estetica deve, per Herder, discendere a livello delle sensazioni concrete, alla base dell'animo, laddove risiedono le idee più «oscure», poiché solo attraverso queste essa può decostruire i principi generali che finora hanno riflettuto sull'oggetto e hanno tentato di definirne la natura. Ciò che Herder condivide sotto questo aspetto con la valutazione di Baumgarten è il suo tentativo di trovare un accesso filosofico e metalinguistico all'individuale, le *Meditationes* contengono per Herder un prospetto per una filosofia della conoscenza, che si pone in contrasto al procedimento per deduzione dominante, ma allo stesso tempo non è affatto allineato al processo induttivo. Viene dato risalto alle esperienze, e vengono rese distinte le sensazioni «senza curare il modo in cui queste esperienze si lasceranno ridurre in un sistema teorico e quello in cui queste singole sensazioni si accorderanno a questo o quell'oggetto, basta loro la ricerca sull'anima stessa e dunque necessariamente importa loro piuttosto la filosofia soggettiva che quella oggettiva»⁶².

La conoscenza che ha in mente qui Herder, non è una conoscenza delle cose, ma un apprendimento del processo di conoscenza, e la constatazione che una regressione all'infinito aveva già impedito nel *Versuch über das Sein* (1764) di giungere alla istantanea sapienza dell'essere.

Le definizioni della logica in questo processo non possono fare a meno di tener conto dell'esperienza, che informa i nostri concetti primitivi e colloca l'origine di questi concetti nell'attività di sensi particolari.

Dirà nel *Journal meiner Reise* (1769)

Non esiste un principio più notevole e più dimenticato di questo: senza corpo la nostra anima è inutilizzabile, con i sensi paralizzati essa stessa è paralizzata, mediante un'utilizzazione vivace e proporzionata di tutti i sensi essa stessa è vivace e allegra. [...] Molte sensazioni forti, vive, fedeli, personali e apprese nel modo più individuale, costituiscono il fondamento per una serie di numerosi pensieri vivi, fedeli e personali, e ciò non è che un genio originale⁶³.

⁶¹ Cfr., *VS, DKW*, I, pp. 9-21.

⁶² *BD, DKW*, I, p. 687; trad. it., p.127.

⁶³ *RJ*, p. 143; trad. it., p. 152.

L'estetica, realizza Herder, segna la fondazione di una nuova antropologia filosofica; e una nuova disciplina dell'estetica deve occuparsi di ciò che è possibile apprendere attraverso i sensi. Riferendosi alla "cultura tedesca" Herder scrive:

In filosofia infine. Quante cose in Wolff non sono che un sistema, aggiustamento, forma, metodo! Una prova ne è l'estetica: quanto sembra che abbiamo pensato! Quanto poco pensiamo! Io ho elaborato per esempio qualcosa sull'estetica⁶⁴ e credo che sia veramente nuova, ma in quante poche cose? Nella frase: la vista non vede che superfici, il tatto non tocca che forme, il principio è però già noto attraverso l'ottica e la geometria e sarebbe una sfortuna se non fosse già stato dimostrato. A me non rimarrebbe dunque che l'applicazione: la pittura non è che per gli occhi, la scultura per il tatto, una scoperta che resta ancora povera e che, se la si estende troppo, può dare conseguenze ridicole per come ora siamo abituati ad utilizzare la vista al posto del tatto. Dunque, che questo principio serva soltanto di indicazione per ulteriori esperienze su vista e tatto! Debbo divenire un cieco ridotto al solo tatto per indagare la filosofia di questo senso! Credo di essere già su qualche nuovo sentiero, vediamo un po'!⁶⁵

La conoscenza è per Herder profondamente legata all'esperienza estetica, e questa a sua volta alla sensibilità e alla corporeità, alla fisiologia dell'essere umano, sviluppando in questo passaggio probabilmente il paragrafo 512 della *Metaphysica* baumgarteniana, laddove Baumgarten afferma che l'essere umano può conoscere solo a partire dalla posizione del proprio corpo, in opposizione alla ragione divina che è in grado invece di cogliere la realtà tutta, nella sua complessità.

In un passaggio del *Journal* che riflette sulla fondamentale collaborazione tra mente e corpo nel processo di conoscenza scrive Herder

Il giovane che da membro della società è divenuto uomo, ha attraversato il tempo delle passioni ed ha provato che esse sono buone per immergersi nella via del mondo, ma non per sottrarsi ad essa, altrimenti si perde tutto. [...] La sua età, la sua società, il suo modo

⁶⁴ Qui Herder si riferisce ai prime tre *Wäldchen* (il quarto non è ancora stato scritto durante la stesura del *Journal* ma vedremo meglio come siano presenti già nel *Journal* quelle riflessioni che lo occuperanno nel *Viertes Wäldchen*), ma anche al sua *Kritik der "Aesthetica"*.

⁶⁵ *RJ*, p. 140; trad. it., p. 130.

di pensare, le sue occupazioni sono le più concrete nella vita dell'essere umano⁶⁶: è il vero filosofo dell'attività, della saggezza, dell'esperienza.

Il vecchio è un chiacchierone e un filosofo a parole. [...] L'anima non è più aperta a nuove impressioni: è chiusa, appena suscettibile di nuove esperienze, troppo timorosa, non più sufficientemente elastica per apprendere qualcosa di nuovo, quasi satura di sapere⁶⁷.

L'attenzione al vissuto come fonte viva e non sostituibile dell'evoluzione del suo pensiero, emerge in modo decisivo anche nelle sue confessioni private. Lo schema di ricerca, dice Herder stesso, è stato steso e la filosofia può essere una guida, ma tutto questo trova chiarimenti e smentite solo attraverso il vissuto e l'esperienza. Se i nostri concetti possano essere nient'altro che «sensibili», se il nostro senso interno (*innern Sinn*) non si possa raggiungere altrimenti che attraverso l'espedito sensibile esterno⁶⁸.

I.3. Herder in discussione con l'*Aesthetica* di Baumgarten

La diffusa adesione di Herder alle riflessioni sulla poesia delle *Meditationes* di Baumgarten, crolla rispetto alla discussione che il filosofo apre all'interno del *Plan zu einer Aesthetik*.

Uno dei fattori importanti per il lavoro di stesura di un progetto di estetica per Herder è stato la lettura degli scritti di Winckelmann; mi riferisco ai *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) o alla *Geschichte der Kunst des Alterhums* (1764), testi che condussero il filosofo non solo alle questioni della storiografia, ma ne rimase colpito anche per le considerazioni di Winckelmann riguardo alla scultura.

⁶⁶ Grassetto mio.

⁶⁷ *RJ*, p. 138; trad. it., p. 148.

⁶⁸ «Es ist vielleicht eine andre Frage, ob unsre Begriffe nicht anders sinnlich sein können, obs zu unserm innern Sinn keinen andern Weg, als durch die Schlupfwinkel der äußern gebe».
VS, DKW, I, p. 10.

È dunque importante ribadire, come già abbiamo visto nel secondo paragrafo di questo capitolo, che Herder giunse a discutere il lavoro di Baumgarten con l'intenzione di riconsiderare l'estetica baumgarteniana alla luce del pensiero e dell'arte greca⁶⁹.

E se proprio in questo oscuro fondo giace tutto il mio sentimento del bello e del bene, vengano un Montaigne, un Rousseau, un Locke, un Hume, a chiarirmi secondo la loro conoscenza delle anime la psicologia baumgarteniana, e a perfezionarla. Come mi affretterei, se un Platone, un Socrate dei nostri tempi, pieno di esperienze sullo spirito umano, mi volesse istruire con la precisione con cui Baumgarten ha determinato questa regione dell'anima⁷⁰.

Il fatto che Herder abbia preso in esame l'*Aesthetica* di Baumgarten con un atteggiamento funzionale alla sua critica e non con un atteggiamento analitico, fedele all'opera stessa, ne è un sintomo: egli pensa l'estetica non tanto come un sistema, quanto come una ricerca filosofica della conoscenza sensibile, e pertanto riferibile a differenti contesti anche lontani, come abbiamo visto, dall'arte e dalla filosofia dell'arte stessa. «*Aesthetices finis non est perfectio sed scientia cognitionis sensitivae*»⁷¹; mettendo in discussione la posizione di Baumgarten riportata nel § 14⁷² dell'*Aesthetica*, egli priva la riflessione baumgarteniana della sua ragion d'essere, che mira a tenere insieme i due piani descrittivi dell'estetica: la relazione tra il carattere scientifico dell'estetica e il perfezionamento della conoscenza sensibile⁷³.

Accanto all'*Aesthetica* Herder riconosce il lavoro di Meier di cui aveva letto e utilizzato le trascrizioni delle lezioni di Baumgarten⁷⁴. La più importante obiezione nella discussione di Herder con Baumgarten riguarda la definizione che il filosofo dà di estetica nel primo paragrafo, e il suo scopo come perfezionamento della conoscenza sensibile.

⁶⁹ Cfr., H. D. Irmscher, 2001, pp. 78-79.

⁷⁰ *BD, DKW*, I, pp. 684-685; trad. it., p. 125-126.

⁷¹ «§ 14. Il fine dell'estetica non è la perfezione ma la scienza della conoscenza sensibile». *KA, DKW*, I, p. 670.

⁷² «Il fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale. E questa è la bellezza». A. G. Baumgarten, 1750-1758, § 14.

⁷³ Cfr., S. Tedesco, 2002, pp. 13-14.

⁷⁴ Cfr., H. D. Irmscher, 1987, pp. 43-76.

Di contro Herder rivendica una differenza tra un'«ars pulcre cogitandi», dunque una capacità, e una «scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans».

L'estetica, come scienza della conoscenza sensibile, può essere assunta soggettivamente e oggettivamente. Nel primo caso è una ricerca filosofica della conoscenza sensibile, come suo oggetto; e nella misura in cui è la scienza che Baumgarten ha inventato, e che nessuno fino a lui ha contemplato, deve quindi avere tutte le caratteristiche della ricerca filosofica, delle dimostrazioni e del metodo analitico.

Oppure è solo un'abilità ad usare la propria conoscenza sensibile e al riguardo è un'arte che fa l'αἰσθητοῦς⁷⁵; d'altro lato deve prima formare gli αἰσθητικούς⁷⁶ come scienza⁷⁷.

Sono entrambe differenti, ma non tanto per l'oggetto; per questo motivo Baumgarten le confonde continuamente, senza contraddirsi visibilmente: ma enormemente nella forma e nel metodo, dal momento che quella richiede il più acuto conoscere filosofico, e dunque non può assolutamente chiamarsi *ars pulchre cogitandi*⁷⁸, perché deve essere *de pulchris philosophice cogitans scientia*⁷⁹; e questa come *ars pulchre cogitandi* non è mai la stessa cosa di una *theoria liberarum artium*⁸⁰<.> Allo stesso modo anche una *gnoseologia inferior* non si deve spiegare dal metodo ma dall'oggetto del γνώσεως⁸¹, giacché sono *inferiores animi facultates*⁸², che si chiamano anche *analogon rationis*^{83 84}.

⁷⁵ Herder qui intende *Sinnlich Wahrnehmende*, ossia ciò che è percepito sensibilmente.

⁷⁶ Aesthetiker (gli estetici)

⁷⁷ Herder mostra qui il diverso trattamento dell'estetica come critica della conoscenza o disciplina filosofica da un lato e arte, critica, pratica, pedagogia dall'altro.

⁷⁸ «L'arte del pensare in modo bello».
A.G. Baumgarten, 1750-1758, § 1.

⁷⁹ Scienza che pensa il bello filosofico.

⁸⁰ Teoria delle arti liberali.

⁸¹ γνώσεως, nel testo originale il termine greco è riportato in modo errato.

⁸² Capacità inferiori dell'anima.

⁸³ il complesso delle facoltà, che nell'animale assolvono agli stessi compiti dell'intelletto per gli esseri umani, e che nell'essere umano vengono individuate dalla filosofia razionalista come il complesso delle facoltà inferiori.

⁸⁴ KA, DKW, I, p. 659.

Nella filosofia razionalista la percezione sensibile è stata messa in relazione alla conoscenza concettuale, appunto come «*analogon rationis*», e riconosciuta in una relativa autonomia. Baumgarten, in continuità con la filosofia razionalista da cui proviene la sua formazione, attribuisce valore conoscitivo al modo sensibile in cui l'ingegno e l'acume colgono i rapporti di somiglianza e differenza tra le cose e la relazione tra le parti che costituiscono un tutto. Il gusto è il modo in cui la sensibilità giudica dei rapporti che ordinano le cose, e teorizza nella facoltà inventiva una modalità dell'immaginazione che sia in grado di dare forma a rappresentazioni composte, regolate da un principio organizzativo che riconduca a unità le parti che costituiscono il tutto della rappresentazione. In tal modo la facoltà inventiva diventa lo snodo di tutto l'insieme delle facoltà inferiori che vanno sotto il nome dell'«*analogon rationis*»⁸⁵.

Herder porta avanti la sua riflessione paragrafo per paragrafo secondo lo schema di Baumgarten, opponendo una restituzione e un commento alle enunciazioni dei paragrafi dell'*Aesthetica*, e supportando con decisione secondo il suo progetto la propria rappresentazione di un'estetica. Come sottolinea Gaier all'interno del suo commento alla *Kritik der "Aesthetica"*⁸⁶, la critica herderiana all'*Aesthetica* di Baumgarten si può interpretare come una radicalizzazione del concetto di estetica, radicalizzazione che è da collocare nella più ampia critica del concetto di filosofia concepito dalla scuola wolffiana.

Il progetto di un'estetica filosofica è ciò che impegna la riflessione herderiana di queste pagine, a differenza di ciò che ritrova nell'estetica di Baumgarten e in quella del suo ripetitore⁸⁷, esse «sono solo teorie delle scienze belle, della retorica e della poesia, e mancano di tutte le arti belle⁸⁸»⁸⁹.

⁸⁵ Cfr., S. Tedesco, 2002, pag. 26.

⁸⁶ Cfr., U. Gaier, 1985, pag. 1236.

⁸⁷ Herder si riferisce a Meier.

⁸⁸ Il concetto francese di «*beaux-arts*» comprendeva, accanto alla poesia, anche la musica, la pittura, l'architettura, la scultura, e la danza. In Baumgarten esse vengono ad ogni modo esaminate come arti del discorso secondo il loro aspetto razionale: egli analizza in altre parole retorica e poesia soltanto in quegli aspetti, propri di queste due arti, che non hanno a che fare con la sensibilità. In questo senso esse vengono dette «scienze».

Cfr., U. Gaier, 1985, pp. 1246-1247.

⁸⁹ KA, DKW, I, p. 659.

Il concetto francese delle belle arti contiene nella prospettiva di Herder l'oggetto proprio di una scienza del bello, e affianca quindi alla poesia la musica, la pittura, la scultura, l'architettura, e la danza, che mancano nella prospettiva baumgarteniana.

Le arti del discorso devono essere considerate, secondo Baumgarten, sotto il punto di vista della loro razionalità: la retorica e la poesia sono intese nei loro aspetti non sensibili, e in questo senso si può parlare di scienza.

Quella di Baumgarten, commenta Herder, è piuttosto la volontà di perseguire un progetto di un'estetica infilosofica.

Un'estetica dell'autore però: fosse così vera, come essa vorrebbe, sarebbe nel massimo grado infilosofica: poiché essa presuppone tutti i concetti filosofici dell'estetica e della metafisica che dovrebbe sviluppare, li ripete a pappagallo, e tira fuori una quantità di vuote, false, troppo fini conclusioni; riguardo ai concetti fondamentali ingoia cammelli, e per finire prende mosche⁹⁰.

Questo è il linguaggio polemico con cui Herder intende mostrare che attraverso l'estetica è possibile discutere anche i fondamenti della metafisica. L'inizio della conoscenza, dice Herder, non è «il cavillare attraverso ragione ma il raccogliere, egli intende dunque la percezione sensibile. Una torre fino al cielo è impossibile, perché la terra non giunge fino alle sue fondamenta. [...] Almeno ciò è contro l'essenza umana, essere nel cielo invece che animali terreni: *alis non homini datis nititur!*»⁹¹. In altre parole secondo Herder non ha alcun senso il processo che compie Baumgarten di presupporre i concetti fondamentali dell'estetica come dati, senza interrogare la loro realtà. Senza la conoscenza umana, senza la conoscenza della storia umana come genere, e senza la conoscenza dell'evoluzione culturale – sottolinea Adler⁹² – per Herder un'estetica risulta essere senza fondamento. Questo argomento, vedremo nel terzo capitolo, emergerà con forza nell'analisi della *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764) in cui Herder sulla base di questi argomenti entra in contrasto con la posizione del suo maestro Hamann.

⁹⁰ Ivi, p. 673.

⁹¹ Si appoggia sulle ali che all'uomo non sono date.

Si riconosce il verso di Orazio *expertus vacuum Daedalus aera / pinnis non hominidatis* (*Carmina*, I 3, 34-35).

⁹² H. Adler, 1990, p. 74.

Filosofica è invece un'estetica che sia in grado descrivere la natura umana come essenza storica, e infilosofico è il tentativo di definire un sistema dell'estetica da ciò che ha a che fare con l'empirico, e che non miri a raggiungere, a partire da un fondamento empirico, concetti verificati.

A Herder non interessa alcuna descrizione arbitraria, alcuna *qualitas occulta*, e nessuna forza non esaminata, che per mancanza di una conoscenza del reale si avvicini alle spiegazioni della metafisica tradizionale, della fisica e della teoria morale.

Dietro la progressiva tendenza della filosofia ad avvalersi del metodo della metafisica, emergono nella critica di Herder all'*Aesthetica* tre punti che non hanno pari dignità all'interno della riflessione, ma che sono strettamente collegati fra loro.

Gli errori dell'autore – scrive Herder – tessono questo intero paragrafo⁹³ e l'intero libro come passi falsi, che non di più sono uniti a tutto il loro costrutto teorico. Egli chiama

- 1) la logica la più antica sorella dell'estetica; e io non so se questa
 - a) deve essere ciò nella misura in cui le capacità di conoscenza inferiori sono almeno sempre più pratiche e efficaci; oppure
 - b) <deve essere ciò> per anzianità; per cui si sviluppa ulteriormente, e deve anche essere sviluppata; forse quindi solo
 - c) per nobiltà; la quale scivola via non appena si conosce la logica.⁹⁴

⁹³ «La nostra estetica, come la logica, sua sorella maggiore, si divide in (I) teoretica, dottrinale, generale (Prima parte), che dà insegnamenti: (1) in maniera euristica sulle cose e su ciò che è da pensare (Cap. I); (2) sull'ordine lucente, ossia la metodologia (Cap. II); (3) sui segni propri di ciò che è stato pensato e disposto in modo bello, ossia la semiotica (Cap. III); (II) pratica, applicata, particolare (Parte seconda). Per entrambe: a chi avrà scelto un oggetto secondo le proprie capacità non verranno mai meno né l'abbondanza dell'eloquio né l'ordine lucente (Orazio, *Arte poetica*, vv. 40-41). L'oggetto sia la tua prima cura, la seconda sia l'ordine lucente, e infine la terza i segni».

A.G. Baumgarten, 1750-1758, § 13.

Questo è il piano dell'*Estetica* di Baumgarten, a cui successivamente il suo allievo Meier aggiungerà alcune parti.

Herder espone qui a sua volta un *piano per un'estetica*, come avrebbe dovuto fare Baumgarten a seguire delle sue riflessioni correttive. Herder tuttavia si sofferma alla parte teoretica, a cui non segue un numero 2) pratica.

⁹⁴ KA, DKW, I, p. 666.

La maggiore attenzione si focalizza sulla costruzione dell'estetica come parallela alla logica. Herder disapprova e in parte fraintende l'affermazione di Baumgarten riportata nel § 13, secondo cui la logica sarebbe «la sorella maggiore» dell'estetica, e considera quest'affermazione come un errore che si ripercuote su tutto l'impianto teorico dell'*Aesthetica*.

Baumgarten, però, intende qui la logica come guida delle capacità di conoscenza superiori, dunque la disciplina della logica, e in questo passaggio Herder – fa notare Adler – non la comprende affatto come disciplina, piuttosto come essa stessa capacità di conoscenza superiore⁹⁵.

Resta però che prima dei filosofi certamente per Herder vi sono gli esseri umani: egli biasima un'estetica dell'erudito, un'estetica che riduca a scienza l'esperienza.

qui inizia la logica vera e propria; che ora ha a che fare sempre meno con l'esperienza, giacché il mondo proprio degli esseri umani è sempre più piccolo rispetto al mondo di Dio negli esseri umani: la conoscenza dell'erudito scompare confrontata con la conoscenza degli esseri umani⁹⁶.

Se Baumgarten considera la conoscenza sensibile da un punto di vista logico, in quanto parte di una più vasta scienza della conoscenza, di una scienza degli strumenti per conoscere, «*philosophia instrumentalis*» o organica⁹⁷, Herder, in questo passaggio polemico, si contrappone a un determinato aspetto della logica concepita come disciplina: egli nega cioè una logica intesa come filosofia strumentale o organica⁹⁸. Qui si dovrebbe avere o «un

⁹⁵ Cfr., H. Adler, 1990, p. 75.

⁹⁶ *KA, DKW*, I, p. 668.

⁹⁷ Cfr., S. Tedesco, 2002, pag. 15.

⁹⁸ Nel testo originale la parola che Herder utilizza è appunto *organisch*, nel senso greco di ὄργανον. Nell'*Organon* Aristotele esibisce i mezzi dell'argomentazione e della sistematizzazione, Bacon di contro nel *Novum Organum* la metodologia dell'osservazione empirica e dell'induzione. Herder concorda probabilmente con il *Neues Organon* di Johann Heinrich Lambert (1764), il quale introduce processi sillogistici solo come passaggi parziali di una metodologia costitutiva. Per Herder dunque la logica di Baumgarten è una scienza e non uno strumento.

suggerimento (*Eingebung*) esterno⁹⁹ per correggere la sua conoscenza»¹⁰⁰, ossia impulsi, esperienze, che non hanno nulla a che fare con le operazioni del processo conoscitivo stesso e della sua descrizione. L'intelletto comune non ha bisogno di disposizioni basate su regole, né per adempiere alle sue funzioni, né in relazione al suo sviluppo; oppure – e questa è la rivendicazione di Herder – la logica classifica, formalizza e vuole, attraverso il corpo delle regole, esercitare l'influsso sul pensiero: tutto ciò per Herder è solo un'inutile ripetizione metalinguistica, che in ogni caso compie già l'intelletto comune. Si tratta dell'affermazione pura come *perfezionamento* (*Verbesserung*) della conoscenza attraverso la logica, poiché il sistema attraverso cui il processo di perfezionamento viene elaborato appartiene comunque alla logica e può essere dunque risolto dai logici stessi. In ciò Herder avverte la necessità di tornare al livello primario della conoscenza, laddove o la conoscenza comune è l'istanza di controllo della logica, o nulla.

chi ha reso manifesti a logici e estetici le loro carenze e gli errori su ciò che si è insegnato e sulla conoscenza estetica; chi ha detto loro i mezzi per la medicina; chi conosce il suo veleno; o di nuovo la conoscenza comune o nessuno¹⁰¹.

Altrimenti detto la «logica artificialis» come filosofia strumentale è secondo il punto di vista di Herder una costituzione ibrida di filosofia, un cruccio sofistico.

È significativo che nel commento al § 13 dell'*Aesthetica* Herder non riprenda la retorica di Baumgarten che utilizza termini come euristica, metodologia e semiotica, e il suo procedere mostra l'intenzione di mettere in evidenza altro, lasciando intendere che avrebbe ricostruito la parte della metodologia a partire dagli impulsi e dai movimenti del sentimento sensibile (*sinnliches Gefühl*), e che avrebbe discusso la semiotica più nel senso della retorica teoria semiotica, scelta dei segni, in una adeguata impressione del bello. Al contrario di quanto avrebbe fatto successivamente nella discussione sul *Laocoonte* di Lessing, dove Herder indagherà i mezzi di espressione (per esempio i segni simultanei o successivi della pittura e della poesia) come condizione di una determinata modalità d'apparire del bello.

⁹⁹ Nel testo originale «fremde».

¹⁰⁰ KA, DKW, I, p. 666.

¹⁰¹ Ivi, p. 662.

In questo modo il bello è descritto come una apparizione/esperienza mista di condizioni soggettive e oggettive, nella sensazione e nell'espressione di parti naturali e artistiche, il bello originale in natura è accostato nelle arti al bello artistico. Tutto ciò sarà più comprensibile nella parte che segue il *Plan zu einer Aesthetik*.

Attraverso la sua critica però Herder non arriva a contestare alla logica il suo diritto di esistenza, piuttosto la sua funzione strumentale e prescrittiva. La logica deve occuparsi delle funzioni in modo tale che il suo ruolo sia spostato dalla prescrizione alla descrizione, e dunque non si tratta di una logica teoretica: essa non deve essere una guida, ma deve piuttosto raccogliere.

La logica è una parte della metafisica, che raccoglie dalle esperienze del mio sé pensante¹⁰².

La filosofia di cui parla Herder qui divide la conoscenza del mondo in teoretica e tecnica; alla prima appartiene la metafisica, la quale cerca attraverso la logica di determinare leggi efficaci, la seconda descrive il processo e la classificazione della scienza, e dà regole per il suo stesso uso. Spostando la logica nell'ambito della metafisica o addirittura nella psicologia, essa perde il suo valore normativo sulla realtà diventando puramente teoretica.

La negazione che la logica possa essere in una posizione normativa e che ad essa possa essere subordinata l'estetica, come vuole Baumgarten, si orienta contro una logica che ricopre un ruolo costitutivo per l'intera filosofia. Ancora nella scuola wolffiana la logica occupa la posizione di strumento universale e Baumgarten ne riprende interamente il metodo, permettendo che la riflessione filosofica tenda a un orientamento logocentrico inscritto nella tendenza delle definizioni nominali, del sistema sintetico-matematico, della deduzione del particolare dall'universale.

Intendendo l'estetica come una disciplina antropologica che si fonda sul non rappresentabile fondamento dell'anima, Herder tenta di formulare un'alternativa a questa filosofia.

D'altro lato, attraverso la descrizione degli effetti del pensiero permette di stabilire un collegamento alle cause, o meglio alle condizioni delle cause, e alle forze. Per meglio dire, sotto questa luce la logica non è più solo una scienza della capacità della conoscenza superiore.

¹⁰² Ivi, p. 667.

La bipartizione della logica operata da Baumgarten tra la logica della capacità di conoscenza superiore e logica della capacità di conoscenza inferiore, trova nella riflessione di Herder un'ulteriore suddivisione fino a una pluralizzazione della logica: «è quindi possibile una logica per ogni forza»¹⁰³. Questo è anche ciò che Adler definisce la «variazione estensiva» del concetto di logica di Baumgarten da parte di Herder.

Ciò che d'altro lato Adler definisce la «variazione intensiva»¹⁰⁴, uscendo dall'effetto dei fenomeni, consiste nella proporzione secondo cui quanto più la ricerca si avvicina alla forza dell'anima, la quale non può essere mai raggiunta, tanto più la logica diventa estranea, misurata alle logiche conosciute. Comparata alla logica della tradizione questa è una logica dell'illogico, in quanto rivendica tutto ciò che vi è di umano e che si percepisce attraverso la sensazione umana. Il desiderio della ricerca e della conoscenza risiede anche in quell'ambito che la scienza non può più afferrare, laddove l'oggetto e il metodo non rispondono a quelli dettati dalla scienza.

La logica prima ricerca negli esseri umani, l'animale, il somigliante della ragione (*das vernunftähnlich*¹⁰⁵) opera secondo il pensiero e secondo gli impulsi; ed è la più breve, la più difficile e la più importante, il fondamento delle altre, di cui non si ha ancora traccia, ma il vero delle altre si relazione ad essa. Non ha alcun oggetto scientifico, né è scientifico. Al riguardo si osservano gli esseri umani con gli eccessi della loro conoscenza e dei loro desideri, come animali ragionevoli e raffinati¹⁰⁶.

In questo modo Herder radicalizza la posizione di Baumgarten nella misura in cui egli spinge il complesso dell'«analogon rationis» verso l'*aisthesis* originaria come sensazione (*Gefühl*) dell'essere stesso.

Egli definisce questa «logica prima» la «più breve» perché il processo è repentino nel senso interno, la «più difficile» perché non si rende fino in fondo disponibile all'analisi scientifica, e la «più importante» perché costituisce il fondamento di tutte le occupazioni spirituali nel senso più ampio.

¹⁰³ Ivi, p. 667.

¹⁰⁴ Cfr., H. Adler, 1990, p. 76.

¹⁰⁵ Con questo termine Herder traduce il latino *analogon rationis*.

¹⁰⁶ KA, DKW, I, p. 667.

L'uso del concetto di *Vernunftähnlich*, invece, rimanda piuttosto a Leibniz che a Baumgarten. Nel § 65 della Prefazione alla *Teodicea* infatti scrive

I sensi esterni, propriamente parlando, non ci ingannano mai. È il nostro senso interno quello che ci fa spesso andare troppo in fretta: e questo accade anche nelle bestie, come quando un cane abbaia contro la sua immagine riflessa nello specchio; le bestie, infatti, hanno sequenza di percezioni che imitano il ragionamento, e che si trovano del pari nel senso interno degli uomini quando agiscono semplicemente da empirici. Ma le bestie non chiamato propriamente un ragionamento, come altrove è mostrato. Ora, quando l'intelletto usa e segue la falsa determinazione del senso interno (come quando il celebre Galileo credette che Saturno avesse due anelli) esso s'inganna, per il giudizio che forma intorno all'effetto delle apparenze, inferendone più di quanto esse comportino. Le apparenze dei sensi, invero, non ci promettono assolutamente la verità delle cose, più di quanto ce la promettano i sogni; ma noi ci inganniamo per l'uso che ne facciamo, vale a dire per le nostre deduzioni. Il fatto è che noi ci lasciamo sedurre da argomenti probabili, e siamo portati a credere che i fenomeni che abbiamo spesso riscontrati legati, siano legati sempre. Così, poiché accade, di regola, che ciò che pare senza angoli non ne abbia davvero, facilmente crediamo che sia sempre così. Un tale errore è perdonabile, e a volte inevitabile, quando occorre agire prontamente, e scegliere il partito più verosimile; ma quando abbiamo agio e tempo di riflettere, sbagliamo se prendiamo per certo ciò che tale non è. È vero, dunque, che spesso le apparenze sono contrarie alla verità, ma non mai il nostro ragionamento, quando sia esatto e conforme alle regole dell'arte di ragionare. Se per ragione intendiamo, in generale la facoltà di ragionare bene o male, riconosco che essa ci potrebbe ingannare, e che effettivamente ci inganna, e che le apparenze del nostro intelletto sono spesso altrettanto fallaci quanto quelle dei sensi: ma qui si tratta del concatenamento delle verità e delle obiezioni in buona forma, e, in questo senso, è impossibile che la ragione ci inganni¹⁰⁷.

Oppure ancora più articolata nel suo complesso è la riflessione di Wolff, il quale all'interno dei *Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* (1719, meglio conosciuti come *Deutsche Metaphysik*), riporta come «das Ähnliche der Vernunft» ciò che per Leibniz imita la ragione nel funzionamento.

Nel paragrafo 331 della *Deutsche Metaphysik* Wolff si domanda quale certezza vi sia nelle azioni di coloro che badano all'esperienza, i quali – dice Wolff – badando soltanto

¹⁰⁷ G. W. Leibniz, 1710, pp. 137-138.

all'esperienza attendono casi simili e quest'attesa si delinea come la ragione di ogni loro azione. Se essi sapessero distinguere bene questi casi simili, se ne avessero cioè un concetto chiaro, vi sarebbe sicurezza nel loro operare; ma poiché il più delle volte il loro concetto è «in massima parte molto oscuro, e a volte, anche molto inesatto», giacché lo si determina attraverso circostanze che «cadono sotto gli occhi» anziché delle circostanze vere, allora il risultato è spesso molto dubbio.

«L'attesa di casi analoghi – paragrafo 374 – ha una somiglianza con la ragione». Poiché avendo osservato che in determinate circostanze è accaduto qualcosa, e ci capita nelle medesime circostanze di notarlo ancora, teniamo conto del fatto che ciò deve accadere nuovamente. «Sembra come se qui si avesse un'intellezione nel nesso delle cose e si sapesse dedurre dall'una l'altra. E perciò questa attesa è analoga in certo qual modo alla ragione»¹⁰⁸.

Nella *Psychologia empirica*¹⁰⁹ (1738) infine questo simile della ragione verrà riportato come «analogum rationis» (§ 506).

Come abbiamo visto quindi quest'attesa di casi analoghi (descritti nel § 331 della *Deutsche Metaphysik*) ha una somiglianza con la ragione; ossia riprendendo il § 368 a proposito della definizione della ragione, è proprio l'osservazione di alcune circostanze e accadimenti che si reiterano nelle medesime condizioni che lascia sembrare «come se qui si avesse un'intellezione nel nesso delle cose e si sapesse dedurre dall'una l'altra»¹¹⁰. Questo «analogum rationis» risulta per Wolff fondato solo nei sensi, nell'immaginazione e nella memoria, ciò significa, nel complesso del pensiero wolffiano, svalutarlo indicando quest'attesa di cose simile come la terza operazione della mente, ovvero un ragionamento confuso. La conoscenza può avvenire attraverso ragionamento, e dunque a priori, oppure attraverso l'esperienza, diremo quindi a posteriori; ma laddove il ragionamento non è possibile, allora è necessario fare riferimento unicamente all'esperienza.

Su questa strada ha l'agio di potersi inserire la riflessione di Baumgarten. Nel pensiero del filosofo conoscenza distinta e conoscenza sensibile assumono una posizione di continuità

¹⁰⁸ La definizione che Wolff dà di ragione parte dall'osservazione che «l'arte di argomentare mostra che le verità sono connesse l'una con l'altra [...]. L'intellezione che abbiamo nel nesso delle verità si chiama ragione». Ch. Wolff, 1719, § 368.

¹⁰⁹ «Quoniam igitur etiam in hoc expectatio casuum similium rationi similis (cfr., Ch. Wolff, 1732, § 492); expectation casuum similium est id, quod analogum rationis dici solet. Atque ita ad nozione distinctam reduximus *analogum rationis veterum*». Ivi, § 506.

¹¹⁰ Cfr., ivi, § 374.

l'una nei confronti dell'altra: la verità metafisica, o oggettiva, viene conosciuta in modo distinto e diviene verità soggettiva in modo distinto, andando a costituire la verità logica in senso stretto; d'altro lato essa può essere conosciuta in modo sensibile, dando luogo alla verità estetica¹¹¹. Le due strade distinte ora è possibile richiamarle facendo riferimento da un lato alla logica, per le verità metafisiche, che insiste sulla perfezione formale della conoscenza, l'estetica, invece si attiene alla molteplicità delle determinazioni materiali di cui si compongono i fenomeni. Alla luce di quanto detto l'«*analogon rationis*» è dunque la struttura delle nostre modalità di percezione, la forma delle connessioni di verità che si attiene alla sfera dell'immanente, del sensibile. Questa struttura è tutt'altro che statica, anzi è suscettibile di perfezionamento e di affinamento. Siamo di fronte a una concezione della logica da parte di Baumgarten che accoglie elementi di psicologia e di retorica, dove facoltà conoscitiva e *oratio* – e torniamo alle riflessioni delle *Meditationes* – costituiscono gli strumenti della conoscenza.

Tornando al concetto di logica delineato da Herder, così definito esso non ha un oggetto analitico, e in questo senso la logica stessa non ha facoltà di procedere analiticamente; l'unico modo in cui si può intendere la logica in questo contesto è come una «logica della cosa»¹¹² e del nesso tra le cose, come ricerca e conoscenza della stessa.

Questa «logica prima» è quindi l'esplorazione del *fundus animae*, euristica dell'oscuro, per cui il punto dell'estetica è l'atto di riconoscimento della pregnanza assoluta dell'essere¹¹³.

L'estetica come disciplina entra in gioco però come analisi delle differenti forme di sensazione. Herder insiste dunque sull'autonomia del discorso estetico: una logica dell'affettività e una logica dell'immaginazione sono in grado di rivelare ora gran parte del processo di conoscenza e reclamano per sé di essere adeguate alla ricerca dell'essere umano, mentre la logica tradizionale non è più riconosciuta metodologicamente né come disciplina prima, né ne è riconosciuta la sua superiorità. Con questa operazione Herder ha dunque spostato, per non dire scambiato, il criterio di importanza della logica tradizionale rispetto alla «logica prima».

¹¹¹ Cfr, A. G. Baumgarten, 1750-1758, § 424.

¹¹² Cfr., H. Adler, 1990, p. 77.

¹¹³ Cfr., *ibidem*.

La rivendicazione principale di Herder rispetto all'estetica di Baumgarten consiste proprio nel fatto che essa impiega una scienza eterogenea rispetto al suo oggetto, ossia la logica come *Organon* e come modello, e ambisce a un insostenibile compromesso tra la capacità di conoscenza superiore e inferiore.

Nel corso della riflessione, e in analogia con la distinzione compiuta per la logica, Baumgarten distingue tra «*aesthetica naturalis*» e «*aesthetica artificialis*», in modo tale che l'«*aesthetica artificialis*» sia intesa come un complesso strumentale che debba essere in grado di esercitare un influsso potenziante sull'«*aesthetica naturalis*». Herder contrasta categoricamente questa assunzione, al contrario egli sostiene che l'estetica naturale innata sia non solo propria di tutti gli esseri umani, giacché essi sono nati tutti come animali sensibili, ma ancora essa determina l'essere umano più di quanto non possa fare la logica innata.

Diversamente che per la logica, Herder accetta la distinzione di Baumgarten tra estetica naturale e estetica artistica, nonché la distinzione dell'estetica naturale in innata e formata attraverso l'esercizio. Tuttavia le formulazioni di Herder si spingono oltre quelle di Baumgarten, e vanno a delineare il profilo di un'estetica scientifica, o per meglio dire un'«*aesthetica artificialis*». Si tratta di un'estetica in senso oggettivo, la quale è descritta da Herder come una ricerca filosofica che ha come oggetto la conoscenza sensibile, e in questo senso essa è una scienza, che Baumgarten ha inventato e che utilizza un metodo analitico, e istruisce e persuade attraverso sentenze e concetti distinti. Nel *Viertes Wäldchen* (1769) la critica di Herder si fa però più aspra, a partire proprio dalla critica a Riedel. Qui Herder vedremo chiama l'estetica artistica una grande filosofia che tiene insieme il gusto, la facoltà dell'immaginazione e l'*analogon rationis*. La razionalità dell'estetica risuona come scienza, ciò significa che l'estetica si propone come la filosofia più adatta ad occuparsi dell'essenza dell'anima umana e dell'imitazione della natura; essa è una parte difficile dell'antropologia, della conoscenza umana. Questa estetica dice Herder è scienza e non vuole nulla di meno che gente di genio e gusto, non vuole altro che formare filosofi. Come disciplina teoretica, scientifica, non prescrittiva e non propedeutica, e solo in questa prospettiva, l'*Aesthetica* di Baumgarten trova consenso da parte di Herder: si tratta infatti dell'aspetto che maggiormente mette in rilievo e sostiene Herder riguardo alle riflessioni baumgarteniane, ma anche quelle di Wolff fin negli scritti più maturi. Ripetutamente nei suoi scritti Herder mette in risalto gli aspetti positivi del linguaggio concettuale di Baumgarten: concisione, precisione e chiarezza¹¹⁴ - abbiamo ricordato ad esempio tra le considerazioni sul *Baumgartens Denkmal*

¹¹⁴ Cfr., *BD, DKW*, I, p. 683.; trad. It., p. 124.

che Herder mette in evidenza la pregnanza della definizione di poesia data da Baumgarten all'interno delle *Meditationes*. Sembra perciò che sia il caso di mettere in rilievo l'insistere di Herder per una decisa separazione tra il discorso filosofico e quello poetico, poiché spesse volte gli è rimproverata questa confusione. Il filosofo teme che un dominio da parte del discorso filosofico sia una perdita che non viene compensata nemmeno dalla conoscenza che ne deriva, il dominio stesso si delinea dunque proprio come una perdita, una espansione illegittima dei confini del discorso che cela l'oppressione della sensibilità.

Resta da chiarire la contraddizione tra la critica di Herder alla "filosofia poetica" e la critica a Herder in quanto filosofo poetico. Riguardo all'accettazione della distinzione tra estetica naturale e estetica artistica risulta immediatamente evidente la risolutezza con cui Herder traccia i confini tra le due discipline, e la sua critica si dirige successivamente non tanto contro la delimitazione dei due ambiti, quanto contro il rapporto entro cui Baumgarten pone le due estetiche. Herder, infatti, contesta all'estetica dell'allievo di Baumgarten, Meier, di non essere altro che una ripetizione della logica, esplicitando la disapprovazione alla costruzione dell'estetica parallelamente alla logica, perché la logica dovrebbe avere un discorso più eterogeneo in rapporto agli oggetti dell'estetica. Ciò che Herder ritrova nel pensiero di Meier è la possibilità di introdurre in analogia con la logica l'«*aesthetica artificialis*» come un'«*aesthetica emendans*»¹¹⁵, o meglio detto come un'estetica strumentale (*organisch*), che Herder respinge di principio.

In quest'ottica l'estetica di Baumgarten è una mera metafora. Si tratta del concetto che guida la conoscenza nella specificazione della conoscenza sensibile, da cui Herder prende la mosse. Come discorso filosofico che è diventato del tutto distinto, l'estetica artistica obbliga all'analisi del confuso e dell'oscuro fino ai concetti chiari e distinti, giudizi e sentenze. L'oggetto del discorso però è «Materiale», dovrà essere dunque la conoscenza non di come esso si possa organizzare in rapporto all'ambito del νοητά come nelle *Meditationes* di Baumgarten, ma in rapporto all'ambito dell'αἰσθητά. Questo s'intende quando ammonisce una concezione teoretica dell'estetica, il cui

materiale è molto più limitato, poiché parla solo della conoscenza; al contrario è quasi improprio, giacché i pensieri hanno in sé già meno l'estetica; almeno è del tutto impenetrabile perché il bello viene già prima, nella sensazione (*Empfindung*)¹¹⁶.

¹¹⁵ Cfr., KA, DKW, I, p. 660.

¹¹⁶ Ivi, p. 668.

L'improprio e il metaforico rispetto alla concezione dell'estetica di Baumgarten ha origine secondo Herder attraverso l'analogia per cui il paradigma logico viene adattato agli oggetti della percezione sensibile, cosicché un'estetica concepita in tal modo risulta essere soltanto un frammento dell'αἴσθητά, e dunque riceve nuovamente un connotato limitato a ciò che vi è di più esterno. Questo riduzionismo logico si caratterizza di due aspetti: da un lato la logica come «Formale» riduce le carenze dei possibili oggetti in generale (*Materiale*), ciò che può essere accessibile, e questo sarebbe un principio banale da accettare. L'inadeguatezza del formale rende però questo lato dell'estetica comprensibile.

Da un lato è da apprezzare che la logica come *habitus* si sviluppi successivamente come la sensazione: la sensazione è il fondamento della logica, e intendere la logica come un discorso autonomo è una riduzione della modalità di percezione dell'essere umano. Si tratta quindi di un'obiezione che riconduce assieme per un verso un'argomentazione sistematica e per l'altro una storica rispetto alla costituzione della logica stessa. La riduzione sistematica è ora legittima fin tanto che è ritenuta una riduzione. Tuttavia dice ancora Herder una logica continua ad esistere, essa non è però metaforica, ma una logica propria¹¹⁷.

Per contro illegittima è qualunque logica che si sottrae alla sua origine, e per questa superbia attraverso il suo operato pone sullo stesso piano la conoscenza dell'erudito con la conoscenza dell'essere umano. Nel senso di Herder dunque l'estetica artistica non è in grado di perfezionare l'estetica naturale: l'estetica naturale e quella artistica sono nel rapporto di oggetto e descrizione, ma assolutamente non in quello di paziente e terapia¹¹⁸.

Queste considerazioni, come Herder stesso afferma, valgono soltanto per un'estetica generale, e non fanno riferimento a specifici mezzi e di conseguenza a specifici sensi. L'estetica insegna a conoscere le capacità dell'anima che la logica non ha insegnato a conoscere: dalle sue osservazioni seguono regole delle singole teorie che si attengono alla pratica. Herder scriverà nel *Viertes Wäldchen* «il primo fine dell'estetica è quello di dare una nuova natura bella, una sensazione che prima non si è mai avuta»¹¹⁹.

¹¹⁷ ibidem.

¹¹⁸ Cfr., H. Adler, 1990, p. 80.

¹¹⁹ *VkW, DKW*, II, p. 271.

Nel formulare il suo *Piano per un'estetica* Herder cita alcuni testi che lasciano emergere il fondamento fisiologico della sua estetica.

α) soggettiva

1) il bello nei sensi, per es. tatto (il senso interno, Gefühl), olfatto, gusto

Il bello della sensazione (Empfindung); dell'eccitazione (des Affekts); del movimento

Per il primo vedi l'Emile di Rousseau

Reimarus degli Animali

Physiologie di Krüger

Il primo libro, l'*Emile* (1762) di Rousseau descrive la condizione del giovane, prima che impari a parlare, a mangiare, a camminare, laddove egli vive ed è incosciente della sua vita.

Le *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunst-Triebe* (1760) di Reimarus distinguono le meccaniche pulsioni immaginative e artistiche negli animali e tentano di stabilire un'analogia, soprattutto tra le pulsioni artistiche degli animali e le abilità fisiche degli esseri umani. Probabilmente Herder ha sott'occhio la recensione di Mendelssohn, e attraverso di essa sceglie Reimarus tra la moltitudine di testi disponibili.

La *Naturlehre* (1750) di Johann Gottlob Krüger contiene alla base un'estetica fisiologica dell'elasticità e della tensione dei fasci nervosi che mette in paragone con le corde degli strumenti musicali; da ciò sono derivate delle leggi matematiche della sensazione: come il piacevole risulti più gestibile delle semplici proporzioni in musica, architettura e pittura. Dall'ipotesi che il corpo umano non sia pienamente somigliante a nessuna cosa, come uno strumento musicale, si lasciano derivare quindi distinzioni individuali nel giudizio del piacere sensibile.

Per il secondo vedi Home Kritik parte I, Hutcheson

2) il bello nelle forze inferiori: immaginazione, spirito poesia (Witz Dichtung);

(perché non memoria; vedi Baumgarten Metaphysik Crusius Noologie) Home Kritik,

e Addison Versuch über die Einbildungskraft etc.

Herder, dando risalto a una matrice antropologica e fisiologica dell'estetica, si discosta da Baumgarten attribuendo una posizione privilegiata ai sensi e alle sensazioni e limitando le forze inferiori alla capacità di immaginazione; mentre per Baumgarten le capacità che ruotano attorno all'immaginazione fissano un complesso generale che va sotto il nome di «facultas

cognitiva inferior», e costituiscono in generale l'oggetto dell'estetica nonché dell'ingegno innato bello ed elegante degli estetici naturali¹²⁰.

Mnemosyne (la memoria) come madre delle muse appartiene secondo Baumgarten a questo ordine del discorso, per cui i greci riportavano alla memoria anche la riproduzione operata dall'immaginazione. Per Baumgarten la memoria rappresenta quindi la capacità di riconoscimento della percezione produttiva – abbiamo visto poco sopra la corrispondenza con le considerazioni di Wolff. Herder invece preferisce accostarsi alla teoria inglese di Addison e Home in particolare, il quale divide la funzione della memoria da quella dell'immaginazione, lasciando alla memoria solo la possibilità di consegnare un'immagine secondaria della percezione originaria; l'immaginazione, invece, viene descritta da Home come una forza creativa capace di produrre oggetti indipendenti dalla realtà, lasciando fuori la memoria dal processo creativo. Herder applica all'immaginazione come capacità produttiva la teoria inglese, determinando un ulteriore passo verso il distacco dall'estetica mimetica.

Il bello, secondo Home, non è né una qualità propria dell'oggetto, né del fruitore dell'oggetto, «there must be an image of these objects in my brain or in my mind; which image is immediate object of my perception»¹²¹.

L'*Inquiry* (1725) di Francis Hutcheson, ancora indicata da Herder, stabilisce analogamente al senso morale di Shaftesbury un senso interno per il bello, il quale è in grado di sentire l'armonica relazione tra unità e molteplicità e giudica indipendentemente dall'interesse.

La ricerca della parte soggettiva dell'estetica doveva dirigersi verso il bello generale come ciò che si esprime nel mezzo particolare dei sensi interni e esterni e dell'immaginazione – come il bello per gli occhi, il piacevole e armonioso per l'orecchio, e come impulso per i sensi interni, con Addison e Home. La posizione particolare dell'occhio e dell'orecchio giustifica secondo Home che le impressioni che pervengono all'occhio e all'orecchio non sono accompagnate come per gli altri sensi dalla coscienza, e proprio per questo non sono un godimento esterno ma sono percepite come implicate nello spirito.

β) oggettiva: prima del bello

1) occhio:

a) nella natura: vedi *Physik de la Beauté*

b) nell'arte: vedi Le capacità di Winnkelmann

¹²⁰ Cfr., A. G. Baumgarten, 1750-1758, §§ 29-37.

¹²¹ H. Home, 1772, p. 328.

- 1) architettura: materia e forma, e storia¹²²
- 2) scultura: proporzione a quelle; materia e forma, e storia
- 3) pittura: proporzione a quelle; materia e forma, e storia
- 4) danza: la più alta etc. che presuppone la vita, da cui essa anche mescola effettivamente tutte.

2) orecchio: musica: armonia

Melodia

In una lettera del marzo 1769 indirizzata ad Hamann, Herder domanda al suo amico circa l'autore della *Physique de la Beauté*, Morelly, scorrendo nell'estratto si trova un progetto *Über die Ästhetik* in cui Herder riporta un elenco quasi identico di opere che si legge riportato anche in una lettera a Schaffner del settembre-ottobre 1766. Secondo Gaier questa suddivisione fu elaborata da Herder durante una visita a Hamann a Mitau, nell'agosto del 1766, da cui deriva la stesura della discussione con Baumgarten¹²³.

Forse quindi l'applicazione dell'estetica¹²⁴ sarebbe

- 1) Come scienza
 - 1) Immediata per conoscere la psicologia e la fisiologia delle forze dell'anima e della bellezza; di queste finora non raggiunte
 - 2) Mediata
 - 1) Logicamente; per esercitarsi nella riflessione; ma molto limitata
 - 2) Metafisicamente per trovare il primo principio della teoria della bellezza
- 2) come arte: nel particolare in ogni scienza e arte;
- 3) come impulso nella vita comune¹²⁵

¹²² Nel testo originale *historie*.

¹²³ cfr., U. Gaier, 1985, pag. 1261.

¹²⁴ Nel testo originale è la prima occorrenza del termine *Ästhetik*, che precedentemente era riportato come *Aesthetik*. Probabilmente il tentativo è quello di mettere in evidenza la nuova disciplina che si caratterizza al di là dell'originaria *Aesthetica* greca.

¹²⁵ KA, DKW, I, p. 664.

Sarebbe sempre solo una contraddizione, secondo Herder, il voler determinare una conoscenza sensibile attraverso ciò che essa non è, attraverso una determinazione, che non è essenziale. Ma nessun essere umano è in grado, attraverso la conoscenza sensibile, di giungere a una definizione dell'essenza, di giungere alla perfezione. In un modo similmente indefinito è possibile conoscere l'essenza umana.

La perfezione che descrive Herder, si chiama propriamente solo bellezza sensibile;

quindi anche le eccezioni sono solo presso questa, senza andare contro la bellezza; sono presso il più sensibile anche le parti della bellezza – Un segno evidente (*Kennzeichen*), che il punto di vista dell'autore non può mai essere corretto, perché egli <la> vuole nella conoscenza di cui parla, e devono infine perdere se la bellezza diventa spirituale. D'altro lato si mostra l'indeterminabile della bellezza sensibile sotto una regola; giacché quanto più il concetto diviene estetico tanto più l'eccezione diventa la regola della sua bellezza. – Il vero estetico è sensazione (*Gefühl*); non concetto; ancora meno giudizio del gusto; e meno di tutto la sua regola. *Elegantia* con *pulcritudo* nell'intelletto è proprio solo un diverbio baumgarteniano¹²⁶.

I.4. Riflessione estetica e teoria della conoscenza.

Herder sul *Laocoonte* di Lessing.

Le considerazioni di Herder sulle tematiche del *Laocoonte* lessinghiano costituiscono lo sviluppo della riflessione estetica ma allo stesso tempo anche della filosofia della conoscenza di Herder, che già avevano avuto inizio con le considerazioni sulle *Meditationes* e sull'*Aesthetica* di Baumgarten.

Tali considerazioni si concentrano in un'opera annunciata da Herder in diverse lettere e all'interno del *Journal meiner Reise* che reca il titolo complessivo di *Kritische Wälder* (1769). Quest'opera di compone di quattro selvette critiche, di cui certamente la prima e la quarta contengono il materiale più interessante per un discorso sull'estetica del giovane Herder.

¹²⁶ *ivi*, p. 676.

A confronto con gli altri scritti estetici herderiani, l'*Erstes Wuldchen* mostra delle discrepanze metodologiche: lo sviluppo della riflessione tende a essere piuttosto una descrizione che parafrasa e commenta le riflessioni di Winckelmann e soprattutto di Lessing, invece che un'elaborazione originale che pure si sviluppa a partire da riflessioni di altri pensatori.

Nel *Laocoonte* Lessing si concentra a creare un'estetica che non sia puramente sensualistica – la fonte a cui si riferisce  Mendelssohn, in particolare a *I principi fondamentali delle belle arti* (1757).

«Somma legge» per le arti figurative¹²⁷, dice Lessing, nell'arte antica  la Bellezza, e tutto ci che non si concilia con essa «deve essere per lo meno subordinato ad essa»¹²⁸; il temperamento dell'ira in seriet, la moderazione delle passioni che alterano il volto, o la scelta di non rappresentare le Furie pur avendone letto e sentito nei versi dei poemi e nei miti, sono alcuni esempi che esibiscono questa subordinazione.

Nella modernit invece, nota Lessing, l'arte ha compiuto di gran lunga passi pi vasti, e l'imitazione si  estesa a tutta la natura visibile della quale il bello non  che una piccola parte. «Verit» e «Espressione» divengono la prima legge dell'arte figurativa moderna. Cos come la natura sacrifica il bello a fini superiori, «anche l'artista – nella modernit – dovrebbe subordinarla alla sua missione superiore e ricercarla quando verit e espressione lo consentono»¹²⁹.

Attraverso verit e espressione, dice Lessing, la cosa pi brutta in natura verrebbe mutata in una bellezza dell'arte. Anche il brutto  naturalmente materia di riflessione in Lessing; in relazione alle singole arti, egli sostiene che il brutto pu essere introdotto nella poesia, poich essendo un'arte i cui segni si dispiegano nel tempo, introducendo il brutto, per cos dire, esso si mescola all'interno della successione temporale. In poesia la bruttezza della forma, per via della trasformazione delle sue parti coesistenti in progressive, perde quasi del tutto il suo aspetto ripugnante; «da questo punto di vista essa cessa per cos dire di essere bruttezza e pu dunque collegarsi tanto pi intimamente con altre apparenze per produrre un nuovo effetto

¹²⁷ Al principio della sua riflessione ricorda «che con il nome di pittura intendo le arti figurative in generale, cos come con escludo che sotto il nome di poesia non terr conto anche delle rimanenti arti la cui imitazione  progressiva».

G. E. Lessing, 1766, p. 27.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ivi, pag. 29.

particolare»¹³⁰. Discorso differente invece va fatto per la pittura, la quale essendo un'arte i cui segni non si dispiegano nel tempo ma coesistono nello spazio, possiede cioè – come scrive Lessing – tutte le sue parti indivise, il brutto diviene inaccettabile, giacché in un colpo d'occhio tutte le parti possono essere colte, e la compresenza del bello assieme al brutto stridrebbe. «La bruttezza delle forme – scrive Lessing – offende la nostra vista, contrasta con il nostro gusto per l'ordine e per l'armonia e suscita ripugnanza, senza che si tenga conto dell'esistenza reale dell'oggetto sul quale la percepiamo»¹³¹. Tuttavia, pur avendo inserito all'interno del suo discorso sulle arti la possibilità della rappresentazione del brutto, esso viene descritto come imperfezione¹³², e dunque considerato alla luce delle proporzioni entro cui si iscrive la bellezza. Risulta chiaramente che il fulcro delle considerazioni del pensatore resta comunque la bellezza, e la bellezza della poesia viene definita da Lessing come una bellezza in movimento.

Come per Lessing, la riflessione herderiana sulle arti si fonda sul principio che per ogni modalità di arte vi sia una norma che vale universalmente, principio questo che come abbiamo visto affonda le sue radici anche in riflessioni precedenti a quella sul *Laocoonte*.

Ciò che si dice degli oggetti corporei in generale, nota Lessing, vale allo stesso modo per gli oggetti corporei belli. Nei casi in cui non si mira all'«illusione» (*Täuschung*), e dove perciò lo scopo è quello di interloquire con l'intelletto del fruitore, e nei casi in cui si tratta di concetti distinti e fin dove possibile compiuti, le rappresentazioni dei corpi trovano spazio.

Un esempio è il dipinto dello scudo di Achille di Omero, in cui «il poeta non dipinge lo scudo come qualcosa di perfettamente compiuto ma come qualcosa in divenire»¹³³, trasformando gli elementi coesistenti dell'oggetto descritto in elementi consecutivi. Il poeta, che può mostrare gli elementi della bellezza solo in successione, l'uno dopo l'altro, si astiene totalmente dalla descrizione della bellezza corporea in quanto bellezza. Lessing interpreta questa prudenza come un sentire che gli elementi disposti in successione non possono sperare nello stesso effetto dato da quelli disposti l'uno accanto all'altro, tutti presenti insieme nel medesimo istante. Lo sguardo sintetico che enumera le parti non riesce a fornirci un'immagine unitaria:

¹³⁰ Ivi, p. 93.

¹³¹ Ivi, p. 92.

¹³² Cfr., ivi, p. 89.

¹³³ Ivi, pag.74.

il rappresentarsi che effetto hanno gli elementi successivi nell'insieme va al di là dell'umana immaginazione.

Questione diversa, se ne rende conto già Lessing, è per il poeta moderno, il quale non ha necessariamente come riferimento la bellezza. Nell'arte moderna ha già fatto il suo ingresso il brutto per cui, essendo cambiato il riferimento, ciò a cui l'arte tende, il poeta moderno in particolare ma anche l'artista moderno, può permettersi di «lussureggiare»¹³⁴.

Herder però pone la sua riflessione sotto una luce differente, tirando in questione la bellezza e rovescia così la superiorità a cui secondo Lessing invece dovrebbero essere sottoposte le altre accezioni di un'opera. La bellezza non è più suprema legge e nemmeno è subordinata alla verità o all'espressione, ma è compartecipe – come ogni altro modo d'espressione dell'arte – di un singolo eterno sguardo.

Perché è la bellezza la legge suprema dell'arte?

Perché l'arte produce il suo effetto attraverso la coesistenza delle sue parti, perché il suo effetto è perciò compreso in un singolo istante e crea la sua opera per un singolo eterno sguardo. Perciò questo singolo eterno sguardo consegna l'estremo grado di sé, il quale ci tiene nelle sue braccia quasi per sempre – bellezza.

Ad ogni modo la bellezza fisica soltanto non ci soddisfa ancora; soltanto nel modo in cui l'anima guarda fuori al mondo attraverso i nostri occhi, così un'anima risplende presentata a noi in una bella forma.

In quale stato troviamo quest'anima? Non è uno stato di riposo inattivo, che non mi dà nulla su cui riflettere; non è un'espressione esagerata, che tarpa le ali della mia immaginazione. È piuttosto la prima parte di un movimento, la prima luce del giorno, che ci permette di vedere al di là dei due estremi e ci garantisce così da sola uno sguardo eterno.

In questo modo i concetti alla base della distinzione ammettono la generalizzazione, e non parliamo più di scultura o poesia, ma di arti che o danno (*liefern*) opere o operano attraverso un'energia ininterrotta¹³⁵.

¹³⁴ Ivi, pag. 79.

¹³⁵ *EkW, DKW*, II, pp. 137-138.

I.4.1. L'illusione come distinzione tra le arti.

Come fine ultimo delle arti Herder chiama in causa il concetto di *Täuschung* (Illusione). Egli pone l'accento nell'*Erstes Wäldchen* sul fatto che la creazione di illusioni (*Illusionsbildung*) nei differenti generi di arti si compie in differenti modi, e di conseguenza vi sono regole diverse per ogni genere d'arte.

Beim allen ist der Hauptzweck Poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedene Art [...] – indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln. [...] so hat jede [...] Gedichtart ihr eigenes Ideal¹³⁶.

In tutte le arti lo scopo principale è l'illusione poetica; in tutte ma in modi differenti [...] – ognuna lavora sulla sua illusione, a suo modo, con i suoi mezzi. [...] così ogni genere della poesia ha il suo proprio ideale.

Con la definizione del concetto di arte le regole di ogni genere d'arte sono, per Herder, identificabili solo cambiando il metodo d'illusione (*Täuschung*).

In tal senso Herder riprende in parte il metodo di Lessing, il quale compara pittura e poesia ponendo l'attenzione sul fatto che le due arti utilizzano «mezzi» o «segni»¹³⁷ differenti per esprimersi. La pittura, secondo Lessing, adopera forme e colori estesi nello spazio, mentre la poesia si serve di suoni articolati nel tempo.

Da cui è possibile formulare una deduzione di questo tipo:

se i segni devono avere indubbiamente un rapporto adeguato con il designato, **allora** i segni ordinati l'uno accanto all'altro possono a loro volta avere solo oggetti esistenti l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, **mentre** segni che si susseguono possono esprimere oggetti che si susseguono o le cui parti si susseguono¹³⁸.

Lessing continua definendo un passo ulteriore:

¹³⁶ Ivi, p. 210.

¹³⁷ Cfr., G. E. Lessing, 1766, p. 63.

¹³⁸ Ibidem (Grassetto mio).

Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra si chiamano **corpi**¹³⁹:

questi, con le loro qualità visibili sono gli oggetti della pittura.

Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale **azioni**¹⁴⁰:

ne avremo che queste dunque sono i veri oggetti della poesia.

Lessing, che ha familiarità con la filosofia scolastica e con Baumgarten, all'interno del *Laocoonte* utilizza il concetto di "pregnante" fondamentalmente in due luoghi: per porre l'accento sulla distinzione tra pittura e scultura da un lato e poesia dall'altro. Pittura e scultura si trovano, abbiamo visto, per loro condizione a dover scegliere un momento determinato, bloccare il loro oggetto in funzione della rappresentazione: questo momento è l'«istante pregnante»¹⁴¹.

L'apparire delle opere d'arte deve avviare l'attività della fantasia. Ciò però avviene solo se ciò che è rappresentato nell'istante è bloccato nel movimento, e offre una possibilità al fruitore di collocare nella rappresentazione permanente il presente in un prima e in un dopo. Ciò significa che la rappresentazione di ciò che è estremo e di ciò che si colloca alla fine di un processo evolutivo è da evitare poiché, dice Lessing, mostrano all'occhio ciò che è esterno rispetto al soggetto rappresentato e legano le ali della fantasia. Poiché la pittura e la scultura sono, attraverso i loro mezzi, determinate secondo la coesistenza e non secondo la successione, deve essere allora rappresentato un solo istante in una sola prospettiva, nella quale sta il rappresentato: e proprio questo lo si chiama istante pregnante. Giacché però anche la pittura e la scultura intendono rappresentare il divenire seppur in un unico istante, un unico punto di vista di quest'unico istante potrebbe essere indicato come non abbastanza pregnante. Se tuttavia subentra il libero gioco dell'immaginazione allora quel singolo istante può nuovamente essere pregnante.

¹³⁹ Ibidem (Grassetto mio).

¹⁴⁰ Ibidem (Grassetto mio).

¹⁴¹ Cfr., H. Adler, 1990, pp. 94-97.

Essenzialmente la pittura rappresenta corpi concepiti come oggetti, i quali sono l'uno accanto all'altro oppure le cui parti, abbiamo ben visto, coesistono l'una accanto all'altra. La rappresentazione dell'azione nella pittura deve perciò avvenire attraverso i corpi solo per allusione; essa infatti può usare nella sua composizione coesistente un unico istante dell'azione, e deve scegliere quello più pregnante, da cui ciò che lo precede e ciò che lo segue è in qualche modo compreso in quello stesso istante.

La pretesa di pregnanza si deve all'apparire dell'azione, alla luce della quale Lessing vaglia le possibilità di forme delle arti e della poesia che rappresentano. La pretesa di pregnanza vale anche per la poesia sebbene attraverso le parole essa non afferra l'azione nell'istante. La sua specificazione attraverso i mezzi che utilizza per formare un'opera, ossia le parole, corrisponde alla successione, cosicché in essa i corpi possono essere rappresentati soltanto attraverso allusioni alle azioni. Il trasferimento attraverso cui per le azioni – o per la successione – i corpi vengono rappresentati, dice Adler è una forma di pregnanza, fintanto che la rappresentazione della successione contiene elementi della rappresentazione della coesistenza, che possono essere attualizzati nella ricezione dell'opera, giacché le azioni sono legate a chi produce l'azione stessa¹⁴².

La pregnanza della coesistenza stimola l'immaginazione della successione, e viceversa la pregnanza della successione stimola l'immaginazione della coesistenza. Contro il criterio etico di Winckelmann al giudizio del gruppo del Laocoonte, Lessing oppone il criterio estetico.

Negli scritti di Herder il concetto di illusione è preso in considerazione sotto diversi aspetti: nella discussione riguardo il *Laocoonte* (1766) all'interno dell'*Erstes Wäldchen*, a differenza di Lessing, Herder non ne tratta come un concetto primario e lo collega alla teoria dell'immaginazione della conoscenza.

Come criterio delle arti, dice Herder, è valido ogni processo di produzione estetica con cui l'artista fa in modo che l'opera tenda alle categorie permanenti della più nobile e bella esistenza umana, alle immagini mentali della forma pura dell'umanità.

Nelle prime righe dell'*Erstes Wäldchen*, Herder caratterizza alcune problematiche riguardo alla riflessione sull'arte in accordo con la tradizione, non solo come questioni che s'interrogano sulle differenze tra le singole arti, ma anche essenzialmente come problemi delle differenti forme di giudizio estetico. Egli definisce, infatti, il *Laocoonte* di Lessing

¹⁴² Cfr., *ivi*, p. 96.

«un'opera a cui si sono dedicate le tre Grazie nelle scienze umane, le Muse della filosofia, della poesia e dell'arte del bello»¹⁴³.

Herder riconduce le differenti impostazioni di Winckelmann e Lessing alle tradizionali tematiche della letteratura riconosciuta come critica riguardo il giudizio. Egli definisce il metodo di Winckelmann come «una metafisica storica del Bello dall'antichità»¹⁴⁴, e quello di Lessing come quello di un «giudice d'arte del gusto poetico»¹⁴⁵. Herder considera Winckelmann un maestro, al quale si riferisce poiché egli argomenta a partire dal sentimento di questa bellezza formativa e non poetica¹⁴⁶. Lessing al contrario è per Herder un critico che classifica in prima posizione l'essenza poetica e distingue la poetica dalla bellezza della pittura¹⁴⁷.

In entrambe le forme di giudizio vi è certamente una parzialità: ossia i limiti della natura umana sono mostrati uno alla volta.

I.4.2. La sensazione come fondamento antropologico dell'illusione

Nell'*Erstes Wäldchen* il concetto di «sensazione» (*Gefühl*), presupposto come legge dell'arte, non è ulteriormente chiarito. Solo nel *Viertes Wäldchen* (1769) e poi nella *Plastik* (1778) Herder svilupperà il suo concetto di estetica come una «filosofia della sensazione» (*Philosophie des Gefühls*), dei sensi, come teoria dell'esperienza del sé e del mondo, riprendendo questa riflessione dalla filosofia della metà del diciottesimo secolo, da Mendelssohn e Baumgarten.

Qui però possiamo frattanto indagare le categorie antropologiche della fisicità, intesa nel senso del corpo, e del *pathos*, le quali divengono centrali nella riflessione estetica herderiana.

¹⁴³ «Werk, an welchem die drei Hulgöttinnen unter den Menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst, geschäftig gewesen».

EkW, DKW, II, p. 63.

¹⁴⁴ Ivi, p. 66.

¹⁴⁵ Ivi, p. 65.

¹⁴⁶ Cfr., ivi, p.67.

¹⁴⁷ Cfr., ibidem.

Il fondamento dell'interpretazione herderiana del Laocoonte, della riflessione sul processo dell'illusione poetica è, al contrario che per Lessing, definito attraverso la riflessione sul rapporto tra antropologia e estetica.

Egli non giustifica il concetto di *Täuschung* in rapporto a una teoria dell'affettività, ma deriva le regole generali delle arti da un ampio concetto di illusione (*Illusionsbegriff*) sensibile e estetico.

Riguardo al concetto di «sensibilità», Herder non si inserisce né nella tradizione dell'antropologia storica di Winckelmann, né assume la tesi di Lessing del legame dell'arte a una precisa forma d'espressione dell'azione. Tendendo ad opporsi ad una posizione razionalista, come abbiamo avuto modo di vedere, egli afferma con più intensità il sentimento dell'essere umano in generale come fondamento antropologico di ogni processo di illusione nelle arti.

I.4.3. Opera e Energia

Il nodo tra il concetto di «opera» e quello di «forza» costituisce per Herder la base della critica dell'arte. Con i concetti di opera e forza Herder generalizza la differenza tra le arti sotto il punto di vista del modo della rappresentazione del tutto.

In questo modo si generalizzano i concetti della differenza dal sé, e non parliamo più di scultura e poesia, ma di arti in generale, le quali producono opere, o operano attraverso una forza incessante¹⁴⁸.

Nel concetto di opera il tutto è pensato come *Anblick* (vista, spettacolo), il quale deve fornire un'idea completa¹⁴⁹.

¹⁴⁸ «Auf die Art generalisieren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr, von Bildhauerei und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die **W e r k e** liefern, oder durch eine <ununterbrochne> Energie wirken».

Ivi, p. 138.

¹⁴⁹ Cfr., ivi, p. 134.

Riecheggia nell'esigenza della rappresentazione del «tutto» la riflessione del *Versuch über das Sein*. Tutte le mie rappresentazioni – dice Herder – sono sensibili e oscure tanto quanto mostrano le espressioni che portano lo stesso significato¹⁵⁰. Le espressioni dell'esperienza non sono analitiche come quelle della matematica, ma confuse, oscure invece che chiare come vuole la teoria della conoscenza di Leibniz, Wolff, Baumgarten.

Sotto il concetto sensibile per eccellenza, si lascerebbero raccogliere tutti gli altri concetti separati, e nel suo caos oscuro dove un ordine è trovato non oggettivamente ma proprio soggettivamente in relazione a noi – si vedrebbe il fondamento dell'indivisibile che non risiede mai nelle cose ma in noi¹⁵¹.

L'esistenza di un concetto che è connotabile come «il sensibile per eccellenza» (*Gibs einen allersinnlichsten Begriff?*) – su cui s'interroga Herder – lo richiede questa «unità», per cui ogni parte del tutto deve essere già nel suo stesso fondamento. Questo fondamento comune, questo «uno» (*Eins*) è il concetto dell'«essere», bisogna dunque immaginare un concetto che costituisca il fondamento del tutto, e il quale non risieda esso stesso nel fondamento, poiché in questo caso costituirebbe un'unità incapace di contenere quel caos che tuttavia percepiamo attraverso l'esperienza.

L'essere è inesplicabile, e non porterebbe a nessuna conclusione il tentativo di cominciare da una spiegazione, nonostante molti filosofi abbiano tentato di darne una definizione parziale.

Attraverso la categoria di «energia», infatti, Herder interpreta l'illusione poetica (*poetische Täuschung*) come effetto che agisce sulla nostra anima¹⁵², e i processi di illusione sono descritti come processi attraverso cui il «tutto» è composto attraverso forme energetiche della produttività artistica stessa.

Il processo estetico, descritto attraverso il concetto energetico e artistico dell'essenza della poesia, viene a essere appunto l'effetto che agisce sulla nostra anima.

¹⁵⁰ Cfr, *VS, DKW*, I, p. 11.

¹⁵¹ «Unter ihn <den allersinnlichsten Begriff> würden sich die andern unzergliederlichen Begriffe sammeln lassen, und es würde in ihrem verworrenen Chaos wo nicht objektiv so doch subjektiv in Beziehung auf uns eine Ordnung gefunden – man sähe den Grund der Unzergliederlichkeit der nie in den Sachen sondern in uns liegt». Cfr., *ivi*, p. 12.

¹⁵² «Wirkung auf unsere Seele»
EkW, DKW, II, p. 214.

A partire da questa distinzione tra opera e energia Herder giustifica la sua critica all'unico criterio di comparazione di Lessing.

A partire dall'interpretazione dell'illusione poetica (*poetische Täuschung*) del concetto di energia Herder mostra la differenza fondamentale rispetto alla teoria dell'arte di Lessing: la domanda sull'illusione del tutto non è costituita in Herder nel contesto del rapporto mimetico, nelle categorie di spazio, tempo e azione. Il processo artistico è costituito dalle regole delle arti stesse, nella mediazione con le categorie del tutto e il concetto di energia. Il rapporto delle arti con la natura, con lo spazio e il tempo è pensato nei termini dell'attrattività dell'immaginazione, laddove nel concetto di *Täuschung* il rapporto con la natura non è sospeso, ma è legato al concetto di fantasia.

In questo spostamento di prospettiva dall'imitazione della natura al processo energetico dell'imitare/immaginare si mostra l'ambivalenza strutturale delle argomentazioni di Herder nell'*Ersten Wäldchen*, che pure in parte segue la terminologia di Lessing.

I.4.4. Kraft e conoscenza intuitiva: il Tutto

Con il concetto di *f o r z a* (*Kraft*) Herder intende esplicitare un progetto (*Entwurf*) dei concetti visivi che sono in relazione l'uno con l'altro, e attraverso cui si attualizza l'illusione:

questa *f o r z a* è l'essenza della poesia e non si tratta né di coesistenza né di successione¹⁵³.

Già nell'*Erstes Wäldchen*, Herder riconosce lo spazio e il tempo come «Medien» con cui la forza opera, anticipando le argomentazioni che più tardi compariranno nella kantiana *Critica della ragion pura* (1781). In Lessing invece spazio e tempo vengono descritti rispettivamente soltanto attraverso il loro significato topologico e cronologico, ossia l'uno accanto all'altro e l'uno dopo l'altro. Il nodo tra il concetto di spazio e quello di tempo definisce lo schema del «percepito». In questo senso lo spazio è pensato come categoria topografica come in rapporto

¹⁵³ «Diese *K r a f t* ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Koexistente, oder die Sukzession». *ivi.*, p. 194.

ai luoghi, mentre il tempo viene a essere una categoria cronologica della serie come varietà e in un certo senso melodia delle rappresentazioni¹⁵⁴.

Un'ipotesi sulla riflessione critica herderiana sulle arti è una differente costituzione del concetto di illusione attraverso il concetto di conoscenza. Anche per Herder, come per Lessing, il fine dell'illusione poetica è la conoscenza intuitiva (*anschauende Erkenntnis*). Herder fa sua la domanda essenziale riguardo l'estetica di Lessing:

come arriviamo a una rappresentazione chiara di una cosa?

interpretando il concetto dell'arte come conoscenza intuitiva ma nella mediazione tra il concetto di «rappresentazione» e il concetto di «forza». Ciò che distingue la riflessione di Herder è il fatto che la conoscenza intuitiva non si realizzi attraverso la percezione delle parti dell'opera d'arte, ma solo attraverso il rapporto delle parti, ossia il «tutto»¹⁵⁵.

In tal senso Herder riferisce, in intenzione critica, la definizione di Lessing di azione:

Oggetti, i quali si susseguono l'un l'altro, o le parti dei quali si susseguono l'un l'altra, sono azioni¹⁵⁶.

L'interpretazione di Lessing dell'azione successiva considera solo «la sequenza» e non la continuità, ossia un'essenza operante nella sequenza temporale¹⁵⁷.

Tuttavia nel concetto di successione l'azione non coincide per Herder con il «tutto della relazione delle parti». La sequenza è per Herder solo un'idea parziale dell'azione poetica. Essenzialmente la sostanza, cioè la forza, arriva all'interno delle parole¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Cfr.ivi, p. 195.

¹⁵⁵ «Der Dichter muß mich auf gewisse Art täuschen [...], sehe ich die Sache blos im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anschauend [...]. [...] So sehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes [...] entstehen könnte».

Ivi, pp. 198-201.

¹⁵⁶ «Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, sind Handlungen».

Ivi, p. 192.

¹⁵⁷ «Ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen».

Ivi, p. 196.

¹⁵⁸ «Die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt».

Ivi, p. 197.

Se i segni devono innegabilmente fornire una relazione adeguata agli oggetti designati, ogni comparazioni tra i due si trova in questo modo al di fuori. I suoni articolati della poesia non hanno esattamente la stessa relazione con gli oggetti designati, come per la pittura le figure e i colori rispetto agli oggetti rappresentati¹⁵⁹.

Herder propone in continuità con la teoria di Lessing della «relazione adeguata» dei segni con i designati, una teoria della funzione energetica. Uscendo dalla definizione delle arti come energia/forza, la natura dei segni è per Herder in poesia e in pittura completamente diversa¹⁶⁰. Nel caso della poesia infatti i segni non si riferiscono direttamente alle cose, non hanno con le cose nulla in comune, ma si riferiscono ad esse solo attraverso una convenzione generale. Al contrario la pittura può, attraverso l'uso di segni e di forme, mostrare direttamente e naturalmente l'oggetto. A differenza della pittura in poesia l'effetto dei segni non si basa sui segni stessi, sulle parole e sulla loro successione, ma nell'anima, che giace nei suoni articolati. Uscendo dal concetto di forza come principio sistematico, Herder definisce esplicitamente la poesia attraverso la differenza tra segni e oggetti designati.

Da nessun segno deve essere sentito il segno stesso, ma solo dal significato del segno¹⁶¹.

Herder dunque chiude la sua riflessione in accordo con Lessing riguardo al vincolo mimetico delle arti. Egli dice infatti della poesia che essa è naturale espressione delle passioni, dei movimenti e la definisce a partire dal suo riferimento sensibile agli oggetti, che sono nello spazio, e che agiscono nel tempo. A differenza di Lessing poi Herder interpreta il naturale nei segni come «carattere» il cui apporto all'effetto della poesia è quasi inesistente. La poesia è

¹⁵⁹ «Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen. Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulierten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Malerei Figuren und Farben zu dem Ihrigen haben». Ivi, p. 192.

¹⁶⁰ «Die Zeichen der Malerei sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich: die artikulierten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet». ibidem.

¹⁶¹ «Beim keine Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden». Ivi, p. 195.

distinta chiaramente da Herder dalla pittura attraverso l'anima, rispetto al senso che è insito nei segni naturali:

l'anima che vive nei suoni articolati è tutto¹⁶².

Per Herder l'anima è il principio dell'unità tra sostanza e energia. Egli distingue differenti modi di conoscenza apparente:

quale oggetto è in grado di condurre meglio questa forza poetica all'anima, oggetti dello spazio, quelli cioè che coesistono nello spazio, o oggetti che si succedono nel tempo? E per parlare ancora sensibilmente: attraverso quale mezzo la forza poetica opera più liberamente, nello spazio o nel tempo?¹⁶³

Ciò che viene sentito dall'anima non sono i segni, ossia le parole, ma la forza stessa, il *s e n s o*¹⁶⁴.

Questo modo della conoscenza intuitiva egli lo descrive come caratteristica di ogni discorso vivace.

La poesia viene definita da Herder come la presentazione di un oggetto, attraverso le caratteristiche del processo artistico, la quale appare non solo nella sua molteplicità ma allo stesso tempo nella sua unità sensoriale.

Il processo dell'energizzazione dei segni per mezzo del senso che i segni recano è descritto da Herder come trasformazione dei molti in uno:

essa prende così tanti particolari per formare un'impressione in una volta, per ingannare con la vista¹⁶⁵.

¹⁶² «Die Seele, die in den artikulierten Tönen einwohnet, ist alles». Ivi, p. 194.

¹⁶³ «Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese Poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, koexistierende Gegenstände, oder Gegenstände der Zeitsukzessionen? Und um wieder sinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die Poetische Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit?» Ibidem.

¹⁶⁴ «Sie wirkt im Raume: dadurch, daß sie ihre ganze Rede sinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden». Ivi, p. 195.

La caoticità del reale si riordina sotto un concetto che racchiude la sensibilità tutta, si legge nelle pagine del *Versuch*, che è sempre attraverso i sensi che il sostrato essenziale dell'ordine soggettivo e sensibile si rende manifesto.

I sensi, come unica possibilità per l'essere umano di esperire il reale, permettono anche ad esso di riordinare la caoticità del reale stesso per mezzo delle sue percezioni.

Attraverso questo concetto generale che è alla base del reale, si può dire quindi che l'impressione della natura, spiega già sufficientemente che si tratta dell'essere della realtà (*das Realsein*), concetto condiviso dall'essere ideale e esistenziale, e di cui l'essere logico ne è solo una copia, e che ripreso nel contesto della riflessione sull'arte Herder lo riporta come sostanza dell'arte, essere dell'arte, in forma di impressione.

I.4.5. Istante pregnante o illusione artistica. Eterna esibizione, spazio, tempo

La distinzione di Herder delle arti attraverso i criteri di «energia» e «opera» (capitolo 9 dell'*Erstes Wäldchen*), costituisce anche il fondamento per una critica alla concezione di Lessing dell'«istante pregnante» (*Fruchtbarer Augenblick*). Secondo Lessing, tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Non solo, «essi perdurano, e possono apparire in ogni istante della loro durata, e in combinazioni differenti»¹⁶⁶, in un rapporto di causa/effetto l'uno rispetto all'altro.

In questo senso, essendo «ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee»¹⁶⁷ il frutto di una precedente o la causa di una successiva, o altrimenti detto, scrive Lessing, il «centro di un'azione», non è difficoltoso affermare che anche la pittura è in grado di imitare le azioni, anche se solo in modo allusivo, servendosi dei corpi.

¹⁶⁵ Cfr., ibidem.

¹⁶⁶ G. E. Lessing, 1766, p. 63.

¹⁶⁷ Ibidem.

La pittura però può rappresentare solo un singolo istante dell'azione e per questo deve scegliere il più pregnante, attraverso cui si possa rendere comprensibile ciò che lo precede e ciò che lo segue.

D'altra parte le azioni non possono sussistere di per sé ma sono il prodotto di agenti, di corpi. In accordo con Lessing Herder discute in principio la funzione dell'istante come particolare essenziale della formazione dell'illusione nell'arte figurativa. Herder prende la definizione di Lessing di "istante" come prima norma della differenza tra poesia e arte figurativa¹⁶⁸; citando, anche se in un atteggiamento critico, l'interpretazione comparatistica di Lessing del processo di illusione nelle arti. La tesi di Lessing per cui i limiti materiali dell'arte figurativa sarebbero fissati attraverso l'istante mentre

niente costringe il poeta a comprimere il suo quadro in un singolo istante. Egli, se volesse, potrebbe prendere ogni singola azione dalla sua origine e seguirla attraverso tutte le possibili variazioni fino alla loro fine. Ognuno di questi cambiamenti, che sarebbero costati all'artista – figurativo – un'intera opera particolare, a lui – al poeta – costa un unico tratto di penna, e così via. Questa caratteristica della poesia è, come ho detto, ben nota, ma il Signor Lessing rende questa caratteristica peculiare data qualcosa di pratico¹⁶⁹.

La poesia, per Lessing, può utilizzare nelle proprie imitazioni progressive solo un'unica qualità dei corpi, pertanto il suo ufficio è quello di scegliere la qualità che suscita «la più sensibile immagine del corpo dal punto di vista di cui si serve»¹⁷⁰.

Ciò che nella teoria può rimanere passibile di dubbio, certamente la pratica riesce a confermare o a smentire. Per questo attraverso la lettura di Omero¹⁷¹, Lessing si persuade della verosimiglianza di quest'«arida catena»¹⁷².

¹⁶⁸ Cfr., *EkW, DKW*, II, p. 131.

¹⁶⁹ «Nichts hingegen nöthige den Dichter, sein Gemälde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besondres Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u.s.w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Hr. L. macht aber dies angegebne Kennzeichen praktisch».
Ibidem.

¹⁷⁰ G. E. Lessing, 1766, p. 63.

¹⁷¹ «Io trovo che Omero non dipinge altro che azioni progressive, e tutti i corpi, tutte le singole cose li dipinge solo in quanto partecipi di tali azioni, e di solito con un unico tratto. [...] Per una cosa sola, io dico, Omero ha di

A ulteriore esplicazione pratica, Lessing riprende le glosse di Mendelssohn, dove si legge¹⁷³:

questa opposizione si mostra più chiaramente per quel che riguarda la musica e la pittura. Quella si serve pure di segni naturali, ma imita solo tramite il movimento. La poesia ha alcune caratteristiche in comune con la musica e altre in comune con la pittura. I suoi segni sono di significato arbitrario, perciò esprimono talvolta cose che esistono l'una accanto all'altra, senza per questo invadere l'ambito della pittura¹⁷⁴.

I segni della poesia, dice ancora Lessing, non sono soltanto successivi, ma sono anche arbitrari. In quanto segni arbitrari sono capaci di descrivere i corpi e il loro esistere nello spazio.

Per capire come i corpi e le loro parti, l'una accanto all'altra, si adattano a questa pittura, Lessing procede ponendosi la domanda

Come giungiamo alla rappresentazione distinta di una cosa nello spazio?¹⁷⁵

Il riferimento lessinghiano qui è ancora una volta Mendelssohn. Dice infatti Lessing che di questa "cosa nello spazio" «prima ne osserviamo le parti singolarmente, quindi la combinazione di queste parti, e infine il tutto»¹⁷⁶. Anche se di questa scansione temporale della percezione non ne abbiamo un'impressione, poiché i nostri sensi compiono questa operazione con una velocità talmente sorprendente che ci sembra un'operazione sola. Velocità questa dei sensi che è del tutto necessaria per avere un *concetto del tutto*, il quale non è altro che il risultato dei concetti delle parti e delle loro connessioni particolari.

solito un unico tratto. Una nave è per lui ora la nera nave, ora la cava nave, ora la nave veloce, o tutt'al più la nave ben attrezzata di remi. Oltre non va nella pittura della nave. Ma del navigare, del salpare e dell'approdare della nave egli fa un dettaglio un quadro, un quadro dal quale il pittore dovrebbe trarre cinque o sei dipinti particolari se volesse riportarlo interamente sulla tela».

Ivi, p. 64.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Cfr., nota 180 a cura di M. Cometa, in G. E. Lessing, 1766, p. 141.

¹⁷⁴ M. Mendelssohn, 1769, p. 234.

¹⁷⁵ G. E. Lessing, 1766, p. 68.

¹⁷⁶ Ibidem.

Posto anche che il poeta riesca a rendere ogni tratto e ogni connessione, va però ammesso che l'occhio riesce a cogliere d'un tratto ciò che il poeta può enumerare solo lentamente, a poco a poco, spesso tradendo la complessità della situazioni e dei suoi tratti.

E dunque cosa ne è del concetto del tutto? Se questo deve esser il più vivido, non devono certo prevalere le parti di cui è composto, ma una luce superiore deve apparire equamente distribuita su tutte. Molte volte il discorso ha bisogno invece della presenza dell'oggetto descritto a completare la rappresentazione.

Le medesime considerazioni conducono Lessing a dire:

io non nego al **discorso in generale** la facoltà di rappresentare un insieme corporeo nelle sue parti; lo può fare perché i suoi segni, per quanto si susseguano, sono segni arbitrari; ma la nego al **discorso come strumento della poesia**, perché simili rappresentazioni verbali dei corpi mancano dell'illusione a cui soprattutto tende la poesia; e questa illusione, io dico, manca loro perché l'elemento coesistente del corpo entra in collisione con quello consecutivo del discorso, e in quanto quello si dissolve in questo, lo smembramento del tutto in parti singole ci viene facilitato, ma la finale ricomposizione di tali parti ci viene resa enormemente difficile, e non di rado impossibile¹⁷⁷.

Al posto dell'istante (*Augenblick*) – nell'arte figurativa – e dell'azione – in poesia – Herder pone le categorie di energia e opera dando un'altra immagine dell'inganno artistico.

Come processo della formazione dell'illusione nell'arte figurativa Herder indica come primario non l'istante pregnante, ma l'opera tutta. Con il concetto di opera si intende che essa è subito in tutte le sue parti. Herder caratterizza l'opera attraverso i particolari della simultaneità di «parte» e «tutto».

Es ist in allen seinen Theilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Koexistieren neben einander¹⁷⁸.

A differenza dell'arte figurativa la formazione dell'illusione nella poesia si compie secondo Herder non sull'opera ma sull'energia-forza.

¹⁷⁷ Ivi, p. 70. (Grassetto mio).

¹⁷⁸ «È subito in tutte le sue parti: la sua essenza non si costituisce del cambiamento, della successione dell'una all'altra, ma della coesistere dell'una accanto all'altra». *EkW, DKW*, II, p. 135.

Con le categorie di opera e energia le arti si fondano in prima istanza non in accordo con l'istante pregnante, ma normativamente dall'idea di un «höchstes Schöne». Riferendosi a Mendelssohn Herder interpreta gli istanti fecondi come «aliquid immensum infinitumque», come espressione di un bello ideale. Egli descrive l'istante come esibizione, vista, che deve fornire un'idea completa.

Criterio degli istanti fecondi non è il transitorio rispetto all'intransitorio, ma il permanente, l'eterno, il bello ideale, il quale è tutto in una volta qui, e in questo senso esso può essere anche contemplato, la prima vista è permanente, esauriente e eterna.

Nella definizione di Lessing Herder sostituisce il concetto pensato come tempo transitorio dell'istante pregnante con il concetto di esibizione, vista.

Egli definisce l'arte figurativa in contrapposizione alla poesia come unica, eterna esibizione.

I rimandi al concetto di arte di Winckelmann come bello ideale sono evidenti. Attraverso l'esibizione (la vista) Herder descrive l'istante pregnante – separandosi da Lessing – come momento di creatività artistica, in cui un istante è costruito sull'esibizione, sulla vista, che nulla supera che l'anima in contemplazione persa nella contemplazione della stessa, per così dire, si ferma e perde il senso del tempo che passa¹⁷⁹.

Herder costruisce l'interpretazione estetica dell'istante pregnante in contrasto con le categorie di spazio e tempo di Lessing, che considera come la distruzione dell'essenza dell'arte¹⁸⁰. Il legame del concetto di arte con il concetto di tempo non coglie per Herder l'idea dell'arte figurativa. All'argomento di Lessing secondo cui l'arte figurativa non deve esprimere ciò che non lascia pensare ad altro che al transitorio, Herder controbatte con la tesi della temporalità di ogni visione:

alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechslung,
Wirkung ist die Seele der Natur¹⁸¹.

¹⁷⁹ «Frage bleibt dieselbe: »warum muß denn ein so schweres Ziel erreicht sein?« Aus keiner Ursache glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind: die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maas der vorübergehenden Zeit verliere». *ivi*, p. 136.

¹⁸⁰ Cfr., *ivi*, p. 135.

¹⁸¹ «Tutto nel mondo è legata alle ali del tempo, e il movimento, la varietà, l'effetto è l'anima della natura». *ivi*, p. 131.

Ciò significa per Herder un annullamento dell'idea di imitazione: con questi presupposti l'arte cessa di imitare la natura, poiché se l'arte ha a sua disposizione solo un istante in cui tutto deve essere compreso, dovrebbe dare una stabilità innaturale per ogni stato mutevole della natura¹⁸².

Herder illustra la sua interpretazione dell'espressione del dolore in Laocoonte attraverso la domanda:

Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft Ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen?¹⁸³

L'interpretazione dell'istante come spettacolo, vista, richiede un cambiamento del concetto di tempo nel concetto di opera in Herder. Nell'idea di opera il tempo è legato in senso metafisico con il concetto di idea completa, e pensato come eterno e struttura perfetta. Come particolare dell'istante pregnante è valido ogni momento che mi permetta una vista al di là dell'immagine rappresentata¹⁸⁴, poiché in esso appare il bello ideale in atto.

Herder riprende in questo passaggio l'accezione della calma di Winckelmann e la chiama l'unica, eterna vista¹⁸⁵, come criterio decisivo dell'arte figurativa. In questo concetto di lungo e beato spettacolo, le categorie di spazio e tempo sono per Herder soltanto secondarie rispetto al concetto di idea.

Herder riflette ancora sulla rappresentazione del culmine in un'azione in modo differente rispetto a Lessing: il nostro filosofo intende la definizione di Lessing come non efficace esteticamente, anche rispetto al gusto. In rapporto all'interpretazione dell'arte figurativa, l'effetto che essa produce è un'opera, e quest'ultima mostra un singolo istante che è allo

¹⁸² «In der Natur ist Alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers: Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den Alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatz alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf». ivi, p. 133.

¹⁸³ «Sospirante Laocoonte, per quanto tempo sospirerai? Il tuo petto è oppresso e l'addome teso ogni volta che ti vedo?» ivi, p. 134.

¹⁸⁴ «Mir das längste Anschauen verschaffen kann». ivi, p. 138.

¹⁸⁵ «Einige ewigen Anblick». ivi, p. 137.

stesso tempo eterno, Herder mostra la rappresentazione del culmine dell'affetto, come disturbo dell'idea di bello nell'opera d'arte.

Se l'effetto prodotto dall'arte è un'opera, progettata per un unico, ma allo stesso tempo, eterno sguardo, allora questo sguardo unico deve contenere nel massimo grado possibile ciò che è il bello per l'occhio e ciò che è significativo e pregnante per l'immaginazione. Quindi queste infinite e incommensurabili eccitazioni che quest'arte figurativa possiede prima delle altre arti belle, cioè un ideale supremo della bellezza per l'occhio e un tranquillo riposo dell'espressione greca per la fantasia, sono entrambe mezzi per tenerci tra le braccia dell'estasi eterna, e ci costringono a indugiare nelle profondità di una lunga, felice vista¹⁸⁶.

I.5. Riflessioni per una *Quarta Selva critica*

Se nell'*Erstes Wäldchen* avevamo potuto indagare i processi psicologici e fisiologici che informano l'intelletto della percezione dell'opera d'arte, nel *Viertes Wäldchen* Herder si concentra sulle condizioni fondamentali che governano la nostra percezione delle arti. Egli divide l'ultima *Selva critica* in tre sezioni: nella prima sezione intercetta questioni fondamentali legate alla psicologia e alla percezione per elaborare un fondamento per l'estetica. Per far questo egli affronta una delle tematiche fondamentali del XVIII secolo, il problema del gusto. Nella seconda sezione Herder introduce nella discussione le principali forme d'arte in relazione ai sensi che governano la nostra percezione di queste forme. Mentre nell'ultima parte l'idea di Herder si perde – vedremo – nell'impeto polemico.

L'intento di Herder è quello di costruire un fondamento teorico su cui possano poggiare le successive questioni estetiche.

Il *Viertes Wäldchen* si pone in stretto rapporto con la *Plastik* la cui prima stesura effettivamente la si colloca nel 1770, appena un anno dopo quella del *Viertes Wäldchen*.

¹⁸⁶ «Daher kommt das Unendliche und Unermäßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des Griechischen Ausdrucks: denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten».
ivi, p. 136.

Entrambi i testi mostrano il profilo del pensiero herderiano a partire dal suo connotato psicologico, che in germe avevamo già visto all'interno del *Versuch über das Sein* (1764). Come d'uso per le riflessioni precedenti, anche il *Viertes Wäldchen* si struttura in dialogo con saggi antecedenti alla stesura dei *Kritische Wälder*, ma in questo caso l'interlocutore non è dell'acume di un pensatore come Lessing. Riedel, come Klotz, rappresentano per Herder le tendenze di una posizione filosofica di moda nel periodo in cui scrive il filosofo.

I concetti fondamentali della nostra filosofia di moda¹⁸⁷, sono, come tutte le cose buone, tre: qui sono nelle parole del Sig. Riedel: «L'essere umano ha tre fini ultimi, che sono subordinati alla loro perfezione spirituale, il vero, il buono e il bello. La natura ha dotato ciascuno di una peculiare forza fondamentale, per il vero il *sensus communis*, per il buono la coscienza, e per il bello il gusto¹⁸⁸.

Riecheggia qui la riflessione di Mendelssohn per cui ogni sensazione apparente, immediata e irrazionale da cui parte Riedel in verità trasmette e si attua attraverso operazioni come distinzione, comparazione e giudizio¹⁸⁹. L'uso e l'esercizio hanno oscurato le uniche azioni della nostra coscienza a cui in principio si riconosce come unica e immediata sensazione il sentire se stesso in cui l'io, il suo sé diventa un esistente.

Per affinare il suo pensiero Herder affronta, già iniziamo a vedere, un nodo polemico concreto con la *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) di Friedrich Justus Riedel. L'opera è composta da un compendio di estratti di differenti filosofi, da Aristotele fino a Mendelssohn e Baumgarten, senza alcuna aggiunta da parte di Riedel, attraverso cui il pensatore tenta di riflettere e comprendere concettualmente la peculiarità della conoscenza estetica e il processo metodologico dell'estetica stessa. «Quale sarebbe secondo la mia idea il compito principale delle opere, di raccogliere i fenomeni e i dati del bello, di riportare indietro alla sua origine: di ciò Riedel non ne sa nulla in tutto il libro. Quale è secondo la mia idea l'unico metodo di tutta l'estetica; l'analisi, la rigida analisi dei concetti; questo è proprio ciò che egli biasima»¹⁹⁰. L'opera va considerata – come Herder tiene in conto –insieme ad alcune

¹⁸⁷ Herder si riferisce all'estetica di Riedel, che riprende attraverso il commento delle *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Jena 1767.

¹⁸⁸ *VKW, DKW*, II, p. 250.

¹⁸⁹ Cfr., M. Mendelssohn, 1757, pp. 27-33.

¹⁹⁰ *VKW, DKW*, II, p. 301.

lettere dello stesso Riedel raccolte in *Über das Publicum. Briefe an einuge Glieder desselben* (1768), di cui Herder sottolinea la semplicità a paragone della precisione delle considerazioni di Mendelssohn e Sulzer¹⁹¹.

Partendo dall'insegnamento del suo maestro Darjes, Riedel elabora una teoria della conoscenza che si sofferma sulla nozione di percezione immediata in cui le idee sono comunicate all'intelletto dalla riflessione, come base di una certezza filosofica, etica e estetica.

«Il *sensus communis* è il sentimento interno dell'anima (*das innere Gefühl der Seele*), attraverso cui essa senza inferenze razionali è immediatamente convinta della verità o della falsità. La coscienza è essa stessa immediatamente convinta di ciò che è buono e ciò che è cattivo, e il gusto stesso dal bello dove si sente di essere convinto»¹⁹².

Herder, che abbiamo visto già aveva interloquito con il pensiero illuminista che aveva riflettuto sulla conoscenza a partire da Cartesio, Locke e ancor più dalle considerazioni di Leibniz, obietta con decisione la posizione di Riedel.

Immediatamente convinto? Le parole hanno un senso: esse vogliono dunque dire senza inferenze, senza giudizio, siamo solo persuasi attraverso una semplice sensazione (*Empfindung*). E di cosa potrebbe convincerci una sensazione (*Empfindung*)? Niente di più di una peculiarità, di un concetto isolato¹⁹³.

Inoltre nel *Versuch über das Sein* Herder aveva mostrato come le impressioni sensibili potessero provare al nostro intelletto l'essenza materiale della nostra comprensione, e queste impressioni potessero assumere solo la forma e l'ordine della conoscenza quando sono agite e trasformate dalla ragione riflettente.

A legare o a separare i due concetti, ci sarebbe già il giudizio; a legare due giudizi per conoscere la terza cosa in essi, ci sarebbe già una conclusione: e qui non si deve concludere, non si deve giudicare, ma si deve sentire immediatamente. Ciò quindi porta

¹⁹¹ Cfr., J. G. Sulzer, 1762.

¹⁹² *VKW, DKW*, II, p. p. 250.

¹⁹³ *ibidem*.

una semplice sensazione (*Empfindug*), un'immediata sensazione interna (*unmittelbares Gefühl*) a me non può essere altro che una semplice sensazione (*Empfindung*), che una singola sensazione interna (*Gefühl*)¹⁹⁴.

Herder innanzitutto obietta a Riedel l'uso del verbo "convincere" (*überzeugen*) in riferimento alla percezione immediata, essere convinti di qualcosa invece implica qualche applicazione di giudizio. Ora, è proprio il coinvolgimento di giudizi nel primo livello di conoscenza che Riedel rifiuta con decisione. Egli insiste sulla posizione per cui tutte le impressioni penetrano in prima istanza nell'intelletto come sensazioni singole e immediate, ma Herder controbatte che una singola impressione o concetto, senza l'attività della riflessione che gli dia significato, chiarezza e contesto, rimane solo un concetto isolato (*Inselbegriff*). Fin dalla prima infanzia – riflette Herder – abbiamo l'abitudine al pensiero, e a tutti i differenti modi del pensiero, che, come per tutte le abitudini, anche per questa diventa difficile osservare e distinguere tra le azioni subordinate che compiamo abitualmente. Dal primo momento della nostra vita abbiamo pensato, giudicato, ed elaborato conclusioni; e lo abbiamo fatto alternativamente, successivamente e simultaneamente. Giudichiamo dunque e elaboriamo conclusioni velocemente e in modo abituale, e crediamo ancora di ricevere sensazioni immediate: lasciamo fuori i passaggi intermedi e le conclusioni sembrano essere delle sensazioni immediate, oscuriamo le connessioni tra i concetti, e il giudizio sembra essere una sensazione immediata¹⁹⁵.

È solo questo meccanismo abituale dunque che ci fa credere che si tratti di percepire immediatamente, che si tratti di una semplice sensazione immediata senza inferenza della riflessione.

Le premesse psicologiche generali che Herder elabora in questa parte sono fondamentali per comprendere la successiva questione della percezione delle opere d'arte da parte dell'essere umano. Insistendo sulla questione che il giudizio gioca sempre un ruolo attivo nell'ordine del materiale della percezione, anche quando quest'attività potrebbe essere causata da un meccanismo inconscio e abituale, Herder sente l'esigenza di richiamare il filosofo all'analisi completa, anche dei processi psicologici o cognitivi più basilari, poiché in caso contrario, se anche solo uno avesse accolto le considerazioni di Riedel su certe facoltà innate del sentire,

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Cfr., *ivi*, p. 254.

egli sarebbe responsabile della nostra idea di moralità, verità e bellezza, poiché questo potrebbe equivalere a rinunciare al compito essenziale della filosofia.

Due anni prima all'interno dei *Fragmente* (1767), Herder aveva già affrontato con particolare veemenza questa posizione "moderna" del pensiero

Se certa filosofia moderna continua a vedere il vero come un colore e prende questo come il principio primo e più alto del pensiero; se ciò che posso pensare di come l'essere sia vero o falso, da ora, vero o falso – se uno cambia il primo principio di tutta l'estetica, vale a dire il bello, in un "non so che" del gusto, e il fondamento della morale in una sensazione interna (*Gefühl*) o in una sensazione (*Empfindung*) della coscienza, o peggio in un innato istinto di obbedienza, che determina ciò che è buono: - ripeto quando questo percorso sta per diventare il metodo filosofico, siamo ancora una volta gli attori nel labirinto delle parole inesplicabili, in cui il pensiero è fissato nell'espressione e da cui Bacon, Locke e Leibniz hanno tentato di liberarci¹⁹⁶.

In questo tipo di conoscenza diffusa da questa filosofia "moderna", per cui Herder ha in mente prima di tutto Klotz e i suoi allievi, nessuno è stato in grado elaborare un punto di vista oggettivo riguardo i nostri concetti, anzi la tendenza è stata quella di ridurre al livello di sensazioni soggettive, equivalenti agli istinti che non sono condivisi o sentiti da nessun'altro. Nel *Viertes Wäldchen* Herder argomenta che se questa posizione fosse vera, gli esseri umani non sarebbero in grado di individuare una base comune per comunicare alcunché, e di conseguenza nemmeno per una comune comprensione:

il vero il bello e il buono sono *qualitas occulta*: chi le sente gli piace sentirle; - dove non è così – chi può aiutare, chi può convincere? [...] tu senti così, io diversamente – andiamo in direzioni differenti¹⁹⁷.

L'esperienza stessa ci mostra che ci sono degli snodi di accordo, e certo anche Herder ammette la confusione che deriva dall'impressione, ma il filosofo non deve lasciare o peggio alimentare questa carenza di chiarezza. L'essenza della filosofia è quella di illuminare in modo distinto ciò che noi conosciamo solo in modo oscuro, di disfarsi di quelle dimostrazioni

¹⁹⁶ F, *DKW*, I, pp.421-422.

¹⁹⁷ *VKW*, *DKW*, II, p. 259.

che non siamo in grado di comprendere chiaramente in tutti i passaggi intermedi. Tutto ciò riguarda il giudizio e le deduzioni: il giudizio che ha inizio attraverso la comparazione di due concetti e che ripercorre la loro formazione finché la loro relazione non diventa evidente.

Herder si concentra su questioni che riguardano più strettamente l'esperienza estetica: ciò che egli indaga è la natura fondamentale del gusto che Riedel aveva definito come la facoltà che governa la nostra percezione del bello. Se come Herder ancora sostiene, le attività della riflessione dell'intelletto, le quali possiedono le caratteristiche della comparazione, della distinzione, dell'associazione e della combinazione, invade anche ciò che sembra essere la più semplice sensazione, anche il gusto deve essere una particolare applicazione della ragione a percezioni sensibili particolari, che in questo modo vengono a essere suscettibili di ulteriore analisi. Nel tradizionale sviluppo del pensiero estetico nel XVIII secolo, il problema del gusto si è sviluppato di pari passo con la crescente attenzione al soggettivismo e da ora con l'allontanamento dalla poetica normativa dal pensiero razionale in generale. In questa prospettiva il gusto viene a essere il principale, se non l'unico, metodo attraverso il quale si giudica della bellezza delle arti¹⁹⁸.

Tuttavia la sfera in cui era collocato il gusto nella metà del XVIII secolo, periodo in cui si inizia ad elaborare una riflessione consistente su tale questione, era piuttosto intesa come soggettiva, o addirittura privata così come ancor prima Thomasius aveva inteso nel suo *Welcher Gestalt man denen Franzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle* (1687), in cui il pensatore si prodiga a illustrare come sia possibile condurre una vita ben manierata, ragionevole e onorevole attraverso l'esercizio del «buon gusto». Oppure, come per molti pensatori della fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, il gusto concerneva soprattutto la sfera etica e pedagogica prima ancora che estetica. Nell'ordine del riferimento alla soggettività del gusto, all'interno delle lettere *Über das Publicum* (1768) Riedel sottolinea l'assoluta variabilità storica e culturale del gusto, per cui tentare di cercare un fondamento valido al livello comune riguardo al gusto sarebbe stato un proposito senza speranza. Le interazioni si contraddicono a vicenda nei loro giudizi di gusto e nelle loro sensazioni del buono e del bello, e anzi queste contraddizioni sono naturali nonché inevitabili. Egli sottolinea ancora la variabilità del gusto come sua accezione fondamentale. Herder naturalmente rifiuta questa posizione relativistica, sia da un punto di vista psicologico che storico, prima di tutto a partire dalla definizione di gusto data da Baumgarten – il quale lo definisce come il modo in cui la

¹⁹⁸ Cfr., E. Cassirer, 1979, p. 297.

sensibilità giudica dei rapporti d'ordine delle cose, ossia delle loro perfezioni, esso è descritto come un giudizio dei sensi, e dunque inserito nel più ampio sistema dell'estetica e della teoria della conoscenza sensibile – con l'intento di mostrare l'attività cognitiva del gusto stesso.

Herder riconosce chiaramente la complicazione logica richiesta dalla divisione arbitraria di Riedel dell'intelletto in un numero arbitrario di facoltà, ma contesta con decisione la rappresentazione del gusto data da Riedel come una sensazione isolata e indipendente che non coinvolge la partecipazione di paradigmi razionali. Il gusto che Riedel ha definito come una categoria separata della percezione attraverso cui siamo immediatamente convinti della bellezza di un oggetto, è dal punto di vista di Herder solo una mera modificazione del giudizio che solitamente viene applicato a un particolare aspetto degli oggetti. L'intento di Herder è quello di indagare la possibilità di analizzare il gusto a partire da concetti generali. Egli ammette la complessità storica e soggettiva che comporta la disciplina dell'estetica, e la natura umana come un tutto, e definisce la natura umana come un essere sensibile che non è sempre lo stesso in contesti differenti.

Vi sono a dire il vero popoli che sono influenzati dalla maniera della loro nazione, ricordano le immagini con le sembianze delle loro particolarità. È anche possibile però che si disabituino da questa ostinazione innata, e che dall'irregolarità della loro posizione singolare, senza influsso da parte dell'epoca o della nazione, sentano un gusto personale del bello, dove lo si trova, in tutti i tempi e popoli, in tutte le arti e in tutti i modi del gusto. Per gustarlo e sentirlo nella sua purezza, separato da elementi estranei. Fortunato chi gusta così! Egli è introdotto nel segreto di tutte le muse, di tutti i tempi, di tutte le memorie e di tutte le opere. La sfera del suo gusto è infinita come la storia dell'umanità¹⁹⁹.

Herder immagina il filosofo dell'estetica come capace di assumere un punto di vista oggettivo, che non sia influenzato da alcun pregiudizio, e che sia in grado di giudicare dell'arte da ogni nazione e epoca sulla base di criteri generali.

Sullo sfondo di queste riflessioni certamente è presente l'*Aesthetica* di Baumgarten, ma altrettanto gli *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-50) di Meier, con il quale restituisce le osservazioni delle lezioni di Baumgarten sull'estetica. Qui Meier sostiene che proprio come per la logica, la quale allena e affina la nostra capacità razionale, così l'estetica

¹⁹⁹ Cfr., *VKW, DKW*, II, p. 287.

può sviluppare la nostra cognizione sensibile, o il gusto in genere. In questo modo Meier riesce a unire la vecchia tradizione di pensiero riguardante il concetto di gusto all'impianto logico e sistematico di Baumgarten. Il gusto, sostiene Meier, è una facoltà indispensabile dell'anima. La maggior parte delle nostre azioni e delle nostre parole, nella vita di tutti i giorni, devono essere determinate dal gusto. Tuttavia dalla formazione dell'estetica il gusto è venuto a essere in grado di formare le persone che comprendono e praticano questa scienza come perfetti esseri umani educati²⁰⁰. Con questo passaggio di Meier compie l'estetica viene a essere sottratta alla pura sfera oggettiva, e per questo motivo Herder non può accettare neanche questa posizione: ciò che l'estetica deve fare per Herder è aiutarci a comprendere quegli aspetti dell'anima umana bloccati all'interno della logica tradizionale. Non si dovrebbe pretendere dall'estetica, che permette un perfezionamento della conoscenza al di là dei confini della sfera della distinzione, ciò che è ancora piuttosto incerto anche per la logica, ossia se essa migliori le cosiddette facoltà superiori. Il primo fine di questa disciplina non è quello di fornire una nuova natura bella, o una sensazione che non vi era prima. Essa ci informa con le forze dell'anima di cose di cui la logica non ci informa²⁰¹.

I.5.1. Ancora una riflessione sull'estetica come conoscenza.

Nel commento all'*Aesthetica* di Baumgarten Herder aveva portato alla luce come l'estetica fosse secondo il suo punto di vista distinguibile in una soggettiva e in una oggettiva. Quella soggettiva ha a che fare con le disposizioni e le capacità che stabiliscono un'estetica dell'essere umano; mentre l'oggettiva si occupa delle caratteristiche delle cose e va a costituire un'estetica come esperienza. In quest'ottica i corpi, o gli oggetti, sono presi in considerazione in quanto percepibili nell'esperienza che compie l'essere umano, e dunque possiamo dire che per Herder l'estetica soggettiva non è separabile da quella oggettiva, anzi meglio che l'estetica oggettiva non è pensabile se non in riferimento a quella soggettiva.

²⁰⁰ Cfr., G. F. Meier, 1757, pp. 28-29.

²⁰¹ Cfr., *VKW, DKW*, II, p. 271.

Nel discorso sulle arti esse sono da distinguere tra loro secondo il loro essere presenti, in base cioè ai mezzi che utilizzano e alla loro specifica realizzazione, e in relazione agli organi specifici di sensazione attraverso cui le opere sono percepite: una volta di più si rafforza la posizione di Herder rispetto alle precedenti riflessioni.

Alla percezione aptica, ossia il processo di conoscenza degli oggetti attraverso l'uso del senso del tatto, spetta una funzione fondamentale, su cui si concentrerà tutta la successiva elaborazione contenuta nella *Plastik*. Su questo però si andrà maggiormente nel dettaglio all'interno del prossimo capitolo; la si usi ora solo come indicazione che ci permette di districare meglio le riflessioni che si incontreranno all'interno del *Viertes Wäldchen*.

Ancora per chiarire la continuità della riflessione herderiana, abbiamo visto nei paragrafi precedenti come nelle considerazioni di Lessing riguardo ai segni attraverso i quali ogni singola arte si esprime, non ci sia un rimando unicamente a qualcosa di esterno, a qualcosa che è fuori del proprio sé. All'interno di questa concezione del riferimento al sé, la pregnanza di ciò che è oscuro assume un ruolo decisivo come *medium* gnoseologico tra l'opera e il fruitore. Senza pregnanza non vi sarebbe alcuna relazione tra il segno e il designato da un lato, e tra ciò che rappresenta e la disposizione gnoseologica del fruitore dall'altro. La pregnanza della rappresentazione viene ad essere in questo modo un elemento essenziale del carattere precipuamente umano dell'arte.

L'esperienza, e la conoscenza del reale che ne deriva, diviene accessibile all'essere umano attraverso i suoi sensi e attraverso il senso interno. La conoscenza sensibile non è affatto una capacità esclusivamente legata ai sensi, giacché i sensi per se stessi non ingannano e tuttavia una conoscenza sensibile può in ogni caso essere anche falsa. La capacità propria dei sensi consiste piuttosto nell'ammettere una causa esterna, o per meglio dire, la prospettiva e la particolarità dei sensi riduce ciò che è comune nelle rappresentazioni alla percezione. L'adattamento dell'affezione alle capacità di percezione umane sono le sensazioni in senso stretto. Ora, ciò che è portato dai sensi è, secondo la posizione di Herder, il risultato della non esattezza del processo della conoscenza sensibile, per cui ciò che è riportato non sono i sensi, ma i giudizi sui dati sensibili, i quali talvolta sono falsi.

Il senso interno veicola immediatamente senza intercessione del giudizio²⁰² la certezza dell'essere del soggetto, mentre i sensi esterni danno una determinata certezza «che qualcosa sia fuori di noi»²⁰³. L'esistenza della realtà è garantita attraverso il dato dell'impressione

²⁰² Cfr., *ivi*, p. 252.

²⁰³ Cfr., *ibidem*.

sensibile dei sensi esterni, vale a dire attraverso i differenti modi di rappresentazione che si distinguono per il loro corrispondere a sensi specifici.

Questa certezza esterna è per Herder data nella forma delle «ipotesi indispensabili»²⁰⁴, e un'altra certezza non è possibile per l'essere umano «fin tanto che posso conoscere il senso attraverso il senso, il corpo attraverso il corpo, un esterno attraverso un esterno [...]». Questo resta dunque una sensazione esterna (*ein äußeres Gefühl*) e come tale un primo e vero *sensus communis* dell'umanità, il quale non lo si consegue attraverso deduzione e giudizi»²⁰⁵. Con ciò dunque, ammette Herder, la percezione dei sensi è strettamente legata alla presenza dell'oggetto percepito, e propriamente solo la percezione dei singoli oggetti e di concetti isolati è senza ordine e senza relazione. Nessuna singola percezione è in grado di per sé di fondare la conoscenza. La spiegazione di Herder della produzione del sapere è nell'ordine dei processi per cui l'accostarsi dei sensi a un oggetto è descritta come una percezione ottenuta dal «Gefühl» e dall'«Empfindung», di cui le azioni di questa tensione dei sensi verso l'oggetto corrispondono all'«attentio». Da ciò ne risulta la costituzione del primo livello della conoscenza: la «cognitio historica». Il trattenere di questa percezione richiede sui sensi l'aiuto dell'«analogon rationis».

Rispetto alla sola percezione, il giudizio si delinea come la distinzione che supera gli elementi peculiari dell'oggetto percepito. Da ciò ne deriva il fondamento della «cognitio philosophica». La differenziazione presuppone le operazioni del separare, del connettere, del ricordare, del comparare etc.; la differenziazione distinta, ciò che si è chiamato prima di tutto giudizio, è una doppia riflessione dell'azione dell'anima e dunque si delinea già come deduzione, o meglio deduzione razionale, che nel linguaggio di Wolff avremo trovato come «vaticinato». Ciò che ne risulta è ancora la «cognitio philosophica» che può divenire «cognitio mathematica».

Herder si attiene evidentemente alla differenziazione della filosofia scolastica in questi tre passaggi di produzione della conoscenza per condurre il discorso, attraverso questi stessi passaggi, a una critica del concetto di *Gefühl*. Nel sentire (*fühlen*) dei sensi interni si costituisce il soggetto, laddove invece attraverso il sentire (*fühlen*) gli oggetti esterni, attraverso le singole percezioni esistenti, il soggetto costituisce il suo ambiente.

²⁰⁴ Cfr., ibidem.

²⁰⁵ ibidem.

Nel giudizio circa la composizione del percepito l'esperienza si costituisce sull'ambiente; e nel giudizio del giudizio, ossia nel giudizio dell'appropriazione dell'esperienza il sapere si costituisce sul soggetto e sul suo ambiente. La critica di Herder al concetto di *Gefühl* prende le mosse dalla constatazione che la relazione fisiologica con la costituzione della conoscenza si istituisce come *Gefühl* e *Empfindung*. Noi giudichiamo nella rapidità e nell'abitudine, deduciamo e crediamo immediatamente di sentire: omettiamo gli anelli di congiunzione cosicché la deduzione appare come un semplice giudizio: oscuriamo la relazione tra i concetti, cosicché il giudizio appare come fosse una sensazione immediata (*unmittelbare Empfindung*)²⁰⁶.

Il *sensus communis* nella gnoseologia, la coscienza (*Gewissen*) nell'etica, il gusto nell'estetica non sono altro che applicazioni delle nostre capacità da parte del nostro giudizio, sedimenti che risiedono nel fondamento della nostra anima, e si avvicinano così tanto al nostro io che li prendiamo per sensazioni innate (*angeborene Gefühle*): essi restano quindi la radice dei nostri concetti, robusta, forte, pregnante, sicura. Herder indica questa esperienza immediata come un fenomeno storico, per cui si offre prima di tutto al filosofo la possibilità di una critica, la quale da un lato consiste nella storicizzazione della capacità umana di conoscenza in riferimento alla storia dell'umanità, e d'altro lato nel fatto che egli rimprovera alla filosofia contemporanea di ipostatizzare uno stato storicamente determinato delle abilità di conoscenza umana a capacità di conoscenza dispensata dal tempo. Ciò verrà a essere il punto centrale della critica che Herder muoverà a Riedel all'interno del *Viertes Wäldchen*, da cui emergono le dimostrazioni di quanto esposto, posizione che Herder manterrà sino alle tarde critiche che muoverà a Kant nella *Metakritik*.

I.5.2. La pubblicazione postuma del *Viertes Wäldchen*. Influssi critici.

Herder non pubblica il *Viertes Wäldchen*, malgrado invece la sua pubblicazione fosse stata annunciata in una lettera a Hartknoch nell'ottobre del 1769²⁰⁷; solo una parte che corrisponde alla proposta di un sistema per l'estetica viene pubblicata nel 1778.

²⁰⁶ Cfr., *ivi*, pag. 254.

²⁰⁷ Cfr., A Hartknoch, Ott. 1769; *BG*, 1, pp. 166-171.

Tentiamo di comprendere per quale motivo il filosofo abbia deciso di non pubblicare i *Kritische Wälde* nell'interezza secondo cui erano stati pensati.

Non poco rilevante per le sue riflessioni fu il viaggio in Europa e soprattutto in Francia nel 1769. A Parigi, in particolare, il filosofo non si limita a visitare soltanto i grandi eruditi e le biblioteche, ma conosce anche gallerie d'arte e antiquarie, e collezioni di incisioni, così riporta anche nella lettera²⁰⁸ a Hartknoch del dicembre del 1769. Durante l'estate successiva conosce la *Kunsthau*s di Kassel e la *Modellhaus der Antike* in Manneheim:

per ciò la mia anima fu maggiormente determinata, e posso in anticipo annunciarle che ho sognato oscuramente molte nuove spiegazioni per la mia *Plastik*, come cioè la scultura del cuore può richiamare l'attenzione sul lato dell'espressione²⁰⁹.

Con uno sguardo alle riflessioni del *Journal meiner Reise*, non è troppo difficile comprendere le motivazioni profonde per cui il *Viertes Wäldchen* non poté immediatamente essere dato alle stampe. L'interesse di Herder qui si rivolge in modo sostanziale alla sensazione del tatto e all'arte che da essa ne deriva: la scultura.

Numerose sono le cause che possono essere nominate per questo consistente interesse. Accanto all'esperienza del viaggio, potremmo sottolineare una rinnovata lettura degli scritti di Leibniz e Winckelmann, nonché il rapporto personale con Karoline Flachslan^d²¹⁰. Inoltre certamente Herder aveva letto Condillac, il suo *Traité des sensations* (1754), e il Diderot della *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749).

Con la prima pubblicazione del *Viertes Wäldchen* (1846), curata dal figlio del filosofo Emil Gottfried Herder, in *Johann Gottfried von Herders Lebensbild*, dunque postuma all'uscita della seconda edizione della *Plastik* (1778), si ha un'immagine completa dell'apporto della riflessione herderiana in riferimento all'estetica.

Egli compie qui una divisione tra teoria e pratica dell'estetico, con cui respinge al contempo il concetto antico di arte (*ars*), le regole della conoscenza e la capacità pratica:

l'estetica artistica (*aesthetica artificialis* di Baumgarten), o la scienza del bello, presuppone la precedente (Baumgarten *aesthetica naturalis*; la capacità di sentire il

²⁰⁸ Cfr., A Hartknoch, Dic. 1769; ivi, pp. 181-184.

²⁰⁹ A Merck, 28 Agosto 1770, ivi, pag. 195.

²¹⁰ Cfr., H. D. Irmischer, 1987, p. 75.

bello); ma non assolutamente non nello stesso modo; anzi essa ha proprio l'opposto per attività (deve fare esattamente il contrario)²¹¹.

Non è dunque la polemica con Riedel a ricoprire una posizione decisiva nel *Viertes Wäldchen*, piuttosto, in dialogo con l'opera di Riedel, il centro della riflessione è il progetto di un'estetica sulla base dell'elaborazione di un metodo.

Come filosofia in senso proprio l'estetica non è né una disposizione di come le verità filosofiche debbano presentarsi per essere accessibili alla comprensione umana, né può, come dice Herder, destare una nuova sensazione del bello e creare il gusto: «essa insegna a conoscere le forze dell'anima, che la logica non ha conosciuto»²¹². L'estetica non è dunque una scienza che dà regole, essa scopre le regole del bello: non deve consistere di regole, ma di osservazioni: e allo stesso tempo ha la pretesa di essere una filosofia che chiarisce e sviluppa per i filosofi, non per rimatori, non per geni autocrati²¹³.

In accordo in questo caso con il suo maestro Kant, attraverso cui giunge a Herder la tradizione dell'empirismo, il filosofo resta ancora nel *Viertes Wäldchen* nella sua critica «dell'estetica dell'alto», ma chiede come metodo «l'analisi, una rigida analisi dei concetti»²¹⁴. Come nelle riflessioni precedenti, anche in questo contesto il metodo ha la medesima funzione, quella di essere una critica alla filosofia delle definizioni nominali, e allo stesso tempo uno strumento di scoperta dei concetti peculiari e primi dell'estetica.

Da questa premessa la teoria di Riedel è sottoposta a una critica distruttiva: essa offre, sostiene Herder, «solo parole senza idee delle cose, ombre senza corpi. Nulla è astratto della natura e dell'arte: non ha conosciuto nulla nell'osservare vivo». Soprattutto Herder sottolinea di nuovo l'accettazione di un sensibile spiegabile per il vero, il buono e il bello nella natura umana già esistente, come già aveva fatto nei saggi che hanno preceduto i *Kritische Wälder*.

²¹¹ VKW, DKW, II, pp. 268-269.

²¹² Ivi, p. 271.

²¹³ Ivi, p. 264.

²¹⁴ Ivi, p. 301.

L'immagine dell'oscuro costituisce il germe del successivo sviluppo: le impressioni esterne risvegliano la forza interna, la quale è distinta dai differenti ambiti dei sensi, dalla memoria e dalla fantasia²¹⁵.

Resta ancora rispettata l'unità dell'io, giacché la forza interna concentra il tutto fino alla più interna incorporazione nel suo io.

La struttura di questo incessante sviluppo, nota Irmischer, segue lo schema sonno-sogno-risveglio.

Ciò che in questo modo è da conseguire attraverso immagini dall'espansione esterna risvegliata della forza interna dell'anima e da trattare attraverso la contrazione nell'intimità dell'io, è stata memorizzata solo nell'esperienza, è cosciente all'improvviso all'anima solo nel raro istante del *déjà vu*, se cioè si fa incontro un'immagine che le ricorda la sua prima infanzia: «essa tornerà indietro, come da un precipizio, o per così dire come se vedesse la sua immagine»²¹⁶. Ma questi sono solo lampi di conoscenza, perché solo Dio conosce l'intero abisso dell'anima umana. Si può qui soltanto presumere a quali conseguenze per l'estetica Herder volesse lasciar intendere al lettore con questa riflessione, ma ci sarà modo nel prossimo capitolo di approfondire il portato di questa posizione.

Attraverso questa supposizione di un costante sviluppo della coscienza in ogni modo Herder fonda la necessità di un'analisi della sensibilità come metodo dell'estetica.

I. 5. 3. L'estetica come scienza

«L'essenza della filosofia sono le idee che giacciono in noi a suscitare verità, che noi sapevamo solo in modo oscuro, a far luce sulla chiarezza»²¹⁷. All'interno del *Viertes Wäldchen* e in continuità con le riflessioni precedenti, Herder affronta e tenta di chiarire le

²¹⁵ «Qui è l'estetica è la prima che esamina la sottile finezza del sentire etc., senza entrare in relazione con la morale: qui vi è da fissare misera quanto possibile una logica speciale dalla fantasia, memoria, forza della poesia, poiché sono della stessa materia; e hanno la forma dell'ordine». KA, DKW, I, p. 667.

²¹⁶ VKW, DKW, II, pp. 276-277.

²¹⁷ Ivi, p. 257.

conseguenze che si possono produrre dall'uso dell'analisi sui fenomeni estetici. L'analisi scioglie l'abitudine alla percezione sensibile e riporta di conseguenza alla luce gli elementi della confusione bella, nonché rende chiaro anche il buon intelletto dell'estetico. D'altro lato Herder sottolinea la differenza qualitativa tra l'analisi e l'apparenza, tra la conoscenza della verità e la sensazione del bello. Un'analisi del bello significa anche il suo annullamento.

Verità e bellezza, conoscere e sentire (*Fühlen*): «quali due fini dello spirito umano! Esse si annullano pressoché nell'istante dell'energia»²¹⁸.

Da questo punto di vista Herder esamina ancora il concetto e il metodo dell'estetica di Baumgarten, così come è definito nei paragrafi 1-20 dell'*Aesthetica*. Dalla ricerca di Baumgarten di un piano scientifico per l'estetica, Herder sviluppa ora una commistione della teoria con «la capacità e la disposizione pratica a usare le forze del genio e del gusto, o secondo il linguaggio dell'arte, a utilizzare la capacità di conoscenza sensibile in modo bello, e questa è l'estetica ma non secondo il suo scopo principale»²¹⁹.

In effetti Baumgarten definisce nel § 1 l'estetica tanto come «scientia cognitionis sensitivae» quanto come «ars pulcre cogitandi», e di contro Herder richiede che vi sia differenza tra un'«ars pulcre cogitandi», dunque tra la capacità di sentire il bello, e una «scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans»²²⁰. Egli dunque definisce una separazione tra teoria e pratica dell'estetico, con cui respinge allo stesso tempo, abbiamo visto, l'antico concetto di arte, le regole della conoscenza, e la capacità pratica.

Ritornando alla discussione sulle *Briefe über das Publicum*, scrive Herder, Riedel elabora ulteriormente il suo concetto di estetica. Egli riflette, come si è accennato, sul fatto che Riedel abbia individuato tre modi differenti dell'estetica attraverso cui essa tenta di assolvere al suo compito: attraverso la deduzione (Baumgarten), attraverso l'analisi efficace (Home), o attraverso la suddivisione di un'opera d'arte (Aristotele). L'operazione che compie Herder è quella di considerare la possibilità di legare insieme questi tre modi. Tutta questa riflessione risulta molto più chiara se si tiene conto del lavoro che Herder ha a questo punto già compiuto all'interno della *Kritik der "Aesthetica"* (1767), in cui, come abbiamo visto in modo più

²¹⁸ Ivi, p. 269.

²¹⁹ Ivi, p. 267.

²²⁰ Cfr., *KA, DKW*, I, p. 659.
Rimando al § I. 3.

dettagliato nel paragrafo 3 di questo capitolo, discute minuziosamente una metodologia dell'estetica.

Herder si domanda qui perché mai separare volontariamente i tre modi dell'estetica, questa separazione rappresenta una calunnia per l'estetica poiché senza considerare i tre modi assieme, non è nemmeno possibile pensare l'estetica stessa²²¹. Herder nomina molti altri filosofi²²² che come Aristotele hanno trattato di opere d'arte, e le hanno analizzate, e ne hanno raccolto quelle tracce in cui il bello si rende manifesto: essi – dice Herder – hanno lavorato tutti per l'estetica, «ed è piuttosto miserevole, che Riedel in tutta la sua teoria delle belle arti e scienze, abbia considerato niente di meno che il tale campo e la tale opera»²²³.

Ma dov'è il concetto generale di bellezza? La bellezza è un ἀρρητον²²⁴, ciò che può essere piuttosto sentito che insegnato, è l'osservazione di Riedel che Herder riporta definendola una chiacchiera indigesta²²⁵. La bellezza considerata come sensazione (*Empfindung*) è un ἀρρητον: nell'istante della soave confusa sensazione, della dolce anestesia la bellezza è impronunciabile, ma essa è sì impronunciabile se si richiede che debba essere determinata.

I. 5. 4. Il concetto di «sensitivus»

Dal punto di vista di Herder il concetto di «sensitivus» ha sviluppato una dominanza che ha coinciso con uno sviluppo in direzione del particolare. Il fattore più importante per il lavoro successivo di un progetto dell'estetica è stato la lettura degli scritti di Winckelmann, mi riferisco ai *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) e la *Geschichte der Kunst des Alterhums* (1764). Quest'ultima in particolare conduce Herder non solo alle questioni della storiografia, ma rimane anche colpito dalle considerazioni dello storico dell'arte riguardo alle descrizioni della scultura, che

²²¹ Cfr., *VKW, DKW*, II, p. 263.

²²² Cfr., *ibidem*.

²²³ *ibidem*.

²²⁴ Ossia qualcosa che non può essere detto, che non può essere descritto, non può essere pronunciato.

²²⁵ *VKW, DKW*, II, p. 265.

suscitano il suo interesse per le espressioni vitali (*leibhaftem*) e per le rappresentazioni linguistiche.

Alla luce dell'influsso delle questioni winckelmanniane va dato rilievo al fatto che Herder legge l'estetica baumgartiana attraverso l'ingenuità del pensiero e dell'arte greca, e sotto questa luce tenta di riportarla a uno stato originario, puro²²⁶.

Con ciò si chiarisce anche il successivo orientamento dell'estetica herderiana verso l'arte greca, come vedremo nelle riflessioni della *Plastik*.

Ma già nel *Viertes Wäldchen* è evidente per Herder l'interesse per il fondamento del fenomeno del bello artistico nelle forze produttive della natura umana, mentre il bello della natura resta fuori del suo orizzonte. Come filosofia, sulla complessa essenza dell'anima umana, l'estetica costituisce una parte dell'antropologia e della conoscenza umana: le forze attraverso cui l'essere umano sente il bello e lo crea, sono sensibili nel senso ampio che include anche il senso interno e dunque in stretta relazioni all'anima umana. Una creatura sensibile è costituita da più parti rispetto a uno spirito: si tratta semplicemente del corpo umano, il quale è modesto, è un essere umano dice Herder. Non ci si deve meravigliare dunque se Herder ancora nel *Viertes Wäldchen* ritorna sulle riflessioni di Baumgarten, al quale Herder attribuisce il merito di aver portato all'interno della definizione dell'estetica la sensibilità, il «sensitivus».

Come nei precedenti scritti in cui Herder affronta il pensiero e la terminologia di Baumgarten riguardo alla definizione di estetica, anche nel *Viertes Wäldchen* egli sottolinea soprattutto la potenzialità del significato dell'espressione «si deve certamente conoscere l'energia della parola» per comprendere in Herder «il punto di vista su tutta la scienza»²²⁷.

Effettivamente Herder ha elaborato una particolare interpretazione rispetto alla definizione di Baumgarten, egli rivela quattro possibili significati del termine «sensitivus»: nel significato di «sensibile» conduce all'origine e al mezzo attraverso cui si percepiscono rappresentazioni certe, e questi sono i «sensi»: ossia le forze dell'anima, le quali creano rappresentazioni e costituiscono le facoltà «inferiori» dello spirito. Ciò caratterizza il modo delle rappresentazioni confuse e anche della ricca confusione piacevole da pensare, cioè «sensibile»: ciò si riferisce

²²⁶ Cfr., *BD, DKW*, I, p. 693; trad. it., p. 132.
E H. D. Irmischer, 2001, pp. 78-79.

²²⁷ *VKW, DKW*, II, p. 378.

infine anche all'intensità delle rappresentazioni, con cui esse danno entusiasmo e eccitano la passione sensibile²²⁸.

Di questi differenti modi di intendere la parola sensibile, Herder predilige nel *Viertes Wäldchen* soprattutto il primo, da cui sviluppa un proprio sistema per l'estetica.

I. 5. 5. I sensi come concetti della realtà

La sensazione visiva

Riguardo la ricerca sul concetto indivisibile – per cui rimando alle riflessioni del *Versuch*, in cui la rigida analisi trova il suo confine principale –, esso potrebbe dirsi come fondamento sicuro per l'estetica. Una fisiologia dei sensi e dei concetti sensibili è valida secondo l'idea di Herder già per il fondamento psicologico dell'estetica, per cui Herder trova appoggio presso gli scritti di Sulzer e Mendelssohn. «Ogni senso ha il suo mondo, il suo circolo». Herder inizia da questa premessa, da questa ipotesi, e cerca di enucleare nel *Viertes Wäldchen*, come continuerà all'interno dell'opera sul linguaggio (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1770), i concetti primi particolari, la particolare struttura della percezione di ogni singolo ambito del senso. I sensi hanno dunque per Herder non solo caratteristiche passive, ma essi modellano, essendo modi particolari della capacità di rappresentazione dell'anima, il contenuto della percezione sensibile secondo leggi specifiche.

Nel senso della vista Herder riconosce il senso della distanza. Per questo esso viene denominato come il senso più filosofico. I suoi oggetti sono vicini all'intelletto. Esso fornisce la metafora per il rilevamento concettuale della verità. L'essere umano è sperduto visto fuori di sé, presso l'oggetto. L'occhio è dunque il più freddo tra i sensi; le sue percezioni destano l'apparenza dell'oggettività, non sono dunque adatte a toccarci più vicino e in modo più intimo²²⁹. D'altro lato esso concede una visione generale, afferra i molti insieme in uno

²²⁸ Cfr., *ivi*, p. 377-378.

²²⁹ Cfr., *ivi*, pp. 289-290.

sguardo, e pone però anche le parti l'una accanto all'altra o l'una lontana rispetto all'altra. La vista è il senso della distinzione (*Unterscheidung*) e allo stesso modo della sintesi (*Zusammenfassung*). La sua peculiare posizione rispetto a tutti gli altri sensi si delinea nella possibilità di metterci in relazione con la verità in senso razionale quanto più possibile in modo agevole. L'occhio ha la capacità di allungarsi lontano, ma di contro le sue rappresentazioni non costituiscono la realtà, piuttosto «sono inganni piacevoli, [...] soavi illusioni»²³⁰.

La particolare forma di questa percezione conduce Herder a trattare del formale: ciò significa che i fenomeni specifici della vista sono le superfici, le forme, e i colori²³¹. Herder tuttavia non persiste unicamente in questa terminologia. Invece che superficie egli nomina talvolta lo «spazio» o la «superficie dello spazio», sebbene questi termini abbiano significati propri. La vista non vede propriamente alcuna distanza e nessun mondo; «per essa originariamente giace tutto come apparenza su una superficie»²³².

La sensazione uditiva

Le percezioni dell'udito paragonate a quelle della vista appaiono profonde. I suoni hanno spesso la capacità di agire sull'anima²³³. Giacché il suono sviluppa il suo effetto vicino all'anima, di cui si fa esperienza come dell'espressione di un «interno». Potremmo dire dunque che già il suono inarticolato è un modo del linguaggio. L'udito di conseguenza è il senso della comunicazione²³⁴. In contrasto con la vista, i cui oggetti, come abbiamo visto, sono indicati prevalentemente attraverso la simultaneità, l'udito prende le parti in sé e nella

²³⁰ Ivi, p. 290.

²³¹ Cfr., ivi, p. 294.

²³² Ivi, p. 234.

Herder riprende questa riflessione da Berkeley:

«My design is to shew the manner wherein we perceive by sight the distance, magnitude, and situation of objects. Also to consider the difference there is betwixt the ideas of sight and touch, and whether there be any idea common to both senses».

G. Berkeley, 1709, § 1.

²³³ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 357.

²³⁴ La peculiarità dell'udito di essere il senso della comunicazione sarà indagata in modo più approfondito all'interno del Capitolo III, e in particolare rimando al § III. 7. e sottoparagrafo.

successione dell'una dopo l'altra²³⁵. Esso riceve i fenomeni della realtà nella forma della successione: dunque non può sottrarsi al tempo. Come tuttavia per l'udito potrebbe formarsi un tutto, è un problema che Herder mostra soltanto, senza dedicarsi a una riflessione più profonda.

La sensazione tattile

Il terzo senso dell'essere umano è stato nel pensiero di Herder fin qui poco indagato, perché avrebbe voluto indicarlo, secondo tradizione, sotto il nome dei sensi meno fini²³⁶. Di contro il filosofo si era già riproposto di ritornare sulla gerarchia tradizionale dei sensi, e di riportare il tatto al suo posto di diritto, alla base alla piramide dei sensi. Il tatto infatti è per così dire il primo senso che si sviluppa, il senso sicuro e fedele, e da esso solo con il tempo i rimanenti sensi saranno superati²³⁷. Esso permane però anche nel presente, nelle esperienze di piacere o di dolore: esso – il *Gefühl* – si modifica attraverso tutti i sensi.

Il tatto è il senso attraverso cui l'essere umano può indagare il suo sé e la sua posizione nell'universo. Nel momento in cui la sensazione del tatto agisce, l'essere umano è come risvegliato da un sonno profondo e il suo sé assume la posizione di un individuo esistente: solamente attraverso un sentimento interno non sono realmente persuaso di nulla nel mondo, eccetto «che io sono, che io mi sento»²³⁸.

Il senso del tatto procede lentamente ma è il senso dell'intimità, mentre la percezione visiva si proietta fuori di sé ed è sperduta nella sua attenzione. Come mostrano i ciechi dalla nascita, o coloro che sono diventati ciechi successivamente, il tatto è l'organo del concetto, mentre la vista lascia apparire la realtà solo come superficie, colore e figura, il tatto media dal corporeo la forma piena e il piacere solido.

²³⁵ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 307.

²³⁶ Cfr., *ivi*, p. 294.

²³⁷ Cfr., *ivi*, p. 325.

²³⁸ Cfr., *ivi*, p. 252.

I. 5. 6. Pittura e scultura secondo i loro sensi

La pittura rappresenta – corrispondentemente alle leggi della vista – i corpi in relazione a una superficie. L'*expansum* è il fondamento della sua rappresentazione.

Esistono peculiarità per l'occhio che non sono rappresentate per sé quanto piuttosto in relazione a qualcos'altro. La composizione o la successione l'uno accanto all'altro, la formazione di gruppo o il contrasto sono il principio di quest'arte. La luce, più esattamente la relazione tra luminoso e oscuro nelle molteplici classificazioni determina la posizione, e dunque il rapporto del tutto che poggia sulla continuità della sua superficie, secondo le leggi della luce e dello spazio; su questo si fonda la trasparenza e il passaggio, l'apparenza e il riflesso, la posizione e la posa contraria, tutte le regole del disordine, fin dove dipendono dall'illuminazione.

Il colore determina nelle sue sfumature questa posizione: esso consegna ciò che è rappresentato alla bella e presente illusione. La prospettiva tenta di mediare l'esperienza del senso del tatto della vera altezza delle cose con l'inaggirabile vincolo della posizione degli occhi.

La scultura invece imita attraverso il corpo forme per il tatto²³⁹. Certamente Herder riporta qui la lettura di Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749)²⁴⁰: il saggio si concentra su una riflessione sulla percezione visiva a partire proprio da alcune considerazioni sul caso di un cieco dalla nascita. I ciechi, appunto, sviluppano un tatto particolarmente sviluppato: «A qualcuno di noi venne in mente di chiedere al nostro cieco se non sarebbe stato ben contento di avere occhi: “Se non fosse per la curiosità, disse, mi piacerebbe altrettanto avere braccia più lunghe”»²⁴¹. Il cieco nota Diderot si orienta con sicurezza verso i rumori, e ciò dimostra che la vista non è costitutiva del movimento. Inoltre egli valuta la bellezza con il tatto: «l'esempio di questo cieco illustre prova che il tatto può diventare più raffinato della vista quando è perfezionato con l'esercizio: scorrendo con le mani una serie di medaglie,

²³⁹ Cfr., *ivi*, p. 316.

²⁴⁰ D. Diderot, 1749.

²⁴¹ *ivi*, pag. 13.

distingueva le vere dalle false, anche se queste erano contraffatte così bene da ingannare un esperto che avesse buoni occhi»²⁴².

Non meno familiari nelle considerazioni herderiane sono le indicazioni agli scritti di Winckelmann, in cui l'autore pone il senso del tatto al di sopra del senso della vista essendo il tatto il vero organo per la percezione dei corpi belli (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, 1763). È ragionevole pensare, e lo ritroviamo anche nelle riflessioni di Irmischer²⁴³, che gli scritti di Winckelmann abbiano costituito il terreno su cui la riflessione herderiana che accosta il senso del tatto alle forme plastiche abbia preso le mosse. In particolar modo per quanto concerne l'idea di costituire un fondamento sistematico delle arti a partire dai differenti ambiti dei sensi a cui si riferiscono. «Il signor cardinale Alessandro Albani è in grado di distinguere le monete col solo toccarle e tastarle e di dire quale imperatore esse rappresentano»²⁴⁴.

Da cui Herder

L'occhio è mille volte più acuto e discernente rispetto al tatto; ma in nulla fuorché colori, superfici, proporzioni di superfici che non appartengono alla scultura: nella forma e nella formazione è cieco. Qui giudica meglio una fine presa di un Albani di mille osservazioni ottiche di un stimatore vedente: qui nessun artista lavora meglio che quello che crea la sua opera, sottratto, come in un sentimento vivente²⁴⁵.

L'arte scultorea crea per sé, a differenza della pittura, delle essenze corporee esistenti: essa imita le cose, e mai solo sostanze che esistono per sé, fin tanto che sono contenute nell'enorme *expansum* della natura e allo stesso tempo sono in continuità con le altre²⁴⁶. Ogni figura sta sul suo suolo, possiede il sensibile del suo effetto e della sua bellezza soltanto in sé, ed è dunque da trattare come un unico secondo la legge generale dell'arte²⁴⁷.

²⁴² Ivi, p. 47.

²⁴³ Cfr., H. D. Irmischer, 1987, p. 68.

²⁴⁴ J. J. Winckelmann, 1763, p. 90.

²⁴⁵ Cfr., *VKW, DKW*, II, pp. 318-319.

²⁴⁶ Cfr., ivi, p. 320.

²⁴⁷ Cfr., ivi, p., 313.

Herder riporta questa legge alla mano tattile, la quale può afferrare sempre solo un tutto e portare alla visione interna.

Ogni figura della pittura in sé è nulla, essa è tutto per la totalità della superficie dell'occhio; ogni corpo della scultura è solo meno rispetto al tutto, esso è in se stesso tutto per le mani che percepiscono – quale differenza!²⁴⁸

Un'opera della scultura non ha alcuna prospettiva, il suo punto di vista giace per dir così in se stessa. Dunque la sensazione afferra – a differenza che per l'occhio – la «grandezza assoluta» di un corpo. Sempre quando viene impiegata la prospettiva nell'arte pittorica, essa abbandona l'ambito della sua legge. Il fruitore di una statua invece deve ruotare intorno all'opera, perché solo in questo modo potrà ovviare alla parziale prospettiva dell'occhio, e raggiungere la bellezza solida del poligono, la forma del corpo.

La bella corporeità è una totalità la cui superficie si modifica continuamente nel passaggio tra le sue parti in indefiniti modi. Herder descrive la forma dell'arte scultorea come un'unità di continuità e mutamento

È la bella linea ellittica, che cambia in tutte le parti del suo percorso, che non si interrompe mai in modo violento, mai tagliata in modo nitido, essa ruota per così dire con magnificenza e bellezza intorno al corpo e lo forma con la sua stabile unità nella molteplicità, col suo delicato getto, con il suo alito creativo²⁴⁹.

Herder rimanda per la descrizione della sua tesi alle mille volte in cui abbiamo guardato tutt'intorno e per dir così abbiamo toccato tutt'intorno le statue²⁵⁰. Risulta evidente nella spiegazione della sua tesi del guardare intorno, come l'abbiamo accompagnato le considerazioni di Winckelmann. Anche la scelta delle parole richiama il testo dello storico d'arte, parole che Herder utilizza per giungere al principio della bellezza della scultura come sensazione vivente delle mani. «Il vero sentimento del bello – scrive Winckelmann – è simile ad un gesso fluido versato sulla testa dell'Apollo, che ne tocca e investe tutte le parti»²⁵¹. Ma

²⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 314.

²⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 309.

²⁵⁰ Cfr., *ivi*, p. 311.

²⁵¹ J. J. Winckelmann, 1763, p. 88

per contrario laddove il tatto tocca interruzioni violente, tagli, lì vi è dunque discontinuità; la stessa sensazione tattile corporea di colui che tocca fa esperienza come di una distruzione minacciante, e giudica ciò che ha esperito, toccato, come sfavorevole e brutto. Com'è evidente qui il brutto nella scultura, che abbiamo visto nel paragrafo 4, in riferimento al senso del tatto non può avere le stesse caratteristiche del brutto in pittura che Lessing aveva descritto nel *Laocoonte*. Le due arti sono state separate.

La corporeità bella è un'unità e il tutto corporeo è esperito attraverso una simultanea attualizzazione della sensazione corporea propria.

La bellezza, di cui Herder rifiuta in modo fermo una definizione concettuale, non è dunque solo solidità corporea, ma anche l'espressione del sé attraverso il suo corpo qui vive effettivamente quella perfezione "invisibile" che si manifesta nella materia, che da questa ha preso quanto era necessario per farsi sensibile: qui vive quell'archetipo del significato, dell'espressione e della forma piena. Da ciò per Herder l'oggetto plastico è anche in relazione alle opere delle altre arti, «l'originale dell'espressione, il vivo, l'anima parlante attraverso il corpo e dunque l'illusione, l'attraente vivente, e l'interesse della sensazione»²⁵².

Questa condizione della bellezza plastica, che sente se stessa nella corporeità di oggetti estranei, viene da Herder più esattamente formulata all'interno delle riflessioni della *Plastik* del 1778.

Qui Herder esplicherà, lo vedremo più accuratamente, qual è il processo attraverso cui l'anima si rappresenta nel corpo: essa passa in noi in modo silenzioso e incomprensibile, il nostro corpo incarna in qualche modo l'accezione di una statua oppure è il nostro essere statua, il nostro corpo che per così dire ci anima.

Se Herder definisce l'attività del pittore come un descrivere, allo stesso modo egli attribuisce all'arte plastica l'attività del modellare, del formare: la creazione. L'artista che produce sculture, dunque riesce a portare fuori da ogni blocco di pietra una verità corporea, come se questa verità fosse estratta da un tutto, portata all'esterno dai corpi. Queste qualità creative si avvicinano però alla percezione degli oggetti scultorei: tutte queste sensazioni dice Herder sono state riposte dalla mano sensibile (*fühlbar*) dell'artista nel blocco di marmo senza vita: sensibile e allo stesso tempo vitale, e sotto le mani che toccano e sentono il marmo si anima.

²⁵² Cfr., *VKW, DKW*, II, p. 402.

Capitolo II

Conoscere e Sentire. Corpo ed esperienza estetica.

Il capitolo precedente si è concluso con una panoramica del *Viertes Wäldchen*, che aveva l'intento di restituire delle coordinate efficaci e schematiche della riflessione herderiana contenuta nell'ultimo passaggio dei *Kritische Wälder*, i cui germogli erano stati già annunciati, come abbiamo visto, all'interno del *Journal meiner Reise (1769)*²⁵³. Queste nuove elaborazioni sull'estetica, a cui si riferisce Herder nel *Journal*, sono essenzialmente la *Kritik der "Aesthetica"* e il *Viertes Wäldchen*, che aprono, come abbiamo visto, l'uno alla riflessione sull'implicazione della percezione estetica con la teoria della conoscenza, a partire dalla discussione dell'*Aesthetica* di Baumgarten, e del secondo, che si inserisce nel dibattito sulla classificazione delle arti, ci interessa qui riprendere in particolare la questione del tatto come senso di riferimento dell'arte scultorea.

Intorno alla metà del XVIII secolo, infatti, l'arte scultorea era ancora considerata alla stregua di quella pittorica, secondo il principio che entrambe le arti hanno origine dal disegno²⁵⁴. Tuttavia la scultura non aveva goduto della stessa attenzione della pittura, nota infatti il conte di Caylus: «molti amatori d'arte mi sembrano sorpresi del fatto che non si sia quasi per nulla scritto sulla scultura, mentre lo scrittore più mediocre si reputa in grado di decidere sovraneamente del merito dei pittori, e di parlare di tutti gli aspetti della pittura»²⁵⁵.

Va da sé che il pronunciarsi rispetto alla pittura fosse una pratica acquisita anche in un contesto non propriamente d'*élite* intellettuale coinvolta a pieno titolo nel dibattito, mentre la

²⁵³ Cfr., Cap. I, nota 65.

²⁵⁴ Cfr., J. J. Winckelmann, 1764, p. 29.

²⁵⁵ A. C. de Caylus, 1751-1753, p. 183.

discussione sulla scultura era in qualche modo trascinata da un discorso che partiva dalla riflessione sulla pittura e si estendeva per analogia anche a quest'arte, ponendo la scultura in una condizione certamente di minorità, per scarsità di elaborazione linguistica adeguata, per penuria di attenzione rispetto alle differenze che queste due arti, in quanto entrambe autosufficienti, evidentemente possiedono al di là della messa in discussione della loro differenza.

Tuttavia, come fa notare D'Angelo, l'atteggiamento di Caylus, «sempre attratto piuttosto da quel che unisce le arti e le apparenza, che da quello che le distingue»²⁵⁶, non era quello più adatto a sciogliere quel nodo stretto tra pittura e scultura, a tutto svantaggio della seconda.

Era piuttosto necessario un “vero filosofo”, che fosse in grado di pensare alla scultura con intenzioni nuove, di ripensarla come arte autonoma²⁵⁷.

In quest'ottica, questa seconda parte del lavoro, riprendendo l'operazione che nel primo capitolo aveva legato insieme le riflessioni sull'estetica come teoria delle arti (attraverso la rilettura dei *Kritische Wällder*) e sull'estetica come teoria della conoscenza (attraverso la rilettura – in particolare – della *Kritik der “Aesthetica”*), intende ripercorrere questo nesso essenziale per la riflessione herderiana, attraverso la *Plastik* (nelle versioni del 1770 e in particolare del 1778) e il *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (nelle tre stesure del 1774, 1775, 1778).

Il tentativo è quello far emergere come la teoria della conoscenza, che è alla base della riflessione estetica herderiana, sia stata il fondamento su cui poggia il superamento del discorso unico su pittura e scultura per un nuovo conoscere e un nuovo sentire.

Per compiere quest'operazione, però, ritengo necessario ripercorrere dei passaggi preliminari della riflessione herderiana, attraverso alcuni saggi che gettano le basi per una *Teoria del tatto* (*Theorie des Gefühls*). Mi riferisco in particolare al manoscritto *Plato sagte: dass unser Lernen bloss Erinnerung sei*²⁵⁸ (1766-1768), e ai saggi *Grundsätze der Philosophie* (1769) e *Zum Sinn des Gefühls* (1769), i quali presentano alcune riflessioni preparatorie ai due saggi che costituiscono il riferimento principale di questa seconda parte (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele e Plastik*).

²⁵⁶ Cfr., P. D'Angelo, 2003, p. 92.

²⁵⁷ Si vedano nel § II. 4. 3. le considerazioni di Hemsterhuis riguardo alla molteplicità della percezione data dai differenti organi di cui si dispone.

²⁵⁸ I passaggi fondamentali di commento fanno riferimento principalmente, ma non solo, a M. Heinz, 1994.

Attraverso questi saggi “minori” – più per ampiezza che per rilevanza – compresi nella prima produzione herderiana, assieme al *Viertes Wäldchen*, prende forma l’interesse di Herder per la dimensione tattile nella riflessione estetica e allo stesso tempo si apre a questioni nuove e ad aggiustamenti del filosofo rispetto ad alcune posizioni presenti soprattutto nel *Versuch über das Sein* e nei saggi che si sono discussi nel primo capitolo.

Un ulteriore passo della ricerca si propone di rintracciare i riferimenti che aprono a un discorso specifico sull’arte scultorea e sulla teoria della conoscenza, che per differenti motivi costituiscono il discorso di partenza della riflessione herderiana della *Plastik*.

II. 1. Conoscenza e reminiscenza:

Plato sagte: dass unser Lernen bloss Erinnerung sei (1766-1768)

All’interno del manoscritto *Plato sagte: dass unser Lernen bloss Erinnerung sei (1766-1768)*, Herder offre una descrizione del rapporto che intercorre tra una metafisica della percezione e una estetica filosofica. Sulla base delle riflessioni del *Versuch*²⁵⁹ in cui Herder mostra l’indivisibilità del concetto dell’essere, dello spazio, del tempo e della forza, il filosofo sviluppa qui alcune considerazioni ulteriori che conducono a una teoria della percezione, che

²⁵⁹ «si può dire invece che esista un ordine soggettivo, in altre parole un ordine nella relazione del mondo con noi, per cui ancora, il fondamento dell’indivisibilità non risiede nelle cose ma in noi».

Cfr., *VS, DKW*, I, p. 12.

L’esistenza di un concetto del tutto sensibile (*Gibs einen allersinnlichsten Begriff?*) – la domanda che Herder si pone – lo richiede questa *unità*, per cui ogni parte del tutto deve essere già nel suo stesso fondamento. Questo fondamento comune, questo *uno (Eins)* è il concetto dell’essere (*der Begriff des Seins*), bisogna dunque immaginare un concetto che costituisca il fondamento del tutto, e il quale non risieda esso stesso nel fondamento, poiché in questo caso costituirebbe un’unità incapace di contenere quel caos che tuttavia percepiamo attraverso l’esperienza.

Come scrive Tedesco (S. Tedesco, 2009, pp. 133-134)

«Herder, criticando la riduzione logica operata dalla scuola leibniziana a mero complementum possibilitatis, afferma che il concetto di essere costituisce invece il sostrato, logicamente non dimostrabile ma persuasivamente presente, di ogni nostra esperienza, ciò che ci si presenta nella sua immediatezza: il concetto di essere “è il fondamento di ogni nostro pensare e l’elemento in cui siamo involuppati” (*VS, DKW*, I, p. 12); ancora più incisivamente, «l’essere è ciò che vi è di più sensibile» (ivi, p. 13). L’essere e la nostra coscienza dell’essere risultano implicarsi a vicenda come inscindibile unicum nella realtà della nostra esperienza».

concorda sostanzialmente con la direzione che prenderà la riflessione del *Viertes Wäldchen*. Il nocciolo di questa teoria della percezione va a costruire l'ordine dei concetti indivisibili di spazio, tempo, forza per i sensi rispettivamente della vista, dell'udito e del tatto, cosicché questi vengono definiti come organi per la percezione di ciò che è spaziale, temporale, e di ciò che si manifesta come «forza». È noto come Herder riprenda le questioni poste dal *Versuch* all'interno del *Viertes Wäldchen*, come fondamento della sua teoria della percezione, rielaborando un'estetica filosofica nel senso di una teoria del bello. Anche all'interno del manoscritto *Plato sagte: dass unser Lernen bloss Erinnerung sei*, però, Herder introduce, nella quarta parte, alcune riflessioni sulle sensazioni del bello, che in qualche modo anticipano quelle del *Viertes Wäldchen*. Tuttavia mentre all'interno del *Viertes Wäldchen* il filosofo argomenta interamente a partire da un fondamento sensualistico – laddove i concetti del bello vengono ricondotti alla loro origine nei sensi –, all'interno del manoscritto elabora una metafisica della percezione, che fonda il sensualismo su un approccio gnoseologico di tipo berkeleyano.

Questo approccio gnoseologico talvolta è stato anche definito idealistico, usando una forzatura dettata da alcune analogie con il pensiero dei tre idealisti Fichte, Schelling e Hegel, ai quali alcuni scritti di Herder sono stati molto familiari²⁶⁰.

In questo contesto sembra sensato ricostruire brevemente la provenienza di questo rimando che porta Marion Heinz a parlare di *Sensualistischer Idealismus* rispetto al pensiero di Herder. All'interno del paragrafo 36 della *Psychologia rationalis* (1737) Wolff si richiama agli idealisti fornendo una definizione:

Idealistae dicuntur, qui non nisi idealem corporum in animabus nostris existentiam concedunt, adeoque realem mundi et corporum existentiam negant²⁶¹.

Idealisti sono coloro che sostengono che i corpi hanno solo un'esistenza ideale, nei nostri animi, e perciò negano l'esistenza reale dei corpi stessi e del mondo.

È da notare che i paragrafi precedenti – 33, 34 e 35 – costruiscono invece una definizione dei materialisti.

²⁶⁰ Riguardo agli influssi del pensiero herderiano sull'idealismo tedesco rimando a M. Heinz, 1997.

²⁶¹ Ch. Wolff, 1734, sez. I, cap. I, § 36.

[§ 33] Materialistae dicuntur philosophi, qui tantummodo entia materialia sive corpora existere affirmant.

[§ 34] Quoniam Materialistae nonnisi corporum existentia admittunt, imo nonnisi eadem possibilia esse contendunt; nonnisi unum substantiarum genus existere affirmant, adeoque Monistae²⁶² sunt²⁶³.

[§ 35] Materialistae igitur animam pro ente materiali habent²⁶⁴.

Da queste tre definizioni si evince che i materialisti sono quei filosofi che affermano che esistono solo gli enti materiali e i corpi. Giacché ammettono solo l'esistenza dei corpi, essi possono anche dirsi monisti, poiché affermano l'esistenza di un solo tipo di sostanze. Essi dunque sostengono che anche l'anima sia un ente materiale.

Senza entrare nel merito di una riflessione più approfondita rispetto alle definizioni che Wolff fornisce di Idealisti e Materialisti, che pure meriterebbe la dovuta attenzione, quello che preme in questo contesto è comprendere lo spostamento dell'oggetto designato dal termine idealismo che da Wolff si estende alla teoria gnoseologica di Berkeley, e perché questa estensione si ripercuote anche sul pensiero di Herder.

Va chiarito innanzitutto che l'idealismo di cui parla Wolff ha certamente più a che fare con l'ontologia piuttosto che con la gnoseologia, poiché – abbiamo visto – la definizione che interessa questo termine e immediatamente successiva a quella di materialismo, si iscrive cioè in un quadro in cui il termine «Idealistae» dovrebbe essere compreso piuttosto come “immaterialisti” che come “idealisti”. Questa definizione non è immediatamente applicabile all'idealismo gnoseologico berkeleiano, tuttavia alla fine del terzo dei suoi *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, Berkeley definisce la propria dottrina col termine «Immaterialism»²⁶⁵: con questo termine egli vuole mettere in evidenza che il suo discorso gnoseologico – compresa la teoria delle idee – doveva essere inteso come funzionale rispetto a quello ontologico, nell'ambito del quale la sua teorizzazione mostrava come fosse ragionevole una soluzione opposta a quella che, su base «realistica», porta al materialismo ateo²⁶⁶. In un

²⁶² Cfr., *ivi*, sez. I, cap. I, § 34.

²⁶³ *ibidem*.

²⁶⁴ *Ivi*, § 35.

²⁶⁵ G. Berkeley, 1713, vol. I, p. 356 e ss.

²⁶⁶ Cfr., G. Tortora, 1991, p. 198.

passo in cui Philonous – il personaggio a cui Berkeley affida il compito di sostenere la sua posizione – esprime il senso del suo lavoro di ricerca speculativa, egli afferma che i suoi sforzi tendono a mostrare nella sua unità quella verità che fino ad ora era divisa tra volgo e filosofi: il primo è dell'opinione che «those things they immediately perceive are real things», i secondi sostengono che «the things immediately perceived are ideas which exist only in the mind»; «which two notions put together, do, in effect, constitute the substance of what I advance»²⁶⁷. Non si tratta dunque di idealismo nel senso proprio con cui viene indicata quella corrente i cui filosofi di riferimento sono Fichte, Schelling e Hegel, e d'altra parte non si tratta per certi versi neanche di un discorso che possa essere anticipatore dell'idealismo inteso in questo senso, giacché appunto sarebbe ben più corretto parlare di immaterialismo.

È in quest'ottica che sembra plausibile interpretare ciò che anche in Herder confluisce e che viene designato come idealismo gnoseologico.

L'attenzione per una dimensione più propriamente metafisica accostata ad una propriamente sensualistica quale emerge nel *Viertes Wäldchen*, sono le due prospettive inscindibili che caratterizzano la peculiare trattazione del manoscritto *Plato sagte*.

Ciò che emerge chiaramente nel *Viertes Wäldchen*, ossia la preminenza della sensibilità nella dimensione antropologica e estetica, si mostra nella metafisica della percezione come fondata in un proprio approccio sistematico metafisico, rendendo più evidente la possibilità di oscillare nel pensiero di Herder tra un approccio empirista ma con alcune convergenze sull'immaterialismo: approccio certamente influenzato dalla lettura di Berkeley.

All'interno del manoscritto Herder parte dalla riflessione platonica secondo cui il nostro apprendere deriva dalla reminiscenza di idee, e dunque di essenze, già conosciute dall'anima nell'*Iperuranio*. Questa apertura tende a convergere verso la riflessione di Mendelssohn, il quale, dice Herder, determina secondo la terminologia wolffiana come il pensare (*Denken*) costituisca la possibilità dell'anima di mostrare il mondo intero in un pensiero (*Gedanken*) come una parte del mondo, poiché radicata in una posizione determinata, quella del soggetto. La descrizione che fornisce Herder, dunque, della teoria dell'anamnesi di Platone è restituita attraverso la terminologia wolffiana: a differenza della filosofia, la quale ha a che fare con le qualità, la matematica opera per lo più per quantità, e la geometria attraverso estensione. Nei concetti di grandezza e estensione risiedono tutte le conoscenze matematiche. In questo senso,

²⁶⁷ G. Berkeley, 1713, vol. III, 359-360.

sostiene Mendelssohn²⁶⁸, nelle impressioni sensibili dell'estensione risiede l'intera essenza (*Inbegriff*) delle verità geometriche, le quali sono portate alla luce attraverso deduzioni.

La teoria dell'anamnesi di Platone, però, è reinterpretata ora in modo contraddittorio: all'impressione sensibile, come movimento del corpo che l'anima percepisce, si attribuiscono delle verità profonde; in questo modo, però, è difficile comprendere, come la molteplicità infinita di concetti possa essere introdotta nell'anima attraverso una visione istantanea.

È possibile a questo punto elaborare un'analogia tra le verità del pensiero di Platone, di cui le impressioni sensibili sono le cause per mezzo delle quali l'anima si ricorda del proprio essere cosciente in una condizione precedente che ha dimenticato accedendo a questa vita, e la dottrina delle monadi di Leibniz, secondo cui l'anima come capacità di rappresentazione dispone sempre della rappresentazione stessa, senza che sia anche cosciente di sé in ogni momento. Di qui le molteplici rappresentazioni del mondo, poiché l'anima non smette mai di rappresentare esplicitamente il mondo intero, che però rappresenta a partire dalla posizione determinata del suo corpo in se stesso, per cui le impressioni sensibili sono solo le cause e gli espedienti attraverso cui l'immaginazione dell'anima si sviluppa ed è percepita, e la causa dell'armonizzazione dello sviluppo dei concetti nell'anima con lo sviluppo dell'evento fuori di sé²⁶⁹.

II. 1. 1. Sentire l'essere. Teoria della rappresentazione in Herder

Al principio del *Entwurf zu einer Metaphysik der Wahrnehmung* (ossia la prima parte del manoscritto *Plato sagte: daß unser Lernen bloß Erinnerung sei*, 1766-1768), Herder espone in dodici punti la sua teoria sul rapporto tra la capacità di rappresentazione (*Vorstellungskraft*) e la sensibilità nei termini della determinazione dell'essenza della capacità di rappresentazione stessa.

Quando l'anima accede al mondo, la capacità di rappresentazione (*Vorstellungskraft*) è la sua essenza, che corrisponde del tutto al suo pensiero, il concetto oscuro ma al tempo stesso il più

²⁶⁸ Cfr., M. Mendelssohn, 1764, p. 275.

²⁶⁹ Cfr., *ivi*, p. 276 ss.

vitale del suo essere la riempie tutta. Questo è il suo mondo in cui tutto risiede, e il mondo tutto viene a essere un pensiero nell'essere di Dio.

Con ciò Herder si riferisce ancora alla definizione di capacità di rappresentazione data da Leibniz e alla sua teoria della rappresentazione oscura in riferimento all'interpretazione di Mendelssohn della teoria dell'anamnesi.

Secondo Mendelssohn l'anima ha costantemente una rappresentazione, senza tuttavia anche conoscerla; la coincidenza tra l'averne una rappresentazione e averne conoscenza vale per la condizione del sonno e per la condizione dell'anima prima del suo ingresso in questa vita.

La formulazione di Herder, per cui la capacità di rappresentazione è «la sua essenza» – dell'anima – in riferimento a Leibniz, deriva dalla definizione dell'anima data da Wolff. Se per Leibniz, la forza e la sostanza si identificano (la monade è intesa come una forza), giacché costituiscono sostanzialmente la realtà in forma di azione, per Wolff la forza è la prima determinazione della sostanza. Wolff definisce l'anima nel modo seguente: «essentia animae consistit in vi repraesentativa universi situ corporis organici in universo materialiter et constitutione organorum sensorium formaliter limitata»²⁷⁰. La parte in cui Herder sottolinea che l'anima «è essa stessa del tutto il suo pensiero», sembra essere un riassetto della posizione di Wolff. Herder concorda che l'essenza dell'anima sia «vis repraesentativa», e rende tuttavia valido il fatto che essa al suo ingresso in questa vita non esista immediatamente in questo modo: il rappresentare il mondo è la sua possibilità essenziale e questa si spinge fino al rappresentare il suo proprio essere. Secondo Mendelssohn l'anima è mossa nell'entrare in questa vita a sviluppare le sue rappresentazioni attraverso impressioni sensibili oscure: per sua peculiare capacità, essa rappresenta implicitamente tutto il mondo, e questo rappresentare fa sì che una parte del mondo divenga esplicita, ossia che una parte delle sue rappresentazioni oscure divenga chiara e dunque pervenga alla coscienza. L'ingresso dell'anima in questo mondo non significa però immediatamente che le rappresentazioni del mondo che fino a quel momento erano implicite divengono parzialmente esplicite, piuttosto vuol dire che l'anima viene a disporre della sensazione (*Gefühl*) del suo proprio essere.

Tra il livello delle rappresentazioni del mondo implicite e quello delle rappresentazioni esplicite di parti del mondo sta, secondo Herder, il livello del senso oscuro (*dunkles Gefühl*) dell'anima di se stessa. Herder imposta la sua riflessione sulla scorta di Cartesio fino a esaurire però la certezza dell'essere dell'anima data soltanto attraverso il *cogitare*.

²⁷⁰ Ch. Wolff, 1734, § 66.

Dire che il pensiero dell'essere coincide con il suo mondo significa che questo pensiero stabilisce l'oggetto esterno o il campo della rappresentazione dell'anima, ed è in questo pensiero che risiede la rappresentazione del mondo.

La coscienza del mondo o dell'oggetto si fonda sulla coscienza di sé. Come verrà mostrato più tardi, il primo livello di coscienza in Herder è fissato come identità indistinta (*unterschiedslose Identität*), in un secondo nasce la coscienza di un oggetto distinto dall'io e di un io distinto dall'oggetto. Il primo livello di coscienza non viene però abbandonato, dissipato, ma è costantemente presente, specialmente nel tatto (*Gefühl*), come modo fondamentale e primario dell'essere dell'anima. Da questo punto di vista Herder ricorre all'equiparazione della coscienza di Dio e dell'essere umano in relazione al pensiero dell'essere, che già era stata introdotta nel *Versuch über das Sein*. Il pensiero riceve qui un reindirizzamento immateriale per cui lo spirito umano è descritto come corrispondente a quello divino, ma solo come senso interno (*inneres Gefühl*). L'identità del senso interno e di quello esterno come contrassegno dell'essenza umana ermafrodita²⁷¹, che nel *Versuch* è esplicitata, si risolve qui a favore del senso interno. A differenza del *Versuch* qui l'accostamento della coscienza umana a quella divina è spinto così lontano, che il concetto di essere – di cui l'essere umano dispone – è già il pensiero dell'essere di Dio. A tale riguardo, se come è stato detto un pensiero corrisponde solo al mondo dell'anima, si può parlare di idealismo solo nel senso che questo pensiero sia un'idea dell'essere dell'anima, e che il mondo sia solo un'idea nell'essere di Dio: nel caso di Herder questo significa fare riferimento inevitabilmente anche alla realtà, la quale non può essere scissa dall'anima, anzi la costituisce. Questo non significa tuttavia che il *pathos* critico, che si riscontra nel *Versuch* contro l'egoismo di una conoscenza della *finitudo homini* sarebbe ora rivolto al contrario, ma certamente cambia il punto di vista optando per una posizione platonico-leibniziana del senso interno. L'essere umano condivide con Dio e lo spirito puro la rappresentazione dell'essere, ma assume delle posizioni differenti rispetto alla produttività, per cui gli esseri umani e tutte

²⁷¹ «Beiden äußersten Gedanken unserer Zwittermenschheit». VS, *DKW*, I, p. 11.

Herder usa questa espressione che va a indicare la doppia natura dell'essere umano: quella che afferrisce al senso interno e quella che afferrisce al senso esterno. Due nature che pur essendo differenti, convivono tuttavia nello stesso organismo e ne costituiscono la sua natura per intero. Proprio come nel corpo ermafrodita i due sessi non coincidono e tuttavia convivono e subiscono l'uno l'influenza dell'altro, allo stesso modo la natura del senso interno e la natura del senso esterno non coincidono perfettamente ma nemmeno possono essere separate, convivono e si alimentano l'una dell'altra.

A questo proposito cfr., Ch. Menke, 2008, p. 54.

le altre creature finite sono differenti da Dio. Inoltre, l'essere umano si differenzia dagli spiriti puri per il fatto che egli può avere una rappresentazione presente del suo essere solo come senso oscuro e non può condurla da solo alla sua chiarezza, e per il fatto che la sua capacità di rappresentazione opera in questo concetto, ossia nell'oscurità di esso. La tesi di Herder sostiene che la specifica finitezza dell'essere umano consiste nel fatto che egli è condotto al chiarimento del suo senso interno attraverso quello esterno. Pensando al *Versuch*, il senso interno non è descritto come in Locke come tabula rasa, ma con Leibniz è pensato in modo tale che tutte le rappresentazioni sono evoluzioni del senso esterno, della rappresentazione dell'essere data nel senso interno. Ma Herder procede ancora oltre: il filosofo non intende le rappresentazioni del senso esterno solo come sviluppi del senso interno, ma tenta di chiarire come la corporeità e il senso esterno siano conseguenze della capacità di rappresentazione dell'essere umano. La differenza sostanziale con la posizione di Leibniz consiste nel fatto che le relazioni esterne (e dunque anche le sensazioni) non sono più solo conseguenze delle rappresentazioni oscure dell'essere umano, «fenomena bene fundata», ma sono il mezzo necessario per lo sviluppo e il rischiarimento della rappresentazione del senso interno. Di qui la sensibilità esterna, di contro a Leibniz, trova una rivalutazione determinante: le relazioni esterne sono diventate i fattori attraverso cui lo stato interno si determina. Con questo concetto di dipendenza dell'interno dalle relazioni esterne si compie una naturalizzazione dello spirito, che la filosofia di Leibniz non contempla.

II. 1. 2. Produttività: Dio e mondo, anima e corpo

In relazione alla tesi di Herder della sovrapposizione di questi due processi di sviluppo, l'esplicazione della capacità di rappresentazione ottiene una posizione privilegiata proprio per poter comprendere lo sviluppo dell'interno attraverso l'esternalizzazione in quanto formazione di un corpo (*Bildung eines Leibes*) e della sensibilità esterna.

Dio, l'essere umano e lo spirito puro dispongono in modi differenti di un concetto di essere, in cui tutto risiede. Mentre per quanto riguarda Dio, dice Herder, «presso di lui il mondo intero è un'idea chiara in se stesso»²⁷², per gli esseri umani il pensiero dell'essere invece è oscuro:

²⁷² Ps, parte I, punto 7.

«questo pensiero è un oscuro, ma l'unico senso (*Gefühl*) incarnato: così forte e fertile che tutti gli altri dopo (nel futuro), anche quelli sensibili, e ancora di più i concetti astratti sono contenuti in esso (nel pensiero)»²⁷³. Il primo stato dell'anima umana è dunque la rappresentazione oscura di se stessa, che Herder chiama sensazione tattile (*Gefühl*).

Herder usa il concetto di «sensazione» (*Gefühl*) indicando con esso non tanto il modo attraverso cui il soggetto fa esperienza di sé come condizionato dalle proprie rappresentazioni; piuttosto con sensazione si intende la rappresentazione che il soggetto ha di se stesso. La sensazione qui equivale al «senso interno», che era già stato definito da Baumgarten come «Habeo facultatem sentiendi».

Di qui, al senso dell'essere viene attribuita, come era stato per il pensiero di Dio, la produttività: è in questo senso che si prepara il suo «essere presente» corporeo, così come per Dio dal concetto di se stesso, dalla sua onnipotenza, dalla sua sapienza, deriva un mondo²⁷⁴. In queste riflessioni lo sviluppo interno si presenta come rischiaramento della rappresentazione oscura dell'essere e dello sviluppo esterno nella formazione di un corpo che si formula come fondamento di una metafisica della percezione.

L'anima umana non possiede nessun accesso immediato al suo contenuto innato, a meno che non si consideri tale il senso oscuro e indistinto; il chiarimento si compie per lo spirito umano attraverso i sensi. Il mondo, che non è un prodotto dello spirito umano, non può essere conosciuto immediatamente attraverso la suddivisione dei concetti del senso interno nei loro principi interni, ma combina soltanto la sensibilità esterna nelle sue relazioni esterne. Herder parteggia tuttavia per una riconciliazione dell'empirismo con la filosofia leibniziana. Attraverso le sensazioni esterne, le rappresentazioni sono pensate come conseguenze del pensiero interno mediata dalla percezione degli oggetti. Questa riflessione è certamente riconducibile alla posizione di Berkeley, che garantisce alle rappresentazioni sensibili, che sono passibili di dubbio nell'empirismo, pari dignità.

Come si dovrebbe interpretare questo doppio sviluppo allora?

Secondo Herder, ogni senso o organizzazione di esso, che si danno nel loro nuovo stato, è uno sviluppo dell'essere, in cui l'essere umano pensa il mondo intero e al tempo stesso è un modo di modificazione del suo senso dell'essere, cioè un modo dell'essere che aspira a svelare una parte del mondo che nella sua costruzione generale ha lasciato oscura, e intende godere di una

²⁷³ *ivi*, parte I, punto 2.

²⁷⁴ *Cfr.*, *ivi*, parte I, punto 2.

parte del suo essere presente in modo esplicito, parte di cui prima aveva goduto in modo pieno e complesso.

Si chiarisce in questo modo la metafora per cui l'organo in relazione al senso è un nodo dell'essere: Herder intende cioè l'anima come un germoglio, ossia come un principio vitale differenziato in una molteplicità di parti. Queste parti sono in se stesse modificazioni di parti vitali del tutto, ossia un'unità del modo del tutto²⁷⁵. In questo senso il filosofo opera un primo tentativo, che nel *Versuch* è ancora sotto forma di un progettuale dualismo tra sensibilità esterna e senso interno nel pensiero monistico di una relazione vitale, il cui principio è la trasformazione del senso interno.

Questo modello organologico contiene due aspetti necessari per l'interpretazione della tesi, entrambi rivendicati da Herder: l'anima sviluppa da sé il concetto oscuro del proprio essere, in cui prepara i sensi e l'essere presente. Lo sviluppo dell'anima umana può da un lato essere compreso empiricamente come uno sviluppo psicologico: questa linea di interpretazione è elaborata soprattutto nel secondo punto del manoscritto «sensi». L'anima umana sarebbe da pensare dunque come germoglio, la cui crescita si deve immaginare come formazione di organi e come sviluppo del senso oscuro del suo proprio essere, che in un primo momento è il suo mondo.

Il modello fisiologico permette d'altro lato un'interpretazione metafisica, o meglio immateriale. Questa questione viene commentata più precisamente nel terzo punto: «certezza oggettiva e verità». Se i sensi non sono altro che modificazioni della rappresentazione dell'essere dell'anima, essi sono in se stessi il modo, ossia altri modi, della rappresentazione, cosicché il rapporto tra l'anima e i sensi, rispetto all'anima e alla sua presenza corporea, non è da interpretare né cartesianamente come rapporto di sostanze eterogenee, né leibnizianamente come rapporto di una sostanza con una molteplicità di sostanze affini, ma secondo la modalità offerta dall'idealismo gnoseologico di Berkeley.

Berkeley nega che vi siano essenze di cui non possiamo fare esperienza diretta, compresa la materia stessa. In tal senso la percezione berkeleiana non è da intendersi come semplice sensazione corporea, ma come percezione "intellettuale" inviataci da Dio. Non esistono corpi, ma solo idee spirituali a cui noi, dopo averle associate, attribuiamo illusoriamente una natura corporea.

²⁷⁵ Cfr., G. W. Leibniz, 1714, § 64.

Ancora, sono da sottolineare due aspetti che emergono all'interno del manoscritto: l'accostamento di essere umano e Dio e la riflessione di Herder riguardo a una filosofia e a una matematica dell'essere. Dio e essere umano sono per Herder simili per il fatto che il pensiero del mondo risiede nel concetto del loro essere. Ciò che differisce è il grado di intelligibilità con cui accedono al loro essere: il concetto di essere proprio dell'essere umano è oscuro, è una sensazione (*Gefühl*), il concetto di essere proprio di Dio è pensiero chiaro. Entrambi i concetti costituiscono un modo della produttività: Dio riceve dal concetto di se stesso il mondo, l'essere umano ne costruisce un corpo. L'analogia tra il sentimento di sé proprio dell'essere umano e il corpo in relazione alla coscienza divina e al mondo è espressa in modo dettagliato nei punti 6 e 7:

- Se mi volessi immaginare l'effetto dell'onnipotenza divina sul mondo, dovrei cercare di conoscere l'effetto del volere dell'anima sul corpo. – La sua onnipresenza corrisponde alla onnipresenza nel corpo. La sua creazione, lo sviluppo del nostro corpo per noi è la sua direzione del mondo, la cura di noi stessi per il nostro corpo.
- Noi abbiamo costruito solo in modo oscuro: presso di Lui tutto il mondo è un unico pensiero chiaro di sé. Noi non sappiamo ancora come abbiamo creato: egli chiaramente <crea> dalle fondamenta: questo noi chiamiamo disposizione (*Berathschlagung*) della creazione. Egli sa come tutto sia onnipotente: il *commercium* dell'anima e del corpo è invece a noi sconosciuto. Egli sa come provvede a tutto; noi possediamo solo l'istinto; noi non ascoltiamo le preghiere dei nostri polmoni, delle nostre vene, delle nostre monadi di sangue etc., per occuparci chiaramente di loro²⁷⁶.

Queste argomentazioni rendono evidente l'influsso di Shaftesbury che ha attraversato il pensiero di Herder dai primi scritti.

Dal confronto tra l'anima umana e la sua cura per il corpo, e lo spirito di Dio e la sua cura per il mondo nella sua totalità, Herder ne deduce un'ulteriore riflessione: così come il nostro corpo è governato da un principio dell'anima, che lega le parti in una unità, conserva in armonia e ordine il corpo e le sue passioni, desideri, rappresentazioni, fantasie, Dio deve dare

²⁷⁶ Cfr., *Ps*, parte I, punti 6-7.

nel tutto del mondo un principio ordinato e riunificato, che provvede al bene del tutto e che viene chiamato da Shaftesbury il «grande Uno del mondo».

Oltre alle riflessioni di Shaftesbury, le posizioni di Herder rimandano anche alle riflessioni di Kant sul corpo, sull'anima e sulla relazione tra il 1763 e il 1766. Nelle trascrizioni delle lezioni di Herder l'anima è definita «divinità del corpo». Secondo Kant l'ipotesi è che l'anima sia presente al corpo intimamente, laddove invece il corpo è presente al corpo solo esternamente. Gli elementi corporei agiscono l'uno sull'altro esternamente attraverso le forze di repulsione, si tratta cioè di una relazione esterna. L'anima di contro conosce lo stato interno di ogni elemento, e agisce su ogni singolo stato così da essere presente al corpo. L'anima è dunque in relazione agli elementi del suo corpo similmente a Dio, come se essa non conoscesse questi dall'esterno, attraverso l'effetto che questi producono sull'anima, ma dall'interno. Poiché noi attraverso questi processi non conosciamo nulla, non vi è alcuna contraddizione in questa ipotesi, tanto più se la si combina con la teoria di Leibniz della rappresentazione incosciente, che Herder ricorda anche all'interno del settimo punto²⁷⁷.

In questo modo, Kant suppone contemporaneamente che le percezioni interne sarebbero solo soffocate da quelle esterne. Herder mette dunque in connessione Kant e Shaftesbury, poiché l'ipotesi di Kant serve da pretesto per le riflessioni di Shaftesbury – riflessioni che andranno poi a nutrire gli scritti di Herder della fine degli anni '60.

Herder non mette a confronto come di consueto lo spirito di Dio con l'anima umana, ma fa un passo ulteriore comparando la relazione di Dio col mondo, con la relazione dell'anima col corpo. La prospettiva è quella della vitalità: Dio senza comprendere il mondo appare fallito allo stesso modo che l'anima umana che non vuole comprendere il corpo (*Leib*); del tutto sensato è invece comprendere ogni unità come unità di una relazione in se stessa. L'essere umano è sotto ogni aspetto assolutamente umano e come tale va inteso.

In questo senso il corpo umano non è soltanto da considerare come un organismo alla stregua del corpo animale, né naturalmente come macchina. Tra le riflessioni di Herder troviamo proprio la presentazione dell'umano nella costruzione del nostro corpo. L'anima umana non è dunque solo intesa negativamente rispetto alla determinazione in relazione a Dio e all'animale. Il punto di vista herderiano include l'interesse per l'antropologia così come per la metafisica fin tanto che cerca di determinare l'essenza dell'essere umano dalla relazione con Dio e tutti gli altri enti come fondamento di una ontologia del vivente. Gli scritti successivi approfondiscono proprio questa questione, qui solo accennata, del rapporto tra Dio e essere

²⁷⁷ Cfr., *ivi*, parte I, punto 7.

umano, in cui emerge il tentativo di intendere gli esseri umani come animali della natura di Dio. È chiaro in questi termini come Shaftesbury costituisca il punto di riferimento di questa posizione che pur mantiene però uno sviluppo e un'originalità propri.

Dalla considerazione che l'anima umana dispone, in forma di sensazione oscura (*dunkles Gefühl*), del concetto del suo essere, in cui risiede tutto, Herder tenta all'interno del manoscritto di sviluppare la concezione di una scienza, che egli stesso chiama «filosofia e matematica dell'essere».

II. 1. 3. La relazione col mondo come condizione della rappresentazione

Nel secondo punto di questo manoscritto, Herder introduce per la prima volta il discorso sull'estetica che svilupperà successivamente nel *Viertes Wäldchen*, mettendo in relazione i concetti di spazio, tempo e forza con i sensi della vista, dell'udito e del tatto. È da sottolineare in questo testo il fatto che Herder formuli per la prima volta la sua teoria indicandone la struttura costitutiva e introducendo l'evidenza fenomenica che solo successivamente, nel *Viertes Wäldchen* (1769), nella *Plastik* (nella prima stesura del 1770) e nell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), sarà effettivamente approfondita. Questi testi più tardi lasciano intravedere come Herder leghi la sua teoria dei sensi a ciò che le filosofie dell'illuminismo francese e inglese avevano intensamente discusso: la questione posta da Molyneux.

Con la domanda posta da Molyneux a John Locke, riguardo al fatto se un essere umano privo del senso della vista potesse distinguere una sfera da un cubo una volta riacquistato questo senso, si apre esattamente la questione che attraverso la specificità della conoscenza propria dei sensi, secondo il modo del loro agire insieme, pone la domanda sull'influenza dell'attività intellettuale sulla percezione.

Certamente Herder si rifà alle riflessioni di Diderot (*Lettre sur les aveugles e le Lettre sur les sourds e le muets*), così come indiscutibile è il fatto che avesse presente l'*Émile* di Rousseau. Molto probabilmente era presente alla mente del filosofo anche lo scritto di Berkeley *Theory of vision* (1769), e le riflessioni di Condillac: il primo riferimento a Condillac infatti lo si

ritrova all'interno del componimento su Hamann *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*²⁷⁸ del 1765.

Se dunque la teoria di Herder è da inquadrare in questo contesto europeo del pensiero illuminista, come più volte effettivamente è ritornato all'interno dell'analisi di questo lavoro, è da sottolineare però l'originalità con la quale porta a evidenza alcune questioni.

Effettivamente il riferimento dei concetti indivisibili di spazio, tempo e forza ai sensi, quali vista, udito e tatto, non hanno un antecedente. La prima formulazione della teoria, come si presenta nel 1769, mostra uno sviluppo del pensiero herderiano rispetto alla filosofia tedesca a lui contemporanea: si tratta, infatti, di una combinazione di elementi che dalla filosofia di Wolff e Leibniz vanno incontro ad alcune considerazioni del pensiero di Crusius e del Kant precritico. Secondo la teoria della filosofia scolastica tedesca, la forza è limitata dall'anima umana, così che essa si può rappresentare il mondo solo a partire dalla posizione del suo corpo²⁷⁹. Allo stesso modo vale che le rappresentazioni, che si relazionano ai sensi, sono rappresentazioni del mondo o dell'universo. In questo passaggio Herder riprende la teoria dei concetti indivisibili, i quali nel *Versuch über das Sein* vengono detti come i concetti più sensibili, e per questa sensibilità sono in relazione. Evidente è perciò il rimando al pensiero del Kant precritico, che descriveva i concetti di spazio, tempo e forza come concetti del nesso tra le cose, ossia i concetti attraverso i quali si deve pensare l'«essere legato» delle cose a un mondo. In questo contesto Herder riformula questi concetti del nesso come modi di rappresentazione, e questo passaggio determina una soggettivazione dei concetti stessi.

Essi non denominano più, almeno non nel senso che aveva inteso Kant, ossia per mezzo dell'ordine dato dalle leggi divine che agisce sulle cose, ma per il modo proprio dell'essere umano di rappresentare la relazione delle cose stesse: il pensiero è formulato nel principio di un'oggettività che si costruisce attraverso la soggettività. Herder lascia corrispondere ai sensi i concetti indivisibili del nesso delle cose, intesi come modi di rappresentazione, e da ciò deriva un concetto positivo di limitazione della capacità di rappresentazione umana, così che la sensibilità non è più soltanto determinata, come nel *Versuch*, come limite di ciò che può essere analizzato. Spazio, tempo e forza non sono più concetti soggettivi certi, di cui *madre natura* ha fornito gli esseri umani, ma sono le strutture attraverso cui si esprime la capacità di

²⁷⁸ Cfr., *DR, DKW*, I, p. 31; e Gaier, 1985, p. 891.

²⁷⁹ Cfr., M. Mendelssohn, 1771, p. 325;

Ergo anima umana est vis repraesentativa universi pro positu corporis in eodem

A. G. Baumgarten, 1739, § 741;

e Ch. Wolff, 1734, § 66.

rappresentazione dell'essere umano in un doppio senso: che la sua creazione come azione/effetto (*Wirkung*) è da intendersi come capacità di rappresentazione, e che si rappresenta tutti i suoi contenuti in queste strutture. Con ciò Herder riesce a rappresentare una concezione, a costruire nell'anima e nei sensi un tutto funzionale e integrato.

Herder sviluppa il pensiero della differenza qualitativa tra fenomeno e concetto, e elabora una teoria della sensibilità che tenta di derivare sistematicamente queste categorie della sensibilità dal concetto dell'essere.

I passaggi più significativi di questa operazione sono:

1. Così come le nostre sensazioni si uniscono nella nostra conoscenza, allo stesso modo nei nostri sensi si riunifica il mondo intero. Tutti i concetti, che da esso riceviamo, sono sviluppi dei nostri pensieri secondo i limiti dei nostri sensi. [...]
2. Se l'essere è il nostro mondo, spazio, tempo e forza sono il campo dei nostri sensi.
L'uno accanto all'altro dà il senso della vista
L'uno dopo l'altro dà il senso dell'udito
L'uno nell'altro dà il senso del tatto²⁸⁰.

Nel primo punto, le sensazioni si legano nella nostra conoscenza: esse sono portate all'unità del concetto o nella conoscenza che abbiamo di noi stessi, ciò significa che vengono presentate come rappresentazioni dell'io.

La seconda interpretazione chiarisce i punti della comparazione: i nostri pensieri (*Gedanken*) divengono rappresentazioni del mondo, ossia la totalità degli enti fuori di noi sono legati ai nostri sensi e non appartengono più soltanto all'unità dell'io, ma sono presentati attraverso i sensi dati secondo le leggi di questa unificazione.

Il secondo punto deriva dalle premesse date dal primo punto: l'anima dispone innanzitutto soltanto di un unico pensiero (*Gedanke*) dell'essere, che è il suo mondo. Di qui scaturisce l'interrogativo su come si possa differenziare questa unità in una molteplicità. Caratteristico della posizione di Herder è il fatto che le prime differenziazioni del concetto di essere assumono sia un connotato soggettivo che oggettivo: «modi cogitandi» sono allo stesso tempo «modi essendi». I modi di rappresentazione della vista, dell'udito e del tatto corrispondono all'essere «l'uno accanto all'altro, l'uno dopo l'altro, l'uno nell'altro». Lo spazio viene a

²⁸⁰ Ps, parte II, punti 1-2.

essere il concetto di qualcosa che è «un più inteso come uno», ossia il concetto di ciò che coesiste. Il tempo è il concetto di ciò che intende la molteplicità come «una volta», ossia il concetto di ciò che esiste in una sequenza. La forza infine, è il concetto di ciò che intende la molteplicità «in uno stesso modo», ossia di ciò che si esprime in modi diversi e esiste in stati differenti.

Ciò che è particolarmente da mettere in rilievo è che Herder spiega lo spazio, il tempo e la forza come modi differenti: il concetto è più che *l'uno*, più che *una volta*, più che *in uno stesso modo*. Ciò significa che spazio, tempo e forza sono concetti della relazione tra concetti, i quali compongono il concetto messo insieme dell'essere che sta fuori di noi (*Ausser-uns-Sein*).

È evidente in questo passaggio quanto la riflessione di Herder sia legata a quella di Crusius: come Crusius Herder descrive spazio, tempo e forza come ciò che nel concetto deve aggiungersi di questo concetto non come predicato dell'anima, ossia come semplice pensiero (*Gedanke*), ma come qualcosa che sta al di fuori dell'anima. Ma la riflessione herderiana aggiunge qualcosa a quella crusiana, nel momento in cui Herder non separa il contenuto del concetto di esistenza come essere al di fuori della coscienza, e quindi giunge ai concetti di spazio, tempo e forza, ma esce dal concetto di essere e pone la domanda su come dovrebbe essere rappresentato un concetto per essere pensato come ciò che è fuori di noi. Herder procede in questo passaggio, quindi, non analiticamente ma sinteticamente.

La deduzione delle categorie della sensibilità dalla rappresentazione dell'essere come loro genesi, è completata da Herder all'interno del terzo punto attraverso la descrizione della sua genesi effettiva. Secondo Herder questi concetti hanno la loro origine – riprendendo la genealogia del concetto di causalità di Hume²⁸¹ – da ripetute percezioni. In questo passaggio Herder combina la riflessione di Hume con quella di Leibniz nel momento in cui intende le categorie della sensibilità tanto come modificazioni del concetto di essere, quanto il sensualistico (*sensualistisch*) come proveniente dalla percezione.

3. Un bambino impara dal mondo che è in lui in modi differenti.

Egli va a tastoni secondo la luce	qui la vista è soggettiva e lo spazio oggettivo
Egli ascolta e ascolta di nuovo	qui l'udito è soggettivo e la sequenza oggettiva
Egli tocca, e tocca differentemente	qui il tatto è soggettivo e la forza è oggettiva

²⁸¹ Cfr., D. Hume, (1748), pp. 47 e ss.

Nel primo caso il concetto di molteplicità è inteso come uno
Nel secondo caso come una volta
Nel terzo caso come in uno stesso modo

Tutto ciò compone il concetto che è fuori di sé²⁸².

Soltanto se è con l'educazione dei sensi che nascono i concetti di spazio, tempo e forza, allora è data prima di tutto la possibilità di porre le rappresentazioni nelle relazioni esterne e con ciò di poter fare esperienza di qualcosa di differente dall'io o dall'anima. Herder intende la nascita dei sensi e la formazione delle rappresentazioni di ciò che è esterno a noi come parti complementari dello stesso processo.

La prima differenziazione, internamente all'indifferenziato senso dell'essere (*Gefühl des Seins*), è la modificazione di questo senso (*Gefühl*) in sensi differenti e allo stesso tempo la proiezione del contenuto in un essere-fuori-di-noi, che si costruisce attraverso relazioni spaziali, temporali e di forza. In questo senso divergono il percepente, ossia il soggetto, dal percepito, ossia l'oggetto. La formazione della sensibilità è un processo di sviluppo di una crescente differenziazione: questa differenziazione incontra tanto il soggetto percepente che l'oggetto percepito

Fuori di lui: così impara ciò che in lui gradualmente differenzia – si sentono in un mondo, ossia usano i loro sensi, e sviluppano le loro capacità²⁸³.

Anche in Rousseau leggiamo: «Vivre, ce n'est pas respirer, c'est agir; c'est faire usage de nos organes, de nos sens, de nos facultés, de toutes les parties de nous-mêmes qui nous donnent le sentiment de nôtre existence»²⁸⁴.

La differenziazione permette che l'anima sia spinta sempre più fuori di sé: dal suo oscuro, eterno sogno vitale che diviene sempre più un ricordo (*Anerinnerung*), come all'alba, quando dal sonno si diviene desti. Questo è ancora un albeggiare, tutto è ancora senso (*Gefühl*), la vista e l'udito stesso si mescolano al tatto (*Gefühl*), non si è ancora al grado della chiarezza²⁸⁵.

²⁸² *Ps*, parte II, punto 3.

²⁸³ *ivi*, parte II, punto 4.

²⁸⁴ J. J. Rousseau, 1762, p. 253.

²⁸⁵ Cfr., *Ps*, parte II, punto 6.

L'immagine dell'aurora è utilizzata anche da Baumgarten all'interno del paragrafo 7 dell'*Aesthetica*, quando parla della confusione come indispensabile per la scoperta della verità, poiché la natura non fa un salto dall'oscurità alla distinzione. «Dalla notte, attraverso l'aurora, si arriva al pieno mezzogiorno»²⁸⁶, bisogna dunque aver cura della confusione in modo che da essa non si generino degli errori. Baumgarten non raccomanda la confusione, e tuttavia ammette che essa è necessariamente mescolata alla conoscenza. Herder dà a questa immagine un'altra accezione: il divenire cosciente dell'anima va di pari passo con il divenire visibile degli oggetti esterni; il farsi chiaro non si compie affatto in modo lineare, ma nella polarità dinamica dell'essere-portato-al-di-fuori e del ricordo.

La formazione dei sensi particolari mette in evidenza livelli differenti nello sviluppo dell'anima. Il senso del tatto è il primo senso, che ha più di tutti in comune con il sentimento dell'essere poiché questo è oscuro, ma è anche intenso e vivace, raccoglie più di tutti in sé, e varia individualmente per intensità. La vista è il senso più chiaro, e per questo è per così dire il senso più lontano dal sentimento dell'essere. L'udito riguarda la chiarezza e l'intensità tra il tatto e la vista. Herder ordina dunque i sensi secondo un criterio classico, i sensi più raffinati producono rappresentazioni chiare, mentre i sensi più grossolani sono al livello individuale differenti e producono rappresentazioni oscure, fin qui nessuna originalità.

Tanto più è oscuro, il senso generale, tanto più è vicino al primo senso (*Gefühl*) affine ad esempio al senso interno (*Gefühl*); tanto più inesplicabile - e tanto più individuale. Qui vi è la più grande delle stranezze e delle peculiarità: quanto più è chiaro tanto più è comune e più conforme con gli altri, forse anche tanto più è verità. I sensi (*Sinne*) grossolani lasciano le loro *qualitates sensibiles* solo nei sensi (*Sinne*), e qui io non sento mai le cose, ma l'impressione: mai ciò che la cosa è, ma come essa si presenta a me. I sensi raffinati certamente anche, ma essi sono tuttavia già il foro dell'occhio attraverso cui la sensazione (*Empfindung*) non viene sentita nell'occhio immediatamente, ma nell'anima; dunque qui il *medium* appare più puro²⁸⁷.

²⁸⁶ A. G. Baumgarten, 1750-1758, § 7.

²⁸⁷ Cfr., *Ps*, parte III, punto 9.

II. 1. 4. Sensi e rappresentazioni: Sulzer e Abbt

La fonte diretta da cui hanno origine le considerazioni di Herder sui sensi è certamente la *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*²⁸⁸ di Sulzer. Ciò che afferma Sulzer è che la sostanza dei sensi si fonda sui nervi.

I sensi sono sostanzialmente nient'altro che differenziati attraverso la sensibilità (*Empfindlichkeit*) e la posizione dei nervi. A seconda di come questi nervi sono più o meno esposti in movimenti certi, al contrario, sono più o meno sensibili (*empfindlich*), stabiliscono anche sensi differenti. Uno strumento sensibile non è quindi altro che un tessuto nervoso, che è posto così da poter ricevere impressioni da qualunque materia, che si sposta secondo il modo del movimento che è necessario alla sensazione (*Empfindung*)²⁸⁹.

Sulzer suddivide i sensi con i loro nervi in raffinati e grossolani, a seconda della materia che è loro appropriata. La vista è, anche per Sulzer, il senso più raffinato, perché ad essa è attribuita la materia più promettente, la luce. L'udito prende, come per Herder, una posizione intermedia tra la vista e il tatto. Tuttavia Herder non assume della posizione di Sulzer soltanto la classificazione dei sensi in grossolani e raffinati, che pone a differenza di Sulzer nella dimensione temporale di un processo evolutivo, ma anche la tesi secondo cui i sensi più raffinati producono propriamente rappresentazioni più chiare rispetto a quelli più grossolani, ma afferrano meno. Quei sensi che producono sull'anima le impressioni più deboli, sono gli stessi che si approssimano di più allo spirito.

Rousseau, Abbt e Sulzer costituiscono gli interlocutori privilegiati di una teoria che discute la rappresentazione dell'essere umano di sé e del mondo. Per esempio nel saggio di Sulzer *Zergliederung des Begriffs der Vernunft* (1758), egli propone un approccio genetico per un'indagine sulla ragione. Poste le premesse di Leibniz e Wolff, l'essere umano e l'animale sono simili²⁹⁰ avendo un'essenza dotata della capacità di rappresentazione, Sulzer va a

²⁸⁸ J. G. Sulzer, 1762, p. 1-98.

²⁸⁹ *ivi*, p. 54 e ss.

²⁹⁰ Vedremo nel Capitolo III, tra le riflessioni dell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in che modo si differenziano essere umano e animale.

delineare il punto da cui dipendono i vantaggi di cui la natura ci ha forniti, e che ha negato agli altri animali, altrimenti in così tanti aspetti simili a noi²⁹¹.

Come Herder, anche Sulzer delinea il senso interno (*inneres Gefühl*) come punto di partenza di tutte le evoluzioni dell'anima. Questo ci costringe ad accettare, dice Sulzer, che l'essenza sia già dotata del senso interno, così che la domanda, a cui dobbiamo rispondere attraverso le nostre indagini presenti, è se noi presupponessimo il senso interno (che in un modo a noi inafferrabile si lega alla forza attiva dell'anima, e produce una organizzazione del corpo), come nascerebbe la facoltà di pensare e di trarre conclusioni ragionevolmente? La risposta che dà Sulzer è che l'origine della ragione trova la sua possibilità solo attraverso un'organizzazione determinata della sensibilità. Importante per la relazione con Herder è il fatto che Sulzer giunga nella sua riflessione a discutere del fenomeno del sonno. La libertà dello spirito presuppone secondo Sulzer lo stato della veglia, e tuttavia animali e esseri umani si sentono nell'epoca della loro infanzia in uno stato simile a quello del sonno, che è da esso caratterizzato, per cui le idee giungono a dei collegamenti prodotti da associazioni involontarie, e la ragione non è libera su questo presupposto di poter riflettere su se stessa²⁹².

Sulzer nomina due cause che dal suo punto di vista agiscono sullo stato della veglia perfetta, o dialogano con esso: strumenti sensibili (*empfindliche sinnliche Werkzeuge*), che hanno un'associazione comune con tutto il sistema nervoso, e idee che sono in relazione con un'enorme quantità di rappresentazioni che sono in grado di destare immediatamente.

La sensibilità umana si presenta secondo Sulzer come opposta a quella dell'animale poiché produce una molteplicità di impressioni, e dunque attira tutta l'attenzione su di sé. Equilibrio e moderazione dei sensi sono i presupposti per cui l'essere umano ha un'attenzione maggiormente estesa, che opera con una così grande molteplicità di cose²⁹³.

In Sulzer, Herder trova un pensiero che presuppone che la ragione si sviluppi principalmente in dipendenza dall'organizzazione sensibile, che deve presentare un grado distinto della differenziazione per rendere possibile la ragione umana stessa. D'altro lato, però, Sulzer ha anche avanzato questa riflessione in una prospettiva che ha descritto lo sviluppo dei bambini come un destarsi della ragione attraverso l'educazione (*Ausbildung*) della sensibilità.

²⁹¹ Cfr., J. G. Sulzer, 1758, p. 245.

²⁹² Ivi, p. 256.

²⁹³ Cfr., ivi, p. 263.

Un'ulteriore fonte herderiana è certamente, per queste riflessioni, Abbt (mi riferisco alla recensione di Herder del saggio *Vom Verdienste* del 1765), in particolare per quanto riguarda la tesi per cui l'anima procede nel suo sviluppo assieme alla formazione dell'organizzazione del corpo, tanto che nel corso di questo sviluppo costruisce la distinzione tra soggetto e oggetto, tra sé e mondo.

I termini francesi *sensation* e *sentiment*, secondo la proposta di Abbt, devono essere tradotti con i termini tedeschi *Empfindung* e *Empfindniss*. La distinzione concettuale è definita da Abbt in questo modo: la sensazione (*Empfindung*) si relaziona a noi in modo vivace, ma confuso, per mezzo dei sensi; il sentimento (*Empfindniss*) si relaziona allo stesso modo ma attraverso l'immaginazione (*Einbildung*). Nel primo caso la cosa ci impegna nel suo essere presente; nell'altro caso, seppure essa dovesse realizzarsi nell'essere presente, agisce più la sua forma²⁹⁴.

La differenza tra la sensazione e il sentimento non consiste però soltanto nella distinzione della rappresentazione (rappresentazione sensibile rispetto all'immagine), ma allo stesso modo la relazione con noi è essenziale. Non si tratta dunque soltanto di immagini, ma le verità possono soprattutto abbandonare il soggetto che si rappresenta freddo, oppure esse possono muovere il soggetto stesso, così che la verità sia sentita nel segno più caratteristico interno (*im innersten Marke*)²⁹⁵.

A chiarimento di come questa relazione venga predisposta, Abbt espone: le relazioni vengono predisposte se noi impariamo a guardare a poco a poco le cose rappresentate come – esse stesse – riguardanti noi, ma differenti da noi; al contrario, l'impressione sensibile precedente a noi, che noi riceviamo da queste cose, ci identifica con loro in un tutt'uno²⁹⁶.

Come mostra l'interpretazione successiva, Abbt pensa questo imparare a distinguere l'io e le cose come un processo temporale di uno studio embrionale, la cui premessa esibisce la formazione della sensibilità. I bambini, che sono ancora nel grembo materno, possiedono solo il senso del tatto; tanto più presto giungono a loro gli altri sensi a soccorrere il primo, quanto prima diminuisce a poco a poco il grado più elevato di questo divenire indifferente (*Einerleywerden*). Si impara a distinguere il sé dalle rappresentazioni delle altre cose, e

²⁹⁴ «Im erstern Falle beschäftigt uns die Sache wie gegenwärtig; im andern Falle, wenn sie auch gegenwärtig seyn sollte, thut es mehr ihr Bild».

Th. Abbt, 1765, p. 116.

²⁹⁵ Ivi, p. 122.

²⁹⁶ Ivi, p. 123.

restano soltanto le più dense e le più piccole somiglianze, che non ordinano più e che si trattengono con le cose per uniformità.

Non ultimo va menzionato l'influsso che l'*Émile* di Rousseau ha esercitato sul pensiero di Herder. Secondo Rousseau le prime sensazioni dei bambini sono pure affezioni, esse hanno bisogno di lungo tempo e di esercizio per costruire sensazioni rappresentative, che esibiscono oggetti esterni.

II. 2. Il concetto di individualità: Leibniz e Rousseau

Certamente – dicevamo – attraverso Mendelssohn alcuni elementi della filosofia di Leibniz sono penetrati nelle riflessioni di Herder. Se l'anima secondo Herder dispone del concetto del suo essere, in cui implicitamente è contenuta la rappresentazione del mondo, è evidente il legame con il concetto di monade leibniziano. Ogni monade, infatti, riflette l'intero universo, e si differenzia dalle altre monadi per la sua posizione e il grado di chiarezza delle proprie rappresentazioni. All'interno del manoscritto *Plato sagte: daß unser Lernen bloß Erinnerung sei*, ancora, è possibile riscontrare un'idea della reinterpretazione del concetto di individualità leibniziano. Evidentemente, rispetto a quanto abbiamo analizzato fin qui, Herder intende l'anima esistente senza corpo prima dell'ingresso in questa vita come individualità. Nell'entrare a far parte di questa vita, l'anima forma e ordina il suo corpo in base alle relazioni con le cose e con gli altri corpi esistenti nel mondo. Ciò significa che questa individualità costitutiva dell'anima umana, presa in se stessa, viene meno nell'imprescindibile tutt'uno di anima e corpo.

L'allontanamento decisivo di Herder dalla concezione leibniziana di individualità si dà nel fatto che le anime possano sviluppare in questa vita il loro interno nella formazione di un corpo esteriorizzato e rendere evidente qualcosa solo attraverso la sensibilità. Al contrario, secondo Leibniz per uno spirito finito è impossibile conoscere un concetto individuale a priori, perché non può essere colta l'infinità della sua determinazione.

Postula Herder: noi non possiamo cogliere l'individualità soprattutto a causa della nostra disposizione come essenza sensibile in un'analisi della determinazione interna; l'individualità è per noi conoscibile solo rispetto a come essa si manifesta. In questo senso essa è colta nello

sviluppo dinamico e reciproco, portato a territorio di tensione tra interno e esterno. L'anima stessa è portata per Herder a fenomeno fin tanto che mostra l'interno solo nella sfera della sensibilità. Da questo punto di vista, Herder concepisce due scienze dell'evoluzione dell'anima, una scienza dell'esterno e una scienza dell'interno. Mentre la prima è descritta come una filosofia che si interessa del primo sviluppo esterno sensibile, la seconda indaga su quanti gradi richiede un pensiero per formare questo o quel senso.

L'essersi portata fuori dell'anima è, secondo Herder, un processo di sviluppo che è determinato tanto attraverso la forza interna dell'anima quanto attraverso le forze esterne dei sensi. Questo processo di sviluppo è pensato da un lato come processo di dispiegamento (*Auswicklung*) di ciò di cui l'anima già dispone, proprio come sviluppo del concetto di essere; d'altro lato si tratta però di un processo di formazione, in cui vengono definite quali determinazioni interne si sviluppano. Ciò significa che lo sviluppo è allo stesso tempo connotato come una determinazione e come una formazione (*Bildung*), poiché dal complesso concetto di essere che racchiude tutto in sé, in conformità alle relazioni spaziali, temporali e causali in cui si esplicita la capacità di immaginazione, solo una parte determinata può essere resa esplicita. Usando le parole di Herder:

la nostra anima è determinata metafisicamente dell'interno, ma le determinazioni esterne danno la sua forma: e poiché noi siamo qui solo fenomeni, se ne vede l'importanza: per il potere che questo impulso iniziale ha su di noi, siamo diventati dei fenomeni [...] qui giace la determinazione di tutta la nostra vita²⁹⁷.

Quanti gradi sono richiesti per costruire questo o quel senso, tanto sarà lo sforzo per rappresentarsi lo spazio del mondo, o per sviluppare un concetto (*Gedanken*).

L'anima non si distingue quantitativamente, ma qualitativamente riguardo a la sua forza interna. La possibilità di pensare le anime come differenti qualitativamente si dà, dal punto di vista di Herder, per mezzo di una capacità di rappresentazione modificata e più nello specifico anche per il concetto di monade leibniziano. Secondo Herder la capacità di rappresentazione agisce per lo più esternamente. Essa può essere differente, purché la forza interna sia solo sensibile, ossia possa essere efficace nelle relazioni di spazio, tempo e forza, secondo in quale grado essa si esplicita nelle differenti dimensioni. Ciò significa che essa può rendersi esplicita con differente intensità e in diverse direzioni. Da questo punto di vista, è

²⁹⁷ Ps, parte II, punto 7.

possibile affermare che Herder veda l'anima umana come proporzionata in modo differente, come relazione differente, che costruisce però la stessa somma di gradi differenti. Diversamente da Leibniz, Herder pensa le anime in modo tale che esse si individualizzino da sé e più esattamente attraverso la loro azione nelle relazioni di spazio, tempo e forza. Anche se in apparenza può sembrare così, questa affermazione sull'individualità non è affatto in contraddizione con quanto detto prima, vediamo perché.

Nel momento in cui Herder pone la domanda retorica rispetto a quanto lontano si pone l'anima umana rispetto al mondo – si determina attraverso i suoi sensi, rispetto al tempo, al luogo, attraverso l'attrazione e la repulsione, attraverso il tatto (*Gefühl*), attraverso il concetto e così via – è possibile rintracciare una reinterpretazione herderiana del pensiero di Leibniz. La differenza individuale della monade non è più descritta come una prospettiva metafisica sull'universo, ma come orientamento peculiare della forza interna che si dà da sé la determinazione, ma all'interno delle relazioni di spazio, tempo e forza. Certamente anche per Herder l'anima umana è specchio dell'universo, per cui essa si rappresenta all'interno del suo concetto di essere il mondo intero, e tuttavia la sua prospettiva sull'universo è determinata sensibilmente. Ciò che è rappresentato del mondo, quanto e in quale direzione chiarisce il mondo stesso? Esso si determina assolutamente solo attraverso ciò che è disponibile ai sensi.

In che modo pensa Herder le determinazioni dell'anima dall'esterno, le quali danno all'anima stessa la sua forma? Come è chiaro, la concezione di una scienza esterna, in cui l'idea di una educazione filosofica proveniente dal primo istante di vita è sviluppata specialmente in riferimento alla parte riguardante l'educazione dei sensi dell'*Émile* di Rousseau, vede da parte di Herder un ulteriore sviluppo per cui la sensibilità è descritta non solo come determinata dall'interno, dovuta a forze interne, ma come determinata anche attraverso fattori esterni che influiscono sugli organi.

A seconda di ciò che agisce sui sensi, essi si formano in modi differenti. La differenza risiede da un lato in una maggiore o minore perfezione, e d'altro lato nello sbalzo di tonalità della percezione, che Herder successivamente sviluppa più nello specifico in riferimento all'estetica²⁹⁸.

In questo modo Herder concepisce per la prima volta per la sua riflessione estetica la pedagogia e la filosofia della storia come presupposti decisivi per una storicità della sensibilità. La formazione della sensibilità è un processo che Herder come Rousseau pone nell'infanzia. Ciò significa che nell'infanzia si forma soprattutto il modo in cui il mondo può

²⁹⁸ Cfr., *RJ*; e J. G. Herder, *P* (1770), *WP*, II, p. 411.

essere percepito. Questa formazione può essere descritta in questo modo: la determinazione delle forze si costituisce attraverso colpo e contraccolpo, quella del *Gefühl*, attraverso fremito e controfremite.

Il modo in cui i sensi sono stati costruiti, dà all'anima la sua forma, con ciò si determina ciò che l'anima può portare all'illuminazione dal suo concetto oscuro di essere, il modo in cui il mondo va esplorato nelle sue tonalità, dipende essenzialmente dalla composizione e dalla formazione degli organi preposti ad esso: questione che ritroveremo affrontando la *Lettera sulla scultura* di Hemsterhuis.

Alle determinazioni esterne appartiene, a parte la formazione della sensibilità attraverso effetti esterni, anche ciò che è esperito nell'infanzia come tale.

Qui le prime idee che ci destano restano materiale sul tempo della nostra vita. [...] esse sono le prime limitazioni molto significative della nostra anima <dovute> agli oggetti esterni²⁹⁹.

Se le prime idee vengono chiamate «materiale sul tempo della nostra vita», è da intendere che esse rappresentano la materia che nella vita successiva dà forma solo in modo differente³⁰⁰. Ciò lascia pensare alla teoria sensualistica di Condillac sulla genesi di tutte le nostre rappresentazioni dalle sensazioni. Tuttavia l'accento cade nella riflessione herderiana non su una ricostruzione genealogica delle idee astratte da quelle sensibili, equivalente per tutti gli esseri umani, ma su un significato individualizzante che si dirige verso le prime idee. Ma in quale modo l'anima può essere limitata attraverso gli oggetti esterni? Il senso oscuro dell'essere in cui tutti i contenuti sono dati del tutto indistintamente, viene illuminato attraverso le prime percezioni: ciò significa che l'anima umana dispone di rappresentazioni chiare rispetto a cui essa stessa viene determinata. Di qui è tuttavia incomprensibile perché venga attribuito alle prime determinazioni una tale importanza da potersi estendere alle rappresentazioni di tutta la nostra vita. Per comprendere questa operazione è necessario ricordare che le percezioni sono interpretate come modificazioni di una rappresentazione dell'essere, sono cioè modi determinati di dare una rappresentazione dell'essere. Soltanto se lo sviluppo dell'anima esce da uno stato di indifferenziazione tra sé e il mondo, tra il soggetto

²⁹⁹ Ps, parte II, punto 6.

³⁰⁰ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 275.

e l'oggetto, le prime idee riguarderanno in modo molto più consistente questa differenza, ciò che viene chiamato il sé incarnato oppure l'io presente.

In queste poche annotazioni si ha ben chiara la radice delle riflessioni che Herder svilupperà negli scritti successivi, primo tra tutti il *Journal meiner Reise* (1769).

Lo sviluppo esterno si compie in una sequenza di gradi per cui per ogni grado sono riservate determinate possibilità, e ogni grado precedente è considerato necessario per il raggiungimento di quello successivo, la cui espressione è codeterminata attraverso le precedenti. Dal progetto di una metafisica della percezione proviene il fondamento filosofico di una concezione che penetra tutte le età. Essa si basa sull'idea che l'anima stessa diventi fenomeno. Da questo punto di vista assistiamo a una modificazione dell'idea di sviluppo leibniziana. Lo sviluppo dell'anima significa adesso non solo il dispiegarsi dell'interno nel tempo, ma la formazione, la forma dell'anima stessa in accordo con la sua sfera sensibile. La soggettività è pensata come in sé dipendente dallo sviluppo della rappresentazione del mondo che produce e determina da sé, purché essa si differenzi dall'oggettività prima attraverso il concetto di essere, e in modo più accurato attraverso la sensibilità. L'individualità diventa per Herder stesso qualcosa che si sviluppa storicamente e che si modifica costantemente. Questo essere dinamico dell'anima come fenomeno nella relazione con il mondo è ciò che Herder chiama vita. In questo senso, la vita dell'anima è congedata dalla sua posizione trascendentale e metafisica ed è interpretata nell'orizzonte dell'immanenza.

La reinterpretazione sensualistica del monadismo leibniziano nella metafisica della percezione costituisce il fondamento per la relazione delle idee della storia herderiane. Non solo vi è così la possibilità di inquadrare perché tutti i fenomeni dell'essere dell'essere umano debbano essere compresi come un prodotto della storia, ma si dà anche luce all'unità e al senso (*Sinn*) del divenire storico.

La storia è infatti il divenire dell'umanità: essa è necessariamente, nei limiti della sensibilità, lo svolgimento che si compie del concetto di essere, in cui l'essere umano sente in modo oscuro ciò che Dio pensa produttivamente, si può soltanto rappresentare ogni volta un'altra forma di relazione di sé con il mondo secondo la misura della sfera sensibile. La peculiarità dell'anima umana è di poter mostrare il legame del concetto di essere con la sensibilità, ma nessuno sviluppo umano realizza completamente questo concetto. Le forme storiche differenti sono infatti solo differenti espressioni della possibilità umana di rendere chiaro l'essere al livello sensibile.

II. 3. Pensiero infinito e pensiero finito: *Grundsätze der Philosophie* (1769) a confronto con *Zum Sinn des Gefühls* (1769)

Gli scritti *Grundsätze der Philosophie* e *Zum Sinn des Gefühls*, anch'essi elaborati nel 1769, affrontano questioni strettamente connesse.

Per avere un quadro di riferimento, *Grundsätze der Philosophie* appare suddiviso in quattro punti: nel primo punto Herder determina l'essenza del pensiero infinito (Dio) in contrapposizione a quello finito; il secondo punto si concentra soltanto sull'essenza del pensiero umano rispetto alla relazione dell'anima umana con il suo corpo e con il mondo; il terzo punto tematizza la relazione degli esseri umani tra loro; e il quarto punto tratta delle modificazioni del mondo come corpo di Dio.

Gli appunti *Grundsätze der Philosophie* iniziano, alla stregua dell'insegnamento wolffiano, con l'esposizione di un parallelismo tra anima e corpo. «Io penso; questo pensiero è così proprio al mio io interno, come il movimento al corpo: lo posso quindi osservare come se stesso nell'anima, ciò che è per i corpi la capacità di movimento e di allontanamento»³⁰¹.

Si tratta di una sezione della teoria wolffiana secondo cui la monade dell'anima dispone della *vis perceptiva* e la monade del corpo della *vis motrix*³⁰².

Immediatamente dopo, però, Herder riprende la posizione scettica di Hume riguardo l'inconoscibilità della sostanza rispetto alla causa come tale.

Dal punto di vista metodologico dunque la psicologia non si differenzia dalla fisica: in entrambi i casi possiamo soltanto trovare empiricamente le leggi dell'effetto delle sostanze. Diversamente che per Leibniz, agisce secondo Herder non solo la fisica, ma anche la psicologia dei fenomeni. In quest'ottica Herder postula un'analogia tra un conseguente movimento del corpo e del pensiero o della rappresentazione (*Vorstellen*), che si deve compiere necessariamente in linea retta. La rappresentazione spaziale non ha alcun senso per il pensiero: è da assumere l'accostamento di Herder tra il processo del pensare come cambiamento (*Veränderung*) nel tempo e il movimento come cambiamento spaziale: come il movimento causante prosegue ininterrottamente nello spazio, allo stesso modo l'attività predisposta del pensiero prosegue attraverso impressioni sensibili nel tempo.

³⁰¹ GP, SWS, XXXII, p. 227.

³⁰² Ch. Wolff, 1734, § 79.

È del tutto verosimile che Herder avesse davanti agli occhi il testo kantiano *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*³⁰³. Secondo Kant pensiero e movimento sono in sé identici, ogni decorso è interpretato come uno sviluppo negativo, e ciò significa che all'annullamento di un movimento così come all'annullamento di un pensiero si richiede una causa reale opposta. La nature, spirituale e corporea, si comportano allo stesso modo, la differenza riguarda soltanto le diverse leggi, che sono ordinate secondo questi due modi dell'essenza, in cui lo stato della materia non è mai qualcos'altro che ciò che proviene da cause esterne, che può essere modificato anche attraverso una causa interna all'anima³⁰⁴.

Che ruolo ha il parallelo tra pensiero e movimento nella riflessione di Herder? In questa riflessione Herder coglie prima di tutto l'insegnamento di Hume che vede come suo compito quello di compiere un'analisi esatta della capacità dell'intelletto³⁰⁵.

D'altro lato, chiarisce già questo parallelo nelle tesi successive: l'alternarsi di spirito e corpo è possibile attraverso la forza di attrazione e repulsione, così che la modificazione del pensiero così come quella del movimento è conseguita attraverso l'azione di forze esterne.

La determinazione leibniziana dell'anima come forza, secondo la quale l'essere dell'anima è concepito come azione continua (*ununterbrochene Wirksamkeit*), è dunque accolta in modo tale che il concetto di sostanza, la categoria centrale della filosofia di Leibniz, viene escluso a causa della sua inconoscibilità.

Il pensiero infinito è strutturalmente differente dal pensiero finito, descritto come processo temporale:

la ricerca di un'anima che continua a pensare da sé nell'infinito. Essa deve avere una capacità di pensiero infinita: deve sviluppare tutto da un <solo> pensiero, che non è tuttavia pensiero. Contraddizione – come la linea retta proviene tutto dal punto, che tuttavia non è il punto. Contraddizione – giacché non dà alcuna linea infinita, allora tutto in essa è un pensiero, il quale è tutto, e che è un punto. È Dio³⁰⁶.

³⁰³ I. Kant, 1763b, p. 190.

³⁰⁴ Cfr., ivi, p. 191 e ss.

³⁰⁵ Cfr., D. Hume, 1748, p. 12 e ss.

³⁰⁶ GP, SWS, XXXII, p. 231.

Il pensiero infinito è naturalmente differente rispetto a quello finito, esso però non si distingue dal pensiero finito in modo tale da annullare i confini di esso, così da essere inteso cioè come un pensiero continuo in una linea infinita. In questa rappresentazione del pensiero infinito Herder riconosce una contraddizione: esso viene pensato come lo sviluppo di tutto da un pensiero, ossia come una linea infinita, che si protrae da un punto, così che si genera una contraddizione per cui il pensiero del tutto debba nascere da un pensiero, che non è il pensiero del tutto, oppure nell'immagine: la linea ha origine da un punto, che non è l'insieme dei punti che costituiscono la linea. Qui la contraddizione consiste da un lato nel fatto che il punto di partenza del pensiero infinito deve contenere già sé in modo infinito; d'altro lato tuttavia il sé non è già pensato come l'infinito che è (*seiende*), ma come l'infinito che diviene. L'infinito non può dunque essere inteso essenzialmente come continuazione del finito. Esso può essere pensato come uno, senza avere *partes extra partes*. Herder sta pensando al *hen kai pan* di Spinoza come grandezza intensiva (*intensive Grösse*), ossia indicare l'idea dell'anima a partire dalla sua forza. Tutte le parti (della linea), ossia tutto ciò che è finito è solo l'uno infinito, il pensiero uno. Questo pensiero uno è il pensiero di Dio di se stesso, in cui egli pensa allo stesso tempo tutto il mondo.

Da un'immagine geometrica Herder passa all'immagine del sole come centro del sistema planetario, per illustrare, in relazione alla teoria kantiana dell'origine del sistema planetario nella storia generale della natura, il rapporto tra Dio e mondo. Questo punto uno non è posto da nulla, ma esso pone tutto ciò che è qui: diventa un circolo di creazione infinito, tutto si cala nei raggi di Dio. Egli è il centro dell'universo, il sole del mondo³⁰⁷.

Secondo Kant la teoria meccanica della nascita dell'universo, rispetto alla nascita del nostro sistema planetario, viene dopo lo stato iniziale del mondo, l'induzione caotica della materia di differenti densità nello spazio, la fase della formazione di un corpo centrale di grande capacità di attrazione. Questo corpo è soggetto ovviamente alle forze di attrazione degli elementi circostanti. Tuttavia esso non sta in un rapporto tale con gli altri per cui risulta essere causato da essi, è esso stesso *prima causa*. Quando Herder dice: “ma esso pone tutto ciò che è qui: è un circolo di creazione infinito”, si riferisce alla teoria kantiana della nascita del sistema planetario, delle galassie e dei mondi dell'universo.

Prendiamo la teoria kantiana della nascita dei pianeti dell'universo come punto di partenza: la formazione del corpo centrale ha secondo Kant come conseguenza che le parti della materia si muovono continuamente tutte intorno al sole. Ciò significa che attraverso la forza di

³⁰⁷ Cfr., *ivi*, p. 228.

attrazione del corpo centrale, dopo che esso ha raggiunto una massa specifica, si ordina la materia tutta intorno, in un moto circolare attorno a questo corpo. Da ciò le parti di materia circolanti e il sole si trovano reciprocamente in uno stato di relativa quiete, e questi elementi sono di differenti densità: le particelle dense agiscono per parte loro come germogli, che attraverso l'attrazione formano particelle meno dense rispetto ai corpi celesti³⁰⁸.

Analogamente alla nascita del sistema dei pianeti Kant descrive la nascita del sistema di tutti i mondi a cui Herder in particolare si riferisce. Quando egli dice che Dio è il centro dell'universo, il sole del mondo, si lega infatti alla riflessione kantiana. In modo analogo alla posizione di Kant rispetto al sole come centro del nostro mondo, egli accetta un centro di riduzione di tutta la natura che caratterizza come punto della formazione e centro della creazione. Poiché Kant sostiene che vi sia uno spazio infinito, un discorso sull'esistenza di un centro di tutta la natura necessita di una spiegazione.

Il filosofo di Königsberg, presume che il corpo centrale dell'universo sia uguale al corpo infiammato del sistema solare, dunque il sole³⁰⁹.

Del tutto discordante con Kant è il paragone di Herder di questo punto centrale con Dio, il cui fine è quello di rendere Dio in qualcosa di materiale.

Ciò che si propone essenzialmente Herder è di allontanare la riflessione dalla rappresentazione cristiana di Dio, dal momento che Dio stesso costituisce il centro dell'universo, è universo immanente.

II. 3. 1. Oltre il dualismo cartesiano: Spinoza e Leibniz

Nonostante gli echi del pensiero di Spinoza siamo in alcuni passaggi in particolare del tutto evidenti, dire che Herder abbia subito l'influenza di Spinoza però è insufficiente, c'è bisogno di precisare che è attraverso le considerazioni di Mendelssohn sul pensiero spinoziano che queste riflessioni sono confluite all'interno degli scritti di Herder e hanno influito largamente sulla posizione del suo pensiero.

³⁰⁸ Cfr., I. Kant, 1755, p. 256; trad. It., p. 73.

³⁰⁹ Cfr., *ivi*, p. 328; trad. it., p. 148.

Dal punto di vista di Mendelssohn, la filosofia spinoziana si era spinta tanto oltre da poter essere in grado di superare il dualismo cartesiano tra sostanza estesa e sostanza pensante, finché invece non ha fatto confluire queste considerazioni verso una posizione che cancella la relazione e l'intersecarsi di queste due sfere – il mondo è Dio e ha realtà solo in Dio e non in se stesso – da cui scaturisce una teoria sull'evento del mondo, sulla relazione possibile tra corpo (*Leib*) e anima che può rinunciare all'idea di un intervento divino: esiste il mondo, ma non al di fuori di Dio. La critica di Mendelssohn a Spinoza ha a che fare sostanzialmente con il monismo della sostanza e dialoga con il pensiero di Spinoza alla stregua delle riflessioni di Leibniz. La ricostruzione della filosofia spinoziana attraverso l'idea di mondo serve a comprendere il monismo della sostanza. La critica di Herder a Spinoza si scaglia immediatamente sulla teoria del mondo come intelletto di Dio e in particolare sul fondamento del concetto di essenza finita. Tale teoria può essere confutata, secondo Herder, nel momento verificando che tutto ciò che è fuori dell'essenza perfetta è comunque necessario³¹⁰.

Per gli esseri finiti il mondo non è ciò che è per Dio: mentre Dio conosce il mondo attraverso il proprio sé e nel proprio sé, per gli esseri finiti il mondo è al di fuori del sé (Herder). Ciò sarebbe impossibile se il mondo coincidesse con Dio. O gli altri esseri finiti conoscono allo stesso modo di Dio, oppure il mondo non è soltanto in Dio. In un certo modo Herder riprende il pensiero di Dio in una determinata prospettiva sul mondo: per Dio il mondo è interno, ma per gli esseri finiti esso è conoscibile solo dall'esterno. In questo senso è chiaro che la critica che Herder muove a Spinoza è allo stesso tempo anche una critica a Leibniz, poiché le monadi finite sono le stesse che in Dio, il quale ha dentro di sé l'intero universo.

Herder sostiene, pensando alle qualità necessarie del pensiero di Dio, che l'essenza perfetta non sia necessaria, per cui tutto ciò che è possibile, tutto ciò che è pensato da Dio, e dunque anche tutto ciò che è sostanza finita, è reale, giacché Dio può soltanto pensare come quella generalità del possibile che è anche reale. Questa idea è il nucleo originario del Dio di Herder. La necessità della sostanza finita sarebbe dimostrata se fosse mostrato che questo unico pensiero di Dio non potrebbe contenere altro che tutto ciò che è possibile, e questo o è necessario o è il pensiero unico (*der Eine Gedanke*): formulare questa affermazione equivale a non dire nulla³¹¹. Attraverso questa argomentazione, Herder si allontana dalla posizione di Leibniz condivisa dallo stesso Kant, secondo cui la creazione del mondo si fonda sulla

³¹⁰ Cfr., *GP*, *SWS*, XXXII, 228.

³¹¹ Cfr., *ivi*, p. 228.

volontà di Dio³¹². Paradossalmente Herder si serve della confutazione di Spinoza della teoria secondo cui l'intelletto di Dio è l'origine delle cose tanto nella loro essenza che nella loro esistenza. Come Spinoza, dunque, Herder evita ogni antropomorfismo in riferimento a Dio, e nega la rappresentazione di una risoluzione divina rispetto a cui invece postula che alla natura di Dio appartiene la facoltà di rendere reale tutto ciò che è possibile.

Herder argomenta così: se le sostanze sono finite, allora lo è anche un mondo che è al di fuori del pensiero di Dio, il quale non è il solo pensiero dell'io divino, ma è l'infinita molteplicità delle relazioni esterne come esse si rappresentano alla coscienza finita.

La conclusione della critica herderiana a Spinoza consiste dunque in: «non è dunque possibile nessun Dio senza mondo, così come nessun mondo senza Dio. Tutto ciò che è possibile esiste dunque realmente altrimenti non sarebbe un mondo di Dio»³¹³.

Il pensiero di Dio, come facoltà di pensiero infinità, si realizza necessariamente, ma esso esiste non come unità collettiva di un io, ma in modo distributivo come molteplicità di parti fisse in relazione esterna tra loro. Ciò significa che per Herder Dio non è solo inteso come punto, come un mondo fatto di pensiero divino, in cui tutto è uno, l'io divino. Che il pensiero in Dio sia realmente un pensato significa che il punto non costituisce la possibilità della costruzione di una linea infinita, ma si realizza come questa possibilità: ha luogo cioè un circolo di creazione.

II. 3. 2. Dio: spazio, tempo e forza

Per l'analisi che si sta conducendo è bene tentare di capire sotto quali condizioni il mondo si rende presente, giacché è proprio per questa presenza del mondo che si pongono le condizioni per una esperienza estetico-gnoseologica.

Il mondo è un *continuum* infinito attraverso lo spazio: una successione infinita attraverso il tempo: poiché spazio e tempo sono la conseguenza del pensiero infinito di Dio, giacché

³¹² cfr., I. Kant, 1763, p. 153.

³¹³ GP, SWS, XXXII, p. 228.

egli pensa tutto ciò che è possibile come l'uno accanto all'altro e l'uno dopo l'altro.
Dunque spazio infinito e tempo infinito etc³¹⁴.

Dio riempie lo spazio e il tempo attraverso la sua forza, ma egli stesso non è spazio né tempo. La sua forza ha pensato tutto ciò che è possibile come reale, e ciò che è reale deve essere legato a Dio attraverso lo spazio, il tempo e le forze. Dio appartiene in questo senso al mondo, così come il mondo appartiene a Dio. Egli è il principio ma tutto è contingente, a condizione di individuare il fondamento in Dio, e che questo tutto appartenga necessariamente al pensiero di Dio.

Queste considerazioni sono molto vicine alle riflessioni kantiane della *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* e del *Einzig möglicher Beweisgrund* che effettivamente si riferiscono alla riflessione di Leibniz, soprattutto per quanto riguarda la formulazione per cui spazio e tempo sono considerati come conseguenze del pensiero di Dio, secondo Leibniz come regole dell'ordine. Spazio e tempo diventerebbero dunque conseguenze del pensiero infinito di Dio, e più precisamente sono da comprendere come conseguenze della molteplicità infinita del pensiero individuale. Herder intende tuttavia in modo differente questo fissare spazio e tempo come conseguenze del pensiero infinito di Dio. Per il filosofo, infatti, il mondo reale è un *continuum* infinito attraverso lo spazio e una successione infinita attraverso il tempo. Questa posizione risulta chiaramente inconciliabile con quella di Leibniz, per cui la continuità è soltanto qualcosa di ideale, il mondo reale si compone di unità indivisibili, le monadi, la cui connessione non si pone attraverso spazio e tempo, ma è da pensare come armonia posta da Dio.

Le cose sono reali per il rapporto tra spazio, tempo e forza nel loro nesso, a condizione però che il nesso non pervenga a queste cose come cose autonome, ma che si basi su qualcos'altro a partire dal loro rapporto, cioè Dio³¹⁵. La posizione di Herder argomenta che tutto ciò che è reale è anche legato attraverso spazio e tempo, giacché Dio pensa già tutto ciò che è possibile come l'uno accanto all'altro e l'uno di seguito all'altro. Spazio e tempo sono intesi come modi del nesso delle cose e in questo senso come conseguenze del pensiero infinito di Dio: il reale essere legate delle cose si basa sul fatto che Dio concepisce già la sua possibilità come unità della molteplicità nello spazio e nel tempo.

³¹⁴ ibidem.

³¹⁵ Cfr., I. Kant, 1767, p. 51-52; e p. 102-103.

Rispetto a Kant che riprende per lo più Leibniz, Herder procede invece verso le riflessioni di Spinoza, secondo cui dal pensiero reale di Dio deriva la realtà del mondo. In particolare all'interno della quinta parte dell'*Etica* (1677) (che Herder cita espressamente in conclusione della versione del 1778 del *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*), Spinoza dà inizio alle proprie riflessioni a partire da Cartesio, il quale – dice – «aveva concepito la mente talmente distinta dal corpo, che non poté assegnare nessuna causa singola né a questa unione (di mente e corpo) né alla stessa mente, ma gli è stato necessario ricorrere alla causa di tutto quanto l'universo, cioè a Dio»³¹⁶. Nondimeno resta per Herder il concetto di contingenza, che egli riprende dalla distinzione kantiana tra contingenza e necessità. Kant spiega che la possibilità interna delle cose non è indipendente e neppure si dà da sé, ma attraverso un principio³¹⁷. Se tutto è contingente, nel senso che ciò che è materiale basa la sua possibilità sull'esistenza (*Dasein*), allora tutto è anche, sotto un altro punto di vista, necessario. Ciò che nello specifico stabilisce la possibilità interna delle cose è ciò di cui consiste l'attività del pensare (*Denklichkeit*), così che sarebbe contraddittorio se le cose fossero altro rispetto a come vengono pensate dall'intelletto divino; la seconda possibilità è che la realtà appartenga già alle cose stesse, a condizione che sia possibile che qualcosa appartenga già alla possibilità interna di una cosa. Ci si domanda allora come il pensiero di Dio, che è il centro dell'universo e che costruisce il mondo attraverso l'attrazione e la repulsione, si lasci stabilire da qualcosa che è al di fuori di lui.

Se Herder, però, argomenta con Spinoza che il pensiero di Dio è il fondamento della possibilità e della realtà del mondo, è insensato anche continuare ad attribuire a Dio altre forze attraverso cui ciò che è possibile diverrebbe reale. Ciò su cui Herder controbatte è l'idea che Dio agisca all'interno dello spazio e del tempo. Dio è infatti come il sole: il centro di tutte le stelle: ovunque attrazione presente. Così come si comporta il suo corpo, che è luce, rispetto ai corpi delle masse planetarie, allo stesso modo si comporta Dio rispetto alle cose finite. Egli è presente solo attraverso la luce dell'esterno e attraverso la forza di attrazione dell'interno³¹⁸. Interpretando questa analogia: Dio è per le cose finite ciò che rende visibile tutte le altre cose finite. La possibilità di percezione delle cose o le cose percepite risiede nella parte esterna di

³¹⁶ B. Spinoza, 1664, p. 225.

³¹⁷ I. Kant, 1763, p. 83-84.

³¹⁸ Cfr., *GP*, *SWS*, XXXII, pp. 228 e ss.

Dio (*Aussenseite Gottes*). In altre parole, il mondo fuori di Dio viene indicato anche come corpo di Dio³¹⁹.

La metafora della luce contiene però un ulteriore passaggio: la luce incontra soltanto la superficie, a differenza della forza di attrazione che incontra l'interno e agisce al centro del corpo³²⁰.

Dio è presente all'esterno come luce, ossia come percezione delle cose finite, giacché esse esistono secondo il precedente pensiero di Dio esistente. Ciò significa dunque che il mondo è il corpo di Dio³²¹. Il percepire riguarda però le cose finite, e dunque se ci si riferisce a Dio, riguarda solo la parte esistente, quella esterna, che rimanda a un interno.

Come mostra Herder³²², le sostanze finite sono spirito o anima, la cui forza centrale consiste nel pensare. Gli spiriti finiti della facoltà di pensiero infinita vengono attirati da Dio, poiché hanno una tendenza a riconciliarsi con esso. Nella riconciliazione reale con Dio, essi sarebbero però annientati come sostanze esistenti in modo indipendente.

Il perfezionamento delle sostanze finite consiste dunque per Herder non nella mistica riconciliazione con Dio, ma nel loro aspirare all'universo, ossia esse stesse sono forze che legano a sé i pensieri dell'universo.

II. 3. 3. *Seele e Leib*: anima e corpo agente

Il rapporto che intercorre tra le anime può essere descritto come una combinazione tra la monadologia di Leibniz e la filosofia naturale di Kant. A Leibniz il filosofo si riferisce sostenendo che le sostanze finite sono spiriti oppure anime, la cui forza centrale è il pensiero; che a queste monadi, invece, sia conferita la capacità di costruirsi un corpo attraverso la forza di attrazione e di repulsione, riprende la concezione della materia elaborata da Kant. In particolar modo, della teoria kantiana viene ripresa l'analogia della perfezione degli abitanti

³¹⁹ Cfr., *EuE* (1778), *WP*, II, p. 719.

³²⁰ Cfr., I. Kant, 1755, p. 308-309; trad. It., p. 129.

³²¹ Cfr., *GP*, *SWS*, XXXII, p. 230.

³²² Cfr., *ivi*, p. 229.

dei pianeti secondo la relazione della distanza dei pianeti dal Sole³²³. Herder ordina questi elementi in un nuovo sistema.

Originale è la trasposizione della relazione meccanica del corpo del mondo alla relazione degli spiriti finiti tra di loro e con Dio. Al posto dell'armonia prestabilita subentra l'idea di un ordine naturale e di uno sviluppo delle anime nello spazio e nel tempo e l'influsso reciproco delle anime che dipende da Dio. La discussione con la teoria leibniziana dell'armonia prestabilita dà luogo alle questioni affrontate negli appunti *Über Leibnitzens Grundsätze von der Natur und Gnade* (1769). La critica mossa da Herder si ricollega a quella kantiana, laddove Herder descrive come incomprendibile la molteplicità delle modificazioni in una semplice sostanza, che viene contemplata tutta per sé³²⁴. Per essere modificabili, le monadi devono, secondo Kant, stare in una relazione reale l'una con l'altra. In generale la critica di Herder alla teoria di Leibniz insiste sul fatto che essa non abbia alcun fondamento interno per la relazione dell'anima con il corpo, e per la relazione dell'anima con una parte dell'universo nelle monadi stesse, ma al contrario operi attraverso un «*deus ex machina*. Mi sembra che il mondo sarebbe molto più semplice e molteplice, se in ogni monade ci fosse il fondamento del suo legame e di tutte le sue modificazioni»³²⁵.

Il passaggio dalla concezione di Kant della condizione sistematica del corpo del mondo agli spiriti finiti e ai loro corpi assume il senso di esibire le relazioni e le modificazioni, le analogie e le differenze del mondo delle anime come eventi naturali, che sono comprensibili attraverso le cause naturali e leggi, senza l'intervento di Dio. «Egli <Dio> anima tutto e niente: tutto, egli ha ordinato le forze e gravita contro di esse (*gegen einander gravitiert*); niente, poiché queste forze animano tutto, l'essere umano stesso e il resto su di esso. Questa è la provvidenza»³²⁶.

Herder trasferisce la legge della formazione dei corpi dalla materia (Kant) alla relazione delle unità di corpo e anima come se li giudicasse addirittura corpi celesti. È questo un passaggio del tutto originale che non riprende né la posizione leibniziana, né quella wolffiana rispetto alla monade di cui parla Kant, si tratta solo di una monade umana che è in relazione con il mondo e con Dio. L'idea di Herder dell'universalizzazione della concezione dello sviluppo

³²³ Cfr., I Kant, 1755, p. 359; trad. it., p. 177.

³²⁴ *GP, SWS, XXXII*, p. 226.

³²⁵ *Ivi*, p. 227.

³²⁶ *Ivi*, p. 230.

storico-naturale e delle forze appare geniale. Se Herder intende la formazione di un mondo di corpi come un processo che presuppone le essenze degli spiriti che sono in una condizione di reciproca gravitazione, allora, non è possibile o meglio è del tutto insufficiente parlare di gravitazione, attrazione e repulsione limitandosi soltanto alle leggi della fisica. Attraverso la forza di attrazione Herder intende, a partire dal discorso della relazione degli spiriti finiti, una relazione del pensiero. «L'essere umano gravita contro tutto, contro Dio: tutto gravita contro di lui, egli dà e prende il pensiero dall'universo. Egli è una parte del pensiero di Dio; una parte del pensiero di Dio è il suo pensiero»³²⁷.

Herder pone dunque il pensiero in analogia con la forza di attrazione fisica, al pensare cioè è restituita una dimensione concreta in quanto si tratta della forza di congiungersi con altri pensieri da legare a sé, così come gli elementi della materia attirano le masse e gli elementi che gravitano intorno. Se il centro dell'universo è Dio, il mondo è pensiero esistente di Dio, la cui realtà consiste nel pensarsi reciprocamente delle sue molteplici esistenze. Dipende dunque dal grado della forza e della costellazione delle altre forze quanti e quali pensieri possano essere raccolti (*aneignen*). In questo panorama è nuovamente trasferita la relazione degli spiriti (*Geister*) (che sono nei corpi) alla relazione dei pensieri, che devono poter pensare da soli (Spinoza).

Herder lega l'idea secondo cui gli spiriti finiti stanno nelle relazioni di attrazione e repulsione, con la riflessione secondo cui la monade si costruisce il proprio corpo, assumendo una posizione centrale. «Nella sua formazione – dell'essere umano – tutto deve poter essere chiarito dal pensiero, che gravita contro l'universo, e attraverso cui giunge a perfezione: come la formazione di ogni terra attraverso la forza centrale»³²⁸.

Il mio pensiero dunque aspira ad avere tutto – poiché un mondo si costruisce a partire dai corpi: aspiro ad avere il pensiero: questo sarà il tatto (*Gefühl*); secondo l'udito invece il pensiero assume la forma della successione; mentre secondo la vista, della simultaneità. Il tatto andrà a costituire i nervi.

Questa derivazione delle forze, che deve servire a rendere chiaro l'essere del corpo, ricorda la derivazione di Leibniz del fenomeno reale dei corpi dalla finitezza delle monadi.

³²⁷ *ivi*, p. 229.

³²⁸ *ibidem*.

Il contributo di Kant al materialismo, secondo cui le caratteristiche del pensare si danno attraverso le qualità della materia, alle quali esso è legato, viene tradotto in un immaterialismo vitale, in cui l'essere corporeo è fondato viceversa sulle forze spirituali.

Nella ricercata affinità con Leibniz si ritrova anche il punto di partenza: la formazione di un corpo (*Leib*) deve essere fondata nel limite dell'anima umana.

Mentre Dio è tutto immediato, conosce a partire dal principio interno, noi conosciamo le cose solo nella mediazione, ossia solo dagli effetti che hanno su di noi o dalla relazione che hanno con noi, con le altre cose, con il mondo: non conosciamo mai ciò che una cosa è in sé³²⁹.

Descrivendo il divenire del corpo attraverso la mediatezza del nostro conoscere e non viceversa la mediatezza della conoscenza attraverso il legame con il corpo (*Leibgebundenheit*), Herder segue almeno in parte Leibniz, il quale aveva descritto la limitazione dell'anima umana a partire dal fatto che una parte del suo pensiero è necessariamente oscura: di qui la sua nascita dalla rappresentazione della materia.

L'anima apprende nelle rappresentazioni oscure la resistenza contro la sua capacità di rendere chiare le cose: resistenza che vale per le monadi come per le anime finite.

In accordo con questo schema, Herder afferma che l'anima si costruisce attraverso l'attrazione e la repulsione del corpo (*Leib*) e secondo la sua limitatezza il corpo sarà conoscibile solo in modo mediato. Riguardo alla prima affermazione si deve pensare alla fisiologia contemporanea al filosofo come una risorsa. In particolare rispetto alla *Theoria Generationis* (1759) di Kaspar Friedrich Wolff, poiché Wolff introduce lo sviluppo del pensiero all'interno della fisiologia e, in contrasto con la *Präformationstheorie*, individua la «vis essentialis» su cui si fonda la formazione del corpo organico, come forza che attrae, il cui effetto deve essere un modo della repulsione (*Abstossung*)³³⁰.

Si provi a ripercorrere il pensiero di Herder: l'anima che patisce, secondo le riflessioni di Leibniz, non può portare a chiarezza tutte le rappresentazioni attraverso l'uso della sua forza, e questo costituisce il primo concetto della materia; dunque, secondo Herder, si conosce

³²⁹ *PN*, SWS, VIII, p. 98.

³³⁰ Cfr., C. F. Wolff, 1759, Parte Prima, Cap. I, § 2, p. 11.

Per la lettura di Herder della *Theoria Generationis* di Wolff cfr., Nisbet, 1970, p. 204.

l'anima come forza, che gravita in opposizione all'universo. Qui ritroviamo un intersecarsi di attività e passività, che è posta in totale differenza rispetto a Leibniz. Herder mette in contrasto il pensiero umano con quello di Dio, che conosce tutte le cose in sé nel pensiero di esse stesse e nel loro fondamento interno. La conoscenza limitata e mediata degli esseri umani, invece, deve essere per contrasto al di fuori delle cose esistenti realmente, che in sé sono pensiero di Dio o risultano da se stesse. Nella sua esistenza l'essere umano conosce, dunque, solo a partire dalla sua relazione e dall'effetto che essa ha su se stesso. È nella finitezza, dunque, che risiede per Herder il fondamento della formazione del corpo (*Leib*). Io tendo ad avere un pensiero: questo diviene tatto (*Gefühl*). Il *Gefühl* semplicemente inteso come tatto, dal momento che qualche riga più tardi si legge: «*Gefühl, das wird Nervenbau*». Da esso si sviluppa per prima cosa l'organizzazione del corpo (*Leib*), il sentire degli organi. Il *Gefühl* è la parte passiva, il lato dell'anima che patisce, ma la sua tensione all'universo denota allo stesso tempo la sua attività. Il *Gefühl* pensa, in questo tendere, l'essere interno dato alla realtà della ricettività, della suscettibilità o della sensibilità dell'anima umana. La «materia prima» dell'anima umana non consiste secondo Herder, così come per Leibniz, nell'esperienza della resistenza contro la sua forza di chiarimento, ma nella coscienza della ricettività essenziale o dell'essere allineata all'esterno della coscienza finita, sul mondo esistente. La conoscenza umana e quella divina sono pensate come differenti strutturalmente e non in base al grado. Ancora, il pensiero divino garantisce ai pensieri umani la loro realtà, essa e l'essenza del mondo sono pensiero di Dio. Si può dire in questo senso, che l'anima umana sia per Herder anima già sensibile, oppure essa contiene già come anima l'aspetto della corporeità. Herder, infatti, pensa la formazione degli organi come effetto di questa forza dell'anima, e il corpo organico è nell'universo anima divenuta (*gewordene Seele*) nel reale. È da tenere a mente che Herder intende qui la modalità della rappresentazione in riferimento agli organi: la vista produce la rappresentazione dell'uno accanto all'altro nello spazio, l'udito la rappresentazione dell'uno dopo l'altro nel tempo. Se Herder sostituisce la tesi secondo cui l'anima si costruisce un corpo attraverso l'attrazione e la repulsione, non abbandona però il terreno immateriale, poiché non si deve intendere qui un corpo materiale, ma una sfera di azione (*Wirksamkeit*) che ha formato l'anima come forza in conflitto con altre forze dell'universo. Ciò che Irmscher lascia emergere riguardo al saggio *Zum Sinn des Gefühls*, vale anche per il *Grundsätze der Philosophie*:

Sotto questo aspetto il corpo è per così dire il limite entro cui esso può mantenere costantemente la forza dell'anima in contrasto con le evidenti forze dell'universo,

all'interno del quale <all'interno del limite> essa è tutta intera presso di sé. Al di là di questo limite inizia per essa, con l'esperienza della resistenza, il mondo degli oggetti³³¹.

Come emerge qui, la riflessione di Herder sulla genealogia del corpo attribuisce al *Gefühl* un ruolo essenziale. Non è casuale che l'essere interno dell'anima e il senso del tatto vengano chiamati con la stessa parola: Herder pensa entrambe insieme come la medesima relazione tra il lato interno e quello esterno. Internamente l'anima è presente nel *Gefühl* interno. Se si pensano le anime incarnate come forze, che agiscono l'una sull'altra, il *Gefühl* contiene in sé, come coscienza della tensione contro l'universo, in un certo qual modo la coscienza di sé ristretta attraverso le altre forze o delimitata da esse.

A incontrare la resistenza di altre forze, attraverso cui la propria sfera viene delimitata, è per così dire il lato esterno del *Gefühl*. In altre parole, nei *Grundsätzen der Philosophie*, Herder avvia la riflessione che sarà poi ripresa all'interno del saggio *Zum Sinn des Gefühls*. Si tratta dell'elemento costitutivo di tutto il sistema herderiano, per cui considero necessario contestualizzare i punti essenziali di questa riflessione.

II. 3. 4. Considerazioni conclusive sui saggi *Grundsätze der Philosophie* e *Zum Sinn des Gefühls*

Le osservazioni sparse sul rapporto tra psicologia e teologia, che si trovano all'interno degli scritti giovanili di Herder, compaiono per la prima volta nei *Grundsätze der Philosophie*, e più precisamente vengono presentati sotto forma di elementi del pensiero di Spinoza, Leibniz, Shaftesbury e Kant, che sono considerati infatti le fonti più importanti per il pensiero herderiano. Si prenda in considerazione il punto di partenza dei *Grundsätze der Philosophie*: la sostanza degli enti (*Seienden*) è per noi inconoscibile. Herder utilizza in questo scritto, attraverso lo scetticismo di Hume e Locke, per lo più i concetti di forza, anima o il concetto indeterminato di essenza (*Wesen*).

Secondo questo concetto ciascun ente (*Seiende*), finito o infinito che sia, si determina attraverso due modi delle forze: attraverso la forza (capacità) di rappresentazione, e attraverso

³³¹ H. D. Irmscher e E. Adler, 1979, vol I, p. 292.

la forza di attrazione e repulsione. Attraverso la rappresentazione l'ente (*Seiende*) è caratterizzato nella sua determinazione interna, mentre dalle forze di attrazione e repulsione nella sua determinazione esterna.

Dio è il centro della gravitazione, e la sua relazione con l'esterno caratterizza la sua esistenza. Risulta evidente che Herder utilizzi i concetti fisici in un significato trasposto, come in effetti anche in precedenza abbiamo avuto modo di sottolineare. Che Dio sia il centro del mondo significa che egli non si costruisce attraverso l'effetto delle altre forze, il mondo è causa immanente della formazione e del movimento (inteso come sviluppo) di tutti gli esseri finiti. L'uso della cosmologia kantiana in riferimento alla relazione di Dio con le essenze finite ha anche il senso di mostrare la creazione non come atto contenuto in un istante, ma come un incalcolabile sviluppo nel tempo. Considerata in modo fisico, la creazione si produce prima di tutto attraverso la relazione delle forze, della materia, della massa e della forma dei corpi, che agiscono l'una sull'altra esternamente. In riferimento a Dio, dice ora Herder, l'intero universo costituisce il suo corpo. Qui è evidente che Herder voglia conciliare due prospettive: la modalità del rapporto di Dio rispetto alle essenze finite è messa in relazione, all'interno di Dio, alla sua capacità di pensiero. Dio è in relazione esterna con gli altri enti (*Seienden*), in quanto essi sono pensiero di Dio esistente; Dio si sente o conosce in tutti gli esseri esistenti, così come l'anima umana è ovunque presente, laddove si sente³³².

All'interno del *Zum Sinn des Gefühls* troviamo:

così Dio sente (*fühlen*) e tocca (*tasten*) allo stesso modo in tutto il mondo: così ascolta (*hören*) in tutto il mondo; così pensa il mondo intero, che è un suo pensiero che esiste realmente³³³.

Da un lato quindi Dio è pensato come centro del mondo, d'altro lato l'intero universo è però il corpo di Dio, ciò significa che non esiste alcun essere vivente al di fuori di Dio: tutti gli esseri viventi sono parti del pensiero e del corpo di Dio. La relazione tra Dio e le essenze finite dovrebbe essere chiarita in analogia ai rapporti materiali attraverso le forze di attrazione e repulsione, in questo senso il corpo di Dio dovrebbe costruirsi nel conflitto con le forze di attrazione e repulsione delle essenze finite, cioè l'uso di questo modello presuppone che più

³³² Cfr., Kant, 1766, p. 324.

³³³ Cfr., SG, WP, II, p. 245.

esseri viventi agiscono in modo corporeo l'uno sull'altro attraverso le stesse forze e di qui formino il loro corpo.

Herder mostra però due modalità di agire esterno che hanno come scopo quello di porre l'anima in relazione con il proprio corpo e gli esseri viventi in relazione l'uno all'altro, l'uno con l'altro. Il movente di ciò risulta chiaro: se la relazione esterna di Dio con gli altri esseri viventi viene pensata, secondo la rappresentazione di Shaftesbury, come relazione dell'anima con il proprio corpo, allora è confutata la versione idealistica di Mendelssohn rispetto allo spinozismo, e Dio e mondo non risultano divisi. Chiaramente Herder intende renderli parte concreta della totalità divina solo nella loro finitezza, anche attraverso l'uso di due modalità delle forze degli esseri finiti come simili a quelle divine. Se infatti il pensiero di Herder pone alla base un qualche concetto di sistema, dovrebbe essere trovata una terza via di comparazione tra le due modalità dell'attività esterna. L'espedito che toglie le difficoltà e rende plausibile un concetto di sistema, è quello di intendere l'anima in relazione al suo effetto esterno come «forza formante» (*forming power*³³⁴), e più esattamente che interviene nella formazione attraverso le forze di attrazione e repulsione. Il modello fisico dovrebbe essere sostituito o almeno integrato con uno organico, in cui l'anima come principio vitale modifica delle parti del mondo attraverso cui forma il suo corpo. Ciò vuol dire comunque che la rappresentazione e le forze di attrazione e repulsione devono essere intese come peculiarità o modificazioni della rappresentazione stessa.

Interpretata secondo questo modello, l'anima di Dio forma e organizza senza limiti, in modo tale che tutti gli esseri viventi appaiano come corpi dominati dall'anima di Dio. A differenza di Dio, che costituisce il centro dell'attrazione, l'essere umano non è attirato da nulla, le forze finite sono in conflitto le une con le altre, ed è attraverso questo conflitto che si determina la loro rispettiva sfera di azione (*Wirksamkeit*), ossia dal rapporto che intrattengono con le altre forze.

Il grado della forza che un'anima ha in rapporto alle altre forze si esprime secondo Herder in base a quanto essa è in grado di estendersi, ossia in relazione a quanto spazio può occupare³³⁵.

³³⁴ Cfr., A. A. Shaftesbury, 1709, vol. II, p. 333.

³³⁵ «Je größere Kraft eines denkenden Wesens: desto mehr würkt es ins Universum: desto weiter föhlts: desto mehr hörts».
SG, WP, II, p. 245.

II. 3. 5. Il tatto come esperienza dell'io e del non-io

Se il corpo (*Leib*) è il luogo dell'anima, i limiti del corpo (*Leib*) sono in un certo qual modo le rappresentazioni esterne, secondo la cui misura la forza dell'anima può affermarsi nel contrasto con altre forze. A differenza di Dio, la sfera dell'azione (*Wirksamkeit*) è limitata dall'esterno; la sua forza di attrazione non è sufficiente a causare (*bewirken*) la coesione di tutte le parti del mondo in un corpo intero.

Quest'idea è esposta da Herder come una teoria del tatto. Il tatto è inteso come organo della forza. Nel saggio *Zum Sinn des Gefühls* Herder formula l'ipotesi che a un cieco, «che sarebbe tanto metafisico, quanto Saunderson matematico»³³⁶, sarebbe possibile sentire «come il suo pensiero si sia reso evidente nell'universo, ossia come egli sia diventato un corpo»³³⁷. Il tatto (*Gefühl*) che è disteso su tutta la superficie del corpo, e che racchiude l'anima³³⁸, è rappresentato come organo della percezione della forza interna dell'anima, e viene a essere allo stesso tempo, date queste riflessioni, esperienza della resistenza, e con ciò esperienza del non-io.

Come è possibile rendere chiara la tesi di Herder secondo cui la modalità della relazione dell'anima con il proprio corpo e la modalità della relazione dell'anima con gli oggetti esterni sono simili per tutte le essenze finite?

Dice Irmscher: la forza che lo riempie e lo muove, e il movimento e l'azione (*Wirkung*) in cui la forza si disgrega, costituiscono l'umano corporeo immediatamente compreso, poiché è sempre praticato come unità³³⁹.

Nondimeno la modalità secondo cui l'essere umano conosce è sensibile, è il tatto (*Gefühl*).

L'anima umana è essa stessa solo nella sua azione (*Wirkung*), accessibile al corpo (*Leib*) organico, e non può conoscersi diversamente che concettualmente come intelletto divino, senza il senso corporeo (*körperliches Gefühl*) come forza o sostanza.

Come chiariranno le riflessioni della *Plastik*, questa modalità mostra, al darsi del sé o all'esperienza del sé, il modo in cui l'anima umana fa esperienza di qualcosa o si appropria degli oggetti.

³³⁶ *ivi*, p. 244.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *WGS, SWS*, VIII, p. 104.

³³⁹ Cfr., H. D. Irmscher, 1960, p. 292.

Attraverso il provare la sensazione della forma plastica di un corpo umano – questo è il caso esemplare – si raggiunge, secondo Herder, l’anima data all’oggetto plastico dall’artista o la forma interna³⁴⁰. Nell’afferrare la forma esterna accade allo stesso tempo anche una nuova incorporazione dell’anima, attraverso la quale in essa, mentre riceve le forme esterne, viene sostituita alla condizione interna una condizione estranea. In generale vale quindi che «l’anima si sente dentro il mondo»³⁴¹, ciò vuol dire che l’anima si appropria primariamente del mondo e lo fa essenzialmente attraverso il tatto. In che modo anche le altre modalità di percezione sono un sentire, come è spiegato da Herder, “plasticamente” attraverso il senso della vista: «l’occhio, se vede l’acqua, la sente allo stesso tempo attraverso l’associazione con il tatto»³⁴².

Mentre Herder rende l’occhio vedente un corpo, che sta nel rapporto corporeo del sentire con gli oggetti visti, l’occhio viene descritto come «pars pro toto», esattamente come si relaziona l’anima rispetto agli oggetti: essa stessa è data nel tatto (*Gefühl*), ossia resa corporea – lo spirito reso sensibile – e si relaziona agli oggetti fuori di sé come se essa si immedesimasse con essi, fosse parte di essi.

Riprendendo i punti più importanti di questa teoria del tatto, esso costituisce il limite che separa la sfera di una forza dalle altre. Le forze di attrazione e repulsione sono qui da un lato pensate come forze attraverso le quali le rappresentazioni finite agiscono le une sulle altre, attraverso cui nell’analogia con le relazioni fisiche dovrebbe produrre un’espansione. D’altro lato l’anima è però (analogamente al divino demiurgico) rappresentata come una forza formata, che organizza le parti della materia e si fa corpo. Anche questo processo si fonda secondo Herder sulle forze di attrazione e repulsione.

L’anima è essa stessa accessibile al tatto solo nella sua azione (*Wirkung*).

Esso è allo stesso tempo percezione del non-io attraverso l’esperienza della resistenza. Se le restanti essenze finite sono da parte loro anime incorporate, allora per Herder è data in principio la possibilità che l’anima si sposti nella percezione dei corpi estranei anche in queste: in senso letterale si senta dentro e in questo modo compia nuove esperienze. La relazione delle anime finite con gli esseri viventi fuori di sé non costituisce la costruzione o la formazione di questi esseri, ma al contrario l’anima si lascia costruire secondo la forma

³⁴⁰ Cfr., J. G. Herder, *P* (1770), *WP*, II, p. 420, 449-450, 463.

³⁴¹ *WGS*, *SWS*, VIII, p. 104.

³⁴² *GSP*, *SWS*, VIII, p. 100.

sensibile accessibile. Chi prevale è l'anima estranea mediata dalla sua espressione corporea attraverso cui l'estraneo si rende disponibile all'anima che lo riceve (percepisce). Qui la conoscenza non è rappresentata, come successivamente, come assimilazione dell'estraneo, ma come adeguamento del proprio interno all'esterno estraneo.

Il concetto di sistema di Herder riguardante la relazione tra Dio e essere umano si lascia definire come: la capacità di pensiero di Dio è infinita, essa afferra tutto come parte del suo io. Tuttavia esistono esseri viventi fuori di Dio, esiste il loro intelletto. Dal punto di vista degli esseri viventi fuori se stessi, l'anima di Dio è illimitata capacità di creazione (*Bildungskraft*) che plasma tutti gli esseri viventi secondo le idee che sono nell'intelletto divino, e le ricongiunge alla totalità del suo corpo.

Le essenze finite sono delle capacità di rappresentazione che si differenziano da Dio, che pensano al pensato non come prodotto del proprio io, ma come qualcosa di reale al di fuori dell'io, e dunque comprendono se stesse come parti del mondo e non come la totalità del mondo. Questa modalità di rappresentazione si realizza in modo tale che nel conflitto con gli altri esseri viventi essa possa organizzare il suo corpo (*Leib*). Infatti, scriveva Spinoza, solo «finché non siano agitati da effetti che sono contrari alla nostra natura, abbiamo il potere di ordinare e concatenare le affezioni del corpo secondo l'ordine richiesto dall'intelletto»³⁴³. Tuttavia questa possibilità non è ammessa nella riflessione herderiana, giacché, abbiamo visto, l'anima nella relazione con le altre anime e con il mondo è già corporea. Il corpo (*Leib*) è più esattamente l'effetto (*Wirkung*) della forza dell'anima stessa, e la rappresentazione la conosce solo dall'effetto. D'altra parte anche per Spinoza essa «non può rappresentare niente, né ricordarsi delle cose passate, se non mentre dura il corpo»³⁴⁴.

Poiché le anime finite sentono in una sfera limitata attraverso altre sfere limitate, non decade per esse la relazione del corpo (*Leib*) con la propria totalità delle relazioni esterne agli esseri viventi. Si può avere esperienza dell'esterno degli esseri viventi attraverso l'effetto della propria forza, esternata e materializzata, sul proprio corpo (*Leib*) come rappresentazione sensibile dell'anima. Mentre Dio conosce l'essere vivente fuori di sé dall'interno, l'essere

³⁴³ B. Spinoza, 1664, Parte V, Proposizione 10, p. 231.

³⁴⁴ Ivi, Parte V, Proposizione 21, p. 238.

Confronta anche le considerazioni su *Plato sagte: daß unser Erkennen bloß Erinnerung sei* nei paragrafi precedenti.

umano conosce l'anima dall'esterno. L'appropriazione di questo essere vivente accade in modo tale che l'anima si immedesima (*sich einfühlen*) in questo esterno, ossia lo assimila.

Attraverso questa riflessione psicologica sulla conoscenza viene convalidato lo scetticismo di cui s'era discusso riprendendo l'inizio delle *Grundsätze zur Philosophie*. Al posto della conoscibilità dell'interno delle cose, Herder confida di poter formulare una regola unitaria che descriva la formazione di tutti i corpi. «Solo in questo modo posso rendere chiaro il mondo: come si sia formato il mio corpo»³⁴⁵. Così come i pianeti nell'universo si costruiscono attraverso le forze di attrazione e repulsione, la nostra anima costruisce il corpo allo stesso modo, e Dio il mondo³⁴⁶. Poiché il tatto rende percepibile la forza, attraverso la quale si è costruito il corpo, resta per Herder come presupposto che ovunque le stesse forze agiscano allo stesso modo.

La teoria di Shaftesbury di Dio come anima del mondo e dell'analoga relazione dell'anima degli esseri umani con il corpo è il modello che per Herder rende possibile la mediazione tra la teoria di Spinoza dell'immanenza di Dio nel mondo e quella di Leibniz della pluralità delle forze rispetto alle sostanze. Interessanti sono dunque le riflessioni di Herder della fine degli anni Sessanta, in cui il filosofo assume una prospettiva filosofico-religiosa. Dio è concepito, tanto nei *Grundsätze der Philosophie* quanto nel *Zum Sinn des Gefühls*, come unità della capacità di pensiero e forza di attrazione e repulsione, come anima e corpo del mondo, già come un Dio vivo o anche come vita, in cui tutto ciò che è finito è solo una parte.

II. 4. L'estetica del tatto: il dibattito settecentesco

L'interesse di Herder per la peculiarità e la funzione della percezione sensibile fu certamente risvegliato attraverso il dibattito circa il sensualismo e l'empirismo nella filosofia del Settecento, i paragrafi precedenti hanno cercato di rendere conto di questo legame.

³⁴⁵ *SG, WP*, II, p. 245.

³⁴⁶ Cfr., *GP, SWS*, XXXII, p. 299.

Il genio e l'imitazione, da cui si creano pitture e sculture, per tradizione «mirano a trasmettere alla posterità grandi esempi di morale e eroismo»³⁴⁷, ma in quest'ottica, nel confronto tra le due arti la scultura ne risulta immediatamente svantaggiata, poiché essa appunto è costretta a fissare un momento dell'azione (analogamente alla pittura) ma senza poter rendere la dimensione dell'insieme, del contesto, della situazione, la prospettiva in cui l'azione si sta svolgendo. L'operazione che compie Herder, portata a compimento nelle riflessioni della *Plastik*, è quella di rivendicare l'efficacia del tatto per la nostra conoscenza del mondo. Ecco dunque che teoria – e potremmo dire anche pratica – della conoscenza e teoria delle arti ritrovano nuovamente un terreno comune di riflessione.

La percezione tattile infatti vive una dimensione propria, che non dipende affatto da quella visiva, ma che semmai necessariamente si completa con essa, come con gli altri sensi disponibili all'essere umano. Per dire questo Herder fa riferimento alle suggestioni degli scritti che si erano concentrati sulla questione della cecità e sul senso del tatto, in particolare la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) di Diderot, che apre proprio il saggio della *Plastik*.

Non meno che i pensatori a lui contemporanei, Herder rimane affascinato dal resoconto del chirurgo inglese William Cheselden, pubblicato sulla rivista della *Royal Society*, riguardo alla riuscita operazione di un giovane uomo nato cieco: *An account of some Observations made by a Young Gentleman, who was born blind or lost his Sight so early that he had no Remembrance of ever having seen* (1728).

Naturalmente il dibattito sulla peculiarità del senso della vista come senso della distanza e della superficialità è molto ampio, e Herder si riferisce a questo proposito soprattutto (ma non solo) alle posizioni di Baumgarten e in particolar modo di Lessing³⁴⁸. In questo contesto – avendo affrontato il confronto tra Herder e Baumgarten e Herder e Lessing su queste questioni nel primo capitolo di questo lavoro sulla base di altri saggi – ci si limiterà a riprendere solo alcuni passaggi fondamentali e ci si concentrerà nello specifico su quei pensatori coinvolti nel dibattito sul senso del tatto a partire dal resoconto di Cheselden.

Herder dà inizio al saggio della *Plastik* a partire dalla valutazione che Diderot compie all'interno della *Lettre* rispetto alla vista come una forma superficiale della percezione, la

³⁴⁷ Cfr., P. D'Angelo, 2003, p. 91.

³⁴⁸ A tale riguardo rimando ai paragrafi del primo capitolo che si sono occupati del rapporto tra Baumgarten e Herder e tra Lessing e Herder a partire dalla lettura dei saggi *Kritik der "Aesthetica"* e *Erstes Wäldchen*.

quale da Platone³⁴⁹ assume l'accezione di percezione "filosofica", rende possibile cioè uno sguardo a distanza.

Questo, che può essere considerato un vantaggio, significa però allo stesso tempo assumere una distanza dalla realtà che, come dice Herder, genera una dispersione (*Zerstreuung*)³⁵⁰.

Non sono tuttavia da sottovalutare i riferimenti alle considerazioni di Mendelssohn che ritroviamo all'interno dei *Principi fondamentali delle belle arti* (1757)³⁵¹. «I segni naturali visibili che in una sequenza dovrebbero presentarsi contemporaneamente, devono essere rappresentati tramite linee e figure. Ora ciò può realizzarsi o tramite superfici o tramite corpi. In pittura ciò accade tramite superfici, nella scultura e nell'architettura tramite corpi»³⁵². L'architettura si differenzia dalla pittura, invece, così come dalla scultura, dice Mendelssohn, per via della perfezione che deve esprimere. In essa si esprimeranno sensibilmente, oltre all'ordine, la simmetria e la bellezza delle linee e delle figure nelle colonne, nei portali e nelle finestre, anche la comodità e la solidità di un edificio. Per contro, sottolinea il pensatore, né la pittura né la scultura hanno a che fare con la perfezione dello stato esteriore e con la durevolezza.

Ciò che ancora non è del tutto definito è la posizione che assumono pittura e scultura in modo indipendente, il passaggio sarà infatti compiuto per la prima volta nella *Plastik*. Riferendosi alla musica e alla poesia, Mendelssohn afferma che non è possibile unire queste due arti prendendo soltanto come riferimento comune il fatto che entrambe le arti si esprimano attraverso segni naturali, anche quando si affermasse che il loro fine ultimo comune fosse quello di esprimersi attraverso questi stessi segni³⁵³. Sotto questo punto di vista il medesimo discorso potrebbe essere riferito alla pittura e alla scultura, anche se la pittura, come è chiaro, non condivide con la poesia la capacità di rappresentare i sentimenti. È evidente che in Mendelssohn vi sia ancora un tentativo di conciliazione delle due arti figurative, attraverso il

³⁴⁹ Cfr. La discussione sul manoscritto *Plato sagte: daß unser Lerner bloß eine Erinnerung sei*, di cui si sono occupati il § II. 1. e il riferimento al mito della caverna all'interno della *Plastik*. *P* (1778), *WP*, II, p. 249; Trad. it., p. 31.

³⁵⁰ *VkW, DKW*, II, pag. 290.

³⁵¹ Cfr., M. Mendelssohn, 1757.

³⁵² *Ivi*, pp. 37-38.

³⁵³ Cfr., *ivi*, p. 44.

discorso residuo dei segni attraverso cui queste due arti si esprimono³⁵⁴. Evidentemente differente è la soluzione che troverà Herder all'interno della *Plastik*, che userà come riferimenti non più i segni ma i sensi.

Le qualità del senso della vista sono in contrapposizione a quelle che Herder chiama le qualità del *Gefühl*, qui inteso come senso del tatto. Anche se l'occhio possiede l'apparenza, e in questo senso possiede una relazione con la corporeità, tuttavia l'esperienza della corporeità stessa ha la sua origine nel tatto: l'occhio tenta di sostituire il tatto nella sua posizione e nella sua funzione, come se toccasse, afferrasse³⁵⁵.

Tuttavia il tatto non è per Herder soltanto il senso della corporeità estranea o estetica, da intendere nell'accezione di percezione sensibile di ciò che sta fuori di noi, ma è anche il modo o processo attraverso cui l'essere umano stesso diviene esistenza corporea (*leibliche Existenz*) in mezzo al mondo³⁵⁶.

Sommariamente Herder reinterpreta qui la tradizionale gerarchia dei sensi: l'occhio, che per l'illuminismo risulta essere il senso eminente, perde la sua posizione privilegiata rispetto agli altri sensi. Nella riflessione estetica subentra il tatto che sottrae al senso della vista la sua posizione di privilegio: l'essere umano ha escluso del tutto questo senso, scrive Herder, dalle arti del bello, ma l'estetica, secondo il suo nome, deve essere la filosofia del tatto³⁵⁷.

In principio alla discussione sul rapporto tra occhio e mano vi è la questione posta dal medico inglese Molyneux, a cui si riferisce Locke nel suo saggio *Essay Concerning Human Understanding* (1690)³⁵⁸.

³⁵⁴ Cfr., Capito I di questo lavoro.

³⁵⁵ *VkW, DKW*, II, p. 310.

³⁵⁶ «Mit wiederholten gleichen Empfindungen wird das erste Urteil gebildet, daß es dieselbe Empfindung sei. Das Urteil ist dunkel und muß es sein; denn es soll Lebenslang dauren, und als eine ewige Basis in der Seele bleiben. Es muß also die Stärke und so zu sagen Konsistenz eines innern Gefühl erhalten: es wars indessen schon Urteil, eine Folge der Verbindung mehrerer Begriffe; nur weil es durch Gewohnheit entstand, und die Gewohnheit, es gleich anzuwenden, es aufbewahrte, so verdunkelte sich die Form der Entstehung, nur das Materielle blieb; es ward Empfindung. So bildet sich die Seele des Säuglings: die wiederkommenden Bilder geben eine Menge solcher Vergleichen, solcher Urteile, und bloß so wird das Gefühl gesichert, daß es Wahrheit außer uns gebe».

Ivi, pp. 274-275.

³⁵⁷ Cfr., ivi, p. 294.

³⁵⁸ J. Locke, 1690, Libro I, cap. 9.

Quali che siano le alterazioni o le impressioni che vengono operate nel nostro corpo o sulle parti esterne, non v'è percezione se la mente non è colpita da queste alterazioni: se di esse non giunge notizia all'interno³⁵⁹.

Nella riflessione di Locke la dimensione tattile emerge nella questione su “alcune poche idee” che i bambini riceverebbero già nel grembo materno attraverso le impressioni che certi oggetti possono fare sui loro sensi, «come effetti inevitabili dei corpi che li circondano, oppure dei bisogni che hanno o dei mali di cui soffrono»³⁶⁰.

Idee di cui nonostante non sia suscettibile alcuna verifica che ne accerti la provenienza, tuttavia è possibile ammettere che provengano da qualche impressione ricevuta dal corpo; e, di conseguenza, esse dipendono – scrive Locke – da qualche cosa che è esterna alla mente.

Essendo la percezione il primo grado della conoscenza, e la via d'accesso alla materia che la costituisce, risulta evidente che ciascun essere umano non possiederà tutte le sensazioni che sono proprie di un altro, giacché queste provengono dall'esperienza di ciascuno. In più, se le impressioni che i sensi producono sono in numero inferiore, o più deboli, e le facoltà che tali impressioni mettono all'opera sono meno vivaci, costui sarà tanto più inferiore ad altri esseri umani quanto più sarà lontano dall'avere quelle conoscenze che si trovano in coloro che possiedono sensi e facoltà più intense.

Ciò che ne risulta è che la percezione risulta essere la prima operazione di tutte le nostre facoltà intellettuali, e che essa crea un accesso nella nostra mente a tutte le conoscenze.

L'impulso ad elaborare una filosofia del tatto Herder lo riceve non solo da questa discussione, ma inequivocabilmente anche dalle descrizioni di Winckelmann delle sculture greche, come si vedrà, di cui il *Viertes Wäldchen* riporta alcuni riferimenti alla descrizione del torso dell'Apollo del Belvedere (1766)³⁶¹.

³⁵⁹ Ivi, p. 144.

³⁶⁰ Ivi, p. 145.

³⁶¹ Cfr., *VkW, DKW*, II, pp. 312 e ss.

II. 4. 1. La questione di Molyneux

La questione posta da Molyneux nel 1688 apre probabilmente il più consistente dibattito gnoseologico del Settecento. Egli si domanda se un cieco dalla nascita, al quale si sia insegnato a distinguere mediante il tatto un cubo da una sfera, sia in grado, una volta acquistato il senso della vista, di distinguere i due oggetti, senza servirsi del senso con cui ha conosciuto fino a quel momento – il tatto –, ma servendosi unicamente del senso appena acquistato – la vista.

La questione si rianima quando, nel 1728, il noto chirurgo londinese William Cheselden opera di cataratta un ragazzo cieco, ridandogli la vista e fornendo un dato empirico con cui arricchire la riflessione. Naturalmente il caso suscita un consistente interesse, coinvolgendo nel dibattito scienziati e filosofi.

Tra le molte voci che prendono parte al dibattito vi è anche quella di Molyneux, il quale suggerisce una soluzione alla questione: il cieco non è in grado di distinguere i due corpi perché, pur avendo appreso per esperienza i due modi diversi con i quali il cubo e la sfera colpiscono il suo senso del tatto, non sa ancora far corrispondere all'esperienza tattile precedente la nuova esperienza visiva.

Con questa posizione concorda anche Locke, e afferma che l'uso della vista – che è il più comprensivo di tutti i nostri sensi, venendo a introdurre nella nostra mente, mediante le idee della luce e dei colori che appartengono unicamente a questo senso, altre idee ben diverse, ossia quelle dello spazio, della figura e del movimento, la cui varietà modifica le apparenze della luce e dei colori che sono gli oggetti propri della vista – induce a giudicare di ciò che compete a questo senso per mezzo dell'esperienza tattile e viceversa. Ciò risulta essere talmente radicato nell'abitudine da indurci a scambiare per una percezione della sensazione ciò che è soltanto un'idea che si è formata mediante giudizio.

Berkeley non solo nega la possibilità per colui che ha riacquisito la vista di distinguere i due oggetti in questione, ma afferma anche che il senso del tatto e quello della vista sono distinti e incomparabili. Le percezioni ottenute con un senso o con l'altro non hanno per Berkeley alcuna corrispondenza oggettiva, e ciò che il ragazzo aveva appreso attraverso il tatto non ha nulla a che fare con ciò che apprenderà attraverso il senso della vista, ora che è in grado di usarlo, se non l'identità degli oggetti in questione. Ciò che invece fornisce questa corrispondenza è la reiterata associazione tra sensazioni differenti, che trattengono nel corpo una memoria disponibile.

A questo dibattito partecipa anche Leibniz, attraverso i *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1705), rivalutando la questione dell'innatismo e accomunando la condizione dei non vedenti a quella dei paralitici. Egli afferma che il fatto che entrambi possano avere discernimento tra un cubo e una sfera pur non potendo accedere alle medesime sensazioni, che anche Leibniz dice essere distinte, dimostra che le idee esatte provengono dalla pura ragione.

Sulla questione della distinzione del senso del tatto e di quello della vista poi, il Settecento illuminista fornisce una grande ricchezza di riflessioni. Voltaire si schiera con le argomentazioni lockiane. A Voltaire, che nel racconto sul ragazzo che usa la vista dopo l'operazione afferma che questi non era riuscito a vedere altro che luce e colori senza poter distinguere forme e dimensioni, La Mettrie obietta che si tratta comunque di un'estensione. Con le argomentazioni di La Mettrie concorda anche Condillac, che nel suo scritto *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (1746) sostiene che l'esperimento di Cheselden non ha alcuna valenza, dal momento che è evidente che un occhio non allenato necessita di tempo per poter acquisire la sua piena funzione. La vista anzi a parità del tatto è in grado di fornire impressioni di oggetti geometrici.

A La Mettrie e Condillac si avvicina la soluzione della *Lettre sur les aveugles* di Diderot, di cui abbiamo avuto modo di discutere anche in relazione al *Viertes Wäldchen* all'interno del Capitolo I. Vale però la pena riprendere la questione sollevata da Diderot per cui l'esperienza che proviene dall'occhio non è certamente equiparabile a quella che proviene dal senso del tatto, il quale proprio per la sua differenza non può istruire la vista.

Il tatto e la vista sono sensi differenti ma affini e si «educano a vicenda». È la ragione che indirizza le esperienze condotte con i sensi, funzionando come un senso comune che governa l'intero nostro organismo.

La posizione di Condillac, invece, con il *Traité des sensations* (1754) si sposta su questioni differenti, avvicinandosi alle riflessioni di Locke e Berkeley. Di quest'opera si è anche trattato nel Capitolo I in riferimento di nuovo al *Viertes Wäldchen*, ma ci introduce ai paragrafi successivi poiché ammette che i sensi abbiano degli oggetti di riferimento: la vista ha a che fare con le figure, mentre tutto ciò che si riferisce a un contesto spaziale produce un giudizio che è opera congiunta di più sensi, a partire dal riferimento sensitivo principale, il tatto. Abbiamo visto come Condillac faccia riferimento ad una statua, in principio completamente priva di qualunque capacità sensibile, per tentare di ricostruire se all'inizio della sua esistenza, privo di idee innate, l'essere umano viva in uno stato di *ignoranza assoluta*. In questo modo il filosofo introduce la questione tattile e insieme il riferimento del tatto alla scultura,

inserendosi dunque all'interno di quel dibattito sull'arte scultorea, che proprio in quegli anni cominciava a nutrirsi di riflessioni consistenti.

Ciò a cui questa discussione conduce è un significativo cambiamento della comprensione della realtà. Il cieco incarna, potremmo dire, il punto più alto dell'illuminismo, e ancora la smentita dei propri sforzi, giacché si afferma che il senso del tatto ha un accesso immediato alla realtà, la quale viene a essere percepita non più come una figura ma come una forza attiva.

II. 4. 2. L'influenza di Winckelmann sulle questioni della *Plastik*.

Certamente uno degli echi nella riflessione herderiana si deve ricondurre agli studi di Winckelmann sulla scultura, che in quegli anni erano largamente seguiti.

Già tra le prime righe del saggio *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755), Winckelmann introduce le questioni dell'imitazione degli antichi, come unica via per divenire grandi e inimitabili, riconoscendo all'arte greca un primato di perfezione rispetto a qualunque altra arte appartenente ad altre epoche. Dice Winckelmann: «bisogna conoscerle – le opere d'arte greche – come si conosce un amico per trovare il Laocoonte altrettanto inimitabile di Omero»³⁶². Tale considerazione accenna già, a mio avviso, alla dimensione intima dell'arte scultorea che rimanda alla relazione tra corpi, al sentire tattile, anticipando, seppur non con il medesimo intento, le considerazioni di Herder sulla plastica. Prevalentemente il testo di Winckelmann si concentra, nella prima parte, sull'uso del corpo in Grecia, che costituisce la fonte di ispirazione e di apprendimento non solo per gli scultori ma anche per i pittori: «il più bel nudo dei corpi si mostrava qui in tante diverse, vere e nobili pose e atteggiamenti – soprattutto nei ginnasi dove i giovani eseguivano anche esercizi sportivi – come mai potrebbe mostrarli un modello prezzolato delle nostre accademie»³⁶³. L'attenzione al corpo, come ispiratore della materia artistica, viene descritto come grandemente più efficace se osservato in contesti reali, invece che ripreso in pose plastiche note all'accademia. «Dunque ogni festa

³⁶² J. J. Winckelmann, 1755, p. 32.

³⁶³ Ivi, p. 35.

presso i Greci era un'occasione per gli artisti di conoscere nei più minuti particolari la bella natura»³⁶⁴. La vita pubblica, nella forma delle rappresentazioni teatrali, non era meno ispiratrice per gli artisti.

La frequente osservazione della natura, secondo Winckelmann, è stata la condizione che ha spinto gli artisti greci a ulteriori ricerche, attraverso cui si formarono idee generali della bellezza delle singole parti del corpo e di più grandi porzioni, ulteriori perché costituirono idee trascendenti la natura stessa: idee spirituali, concepite intellettualmente. Si tratta evidentemente di un'elaborazione intellettuale che pone le sue basi su un'osservazione, su un fare esperienza del corpo di altri corpi. Secondo Winckelmann, solo attraverso l'imitazione di questi modelli è possibile insegnare «a diventare più velocemente capaci»³⁶⁵. In questo modo l'artista sarà anche in grado di imitare la natura, avendo purificato le idee attraverso i concetti di unità e perfezione degli antichi, e solo allora sarà possibile abbandonare l'arte antica e imitare la natura prendendosi più libertà, poiché avendo continuamente un riferimento da imitare non è possibile godere di quelle libertà che permettono di creare qualcosa di inedito.

D'altra parte vedremo con Herder quali conseguenze porterà nella *Plastik* questo atto della creazione inscritto nei termini della concretezza del corpo.

Confrontando il platonico Winckelmann con l'aristotelico Lessing è chiaro come nella formula dell'imitazione si potesse erroneamente vedere o il conseguimento della forma tramite il mero copiare, o il trasferimento dei principi della cultura dei Greci nella realtà contemporanea³⁶⁶. Winckelmann sottolinea, però, più volte, nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755), che tale concetto non deve essere inteso come riproduzione priva di spirito e meccanica della forma. Gadamer³⁶⁷ pone luce sulla svolta che caratterizza il passaggio dalla fase strettamente “normativa” degli studi sul mondo classico a quella più specificamente “storicistica”, che si evidenzierà poi maggiormente in Herder³⁶⁸.

³⁶⁴ Ivi, p. 36.

³⁶⁵ Ivi, p. 39.

³⁶⁶ Cfr., E. Agazzi, 1992, p. 19.

Per approfondimenti rimando al saggio di F. Vitale, 2003.

³⁶⁷ H. G. Gadamer, 1960, pp. 334-340.

³⁶⁸ Cfr., APG, SWS, V, pp. 475 e ss.

Nella *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità stessa* (1763), Winckelmann, analizzando la peculiare capacità dell'artista di racchiudere nell'opera d'arte più di ciò che viene mostrato all'occhio, la descrive come un concetto che

riunisce in sé nello stesso tempo la persona e la cosa, ossia il contenente e il contenuto, che però considero inseparabili l'uno dall'altro, ed è per questo che qui potrò trattare principalmente del primo, solo osservando per ora sul secondo che il bello ha un significato più vasto della bellezza: la quale non si riferisce se non alla forma ed è l'ultimo fine dell'arte; il bello invece si estende a tutto quello che si pensa, si elabora e si conduce a compimento³⁶⁹.

Il vero sentimento del bello Winckelmann lo descrive simile ad un gesso fluido versato sopra la testa di Apollo, che ne tocca e ne investe tutte le parti. Il contenuto di questo sentimento non è dato dall'istinto, dall'amicizia o dalla compiacenza, ma da ciò che il nostro delicatissimo senso interno, spoglio da ogni affetto estraneo, prova per il bello in sé³⁷⁰. Sono due le dimensioni che vengono esplicitate in questa considerazione: pongo luce da un lato sul bello assimilato alla concretezza del gesso fluido che scivola sul corpo di Apollo, scoprendo, anche se non intenzionalmente, di fatto la dimensione tattile della bellezza, pregnantemente plastica; e dall'altro al contenuto del sentimento del bello che, pur essendo generato da un rappresentazione esteriore, quella del gesso e del corpo, rimanda senza proposito herderianamente al *senso interno*. In effetti, nota anche Vitale, Goethe che dedica alla vita di Winckelmann un volume, aveva tentato di elaborare un'*Ästhetik des Selbstseins*, che consisterebbe nel rappresentare, contro l'unilateralità e la scissione dell'essere umano moderno, un'ideale di essere umano che sia il risultato di uno sviluppo armonico e unitario delle sue innumerevoli capacità, in accordo con la natura³⁷¹. La riflessione di Goethe prende spunto proprio dalla figura di Winckelmann, come esempio vivente di questo ideale, capace di riprodurre il mondo classico. L'essere umano «riesce a realizzare quanto vi è di più imprevedibile e unico, solo quando in lui si raccolgono armoniosamente tutte le qualità. [...]

³⁶⁹ J. J. Winckelmann, 1763, p. 83.

³⁷⁰ Cfr., *ivi*, p. 88.

³⁷¹ Cfr., F. Vitale, 2003, p. 30.

Tale natura si era manifestata in Winckelmann, nella misura in cui si può dirlo per un nostro contemporaneo»³⁷².

Tra le righe della *Dissertazione* ritroviamo, infatti, alcune riflessioni che espongono il nesso tra il senso interno e quello esterno: il senso esterno, il quale se considerato giusto, è anche possibile auspicare che quello interno sia altrettanto perfetto, poiché esso è un secondo specchio nel quale attraverso il profilo riconosciamo i tratti essenziali di noi stessi. Il senso interno, per Winckelmann, è la rappresentazione e la formazione delle impressioni ricevute dal senso esterno, cioè quello che, in una parola chiamiamo, per dirla con Herder, tatto (*Gefühl*).

Non si tratta certamente di intendere le considerazioni di Winckelmann alla stregua delle riflessioni herderiane rispetto al senso interno (*inneres Gefühl*) e alle sue implicazioni nell'esperienza estetica, in particolar modo tattile, nonché per quanto concerne la riflessione sulla distinzione delle arti attraverso i sensi a cui si riferiscono principalmente. In Winckelmann, infatti, il discorso della classificazione delle arti non è affatto preponderante, né lo è una riflessione che abbia come fine quello di restituire dignità propria alla scultura rispetto alla sovranità pittorica.

Leggiamo infatti poco oltre:

L'organo di questo sentimento è il senso esterno e la sua sede il senso interno: il primo deve essere esatto, il secondo sensibile e delicato. L'esattezza dell'occhio è però un dono non a tutti concesso, come l'udito fine e l'odore acuto. Uno dei più celebri cantanti italiani contemporanei possiede tutte le qualità tranne l'orecchio giusto. Molti medici sarebbero più abili se fossero dotati d'un senso tattile più raffinato. Spesso il nostro occhio è ingannato dall'ottica e non di rado da se stesso³⁷³.

Risulta evidente quindi come in Winckelmann il senso esterno e soprattutto l'esattezza, o la non esattezza, della percezione esterna sia riferita piuttosto all'occhio che alla mano: riferendosi all'occhio, appunto, dice che l'esattezza di questo organo consiste nel vedere la vera figura e la vera grandezza dell'oggetto, e la figura comprende tanto il colore quanto la forma³⁷⁴. Ma se la disposizione all'esattezza esiste, questa si sviluppa con l'esercizio,

³⁷² J. W. Goethe, 1805, p. 178; trad. It., p. 32.

³⁷³ J. J. Winckelmann, 1763, p. 88-89.

³⁷⁴ Ivi, p. 89.

argomento che Winckelmann ritiene valido anche per la vista. Questo passaggio, che con l'espressione «anche per la vista» apre il discorso agli altri sensi disponibili all'essere umano, narra l'episodio del cardinale Alessandro Albani, il quale è in grado di distinguere le monete col solo toccarle e tastarle e di dire quale imperatore esse recano su una delle due facce³⁷⁵: in altre parole, introduce il tatto nella discussione. Il discorso sul tatto resta, però, soltanto un accenno, e il senso della vista rimane del tutto preponderante.

Parlando del senso interno, infatti, Winckelmann indirizza di nuovo il discorso sulla proporzione. Esso, dice, non è sempre proporzionato al senso esterno: la sensibilità propria del senso interno non corrisponde sempre all'esattezza della sensibilità esterna, perché l'azione del senso esterno è meccanica, mentre l'azione del senso interno, dice, è intellettuale. Questo senso interno deve essere pronto e svelto – tutte caratteristiche che Herder attribuirà al senso della vista, seppur non esattamente con le medesime parole, ma con caratteristiche simili –, perché le prime impressioni sono le più forti e precedono le riflessioni.

Alla fruizione del bello, però, ci si deve giungere gradatamente e

le teste calde e frettolose non sono molto adatte a sentire il bello; e come il godimento di noi stessi e il vero piacere si attingono solo in tranquillità di spirito e corpo, così anche il sentimento e il godimento del bello debbono essere delicati e teneri ed apparire come una dolce rugiada, non già come raffiche di pioggia³⁷⁶.

Il vero bello della figura umana si riveste generalmente delle forme d'una natura innocente e tranquilla³⁷⁷, così vorrebbe anche essere sentito e conosciuto da un senso che gli somigli. In questo passaggio, pur non essendo esplicitamente citato il senso del tatto, tuttavia sono nominate – anche qui non con gli stessi termini – quelle caratteristiche che Herder attribuirà a questo senso. All'interno del saggio, poi, si ritrova un passo che vale la pena di riportare:

Riguardo al bello nelle singole arti: pittura, scultura e architettura.

³⁷⁵ Ivi, p. 90.

³⁷⁶ Ivi, p. 92.

³⁷⁷ Vedi in particolare le riflessioni di Winckelmann per esempio sul *Laocoonte* in J. J. Winckelmann, 1755, p. 44 e ss., in cui si riferisce alla rappresentazione delle passioni come difficoltosa per veicolare il bello. Cfr., anche J. J. Winckelmann, 1764, p. 127 e 240-242.

Il bello è più difficile a comprendersi nella prima di queste arti, più facile nella seconda e più facile ancora nella terza; la prova però che il bello ci sia, è difficile in tutte, e qui vale il noto principio che nulla è più difficile della prova d'una verità evidente la quale da chiunque può essere compresa con l'aiuto dei sensi³⁷⁸.

Seppure, dicevamo, il discorso sulla classificazione delle arti non rientra fra gli interessi delle riflessioni di Winckelmann, vediamo come, per dirla con Caylus, in realtà la distinzione tra le arti sia una questione diffusa, e d'altra parte lo stesso vale per il discorso sui sensi che viene citato a conclusione di questo passo. Qui il soggetto della riflessione è certamente il bello, e la fruibilità di esso, la quale viene enunciata come differente a seconda dell'arte attraverso cui si fa esperienza del bello stesso e attraverso i sensi che fungono da ausilio per la comprensione di esso.

In quest'ottica, queste riflessioni sembrano assumere una notevole consistenza nel panorama estetologico che aveva come scopo quello di formulare un discorso sulle singole arti e sul ruolo dei sensi e della sensazione nell'esperienza estetica. Del resto, ripercorrendo la riflessione che dai *Kritische Wällder* giunge alla *Plastik* risulta evidente quanto le considerazioni contenute all'interno dell'*Erstes Wäldchen* a proposito del *Laocoonte* di Lessing si riflettano nella *Plastik* – nove anni dopo. Ciò che Lessing aveva fatto per la pittura e la poesia, ossia interrogarsi sulla distinzione di queste due arti evitando che una delle due cadesse nell'opacità dell'amalgama, dando alla pittura così come alla poesia una loro dignità e peculiarità³⁷⁹, si riflette nell'intenzione della *Plastik* dove Herder compie la medesima operazione questa volta riguardo alla pittura e alla scultura. Si tratta però di un proposito, quello di Herder, che utilizza tutt'altro metodo rispetto a Lessing. Anzitutto sono adesso i sensi che permettono di distinguere le differenze tra le singole arti, e in particolare tra la pittura e la scultura, che permettono di conferire una dignità specifica alle due arti sorelle. Mentre, nota D'Angelo, il testo del *Laocoonte* «che illustra l'incolmabile diversità tra le arti, che insiste su ciò che è peculiare di ogni forma artistica, che è così netto nel segnare i limiti reciproci della pittura e della poesia, è poi pronto a dimenticare ogni differenza tra Pittura e Scultura, trattarle come se avessero le stesse regole e gli stessi codici»³⁸⁰, tanto da intitolare

³⁷⁸ J. J. Winckelmann, 1763, p. 96.

³⁷⁹ Rimando al § I. 4. e sottoparagrafi.

³⁸⁰ P. D'Angelo, 2005, p. 150.

l'opera con il nome di un gruppo scultoreo e dedicare poi l'intera trattazione sostanzialmente all'arte pittorica.

De resto nel descrivere la levigatezza del marmo come somigliante alla superficie liscia del mare³⁸¹ – molte statue, e tra le più belle, non sono levigate³⁸² –, nemmeno Winckelmann assume la posizione che sarà propria di Herder di pensare alla scultura non nei termini della fruizione di un'opera d'arte pittorica, ma attraverso quel suo carattere precipuamente consistente che riesce a restituire la concretezza dei corpi, aprendo l'esperienza estetica a un discorso più ampio rispetto al suo terreno proprio, quale è la teoria delle arti.

D'altra parte la *Storia dell'arte nell'antichità* (1764), la più celebre e rilevante opera di Winckelmann, è fondamentalmente una storia della scultura (ad eccezione della quinta parte, che si concentra maggiormente sulla pittura, non senza citare bassorilievi e opere scultoree), attraverso cui l'arte ha avuto inizio³⁸³, e privilegia naturalmente la scultura greca, e l'arte greca in genere, rispetto alle altre arti³⁸⁴.

³⁸¹ Un paragone, quello con la superficie del mare, che tornerà anche nella *Storia dell'arte dell'antichità*. Cfr., ivi, p. 127.

³⁸² Cfr., J. J. Winckelmann, 1763, p. 106.

A questo proposito cfr. anche il discorso sulle vesti in J. J. Winckelmann, ivi, p. 106.; e in Id., 1764, p. 145-146.

³⁸³ Cfr., J. J. Winckelmann, 1764, p. 29.

³⁸⁴ In occasione del concorso indetto dalla Fürstliche Akademie der Altertümer in Kassel del 1777, Herder presentò una *Lobschrift*, che fu ritrovata solo nel 1881 nella Ständische Landesbibliothek di Kassel, dal titolo *Denkmal Johann Winckelmann's* (raccolta in *Die kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, a cura di A. Schulz, Akademie, Berlino, 1963, pp. 29-62, o in *SWS*, VIII, pp. 437-484), in cui il filosofo si sofferma sulla posizione di Winckelmann rispetto alla sua visione grecocentrica della storia della cultura. L'interesse per Winckelmann, però, risale a tempi precedenti, come il filosofo stesso afferma. E d'altra parte, già nei *Kritische Wälder* (1769), Herder cita Winckelmann più volte, nonché ne aveva discusso all'interno dei *Fragmente über neuere deutsche Literatur* (1767) e riprenderà a parlarne nel *Winckelmann, Lessing, Sulzer* (1781) (cfr., *WLS, SWS*, XV, pp. 36-50). In quest'ultimo saggio Herder dice, che per narrare una storia di un oggetto o di un pensiero, si procede individualmente sempre in modo prospettico: «di questo intero io vedo sempre e solo dal mio punto di vista una superficie e un lato, e solo in esso tratteggio come in una proiezione il corpo in sé multilaterale; ossia, io scrivo la storia come essa mi appare, come io la conosco, non appena infatti ne sviluppo causa e conseguenza, non sono più storico, ma filosofo, politico, profeta» (*WLS, SWS*, XV, p. 39). Il concetto espresso è che un punto di vista e una preferenza costituiscono la condizione necessaria di qualunque approccio a un qualsiasi oggetto di riflessione, il problema sorge nel momento in cui questo punto di vista diventa "edificio dottrinale". L'attenzione con cui Winckelmann descrive le opere d'arte, dice Herder, attraverso gli stili delle correnti artistiche, ha una portata consistente nell'intenzione di ricollocare queste opere d'arte in un contesto, un tempo, un'epoca. Dimensione non poco cara a Herder se pensiamo che pochi anni prima cominciava a riflettere su questioni di filosofia della storia (*APG, SWS*, V, pp. 475 e ss). L'osservazione fedele del singolo dato storico, costituisce un modo di procedere che costruisce dei tipi ideali, come sottolinea Herder «più che incompleto, ideale», che nella carenza di nomi, notizie, storia reale, è l'unico mezzo per un "intero". Si tratta di

una posizione di principio che ha come scopo quello di cogliere la storicità intrinseca dell'oggetto storico, il quale ha già in sé le coordinate per la sua interpretazione. «Se non posso sapere quando, secondo il calendario, e dove sia stata fatta una statua; ebbene, in tal modo essa ha in sé, nel contrassegno dell'arte, il proprio calendario topografico» (cfr., *DW, SWS*, VIII, p. 469).

Si mostra in questo passaggio il metodo storicistico adottato da Herder, che si basa sull'assunto che i fenomeni abbiano in sé il proprio contesto di senso, e che sia possibile ricostruire questo contesto attraverso un movimento che, partendo da essi, si volga in modo retrospettivo per cogliere gli oggetti nella loro individualità irriducibile. Molto probabilmente, come nota Jöns, il lavoro di Winckelmann ha contribuito non poco all'elaborazione del concetto di epoca di Herder, attraverso gli influssi di una lettura come *Geschichte der Kunst des Alterthums* che fa del periodizzare il metodo di andamento del lavoro stesso (cfr., D. W. Jöns, 1956, p. 26). La riproposizione programmatica del principio organico dello stile sul piano della filosofia della storia condurrà Herder a intendere il processo storico come una successione di totalità individuali, sussumibili l'una all'altra. Riprendendo l'idea di totalità organica sviluppata da Winckelmann in riferimento a ogni epoca umana, le epoche vengono a essere i grandi organismi della storia, ognuno in grado di riferire la molteplicità dei propri fenomeni. Nella concatenazione e derivazione delle epoche, l'una dall'altra, si dà la tradizione, l'umanità.

Non a caso, Agazzi sottolinea il ruolo di Herder nel superamento goethiano (ricordo che Goethe scrive una vita di Winckelmann) dell'individualismo poetico e di una concezione ancora sostanzialmente metafisica della storia, «invitandolo a leggere l'insieme del mondo e dei suoi fenomeni nel contesto del divenire storico» (E. Agazzi, 1992, pp. 11-12, si rinvia alla stessa introduzione per ulteriori approfondimenti e a W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, München, 1952).

Nonostante, come visto gli influssi winckelmanniani siano numerosi, tuttavia Herder muove non poche critiche alla posizione dello storico dell'arte. Prima tra tutte la questione dell'individuare presso i Greci il principio, come si è detto prima, non evidenziando gli influssi che la cultura greca invece ha assorbito da culture precedenti ad essa: «molto resta inspiegabile della scienza e dell'arte, della mitologia e dell'allegoria greche più antiche, se non si prende in considerazione la tradizione straniera» (cfr., *DW, SWS*, VIII, p. 473). In questo modo, Herder pone l'accento sull'attenzione a suo parere insufficiente che Winckelmann avrebbe dedicato all'arte egizia, con la quale, osserva il filosofo, l'arte arcaica greca mostra di avere molte analogie. Resta il fatto, però, che Winckelmann è il primo a superare gli errori comuni tra gli antiquari del passato e a lui contemporanei.

Con Herder però il problema della storiografia non è più tanto quello del crollo di una civiltà e del passaggio a quella successiva. Il vero problema diventa invece quello del confronto tra le civiltà e ciò in virtù del fatto che proprio in Herder si ritrova l'esigenza dell'unità dello sviluppo storico sia pure nel succedersi delle varie epoche autonome. Ancora più precisamente la questione diventa quella dell'imitazione delle culture del passato (quella greca e quella romana) che, in un senso o nell'altro, sembrano aver raggiunto quella perfezione che pretende per sé l'eternità, di erigere la propria temporalità in una immodificabile perpetuità. In altre parole per Herder il termine di confronto è l'umanità, dove l'imitazione dell'antico porta una nuova rilevanza al contemporaneo, anche se non in una valutazione necessariamente autonoma e positiva.

Rileggendo invece la conclusione della *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) si trova: «In questa storia dell'arte io sono già andato oltre i suoi limiti, e, senza considerare che, nell'osservare la sua decadenza, ho provato un sentimento simile a quello di chi, nello scrivere la storia della sua patria, è costretto a parlare anche della sua distruzione a cui egli stesso ha assistito, ecco che io non ho potuto fare a meno di seguire la sorte delle opere d'arte fintantoché mi è stato possibile. Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di scorgere la sua immagine ancora sulle vele lontane» (J. J. Winckelmann, 1764, p. 419) Questo celebre passo è significativo poiché riassume la tesi di Winckelmann. L'esaltazione dell'antichità (quella greca e romana) come ragione realizzata può condurre a una contraddizione: può l'antichità nella sua realizzazione essere la via per saltare sopra e fuori la storia, che in questi termini non può essere altro che una storia della caduta progressiva e inesorabile da un livello di perfezione collocato alle origini del processo, quasi a escludere ogni dimensione altra dalla caduta

Non mi soffermo lungamente su quest'opera, che è certamente una delle più note di Winckelmann, poiché racchiude, in modo più ampio e dettagliato, questioni già sollevate attraverso i testi presi in esame, antecedenti ad essa, e per cui eventualmente rimando ai riferimenti delle note.

Sottolineo qui soltanto l'influsso che ebbero per Herder, come modello, le descrizioni delle opere d'arte contenute in quest'opera, ma non solo. In particolare mi riferisco alle descrizioni delle esperienze romane – prima fra tutte quella dell'Apollo del Belvedere. Dieci anni dopo la pubblicazione di quel saggio (1788-89), a Herder si presentò l'opportunità di recarsi egli stesso in viaggio in Italia, al seguito del giovane canonico Hugo von Dalberg: viaggio più volte compromesso a causa di problematiche economiche. Fu probabilmente anche per questo che egli non raccontò mai in modo compiuto quel soggiorno in Italia, ma oltre a numerose lettere indirizzate alla moglie, ad alcuni amici, e non ultimo a Goethe, di quell'esperienza rimane un diario di viaggio³⁸⁵ che Herder non aveva mai destinato alla pubblicazione, e che finora ha trovato poca attenzione. Negli appunti del viaggio in Italia, ritroviamo una grande attenzione alle descrizioni di sculture antiche, che ci fanno intuire l'importanza che per Herder avevano gli originali, e d'altra parte quanto il filosofo si servisse dell'arte dell'*ekphrasis* per le sue considerazioni sull'estetica.

La domanda che mi pongo, però, è piuttosto se per Herder la scultura non sia un pretesto per riabilitare la percezione nella sua molteplicità, e in particolare la percezione tattile con le sue caratteristiche, in un contesto in cui la riflessione sulle arti figurative, prediligendo il senso della vista, gettava nell'oblio la possibilità consistente per una delle due arti – quella scultorea – di rappresentare la realtà nei termini della sua reale concretezza, e come accesso alla comprensione del mondo? La *Plastik*, infatti, si apre proprio con una rivendicazione dell'importanza del tatto per la nostra conoscenza del mondo esterno, come fa notare anche D'Angelo³⁸⁶. La vista ci mostra il mondo solo attraverso figure, ma è il tatto che è in grado di darci la dimensione dei corpi. Questioni queste che verranno riprese nei paragrafi successivi.

come allontanamento dal modello ineguagliabile? Quel che si tenta di mettere in luce è che in realtà la scoperta della bellezza antica significa anche l'incarnazione dell'antico nella sua storia e dunque l'impossibilità di realizzazione del bello ideale in tempi nuovi e diversi. Questa è la conclusione a cui si è condotti tenendo conto dei capitoli I e IV della prima parte della *Geschichte* in cui Winckelmann conduce il discorso a considerazioni di carattere temporale, climatico, sociale e politico in cui il bello ideale si iscrive, e di alcune riflessioni sparse nei *Gedanken* (cfr., Winckelmann, 1755).

³⁸⁵ IR.

³⁸⁶ Cfr., P. D'Angelo, 2003, p. 93.

II. 4. 3. Hemsterhuis: *Lettera sulla scultura*

Alla scultura è dedicata, in particolare, anche la seconda parte della *Lettera sulla scultura*³⁸⁷ di Hemsterhuis (1769), che è anticipata da una prima parte «propriamente “metafisica”», dove vengono investigati il principio, il fine e la perfezione che devono contraddistinguere l’arte in generale e dove viene formulata l’ipotesi conoscitiva della bellezza³⁸⁸.

Il primo scopo, dice Hemsterhuis, di tutte le arti è quello d’imitare la natura, principio che, è un assunto molto diffuso nel dibattito settecentesco, meno condivise invece sono le diverse posizioni su come l’arte debba imitare la natura, tema che costituisce anche la centralità di questa *Lettera*³⁸⁹. Questa imitazione della natura, però, deve superare il suo modello secondo Hemsterhuis, e produrre degli effetti che la natura stessa non è in grado di produrre. «Occorre dunque esaminare, in primo luogo, come si esegue questa imitazione della natura; e, in seguito, che cosa significa superarla ed oltrepassarla: ciò ci condurrà alla conoscenza del bello»³⁹⁰.

Hemsterhuis introduce immediatamente, già al principio della *Lettera* la questione dei sensi, affermando che tale presupposto sarà mantenuto in tutta la stesura del testo. Tramite questa introduzione ai sensi Hemsterhuis sottolinea l’importanza di tutti i sensi per ottenere una corretta percezione. Anche laddove si faccia soltanto uso della vista per distinguere un vaso da un uomo, questa distinzione è possibile perché la vista è agevolata dall’uso prolungato e dall’aiuto degli altri sensi. Sta dicendo, in altre parole, che la dimensione tattile, è di sostegno nella distinzione di un vaso da un uomo, da un albero o da uno scettro, anche dove ci si serva principalmente soltanto della vista.

Tornando alla questione dell’imitazione, anche Hemsterhuis come Winckelmann sottolinea come i Greci riprendessero i loro modelli dalla vita reale:

³⁸⁷ L’intento della presa in esame sulla *Lettera* di Hemsterhuis è quello di individuare quei nodi che entrano in relazione con la discussione sulla scultura, e in particolare con la riflessione herderiana su quest’arte. Rimando per un approfondimento più completo anche bibliografico all’edizione riportata in bibliografia di cui mi servirò in questo breve paragrafo:

F. Hemsterhuis, 1769.

³⁸⁸ Cfr., *ivi*, p. 29.

³⁸⁹ Cfr., *ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*.

i Greci nei loro esercizi, nei loro bagni e nelle loro feste avevano continuamente davanti agli occhi figure nude, le cui bellezze si perfezionavano ulteriormente con gli esercizi e i bagni³⁹¹.

Si tenga presente, sottolinea Hemsterhuis, che l'agilità e la forza erano premiati in tutti questi esercizi: era dunque naturale che anche gli artisti privilegiassero delle raffigurazioni che mettessero in evidenza quelle caratteristiche che permettono l'espressione della forza e dell'agilità appunto.

Riferendosi alla scultura, Hemsterhuis, trattando della figura del cono, introduce un discorso assai importante per la riflessione su quest'arte: «per l'imitazione perfetta del cono occorre l'imitazione di tutti i contorni: ciò non è di pertinenza che della scultura»³⁹². In altre parole, ciò che è di competenza della scultura è il volume del corpo nello spazio, quei contorni che delimitano l'estensione del corpo nello spazio, la sua concretezza.

Anche Hemsterhuis, dieci anni prima di Herder, elabora alcune considerazioni sul senso del tatto rispetto alla sua differenza con il senso della vista, a partire dalla scultura. Discutendo della pittura e in particolare di un'ipotetica raffigurazione di una Venere da parte di un grande pittore quale è Raffaello, Hemsterhuis introduce il discorso dell'esattezza della percezione tattile rispetto a quella visiva, che lascia più facilmente mutare le idee, giungendo all'opera compiuta che quasi mai sarà rappresentata come la si era immaginata al principio di questa raffigurazione. Si sta affermando, cioè, che il grado di concretezza della percezione tattile riesce a mantenere più viva l'immaginazione che ha dato inizio ad una raffigurazione, di quanto non riesca a fare la vista, senso più sfuggibile, che facilmente dà luogo a immaginazioni differenti e ad una raffigurazione ultimata che non corrisponde all'idea iniziale. Inoltre Hemsterhuis riconduce le frequenti correzioni che gli artisti apportano alle loro opere al fatto che abbiano come riferimento proprio il senso della vista, e non quello del tatto, il quale è più esatto e eviterebbe all'artista di dover correggere ripetutamente la sua opera per somigliare di più alla cosa imitata e alla sua idea dell'opera.

Vorrei che si insegnasse ai giovani a disegnare con gli occhi bendati:
credo che questo sarebbe il miglior modo per ottenere delle composizioni eccellenti;
perché è talmente vero che l'occhio fa più male che bene nei primi schizzi, che si vede la

³⁹¹ Ivi, p. 40.

³⁹² Ivi, p. 31.

maggior parte dei pittori cancellare o aggiungere continuamente qualcosa alle loro prime stesure, cosa che non farebbero se avessero rappresentato la loro prima idea ben concepita³⁹³.

Attraverso la «finezza del contorno», l'artista è in grado di restituire sia la bellezza in stato di quiete della *Venere Medicea* o della *Galatea*, sia insieme l'idea di pericolo quale si percepisce nella figura di Andromeda.

Hemsterhuis si rende conto che non è attraverso il modificare le cose, che la natura della nostra idea del bello possa assumere condizioni differenti: «ma, cambiando l'essenza dei nostri organi o la natura della loro costituzione, tutte le nostre attuali idee della bellezza vanificherebbero subito»³⁹⁴. Questa mi sembra essere una questione dirimente, che ricongiunge il problema della bellezza e della sua percezione con la molteplicità di percezioni sensoriali possibili. Avremo dunque che la bellezza non è una, ma che di essa ci si possa costruire un'idea a partire dai sensi con cui si realizza una percezione.

Hemsterhuis definisce la scultura la più perfetta di tutte le specie di imitazioni: la perfezione dell'arte scultorea nell'imitazione la si deve al grado di verosimiglianza che riesce a raggiungere. In quest'ottica il bassorilievo e la pittura costituiscono un grado inferiore. La rilevanza della scultura dunque è assunta a partire dal discorso sull'imitazione, eppure risulta di non poco conto che all'interno del dibattito sulle arti, sulla loro classificazione, a cui prende parte anche Herder, si sia posto un punto che permette di poter parlare della scultura a prescindere da, o in comparazione con le altre arti, ma a partire da una propria dignità specifica, che non è diretta trasposizione dell'arte pittorica. «Essa – la scultura – rappresenta perfettamente ciò che vuole rappresentare, rappresentando l'intero contorno e tutta la solidità del soggetto»³⁹⁵. Inoltre la scultura, dice Hemsterhuis, rivendica anche una sua propria origine, anteriore a quella della pittura, a partire da un'osservazione antropologica piuttosto che fondata su dei riscontri effettivi. Dice infatti Hermsterhuis:

³⁹³ Ivi, p. 34.

³⁹⁴ Ivi, p. 37.

³⁹⁵ Ivi, p. 43.

Nella traduzione tedesca: «Sie stellt das, was sie darstellen will, vollkommen dar, indem sie den ganzen Umriss, und die ganze Masse des Gegenstandes darstellt».

mi sembra più naturale che quando si è voluto imitare si sia voluto imitare piuttosto in blocco, per così dire, che imitare un oggetto a tutto tondo su una superficie piana; cosa che richiede una capacità di astrazione ben più considerevole di quanto non si creda di primo acchito³⁹⁶.

D'altra parte astrarre l'idea del contorno, che deriva sempre – come abbiamo visto – dalla scultura, è un'operazione necessaria per la nascita del disegno e della pittura. È come, dunque, se si fosse spostato l'orientamento, se prima abbiamo visto con Winckelmann che arte pittorica e arte scultorea condividono la medesima origine dal disegno, ora è la scultura come prima imitazione della natura, in quanto più simile alla realtà, più simile al vivere e al percepire la natura, e i corpi che la compongono, di cui definisce i contorni, che sono fonte del disegno stesso e della pittura. Un ulteriore rovesciamento rispetto all'orientamento prevalente, d'altra parte, è quello di dare più risonanza alla scultura piuttosto che alla pittura, addirittura facendo derivare quest'ultima dalla prima: movimento che mette in atto sia una prima distinzione delle due arti, che assumono competenze specifiche e non necessariamente condivise, e che Herder porterà a compimento; e non ultimo rivolge l'attenzione alla scultura in modo diretto, passando certo per la comparazione con le altre arti.

La scultura, insiste Hemsterhuis, si divide in due parti: quella a tutto tondo e quella a basso rilievo, ma soltanto la prima viene considerata arte particolare – che ha cioè delle sue particolari caratteristiche –, poiché, appunto, «rappresenta esattamente ciò che vuole rappresentare, rappresentando l'intero contorno e tutta la solidità del soggetto»³⁹⁷. In tal modo, essa riesce a soddisfare due sensi contemporaneamente: il tatto e la vista. Tuttavia quest'arte non può rappresentare qualunque tipo di soggetto per due ordini di ragioni: la prima ragione è che l'idea che una rappresentazione qualsiasi mi dà di un soggetto deve essere analoga o conforme all'idea che la facoltà riproduttiva dell'anima avrebbe dato dello stesso soggetto se si volesse pensarvi senza rappresentarlo; la seconda è che la scultura deve parlare alla posterità più remota e dunque deve parlare il linguaggio della natura³⁹⁸. Da ciò consegue che secondo Hemsterhuis la scultura non può ritrarre soggetti delle Sacre Scritture o qualità, vizi e virtù personificate, e ogni panneggio o veste che non appartengano a qualche secolo o a

³⁹⁶ Ivi, p. 38.

³⁹⁷ Ivi, p. 44.

³⁹⁸ Cfr., ivi, p. 45.

qualche Nazione in particolare. Inoltre sarebbe consigliabile che lo scultore si limitasse a rappresentare una sola figura per opera, e che di essa siano visibili, nello stesso tempo, quante più parti possibili del corpo³⁹⁹, indica infatti, secondo questi principi, i due capolavori del *Laocoonte* e dell'*Anfione* come più appartenenti alla pittura che non alla scultura.

II. 5. La *Plastik* (1770-1778)

Della *Plastik* ritroviamo una prima stesura del 1770 a Nantes, interrotta durante in soggiorno a Strasburgo per alcuni nuovi piani sopraggiunti, non ultima la stesura della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770) – di cui avremo modo di affrontare i nodi nel capitolo successivo. Le opere a cui si dedica Herder in questo periodo non si riferiscono tutte ad una stessa questione che il filosofo tenta di sviscerare da punti di vista differenti, o con gradi diversi di approfondimento; al contrario, ci troviamo di fronte, in questi anni, ad una vasta produzione, sia in termini quantitativi, che in termini tematici, il cui orizzonte comune, se ne dovessimo indicare uno per tutti, potrebbe essere fissato con l'indagine sulla natura umana. Sebbene la versione del 1778 della *Plastik* riprenda la stesura del 1770, da cui derivano le prime tre sezioni, e la prima versione a sua volta riprenda dalla terza parte fino alla quinta del *Viertes Wäldchen*, ciò che emerge più chiaramente come differenza è l'intenzione dell'intera pubblicazione. Centrali nel discorso non sono più gli elementi del senso del tatto e dunque della conoscenza del mondo esterno in senso stretto, che invece furono oggetto delle riflessioni di Condillac nel suo *Traité des sensations*, ma i principi fondamentali della conoscenza del bello. Ciò che Herder ha messo in moto ora è quel passaggio che da una storia dell'intelletto umano ritorna a quell'approccio estetico-antropologico che abbiamo conosciuto attraverso i *Kritische Wälder* (1769). Nel 1766 il concetto di bello era stato descritto da Herder come relativo, poiché appariva differente secondo circostanze climatiche e condizioni di vita in cui ciascun essere umano si trovava a vivere⁴⁰⁰. Nel 1769 il senso del bello (*das*

³⁹⁹ Cfr., *ibidem*.

Hemsterhuis prosegue delineando il suo ideale di rappresentazione scultorea, aggiungendo una descrizione dell'uso dei panneggi, vasi e piedistalli. Per una consultazione più approfondita rimando al testo in questione.

⁴⁰⁰ Cfr., *SK, DKW*, I, pp. 135-148.

Gefühl des Schönen) diviene il punto di partenza di una riflessione antropologica, che attraverso il dibattito con Mendelssohn si realizza nel fatto che il concetto di un'anima diviene pensabile solo a partire dalle apparenti forme corporee.

D'altra parte, fa notare Tedesco⁴⁰¹, il panorama di riferimento delle riflessioni della *Plastik* è ancora una volta l'*Aesthetica* di Baumgarten, per cui, abbiamo visto, la disciplina dell'estetica era definita da un lato come «scienza della conoscenza sensibile», e dall'altro lato come l'«arte del pensare in modo bello». Dal canto suo Herder ritiene di poter proseguire il progetto di Baumgarten soltanto superando quella che egli considera la sudditanza di Baumgarten rispetto al modello della logica tradizionalmente intesa, e sottoponendo a critica «la confusione fra il piano dell'analisi filosofica e quello della banale precettistica che si illude di poter indirizzare la produzione del bello e l'attività artistica»⁴⁰². La sensibilità dunque non la si pensa più a partire dal terreno della logica, ma la si rintraccia a partire dalla concretezza del corpo umano vivente, del *Leib*, e nella molteplicità dei suoi sensi particolari, di cui Herder si è occupato all'interno del discorso sulla classificazione delle arti.

Se già nelle prime pagine della *Plastik* Herder mostra di voler fondare la distinzione concettuale fra «idee» della vista e «concetti» del tatto sulla necessità di ricondurre alla loro origine le nozioni di cui ci serviamo, e dunque dimostrare in che modo «tutti i nostri concetti procedono dall'uomo o vanno verso di lui»⁴⁰³, in seguito Herder parlerà di una «pietra di confine soggettiva»⁴⁰⁴ che permetterà di distinguere le differenti arti, e in specie la pittura e la scultura: «noi possediamo un senso che coglie le parti fuori di sé *l'una accanto all'altra*, un altro che le coglie *l'una dopo l'altra*, un terzo che le coglie *l'una nell'altra*. Vista, udito e tatto»⁴⁰⁵. Si tratta, come è del tutto evidente, di un'articolazione fondata sulle differenti dimensioni proprie della corporeità vivente, e solo in relazione a ciò anche di un'articolazione di tre differenti sensi e modi di relazionarsi agli oggetti esterni⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Cfr., S. Tedesco, 2010, pp. 7-8.

⁴⁰² ibidem.

⁴⁰³ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 252; trad. it., p. 34.

⁴⁰⁴ *ivi*, p. 255; trad. It., p. 37.

⁴⁰⁵ *ivi*, p. 255; trad. it., p. 37.

⁴⁰⁶ S. Tedesco, 2010, pp. 10-11.

Il discorso herderiano sulle arti, come si è anche accennato, non ha propriamente come scopo una riflessione sulle arti in sé, né una classificazione di esse, e nemmeno si esaurisce rispetto al discorso sul senso del tatto e alla sua riconducibilità al corpo e alla sua relazione col mondo esterno. Il senso del tatto costituisce la base del funzionamento della sensibilità umana, per cui vista e udito vengono a essere le sue articolazioni principali, ulteriori gradi di sviluppo, senza intaccare la posizione privilegiata e profonda del tatto.

Viene quindi a delinearsi un quadro per cui per Herder occuparsi della relazione del corpo umano vivente con la realtà esterna significa inevitabilmente riferirsi alla genesi del sentimento corporeo del bello, riconoscendo la bellezza come «espressione sensibile rispetto a un fine, vita palpitante, salute umana»⁴⁰⁷, deviando quindi dal percorso delineato dalla logica classica.

Il discorso sulle arti serve al filosofo a ripensare la figura scultorea greca, così come Winckelmann l'aveva descritta, come una nuova figura umana, alla quale conferisce un carattere normativo per tutti i campi dell'attuazione del sé. Questo ripensamento della figura umana, infatti, va inteso in relazione alla riabilitazione del discorso sulla perfezione della conoscenza sensibile riportata da Mendelssohn nel saggio *Sui principi fondamentali delle belle arti*.

Un'attenzione particolare, nell'interesse di questo lavoro, deve andare a queste caratteristiche essenziali della nuova figura umana, che vengono delineate all'interno della *Plastik*.

Il senso del tatto è il primo e il più profondo, esso costituisce la fonte della maggior parte dei nostri concetti e delle nostre sensazioni, il primo vero organo che racchiude le rappresentazioni dell'esterno dell'anima⁴⁰⁸. Esso è il senso che circonda e racchiude l'intera anima, e tutti gli altri sensi sono contenuti in esso come modi, parti di esso. La vista, in particolare, «è solo una formula abbreviata del tatto. La forma piena è diventata figura, la statua piatta incisione. Nella vista è sogno, nel tatto verità»⁴⁰⁹. In poche parole, il tatto costituisce l'autentica origine del vero, del buono e del bello. La condizione del sonno, infatti, è assimilabile a quella dell'anima prima di entrare in questa vita. Già da Sulzer⁴¹⁰, abbiamo visto, Herder aveva ripreso le considerazioni sul sonno assimilato allo stato dell'infanzia,

⁴⁰⁷ P (1778), *DKW*, IV, p. 296; trad. It., p. 67.

⁴⁰⁸ Cfr., W. Pross, 1987, p. 985.

⁴⁰⁹ P (1778), *DKW*, IV, p. 250; trad. It. p. 33.

⁴¹⁰ Rimando al § II. 1. 4. e sottoparagrafi.

dove le idee giungono a collegamenti attraverso nessi involontari. Herder parla dell'infanzia come di «un sogno oscuro di rappresentazioni»⁴¹¹. La coscienza di sé invece implica lo stato di veglia, il sentire il proprio sé.

L'anima si sente immediatamente nel mondo, poiché essa è limitata nelle sue forze attraverso il tempo e lo spazio. A causa di questa limitatezza essa non può conoscere immediatamente tutto, ma poiché è il suo corpo (*Leib*), essa è uno specchio per gli altri. In più l'anima stessa costruisce il suo corpo attraverso il tatto, per mezzo del senso che riceve dall'esterno.

Il tatto esperisce nella forma plastica e nell'opera scultorea greca non solo immediatamente la vitalità del corpo, ma anche una assoluta pregnanza di un *interno*, il senso vitale.

In riferimento al caso del ragazzo di Cheselden Herder introduce il discorso riguardo allo sviluppo del senso del tatto nelle prime impressioni dell'infanzia. In che modo un bimbo, un occhio non addestrato, comincia a essere un corpo che sente? In che modo le figure che osserva su un dipinto che dapprima non hanno una loro consistenza di per sé, cominciano ad essere figure animate?⁴¹² In quale ordine? Spesso i concetti astratti sono le prime idee sensibili (*die ersten Fühlideen*). La prima ontologia del *Gefühl* corrisponde all'essere, poi all'essere fuori di noi, allo spazio, alla forza, al corpo e così via⁴¹³. Questa prima ontologia del *Gefühl* si sviluppa nelle sue conseguenze, abbiamo visto all'interno del *Zum Sinn des Gefühls*, e si fonda su un approccio estetico-antropologico: il sentimento sensibile del bello si manifesta sotto forma di fenomeno del vero e si sviluppa su una base psicologica e fisiologica.

Come il mondo reale è qualcos'altro rispetto a ciò che appare, allo stesso modo il fondamento del bello è qualcos'altro rispetto al bello come fenomeno: quest'ultimo non è nient'altro che un fenomeno sensibile del vero. Due parti nell'ambito di un solo senso devono anche avere leggi di un unico tipo del bello e del vero, poiché esistono per un senso soltanto. Eppure

ho indagato le due arti e ho trovato che nemmeno una legge, una osservazione, un effetto dell'una si adatta all'altra senza distinzione e delimitazione. Ho trovato che giusto quanto più qualcosa è proprio di una sola arte e per così dire in quanto nativo di essa vi esercita

⁴¹¹ *VkW, DKW*, II, p. 83.

⁴¹² Cfr., *P* (1778), *DKW*, IV, p. 250; trad. It. p. 33.

⁴¹³ Cfr., *PWS, SWS*, VIII, p. 112.

un grande effetto, tanto meno si lascia piattamente applicare e trasportare senza produrre l'effetto più ripugnante⁴¹⁴.

La bellezza, anche a partire dalla sua etimologia, ha a che fare con l'apparenza fenomenica, e infatti il verbo da cui deriva è “guardare”⁴¹⁵, e il fenomeno, fa notare Pross, proprio per il suo riferimento principale al senso della vista, non ha una consistenza tale da restare presso il corpo dell'essere umano. La radice di *Begriff* (concetto), invece, deriva dal verbo tedesco *begreifen* (comprendere), e condivide con *greifen* (afferrare) la medesima radice. Non bisogna lasciarsi ingannare però rispetto all'uso del linguaggio, Herder infatti dimostra una certa avversione per quei termini costituiti che hanno la pretesa di descrivere in modo esaustivo la realtà. I concetti infatti, dice Herder, provengono dall'essere umano e vanno verso di esso, ed è solo presso questo centro e nel modo in cui egli tesse e agisce che vanno rintracciate le fonti degli errori e delle verità più evidenti. Il prisma che per l'occhio riesce a sezionare la realtà trova il suo corrispondente per il corpo nelle dita che tastano. Il corpo riesce a rendere presente l'anima, costituisce lo specchio dell'anima, ossia è esteriorizzazione di tutte le sue forze essenziali, azione continua.

D'altra parte l'essere reale (*das Realsein*) – come si legge all'interno del *Versuch* – è il primo assoluto concetto⁴¹⁶.

In generale, quanto più ci si avvicina a un oggetto, tanto più anche la lingua diventa viva; è dunque anche il linguaggio, come si dice anche nell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770), che rivela che tipo di relazione si intrattiene con la cosa a cui ci si riferisce. Ne deriva che la corrispondenza linguistica di bellezza e apparenza, e di bellezza e guardare, è una corrispondenza che si struttura soprattutto a partire dall'uso che la cultura a cui si appartiene fa dei sensi che ha a disposizione – si tratta di considerazioni che si ritrovano già nel *Journal meiner Reise* (1769). Non c'è da stupirsi che Herder abbia portato ora la riflessione estetica sulla scultura e sul senso del tatto – d'altra parte già nel *Viertes Wäldchen* aveva affermato che «l'estetica, in conseguenza del suo nome, deve propriamente essere

⁴¹⁴ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 256; trad. It., pp. 36-37.

⁴¹⁵ Herder ricostruisce anche etimologicamente la provenienza del termine “bellezza” (*Schönheit*), che in tedesco deriva dal verbo “guardare” (*schauen*), e si lega al termine apparenza (*Schein*). Cfr., *ivi*, p. 252; trad. It. p. 34.

⁴¹⁶ *VS*, *DKW*, I, p. 16.

filosofia del tatto»⁴¹⁷. Lo stare al mondo corrisponde all'essere in relazione con gli altri corpi nello spazio, ed è proprio attraverso questa relazione che l'anima costruisce, come abbiamo visto attraverso i saggi che si sono presi in esame nei paragrafi precedenti, il proprio corpo. Non si è certo mai dubitato che si potessero vedere le statue, che la vista cioè avesse un tipo di accesso peculiare alla fruizione dell'opera scultorea, ma da ciò non deriva necessariamente che si possa determinare a partire dalla vista cosa sia la bella forma di una statua.

Non solo di tutto ciò si può dubitare, ma si deve rispondere negativamente, dice Herder, poiché la vista distrugge la bella forma di una statua invece che crearla: la trasforma in angoli e superfici ed è già molto se non trasforma la più bella essenza della sua interiorità, pienezza e rotondità in meri specchi angolari. È impossibile che sia la madre di quest'arte.

Nel corpo umano ogni forma del sublime e del bello è e resta soltanto forma della salute, della vita, della forza, del benessere in ogni membro di questa creatura colma d'arte [...]. 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. La bellezza non è altro che il significato della perfezione interiore⁴¹⁸.

Vale la pena, però soffermarsi sul fatto che Herder usa in riferimento alla vista, e implicitamente al tatto, i verbi "creare" e "distruggere". Tornano le riflessioni che abbiamo trovato all'interno del saggio *Plato sagte: daß unser Lernen bloß Erinnerung sei* in particolare, laddove il venire in questo mondo dell'anima implica anche la costruzione del proprio corpo attraverso le relazioni che intrattiene con gli altri corpi e con le cose. La linea della bellezza di Hogarth⁴¹⁹, non dice nulla se non appare nelle forme, e dunque per il tatto⁴²⁰. Questa relazione è essenzialmente corporea, attuata per mezzo del *Gefühl*, giacché venendo al mondo l'anima si è resa essa stessa corpo. Ne viene che il toccare, ossia la relazione sensibile che la mano (il corpo) istaura con l'opera scultorea si dà nei termini di una costruzione, del sé

⁴¹⁷ *VkW, DKW*, II, p. 294.

⁴¹⁸ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 296; trad. It., p. 67.

⁴¹⁹ Cfr., W. Hogarth, 1753.

⁴²⁰ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 280; trad. it. p. 55.

intimo e intero (*Leib*) e dell'opera stessa che si fa corpo agente. La bellezza del tatto ha quindi a che fare con la creazione, del proprio sé e dell'opera.

La domanda posta quasi al principio di questo capitolo, se Herder intendesse il senso del tatto in modo letterale o se piuttosto non fosse quello del tatto un rimando alla consistenza dell'essere, ha trovato risposta nell'intero percorso che si è affrontato e in particolare nella *Plastik*. Herder stesso scrive all'interno di questo saggio, prendendo a pretesto la riflessione di Hogarth:

Capisco bene che non possiamo toccare la fiamma luminosa che s'innalza né afferrare come un solido il mare in tempesta in ogni onda; ma non ne segue affatto che la nostra anima non afferri, non tocchi. In breve, come la superficie è solo un'astrazione del corpo e la linea quella di una superficie finita, così nessuna delle due è possibile senza i corpi⁴²¹.

Secondo Hogarth, la bellezza del corpo umano, la più complessa che esista, non consiste nella proporzione ma nel fatto che essa costruisce una linea serpentinata, che l'occhio segue nella sua continua varietà e per cui prova piacere. Questa linea comprende tutte le altre linee possibili di cui consistono le creazioni e tutto ciò che l'essere umano ha prodotto. Questa è quella che Hogarth chiama la linea della grazia. Ma in questa descrizione della linea della grazia Hogarth include anche tutte le parti del corpo umano, di cui distingue la differenza di curvatura tra un corpo umano femminile e uno maschile⁴²².

⁴²¹ Ivi, p. 280; trad. it. p. 56.

⁴²² Delle proporzioni della linea del corpo umano si sono occupati anche Mengs, Winckelmann e Sulzer.

Mengs in particolare concepisce la raffigurazione del corpo umano mediante una *proportio membrorum* in relazione all'intera massa corporea, la quale però non gioca un ruolo fondamentale nella determinazione della bellezza della raffigurazione stessa; essa costituisce altresì la prima caratteristica dell'esteriorità che non costituisce alcun chiarimento sull'essere umano reale. tuttavia Mengs introduce una corrispondenza tra interno e esterno, per cui l'esterno può rientrare nel concetto unitario di tutto ciò che è materia, ossia determinazione dell'essere umano. In questo discorso l'armonia costituisce un medio tra due estremi. Questa uniformità esibisce i contorni del corpo come una linea serpentinata, la movenza dell'anima in un suo corrispondente movimento ordinato del corpo, per cui gli estremi costituiscono gli spigoli e gli angoli: in questo movimento del corpo si rende leggibile lo stato dell'anima prima che sia percepibile il sentimento corrispondente.

Cfr., R. Mengs, 1728.

Winckelmann parla della proporzione come della più bella realizzazione del corpo: essa si costituisce del legame tra gli arti che forma la linea, o meglio i contorni del corpo umano. Questa è la linea ellittica, che non consiste di numeri di misure e numeri, poiché non si lascia costruire algebricamente, ma determina in modo perfetto il corpo umano.

La linea armonica della bellezza e della grazia, che Hogarth riprende dalle proporzioni rinascimentali, vengono a essere però del tutto in secondo piano in Herder rispetto al sentire vivace (*lebendig*) di chi produce l'opera, che sia l'artista o il fruitore; queste linee, in tal senso, non sono autonome, ma provengono da corpi viventi, e ad essi si indirizzano. Ora, il sentire tattile in Herder sfugge alle sole linee della percezione, e va a rivolgersi all'interno del proprio sé. L'esperienza estetica tattile, dunque, ha immediatamente un riferimento all'interno, che però non si lascia inquadrare nei termini di un gioco dell'immaginazione, della mente, quanto piuttosto si riferisce ad un sé intero, concreto e non scindibile da questa concretezza. Un gioco che non si esplicita nel movimento tra dentro e fuori come due realtà indipendenti anche se comunicanti, ma che delinea il sé come un uno assieme all'essere reale, concreto, tattile. «Quale uomo sa cosa vi è nell'uomo, senza lo spirito dell'uomo che è in lui?»⁴²³

II. 5. 1. Vista e tatto nella teoria della conoscenza

Si è esposta più d'una volta fin qui la posizione di Herder rispetto al senso del tatto, soprattutto nel confronto con il senso della vista. Ma la critica di Herder alla percezione visiva a partire dal *Viertes Wäldchen* non si riferisce soltanto alla capacità di conoscenza attraverso

La linea consiste nella metà di due stati determinati, a metà tra l'ampollosità e la povertà, ed è espressione dell'uniformità del corpo.

Cfr., J. J. Winckelmann, 1763.

La posizione di Sulzer invece apre al discorso dell'imperfezione fisica riguardo alla bellezza del corpo umano. La bellezza della forma esterna si fonda sulla molteplicità, sulla relazione e sul disordine delle parti. La bellezza corporea maschile e femminile poi si differenziano nella relatività dell'ordine. Quello dell'uomo è un ordine più duro mentre quello del corpo femminile segue un ordine più tenero.

La proporzione, nel discorso di Sulzer, viene a essere una relazione razionale e visiva delle qualità l'una con l'altra.

Egli inoltre parla di una corrispondenza tra la forma del corpo e l'anima, bella e cattiva. Egli ricorre alla metafora della linea per spiegare che l'anima si estende per tutto il corpo il quale la riflette all'esterno.

Cfr., J. G. Sulzer, 1762.

⁴²³ P (1778), *DKW*, IV, p. 284; Trad. it. p. 58. Vedi il riferimento a *I Corinzi*, 2.11.

il senso della vista, e implica anche una valutazione che descrive questo senso in modo del tutto positivo, cosicché è rintracciabile uno spostamento di posizione del filosofo.

All'interno del *Viertes Wäldchen* il senso della vista è descritto come fine, distinto, privo di confusione e chiaro: «l'occhio è mille volte più fine e capace di distinguere del tatto»⁴²⁴; tuttavia l'esattezza dell'occhio appare insufficiente a cogliere lo stato degli oggetti nel mondo. La condizione del mondo percepibile consiste di corpi, riprendendo anche le considerazioni cartesiane, la tastabilità della loro superficie, la loro impenetrabilità, solidità e tridimensionalità come posizione nello spazio, come distanza e grandezza⁴²⁵. La percezione della vista dunque è in grado di cogliere il mondo così come esso appare, anche se questa verità sensibile non ha alcun significato per la conoscenza, giacché non si tratta d'altro che di superfici, apparenza.

È all'interno di queste considerazioni che Herder interpreta il mito della caverna di Platone: gli abitanti della caverna hanno vissuto fin dalla loro infanzia all'interno della caverna, e hanno imparato a distinguere i corpi come superfici, ciò vale per il mondo percepibile attraverso il senso della vista, ossia per le copie, ma il medesimo discorso può essere riferito a un quadro che è rappresentazione sensibile del mondo a due dimensioni. Per l'occhio, dice Herder, non fa alcuna differenza⁴²⁶.

Inoltre, da un lato l'occhio conosce solo parti, e d'altro lato però intuisce ciò che percepisce come un tutt'uno, un mondo con uno sguardo. La pittura opera non attraverso particolari, ma attraverso un tutto composto di figure, luci, colori, che il fruitore osserva tutto insieme in un'unica impressione⁴²⁷, dunque l'occhio abbraccia con uno sguardo una parte del mondo da un unico punto di vista. Pertanto, esso ha bisogno di tempo per conoscere, poiché questa conoscenza procede lentamente, parte per parte. Sebbene la lentezza è una caratteristica che Herder attribuisce anche al senso del tatto, e questa prospettiva viene descritta anch'essa come parziale, in grado di cogliere soltanto delle parti, rispetto alla conoscenza Herder rovescia la posizione iniziale dicendo: se l'occhio conosce finemente, il senso del tatto, però, «è mille volte più fine»⁴²⁸.

⁴²⁴ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 318

⁴²⁵ Cfr., *P* (1770), *WP*, II, p. 412.

⁴²⁶ Cfr., *ivi*, p. 407.

⁴²⁷ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 404.

⁴²⁸ *P* (1770), *WP*, II, p. 403.

In questa prospettiva, dunque il cieco possiede il tatto in modo assai fine e esatto che in ogni suo tentativo di percezione resterà stupito⁴²⁹; d'altro lato il tatto è grossolano⁴³⁰, mentre la vista tocca assai più finemente delle dita, e tuttavia questo toccare può avere soltanto la dimensione di una visione generale, che non è in grado di penetrare le cose su cui si posa.

Ancora un'osservazione emerge nel momento in cui Herder da un lato afferma che non si tratta tanto dell'inganno che proviene dalla percezione visiva, che non è in grado di cogliere la realtà, quanto piuttosto del giudizio formulato erroneamente rispetto a ciò che si è percepito. D'altro lato però, come si è visto all'interno del capitolo I, la vista ha a che fare con l'illusione (*Täuschung*), mentre è al tatto che Herder attribuisce la facoltà di conoscere veramente. Queste due affermazioni sono considerate da Zeuch⁴³¹ in contraddizione; tuttavia per giudizio Herder intende qualcosa che ha a che fare con l'abitudine, che si struttura in riferimento alla cultura in cui si iscrive, e il medesimo principio, abbiamo visto, vale anche per la fruizione della bellezza. Dal mio punto di vista dunque non si tratta tanto di una contraddizione, quanto piuttosto di due discorsi che sono in continuità, le cui ragioni si ritrovano anche all'interno del *Journal meiner Reise*⁴³². È la cultura, secondo Herder, che indirizza il giudizio e sedimenta gli errori attraverso la reiterazione. Altra questione è la conoscenza vera, la quale ha a che fare con i nostri sensi principalmente, o meglio primariamente, e da cui non può prescindere un discorso che voglia prendere in esame la possibilità dell'essere umano di conoscere.

Al di là di questa discussione, resta che il senso della vista può conoscere anche in modo esatto, al prezzo però – attenendosi soltanto a questo senso per la conoscenza – di perdere contatto con le cose.

Attraverso l'educazione all'uso anche il senso della vista, secondo Herder, può correggere i suoi errori, e questo soprattutto grazie alla corrispondenza con gli altri sensi.

Se in particolare l'occhio impara a vedere il mondo che gli è intorno sotto la guida del tatto, in relazione con la grandezza e la distanza, avrà la possibilità di conoscere in modo più esatto. Se il tatto poi conosce in modo fine così come la vista, la percezione visiva nella sua peculiarità non è auspicata rispetto a quella tattile, che riesce a ricongiungere la distanza tra chi percepisce e il percepito, in poche parole la distanza tra i corpi nel mondo.

⁴²⁹ Cfr., *VkW, DKW*, II, p. 295.

⁴³⁰ Cfr., *ivi*, p. 357.

⁴³¹ Cfr., U. Zeuch, 2000, p. 129.

⁴³² Cfr., *RJ*, p. 130.

L'insufficienza della percezione visiva non è tanto dovuta al fatto che l'occhio non percepisca la distinzione, la differenza tra le cose che percepisce, quanto al modo in cui l'occhio si relaziona al mondo esterno, alle cose che ha intorno.

Conoscere chiaramente significa per Herder riconoscere *in sé* (dentro di sé) le differenze percepite. Grazie a questo riconoscimento, il soggetto percipiente perviene alla coscienza: si tratta del mio oggetto, quello che io percepisco.

Percepire chiaramente significa, tuttavia, «trattenere sempre più sensazioni tattili, e allo stesso tempo estirpare e conoscere la differenza dei due attraverso un terzo»⁴³³.

Attraverso l'esperienza tattile, dice Herder, l'essere umano giunge alla prima rappresentazione del mondo: il bambino costruisce se stesso non appena entra in contatto con il mondo intorno a sé, per mezzo di questa spinta egli costruisce il suo primo giudizio, costruito in modo oscuro proprio dal senso del tatto. Successivamente il bambino dimentica quale sequenza di connessioni abbia seguito il concetto per giungere al giudizio; egli non è cosciente⁴³⁴. In questo passaggio non è da intendere il concetto come un concetto intellettuale, piuttosto si tratta di un concetto sensibile⁴³⁵, di cui si era già letto all'interno del *Versuch über das Sein*.

Il concetto sensibile delle qualità corporee, che derivano dalla relazione con gli oggetti per mezzo del senso del tatto (*Gefühl*)⁴³⁶, «sono solo modificazioni del pensiero secondo la misura del tatto»⁴³⁷. Questa prima sensazione, rafforzata da immagini ripetute, si modifica attraverso il tatto restituendo «la verità fuori di noi»⁴³⁸. Per arrivare al corpo con il primo giudizio, l'essere umano deve aver compiuto innumerevoli accostamenti, separazioni, nessi, giudizi, conclusioni⁴³⁹. Ma come arriva il bambino ai suoi primi giudizi? Herder individua l'essenza del giudizio in due sensazioni legate l'una all'altra, mentre l'essenza della

⁴³³ AUS, WP, II, p. 287.

⁴³⁴ Cfr., VKW, DKW, II, p. 255.

⁴³⁵ P (1770), WP, II, p. 407.

⁴³⁶ ibidem.

⁴³⁷ ivi, p. 408.

⁴³⁸ VKW, DKW, II, p. 82.

⁴³⁹ Cfr., ivi, p. 275; P (1770), WP, II, p.408-409; e P (1778), DWK, IV, p.249.

conclusione è data da due giudizi da connettere assieme il cui legame determina un terzo giudizio da conoscere.

Nel pensiero di Herder la conoscenza generale del mondo, inclusa quella che proviene dalla percezione visiva, si basa fondamentalmente su ciò che di esso il tatto conosce.

Se Herder considera tutte le rappresentazioni, anche le più oscure, come pregne di verità fin nel nocciolo della sensazione, e gli errori non sono dovuti ad altro che alla confusione, alla mescolanza di più parti; il compito del tatto non è altro che quello di riconoscere le differenze e di conoscere completamente, tanto che funge da fondamento per tutti i processi successivi di conoscenza.

Se ne deduce che Herder intende l'esperienza tattile come intrinsecamente connessa a un fondamento di coscienza obiettiva che giace vicino al nostro io: il bambino ha prima di tutto la coscienza che qualcosa sia fuori di noi, e da ciò ne deriva anche la coscienza del mondo esterno, la coscienza cioè della grandezza, della distanza e del movimento. Questa conoscenza intima del mondo esterno non è per Herder né verificabile, né correggibile, ciascun essere umano possiede la propria rappresentazione del mondo, e solo un accordo sovraindividuale può legare insieme queste rappresentazioni. In questo consiste, riprendendo il paragrafo 2. 2., l'individualità: sentire in modo incomparabile, e sentire ciò che è incomparabile.

II. 5. 2. Corpo inerme e corpo vivente: la scultura.

Il riferimento, già dal titolo, al mito di Pigmalione, narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, rende l'*incipit* una parte essenziale di questo saggio. Sostanzialmente ci si richiama immediatamente all'attenzione l'episodio dell'animazione del corpo inerme della statua, e del parallelo tra il corpo marmoreo della statua e il corpo vivente, quello umano. Pur essendo, dunque, un tema già trattato nell'antichità è però da sottolineare che è in particolare nel Settecento la relazione tra statua e corpo umano non si esaurisce in un discorso tra arte e essere umano, ma va oltre includendo anche il rapporto tra essere umano e natura, tra essere umano e corpo⁴⁴⁰. In Herder il *topos* della statua animata – percorso da diversi pensatori nel

⁴⁴⁰ Cfr., D. Di Maio, 2010, p. 17.

Settecento ma non solo⁴⁴¹ – viene usato soprattutto in relazione alla questione della percezione sensoriale, della formazione della coscienza, fino ad arrivare a quella del significato morale e sociale, se non addirittura politico, del piacere⁴⁴².

Nei paragrafi precedenti si è tentato di ricostruire alcuni passaggi delle riflessioni di Winckelmann che sembrano essere confluiti all'interno delle riflessioni herderiane, seppure reinterpretate in modo originale dal filosofo. Ora all'interno della *Plastik* è lo stesso Herder che chiama in causa il lavoro di Winckelmann: è attraverso i suoi scritti, infatti, che in Germania si torna a discutere del mito di Pigmalione, e della scultura. D'altro lato bisogna riprendere alcune considerazioni del paragrafo II.4.2., laddove attraverso Goethe abbiamo visto come Winckelmann incarnasse un'alternativa rispetto all'essere umano moderno scisso dalla natura. «Goethe sembra in qualche modo rivivere esperienze proprie: in questo senso allora, aderire al classicismo potrebbe significare ripetere il cammino di autoformazione di Winckelmann, incarnare nuovamente l'ideale che permeava l'esistenza degli antichi»⁴⁴³. Potremmo immaginare quindi che Herder abbia preso lo stesso riferimento, Winckelmann come l'uomo che attraverso le sue riflessioni sull'arte plastica, e attraverso la celebrazione dell'arte greca, ha proposto alla modernità un'alternativa alla scissione tra essere umano e natura, tra essere umano e mondo, tra mente e corpo.

Nel secondo capitolo della *Plastik* in particolare, posto che il senso del tatto è quello che ha a che fare in modo privilegiato con la scultura, Herder introduce il discorso del corpo in quest'arte. Mentre la pittura veste sempre, dice il filosofo, la scultura non permette le vesti. Una tale affermazione potrebbe sembrare impropria per senso comune, tuttavia Herder precisa «chiudi gli occhi e tasta, e sentirai tattilmente l'assurdità»⁴⁴⁴. Riprendendo le descrizioni delle opere d'arte dalla *Storia dell'arte dell'antichità* di Winckelmann, Herder sottolinea come i Greci avessero perfettamente compreso l'ostacolo del panneggio nella fruizione dell'opera scultorea, e avessero rigettato «coperture metalliche e mantelli di pietra». Naturalmente egli riprende questa caratteristica della rappresentazione scultorea e la mette a confronto anche con alcuni proverbi greci, giacché abbiamo detto il linguaggio effettivamente deriva da e

⁴⁴¹ Per un approfondimento rispetto all'uso del mito di Pigmalione rimando in bibliografia a V. I. Stoichita, (2006).

⁴⁴² André-François Deslandes, 2008, p. 42.

⁴⁴³ F. Vitale, 2003, pp. 30-31.

⁴⁴⁴ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 260; trad. It. p. 41.

esprime la cultura a cui appartiene. Il proverbio che riprende Herder è quello secondo cui il Greco preferisce il contenuto al contenitore, «ovvero il bel contenuto». Il bel contenuto è appunto quello che corrisponde alla bella forma tattile del corpo statuario, un corpo che vive. La statua è corpo completamente vivente, e parla al fruitore come azione⁴⁴⁵: «essa è presente, è qui»⁴⁴⁶.

Come atto presente, la scultura parla: «io sono qui, io agisco»⁴⁴⁷. In ciascuna delle sue parti si testimonia dell'eterno spirito vitale, della forza e del flusso. La bellezza è per Herder questo stesso significato e questa stessa forza che si manifesta. In questo senso essa sarà un tutto con la grande tessitura dell'anima⁴⁴⁸: «ogni statua è un *unicum* e un tutto, essa sta lì per sé sola»⁴⁴⁹. Herder non rifiuta nemmeno di considerare questa *forza* alla stregua di una divinità (*Gottheit*) e il corpo vivace come il suo tempio⁴⁵⁰, dando però uno sviluppo decisamente più consistente rispetto alla devozione che ritroviamo nei testi di Winckelmann.

Ogni scultura è un uno e un tutto⁴⁵¹. Questa qualità della totalità è usata per lo più in differenti significati. La totalità può essere legata al vero come al sacro. Il tutto si differenzia fino al più piccolo dettaglio, senza tuttavia rinunciare alla sua relazione intima. Per esprimere questo stato di cose, Herder si richiama alla formula presocratica dell'uno nel tutto⁴⁵², che riprende le riflessioni del *Versuch*. L'umile sentire tattile tasta lentamente, ma non in modo imparziale: troverà forse poco, ma unicamente ciò che è. Non giudica, fin tanto che ha afferrato «per intero»⁴⁵³.

Queste affermazioni rendono evidente che Herder intende la bella forma della scultura dei Greci come figura dell'essere umano nella sua autonomia, l'opera bella è in se stessa qui, il sé

⁴⁴⁵ Ivi, p. 300; trad. it, p. 70.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 259; trad. It. P. 39.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 298; trad. It. P. 68.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 324; trad. It. p. 87.

⁴⁴⁹ ibidem; trad. It. p. 88.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 319; trad. It. p. 84.

⁴⁵¹ Ivi, p. 324; trad. It. p. 87.

⁴⁵² Ivi, p. 258; trad. It. p. 38.

⁴⁵³ Ivi, p. 307; trad. it. p. 75.

dell'essenza che si determina. Ciò che in un primo momento può essere interpretato come una descrizione di uno stato estetico-artistico, in un momento successivo viene a essere un'affermazione su una determinata figura dell'essere umano. In questo modo si lascia interpretare la frase seguente:

la statua non è sotto nessuna luce, essa stessa dà luce; non è in nessuno spazio, essa stessa dà spazio⁴⁵⁴.

Nel concetto dell'esser-presente di Herder, abbiamo visto attraverso i saggi discussi precedentemente, è possibile ritrovare il concetto leibniziano di monade come sostanza che produce se stessa, e effettivamente Herder si era occupato a lungo delle riflessioni di Leibniz durante gli anni Sessanta e Settanta⁴⁵⁵. Le figure di Prometeo e Pigmaliione⁴⁵⁶ sono riprese all'interno della *Plastik* con l'intento di mostrare come in una statua greca il tutto passa continuamente nelle sue parti, senza perdersi in esse: queste due figure della mitologia greca, infatti, realizzarono le loro immagini belle attraverso un delicato scorrere su tutte le parti. La forma dell'arto in azione parla sempre, e mostra il suo agire; e se quest'azione è già esplicita in un viso delicato, lo sarà tanto di più in un corpo intero.

Alla mitologia greca, alla filosofia dell'illuminismo, di cui il riferimento principale è Leibniz, si unisce infine la teoria della creazione dell'Antico Testamento, da cui alcune citazioni di salmi (139, 14), e dal libro di Giobbe (10, 9-11; 33, 4-6), nelle quali emerge come il discorso sulla scultura sia organizzato in relazione alla creazione dell'essere umano. In questo modo appare agli occhi di Herder l'essere umano, nella figura della scultura greca, non solo come sostanza agente per sé, ma anche come immagine di Dio stesso: così si vogliono ricomporre a questo saggio anche le riflessioni contenute nei saggi *Zum Sinn des Gefühls* e *Grundsätze der Philosophie*.

Innumerevoli sono gli sforzi di Herder nell'attribuire all'essere umano un posto al centro della creazione. Contenuto della rivelazione originale al principio della storia non è – secondo lo *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774), a cui Herder rimanda esplicitamente nella

⁴⁵⁴ Ivi, p. 314; trad. It., p. 80.

⁴⁵⁵ Cfr., *GP*, *SWS*, XXXII, 211-231.

⁴⁵⁶ Cfr., *P* (1778), *DKW*, IV, p. 295; trad. It., p. 65.

*Plastik*⁴⁵⁷ – Dio, ma l'essere umano nella sua bella forma ordinata, microcosmo e specchio della creazione nel suo insieme⁴⁵⁸.

Sebbene nel 1767 in una lettera a Hamann⁴⁵⁹ aveva indicato il peccato originale come presupposto necessario per lo sviluppo degli esseri umani nell'essenza della cultura, Herder scopre ora la potenzialità utopica della rappresentazione del Paradiso per il suo presente. A sostegno dei suoi studi sulla plastica egli cita le idee di Winckelmann, proprio attraverso le sue parole:

una plastica è una fisiologia della natura beata: una psicologia corporea del Paradiso⁴⁶⁰.

L'essere umano conosce in modo differente rispetto a Dio, poiché lo sviluppo dei concetti attraverso il senso del tatto si basa su condizioni del tutto differenti rispetto a quelle che vengono descritte attraverso i precetti della logica classica.

A partire dalla convinzione che una qualche cosa in sé centrata possa essere conosciuta e raggiunta solo attraverso il senso tattile, Herder disegna una critica radicale alle posizioni a lui contemporanee. La causa del mancato sviluppo delle teorie contemporanee, che già parzialmente aveva riportato all'interno del *Journal*, è attribuita da Herder al fatto che la cultura a lui contemporanea è determinata prevalentemente dal senso della vista, mentre il tatto, il quale è il solo che può esperire la verità corporea, ne resta separato. Attraverso il tatto il fruitore che tasta coglie non solo ciò che è esterno, ma allo stesso tempo ciò che è interno: attraverso il tatto chi fa esperienza sente anche l'anima degli altri corpi. Il tatto viene a essere in questo senso l'involucro attraverso cui due anime si sentono reciprocamente.

La vista, invece, disperde e l'essere umano perde la capacità di avere, di trattenere una cosa⁴⁶¹, capacità che invece era caratteristica dei Greci. Chiaramente ci troviamo in un periodo in cui l'influenza della cultura e dell'arte greca è preponderante, Goethe stesso è fermamente convinto che, dopo l'esperienza della greicità classica, l'essere umano sia stato

⁴⁵⁷ Ivi, p. 308-309; trad. It., p. 75-76

⁴⁵⁸ Ivi, p. 283; trad. It., p. 57.

⁴⁵⁹ A Hamann, Riga, Apr. 1768, *BG*, 1, pp. 97-102.

⁴⁶⁰ *FS*, *SWS*, VIII, p. 105.

⁴⁶¹ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 301; trad. it., p. 70.

talmente penetrato dal modello figurativo degli antichi, che gli è quasi impossibile distaccarsi da quell'ideale estetico senza superare le soglie del buon gusto⁴⁶².

Questo significa che noi vediamo così tanto da non vedere nulla e che molto di ciò che sappiamo non è più nostro, cioè a dire non è ciò che potremmo aver appreso dal nostro io e che è scaturito, con virtù ed errori, da esso. Notte santa, madre degli dei e degli uomini, scendi su di noi per radunarci e darci conforto. *Non multa, sed multum*⁴⁶³.

Herder non si lamenta quindi solo della perdita del senso dell'arte nel suo tempo, ma anche di un gravoso cambiamento della comprensione umana di sé. L'artista deve, domanda ironicamente Herder, provare a creare (*bilden*) decorazioni e piume sulla testa?

Il tatto, invece, è il senso della continuità della forma di un oggetto esterno, ma soprattutto dell'esistenza vitale. Esso non è soltanto localizzato nelle mani, ma in generale sulla pelle, che racchiude l'io. È il modo attraverso cui l'essere umano esperisce la propria esistenza dal di dentro. Esso è il senso dell'intimità e della propria individualità: l'individualità che, abbiamo visto, si forma attraverso un'esistenza che è fuori.

«Io mi sento! Io sono!» riecheggia negli appunti *Zum Sinn des Gefühls*⁴⁶⁴, si è superato il fondamento dell'esistenza dell'io nel pensiero, ossia la base della riflessione di Cartesio.

Posto ciò, è comprensibile che Herder rielabori il presupposto della comprensione di una figura plastica: «essere e sentire tattilmente: essere umano, sentire ciecamente il modo in cui l'anima opera in ogni carattere, in ogni passione in noi, e quindi tastare»⁴⁶⁵.

Se questa simpatia interna compare, si giunge a uno spostamento del nostro intero io umano nella forma tastante⁴⁶⁶, per cui attrazione e repulsione vengono ad essere gli altri due nomi del tatto.

Questo è un atto involontario che agisce sul fondamento sociale della natura.

⁴⁶² Cfr., A. Agazzi, 1992, p. 20.

⁴⁶³ *P*, *DKW*, IV, p. 302; trad. It., p. 71.

⁴⁶⁴ *SG*, *WP*, II, p. 244.

⁴⁶⁵ *P* (1778), *DKW* IV, p. 299; trad. It., p. 69

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 297; trad. It., p. 68.

Ogni piega, avvallamento, morbidezza, durezza, vive in ognuna e ha quasi la forza di disporre la nostra anima nella medesima posizione simpatetica. Ogni movimento di flessione e sollevamento del busto e del ginocchio e il modo in cui il corpo riposa e come l'anima in esso si presenta, scivolano su di noi silenziosamente e in modo incomprensibile: per così dire, veniamo incarnati nella natura o è la natura a essere animata in noi⁴⁶⁷.

Ciò proviene dalla percezione della forma attraverso il tatto, quindi una sorta di unificazione, una unione mistica, in cui per di più si confondono i confini del comprendere e dell'agire: è l'anima pura e calma e il suo senso tenero, in questo modo egli «udirà presto il messaggio dell'infalibile e muto oracolo e la sua mano tenderà, come da se stessa, a riprodurre ciò che ha afferrato»⁴⁶⁸.

Ciò che Herder qui tenta di accennare riguardo alla percezione creativa della forma plastica attraverso il tatto incontra anche il nocciolo della sua teoria della conoscenza. Sentire (*fühlen*) significa al tempo stesso percepire ed essere consapevoli, *wahrnehmen*, cogliere il vero.

II. 5. 3. Dal senso del sé alla conoscenza degli oggetti esterni

Il *Viertes Wäldchen* precede entrambe le edizioni della *Plastik* (1770 e 1778), e numerose riflessioni e saggi postumi che, pur non avendo come fine una riflessione sulla teoria dell'arte, costituiscono un consistente contributo alle questioni sollevate dalla quarta selva critica: i saggi *Zum Sinn des Gefühls*, *Politik und Naturlehre des Gefühls*, *Vom Gefühl des Schönen und Psychologie überhaupt* e *Philosophie des Wahren, Guten und Schönen aus dem Sinne des Gefühls* superano di molto, infatti, questa riflessione. All'interno di questi saggi, Herder costruisce una filosofia del tatto come organo universale che racchiude il mondo.

Nell'elaborazione eclettica di differenti tradizioni filosofiche, non ultimi i riferimenti a Goethe, egli sviluppa la sua riflessione a partire dalla *forza* caratteristica dell'essere umano e sulla base degli attriti che si generano nella creazione di forme compiute. I contorni di una

⁴⁶⁷ Ivi, p. 301; trad. It., p. 70.

⁴⁶⁸ Cfr., ivi, p. 311; trad. It., p.78.

filosofia della formazione (*Bildung*) divengono visibili, la percezione estetica comprende allo stesso modo del mondo storico.

L'esperibilità sensibile dell'anima esibisce secondo Herder la condizione per cui essa conosce ciò che si trova al di fuori del senso del sé (*Selbstgefühl*). Il senso del proprio sé viene a essere la *conditio sine qua non* per il sentire reciproco e per la condivisione (*Mitgefühl*)⁴⁶⁹. Il fondamento nella materia, sia essa linguaggio, corpo o pietra, è in grado di mostrare ciò che è immateriale, l'anima dell'essere umano, che ora può essere afferrata nell'immanenza della percezione sensibile.

Ad ogni modo ciò non vuol dire che la reclusione della materia nella sua peculiare indeterminazione si lasci ora determinare in forma di sostanza.

Nel processo che conduce dal senso del proprio sé alla conoscenza di ciò che rispetto al sé è esterno, si interpone la condizione per cui, secondo Herder, non abbiamo alcun organo al di fuori di quello che ci introduce alla percezione del nostro sé: attraverso il suo senso più interno di sé, l'essere umano dispone anche di una capacità di sentire tutto ciò che vive, e questa disposizione la condivide con piante e animali. Questo senso interno (*inneres Gefühl*) altro non è che il tatto della dimensione della percezione, per cui egli non conosce né attraverso la sola anima, né attraverso l'essenza dell'anima, ma attraverso la sua condizione materiale, e questo ancora solo a condizione che tutti i corpi siano i propri, in poche parole attraverso la sua estensione.

Mi spingo quindi ancora su un'osservazione su una questione che probabilmente in Herder è stata poco indagata. Le riflessioni contenute all'interno della *Plastik* aprono chiaramente a una dimensione sociale e politica del senso del tatto, che in questo contesto resterà, per ragioni di scelta dei temi solo un accenno. A costruire le riflessioni contenute all'interno della *Plastik* da un lato, come si è avuto modo di rendere conto, compare la relazione con le riflessioni del panorama a lui contemporaneo, d'altro lato sono molti gli accenni che rimandano all'influenza del rapporto e dello scambio epistolare tra Herder e Karoline Flachsland, che il filosofo sposa nei primi anni Settanta. All'universale sentire tattile, tra le ultime righe del capitolo quarto della *Plastik*, Herder accosta un «sentire tattile del sesso»⁴⁷⁰. È meraviglioso, dice Herder, lo sguardo che i due sessi hanno l'uno per l'altro, il giudizio sull'altro e sull'altra, quando non abbagliato ma arricchito dalla passione, è

⁴⁶⁹ Cfr., *EuE* (1778), *WP*, II, p. 694; *EuE* (1775), *WP*, II, p. 620.

⁴⁷⁰ *P* (1778), *DKW*, IV, p. 307; trad. It., p. 75.

straordinariamente rigoroso. Seppure non in questi termini, il discorso di Herder accenna ad una forma di autocoscienza che avviene attraverso il rapporto con l'altra per mezzo del corpo, che assume i termini di un riconoscimento tattile veicolato anche dalla differenza del sesso: «in questo – dice Herder – la ragione è chiara»⁴⁷¹.

Sia esso poeta o governante, creatore di uomini o statue, l'uomo in quanto tale deve sentire la donna sempre in quanto donna, quindi oltre un generico universale che appiattisce ogni coscienza.

La natura dice Herder gioca sempre sul rapporto più facile, quello dell'uno e del due, di cui il filosofo trova dei rimandi nella fisiologia e nella fisionomia umana. Nel momento in cui l'arte scultorea si fa arte, essa si allontana anche dall'amore e dalla simpatia per rifugiarsi nel grande, nel sublime e nel sovrabbondante che invece provocano raccapriccio e riverenza, distolgono cioè dal corpo caldo, consistente, vivo. L'impressione e la riverenza, infatti, sono segni di una figura impossibile da cogliere nel suo insieme e che si può tastare soltanto da fuori, e mai per intero. Non è la mano a raccogliere in unità dei ed eroi, ma lo spirito, l'immaginazione impressionata e scossa. Ma la mano in sé non è nemmeno in grado di cogliere l'intero in una volta sola, se quest'intero non si presenta nella forma di una sfera su cui la mano riposa e essa in lei⁴⁷². Dunque se abbiamo detto che il tastare è anche il prendere vita e il dare vita, ne consegue che «ciò che è privo di vita – ciò che non si lascia afferrare dall'esperienza tattile – appare più grande alla nostra mano»⁴⁷³, inafferrabile.

In questo formare l'anima attraverso il corpo, l'arte scultorea è un'«allegoria persistente»; l'artista porta il carattere dell'anima e da esso fornisce carne e ossa, allegorizza attraverso tutte le membra, cosicché la forma corporea, per l'essere umano e per la statua, è l'unico modo possibile dell'esistenza, che nel suo stare al mondo modifica continuamente l'anima attraverso la relazione corporea, attraverso ciò che delle cose e degli altri esseri umani riesce a toccare e conoscere. Di questa forma di conoscenza si approfondirà nel paragrafo successivo affrontando le riflessioni del *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*.

⁴⁷¹ Ivi, p. 307; trad. It., p. 75.

⁴⁷² Cfr., ivi, p. 316; trad. It., p. 81.

⁴⁷³ Ivi, p. 316; trad. It., p. 82.

II. 6. Conoscere e Sentire. Un'elaborato per l'Accademia

Il saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* viene pensato per la prima volta in occasione del premio della *Berliner Akademie* nel 1773. Per lo stesso premio, a causa del riscontro negativo dell'accademia, nel 1775 Herder riprende in mano le riflessioni e riscrive completamente il testo, senza raggiungere però nessun successo né apertura da parte dell'accademia nei confronti delle sue considerazioni.

In una lettera indirizzata a Zimmermann del 28 dicembre 1775 scrive: «non posso ottenere il premio, poiché ho dimostrato il contrario di ciò che l'accademia vorrebbe; ho ceduto e ho proliferato così tanto che Dio e l'essere umano inorridiscono. Mi piacerebbe sapere se Sulzer sarebbe venuto di nuovo: egli è l'ideatore della domanda»⁴⁷⁴.

Nonostante la pertinenza delle riflessioni contenute del saggio alle richieste dell'Accademia, Herder non solo non riceve il premio, ma addirittura il suo scritto non viene neanche accettato. Il premio invece va a Johann August Eberhard con un saggio dal titolo *Allegemeine Theorie des Denkens und Empfindens* (1776).

In tono sarcastico Herder sottolinea, in una lettera a Hamann del 24 agosto 1776: «il premio di saggistica di Eberhard è sul pensare e sul sentire, come due dover essere, l'uno e l'altro secondo l'ipotesi di Sulzer sono essenzialmente forze originarie dell'anima umana. Qui è ora richiesto, come si comportino entrambe in lunghezza, larghezza, altezza e nel mescolamento dell'uno con l'altro»⁴⁷⁵.

Eberhard difende il punto di vista di Leibniz, accordandosi in questo aspetto con la posizione di Herder⁴⁷⁶, tuttavia il metodo scolastico usato da Eberhard appare al filosofo di Mohrungen antiquato. Che Herder consideri in generale più valida la propria dissertazione, non solo a confronto con quella di Eberhard, lo testimonia la lettera indirizzata a Gleim del 6 dicembre 1778:

⁴⁷⁴ Cfr., A Zimmerman, Bückeburg, 28 Dic. 1775, *BG*, 3, p. 239.

⁴⁷⁵ Cfr., *ivi*, p. 295.

⁴⁷⁶ «Wenn der Unterschied von Erkennen und Empfinden überhaupt in der Menge auf der einen Seite, und der Klarheit der Vorstellungen auf der andern bestehet; so folget, daß beyde Kräfte in etwas gemeinschaftlichen müssen zusammen kommen, und durch ihre Besonderheiten von einander abweichen, und daß sowohl das, was sie gemein, als was sie besonders haben, seine Folgen haben muß».

Come diventa più chiaro successivamente, questa determinazione della relazione del pensare e del sentire impone di diritto il punto di vista di Leibniz.

J. A. Eberhard, 1776, p. 66.

in un caso è accaduto che non abbia né inviato né menzionato loro la *Plastik*; allo stesso tempo ho dato alle stampe qualche altro foglio del *Vom Erkennen und Empfinden*. Non è difficile da indovinare che proviene dal secondo premio dell'accademia di Berlino, dove Eberhard in modo così terribile fu incoronato e lodato. Questo scritto allude solo lontanamente a tutto il mondo delle idee e delle cose, che egli non ha nemmeno sfiorato con un dito⁴⁷⁷.

Nel 1778 Herder diede alle stampe ancora una revisione del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, di cui Haym mette a confronto nel suo commento le differenze che le tre versioni del medesimo saggio riportano tra loro⁴⁷⁸. La prima differenza che nota Haym è che, nella seconda stesura del saggio, Herder si concentra di più sulla posizione scomoda dell'accademia, argomento che nella terza stesura torna a essere marginale.

D'altro lato egli giudica che il reale merito della versione data alle stampe nel 1775 consista nel fornire i dettagli più ricchi rispetto al pensiero dominante⁴⁷⁹, e sostanzialmente la terza stesura restituisce il contenuto della versione del saggio del 1775.

Rispetto alle considerazioni di Haym però è possibile rilevare alcuni rimaneggiamenti del testo che sono di tipo contenutistico e che costituiscono passaggi essenziali dello sviluppo del pensiero herderiano. La posizione ufficiale dell'accademia di Berlino si iscrive nelle tesi fondamentali del pensiero di Sulzer, in particolare delle *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand, worinn sich die Seele bey Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens, sich etwas vorzustellen und des Vermögens zu empfinden, befindet*⁴⁸⁰ del 1763. Riassumendo il contenuto di quest'opera, Herder dice che l'anima possiede due capacità originarie – fondamenti di tutte le sue peculiarità e effetti (*Wirkungen*) –: la capacità di conoscere e la capacità di sentire. La prima si occupa di un oggetto che osserva una cosa al di fuori di sé, di cui ha curiosità. Tutta la sua capacità di agire appare solo a «guardare» bene. L'altra si occupa di se stessa e del suo stato e sente se stessa bene o male. La sua inclinazione è quella di voler

⁴⁷⁷ Cfr., A Gleim, Weimar, 6 Dic. 1778, *BG*, 4, p. 72.

⁴⁷⁸ Cfr., R. Haym, 1954, vol. I, p. 704 e ss.

⁴⁷⁹ Cfr., *ibidem*.

⁴⁸⁰ Cfr., J. G. Sulzer, 1763.

cambiare stato quando si sente a disagio, o di godere quando si sente bene. Presupposto ciò Sulzer auspica da un lato uno sviluppo equivalente delle determinazioni originarie di entrambe le capacità e delle leggi generali che ne seguono; dall'altro a un'analisi del fondamento della reciproca dipendenza di entrambe le facoltà, l'una dall'altra, e del modo in cui influiscono l'una sull'altra; infine i principi che fanno emergere queste due facoltà, come il genio e il carattere di un essere umano, dipendono dal grado, dalla potenza e dalla vivacità che l'una o l'altra conquistano, e dalla relazione che l'una intrattiene nei confronti dell'altra⁴⁸¹.

La dissertazione di Herder, per la domanda al concorso dell'accademia di Berlino, dimostra esattamente la tesi opposta a quella di Sulzer, dal momento che egli argomenta contro la supposta separazione delle due capacità dell'anima: «l'interno dell'essere umano con tutte le sue forze oscure, stimoli, e movimenti è solo *uno*»⁴⁸². Non si tratta tanto di una nuova teoria delle facoltà dell'anima, quanto piuttosto di una rivisitazione di quei fondamenti che determinano la relazione tra soggetto e oggetto, che Sulzer usa per distinguere le facoltà. Le considerazioni contenute nel saggio herderiano escono dal terreno proprio soltanto della psicologia, e provano a integrare nella teoria elementi ontologici, psicologici, di teoria della conoscenza e di filosofia della natura.

II.6.1. Osservazioni sul conoscere e il sentire: Sulzer

Essendo il tema lanciato dall'Accademia fortemente influenzato dalle teorie di Sulzer, che ritroviamo nei saggi contenuti nei *Vermischte philosophische Schriften*, è naturale che anche lo scritto di Herder si confronti con queste posizioni. Anche se la teoria di Herder si distanzia da quella di Sulzer, è però necessario ripercorre alcuni passaggi che pur discostandosene attraversano il pensiero del filosofo.

⁴⁸¹ *EuE* (1775), *WP*, II, p. 587.

⁴⁸² *EuE* (1778), *WP*, II, p. 673.

Nelle *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand* troviamo che i molti effetti differenti dell'anima sono secondo Sulzer assumibili come usi delle due facoltà del conoscere e del sentire: con la prima delle facoltà si rappresenta qualcosa, o si conoscono le qualità delle cose; con la seconda facoltà si sente, o ci si compiace di un modo piacevole o spiacevole⁴⁸³. Esse sono così differenti che l'essere umano non occupa soltanto una posizione, ma due. Il contrasto tra rappresentazione e sensazione (*Empfindung*) è descritto da Sulzer come una differente direzione dell'attenzione: nel caso del rappresentare, la sua forma più spiccata è la riflessione (*Nachdenken*), l'anima è tutta impegnata con l'oggetto, che è al di fuori di lei, senza badare a sé; nello stato del sentire (*Empfinden*), l'anima si occupa interamente di se stessa senza badare all'oggetto.

Chiamo sensazione (*Empfindung*) ogni rappresentazione nella misura in cui sia piacevole o spiacevole, o nella misura in cui produca desiderio o repulsione. La sensazione è dunque un'azione dell'anima, che non ha nulla in comune con gli oggetti che produce o che ordina. Ciò che ha detto Cartesio, che il dolore non risiede nell'ago che lo produce: questo è valido per tutti gli oggetti che risvegliano una sensazione certa nell'anima. Non si sente l'oggetto, ma se stesso. Riguardo alla riflessione (*Nachdenken*), l'intelletto è occupato con una cosa, che egli osserva al di fuori di sé; riguardo alla sensazione, l'anima si occupa solo di se stessa. Senza questa condizione non si può invece trovare la sensazione⁴⁸⁴.

L'essere umano dunque dispone, in un certo qual modo, di questa coscienza doppia o separata, o di due anime, per cui non gli è possibile dirigere l'attenzione allo stesso tempo in entrambe le direzioni, ma è solo possibile spostare l'attenzione dall'oggetto al soggetto e viceversa, senza poter unire le due anime in un'unica coscienza. «Das eine ist das Vermögen, sich etwas vorzustellen, oder die Beschaffenheiten der Dinge zu erkennen; das andere, das Vermögen zu empfinden, oder auf eine angenehme oder unangenehme Art gerührt zu werden»⁴⁸⁵. Allo stesso tempo Sulzer nomina un terzo stato, quello della contemplazione, che

⁴⁸³ J. G. Sulzer, 1763, 225.

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 229 e ss.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 225.

si configura come uno stato intermedio che riprende alcune peculiarità della riflessione e alcune della sensazione⁴⁸⁶.

In alcuni passaggi Sulzer afferma anche che comunemente l'anima esercita entrambe le facoltà (il conoscere e il sentire)⁴⁸⁷. Questo sembra contraddire la tesi dell'esatta separazione delle due facoltà che ammette solo tre possibili stati secondo cui è possibile la conoscenza senza sensazione, la sensazione senza conoscenza e la contemporanea attività delle due facoltà. In questo modo, nello stato della contemplazione del contrasto tra conoscere e sentire risulta impossibile che l'attenzione sia diretta allo stesso tempo su entrambi gli oggetti delle due facoltà.

Ancora nel suo scritto *Untersuchungen über den Ursprung der angenehmen un unangenehmen Empfindungen* (1762)⁴⁸⁸, Sulzer si muove nell'orizzonte delle riflessioni wolffiane, e descrive desiderio e svogliatezza (*Lust und Unlust*), sensazioni piacevoli e spiacevoli come condizionati dal contenuto delle rappresentazioni. La tensione alla chiarezza proviene dalle fonti del piacere e del dispiacere, le rappresentazioni invece si riferiscono all'anima, in modo tale che esse siano per l'anima una ricca risorsa da cui provengono una molteplicità di idee particolari: da questa molteplicità ha origine il piacere dell'anima. Inoltre Sulzer rintraccia nell'anima delle condizioni permanenti:

Nessun oggetto, che muove l'anima in modo piacevole o spiacevole, è semplice; è necessariamente composto, o in altre parole esso possiede una molteplicità in sé. Questo determina la differenza essenziale secondo le cose che per l'anima sono naturalmente allo stesso modo valide, e che sono in grado di muoverla.

La differenza degli oggetti piacevoli e spiacevoli in se stessi può solo risiedere nel legame della molteplicità, che essi racchiudono in sé. In questo legame vi è ordine, in questo modo l'anima può agire secondo l'oggetto del suo gusto, ed esso diviene piacevole; ma se non vi è, allora è spiacevole⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Cfr., ivi, pp. 236 e ss.

⁴⁸⁷ Cfr., ivi, p. 225.

⁴⁸⁸ Cfr., J. G. Sulzer, 1762, pp. 1-98.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 22.

In particolar modo nel secondo punto appare chiaramente la provenienza da Wolff delle riflessioni di Sulzer⁴⁹⁰. Il desiderio (*voluptas*) viene definito nella *Psychologia empirica* (§ 511) come «intuitus, seu cognitio intuitiva perfectionis cuiuscunque, sive verae, sive apparentis», e la perfezione (*perfectio*) è definita nella *Ontologie* (§ 503) come «consensus in varietate, seu plurium a se invicem differentium in uno».

Nello scritto sul *Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1759) leggiamo che: « per la spiegazione di un'affermazione psicologica paradossale, l'essere umano talvolta agisce e giudica, non solo senza impulso e senza un fondamento visibile, ma contro gli impulsi impellenti e i fondamenti persuasivi»⁴⁹¹. Ciò mostra innanzitutto una nuova teoria della sensazione (*Theorie des Gefühls*) che secondo il parere di Palme⁴⁹² costituisce il contributo più significativo di Sulzer, attraverso cui la teoria della sensazione stessa viene superata⁴⁹³. Già il titolo del saggio annuncia che Sulzer ha in mente anche qui la separazione dell'essere umano in due anime, ricostruendo una continuità con il saggio del 1763. Le due parti dell'anima umana, che Sulzer discute nei suoi *Frühe Schriften*, non sono due stati opposti della coscienza, ma dei processi coscienti e incoscienti⁴⁹⁴: solo in essi si considera la potenza delle rappresentazioni oscure. La teoria della sensazione è in tal senso modificata, poiché le sensazioni non sono più presentate come aderenti alle rappresentazioni, ma soltanto come ordinate attraverso di esse, così che viene posta una capacità della sensazione (*Gefühlsvermögen*) in attività in contrapposizione alla rappresentazione.

A differenza della posizione precedente in cui si collocava il discorso di Sulzer, non è la conoscenza dell'essere ordinato o del disordine della molteplicità la condizione della nascita delle sensazioni piacevoli rispetto a quelle spiacevoli, ma solo la quantità delle rappresentazioni oscure produce la sensazione (*Empfindung*)⁴⁹⁵. La sensazione è dunque concepita come conseguenza dell'effetto (*Wirken*) delle rappresentazioni oscure, distaccata dalla prospettiva della rappresentazione come mezzo per convertire ciò che è oscuro in chiaro.

⁴⁹⁰ Riguardo alla provenienza delle riflessioni di Sulzer da quelle di Wolff, cfr., A. Altmann, 1969, p. 92-93.

⁴⁹¹ Cfr., J. G. Sulzer, 1759, pp. 99-121.

⁴⁹² Cfr., A. Palme, 1905, p. 34.

⁴⁹³ *ivi*, p. 34.

⁴⁹⁴ Cfr., Sulzer, 1759, p. 107.

⁴⁹⁵ Cfr., *ivi*, pp. 114-115.

La sensazione (*Gefühl*) e il desiderio determinato attraverso la sensazione sono così sganciati dall'intelletto.

All'arte spetta secondo Sulzer il compito più importante: il lasciar divenire i principi filosofici conosciuti della moralità anche il motore dell'azione, attraverso rappresentazioni sensibili⁴⁹⁶.

La teoria della sensazione di Sulzer si dimostra in questo senso significativa soprattutto per il campo dell'estetica. Nel saggio *Entwicklung des Begriffs vom Genie* (1757)⁴⁹⁷, Sulzer aveva ancora definito il genio attraverso «la facoltà di servirsi di tutte le capacità dell'anima con abilità e leggerezza»⁴⁹⁸; e nella sua enciclopedia *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771), Sulzer – sotto la voce «Genie» – fornisce una descrizione dell'estetica che rivendica al di fuori del talento una specifica sensibilità per i modi della rappresentazione⁴⁹⁹.

I tre ambiti a cui si riferisce l'accademia di Berlino sono ripercorsi attraverso i punti fondamentali della teoria di Sulzer. Il primo punto si lega immediatamente alla conclusione del saggio *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand*, dove Sulzer mette in evidenza come la fisica possa conoscere le leggi fondamentali del mondo dei corpi, e dunque come la psicologia si trovi nella posizione di chiarire, attraverso le analisi di determinati casi qualificati le leggi immutabili, del mondo intellettuale⁵⁰⁰.

Come il saggio aveva dimostrato, è impossibile indirizzare l'attenzione allo stesso modo verso il soggetto e verso l'oggetto, e in questo senso quando il soggetto si occupa dei propri stati le rappresentazioni devono essere oscure, d'altro lato quando l'attenzione si dirige verso gli oggetti essi sono rappresentati in modo chiaro.

Nella separazione attuata da questa teoria tra la sensazione (*Gefühl*) e l'intelletto, e in particolare nel secondo punto, si rimette in questione la dipendenza delle due facoltà l'una dall'altra, e l'influsso che l'una esercita sull'altra, che qui verrebbe commentata brevemente attraverso i fondamenti del movimento della volontà.

Il terzo punto infine esige che si pongano in una prospettiva psicologico evolutiva i risultati raggiunti intorno alla riflessione sul genio e sulle peculiarità dell'essere umano.

⁴⁹⁶ H. Wili, 1945, pp. 19-20.

⁴⁹⁷ Sulzer, 1757, p. 307-322.

⁴⁹⁸ *ivi*, p. 309.

⁴⁹⁹ Cfr., Sulzer, 1771-1774, vol. II, p. 364.

⁵⁰⁰ Cfr., Sulzer, 1763, p. 243.

II. 6. 2. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*

Dopo aver riproposto schematicamente le posizioni di Sulzer che sono raccolte nei saggi contenuti nei *Vermischte philosophische Schriften*, il proposito è quello di rintracciare queste questioni all'interno delle tre stesure del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*.

Per tentare di rendere in modo più chiaro le distinzioni tra le tre stesure – i quali naturalmente condividono molte questioni – si è scelto di riprendere il metodo utilizzato da Heinz, suddividendo il commento delle tre versioni del saggio in tre paragrafi diversi.

II.6.2.1. La prima stesura (1774)

Al principio della stesura del saggio Herder espone il proprio rifiuto della separazione delle facoltà umane: «*conoscere e sentire (Empfinden)* ci appaiono mescolate, essenze composte nella duplice distanza; noi indaghiamo però più vicino, così che nel nostro stato la natura dell'uno non si lasci completamente afferrare senza la natura dell'altro. Esse devono avere dunque molto in comune, oppure essere alla fine del tutto uniformi»⁵⁰¹.

La tesi di Herder si esplicita in questa affermazione: «Conoscere è dunque nulla senza sentire (*Empfinden*), sentire nulla senza un certo conoscere»⁵⁰². Sembra dunque per il momento che Herder assuma i concetti di conoscere e sentire di Sulzer e che argomenti soltanto contro l'affermazione che l'anima possa essere soltanto alternativamente nello stato in cui si rappresenta gli oggetti oppure nello stato in cui sente la propria condizione, ogni conoscere – afferma Herder – si accompagna piuttosto con un sentire.

Intesa in questo modo la critica che Herder muove a Sulzer appare del tutto conservatrice dal momento che si orienta verso le posizioni della scuola wolffiana, secondo cui non solo le rappresentazioni confuse di una sensazione (*Gefühl*) ma anche e soprattutto quelle chiare si accompagnano al piacere.

⁵⁰¹ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 545.

⁵⁰² *ivi*, p. 546-547.

Sembra evidente come la tesi di Herder riporti nella critica a Sulzer la teoria della sensazione leibniziana, ma complessivamente contiene anche un progetto originale. Nella prima parte della tesi compare infatti l'affermazione per cui «1. nessun conoscere è senza sentire (*Empfinden*), cioè senza il senso (*Gefühl*) del buono e del cattivo, dell'affermazione e della congiunzione, del piacere e del dolore, altrimenti la curiosità potrebbe non voler conoscere, vedere, né l'esistere né lo stimolare. L'anima deve sentire che mentre conosce essa vede il vero, dunque gode nell'usare completamente tutte le forze del conoscere, così continua a spendersi per la conoscenza perfetta. Quanto più essa diviene coscienza intima e inarrestabile, tanto più intimamente sente il piacere pieno»⁵⁰³.

Qui la sensazione (*Empfindung*) viene descritta come una rappresentazione in relazione al soggetto – l'anima –, con la differenza che la rappresentazione o lo stato del soggetto deve essere assieme alla conoscenza dell'oggetto.

Prosegue Herder: «dunque nessuna sensazione (*Empfindung*) si lascia pensare completamente senza conoscenza cioè almeno senza la rappresentazione oscura della perfezione e più precisamente della perfezione distante (*fortrückend*): la stessa parola sensazione (*Empfindung*) dice questo.

Ci si deve occupare di sé e del proprio stato, sentire dunque sé e il proprio stato nell'agiatezza e nella continuità oppure in contrapposizione, ossia conoscere in modo oscuro»⁵⁰⁴.

Diviene chiaro che la seconda parte della tesi non è un rovesciamento della prima, piuttosto contiene una precisazione della prima. Prendendo le due parti insieme, l'affermazione di Herder può essere riformulata in questo modo: in ogni conoscenza di qualcosa l'anima sente la sensazione di sé, che però non è una condizione meramente soggettiva, al contrario essa stessa è una conoscenza, la conoscenza dell'anima di se stessa. Abbiamo visto infatti quali passaggi all'interno della *Plastik* conducano Herder a legare la conoscenza di sé al corpo in relazione con gli altri corpi fuori di sé.

È in questo passaggio che si radica il pensiero di Leibniz, laddove le sensazioni (*Empfindung*) sono potenzialmente conoscenza. Ma la potenza speculativa e l'originalità della tesi di Herder va molto oltre questa posizione.

La critica che Mendelssohn muove a Sulzer si riferisce principalmente allo scritto *Über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*⁵⁰⁵, dove Sulzer riprende il

⁵⁰³ ivi, p. 545.

⁵⁰⁴ ivi, p. 546

punto di vista rispetto alla possibilità di una risoluzione senza ostacoli delle rappresentazioni oscure legate al concetto di perfezione. Ciò che Mendelssohn mette in evidenza è che con la definizione della sensazione piacevole (*angenehme Empfindung*) attraverso il momento della leggerezza (*Leichtigkeit*) o del non faticoso, assistiamo a un distacco della teoria del piacere dal fondamento ontologico della filosofia di Leibniz e Wolff che va a fondarsi su un presupposto antropologico e fisiologico. Dice Mendelssohn: «se questo modo di spiegare fosse corretto, dovrebbe esserci di indebolimento, giacché noi amiamo l'unità della molteplicità. Se la sola molteplicità non ci stancasse troppo, se non richiedessimo alcun sollievo nella nostra occupazione, la sola molteplicità concederebbe più piacere di quanto non concede essendo limitata dall'unità»⁵⁰⁶.

La posizione di Sulzer viene criticata in quanto il piacere dell'essere umano è da costruire e da limitare al godimento del bello, così da essere escluso il piacere per la conoscenza chiara che si approssima alle essenze perfette. Come lascia notare Altmann, la critica di Mendelssohn permette di mantenere una corrispondenza tra la teoria del piacere e la teologia, ossia il piacere per la conoscenza deve essere fondato teologicamente e ontologicamente e non antropologicamente. Nella conoscenza chiara all'essere umano è permesso uno sguardo sul fondamento.

Il fondamento della coesistenza della molteplicità determina l'unità o l'armonia della molteplicità, dunque la sua perfezione.

Di qui ne consegue un rischiaramento del rapporto tra vero e buono: la conoscenza della perfezione è allo stesso tempo uno sguardo sul buono, poiché in esso è rappresentata la perfezione come disposizione del mondo intero attraverso risoluzione divina. Anche per Herder si pone la questione di assicurare l'unità di buono, vero e bello come fondamento metafisico. Tuttavia anche ciò che Herder aggiunge alla riflessione di Mendelssohn comporta uno spostamento significativo verso la struttura della teoria della conoscenza di Leibniz e Wolff in cui egli raccoglie anche la contraddizione di Sulzer della rappresentazione legata al soggetto o all'oggetto, e in tal senso la modifica in modo tale che la rappresentazione dell'oggetto sia pensata come mediata attraverso il soggetto e viceversa la rappresentazione del soggetto attraverso l'oggetto.

⁵⁰⁵ Cfr., Sulzer, 1762, pp. 1-98.

⁵⁰⁶ M. Mendelssohn, 1771, p. 249.

La contraddizione sulzeriana del sentire (*Empfinden*) e del conoscere (*Erkennen*) non è semplicemente reindirizzata verso la precedente riflessione di una graduale differenza e in questo modo allontanata come contraddizione. L'originalità nella posizione herderiana consiste nel fatto che la rappresentazione del soggetto e quella dell'oggetto devono essere pensate l'una attraverso l'altra. Ciò che a Herder preme sottolineare è la costante condizione dell'essere umano come vivente nel mondo che egli stesso costruisce e nell'orizzonte del quale egli conosce anche se stesso.

Nasce in questo modo all'interno della teoria della conoscenza un nuovo livello di osservazione (*Betrachtung*): un'oggettività mediata attraverso la soggettività e una soggettività mediata attraverso l'oggettività sono da porre prima di tutto in relazione con il mondo divino in sé esistente.

Per determinare e sviluppare all'interno dei loro fondamenti entrambe le capacità, conoscere e sentire⁵⁰⁷, Herder percorre la seguente strada: da principio delimita l'oggetto della ricerca all'essere umano. «Del senso delle piante non sappiamo nulla, e del fenomeno (*Phänomen*) della pulsione del movimento delle pietre ancora meno. Lascia dunque che iniziamo da un grado minore della nostra sensazione animale (*thierische Empfindung*)»⁵⁰⁸.

Nel compiere questo passaggio⁵⁰⁹ si evincono già le determinazioni originarie di entrambe le facoltà (conoscere e sentire), che in un secondo passaggio vengono sperimentate: si mira a stabilire che queste facoltà si presentano nello sviluppo di tutti gli stati sensibili⁵¹⁰.

Prove e conferme vengono infatti ricercate nell'ambito della sensibilità inteso in senso stretto. Qui Herder pensa al corpo in termini leibniziani: come un aggregato di monadi. Sarebbe in sé possibile fare della relazione tra conoscere e sentire (*Empfinden*) in riferimento al corpo intero l'oggetto di ricerca, anche dal punto di vista di tutti i processi vitali. Un riassunto dei risultati chiude il primo punto del saggio.

⁵⁰⁷ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 546.

⁵⁰⁸ *ivi*, p. 547.

⁵⁰⁹ Cfr., *ivi*, p. 546-549.

⁵¹⁰ Cfr., *ivi*, p. 549.

Corpo e Anima, materie inscindibili

Il principio per la determinazione del conoscere e del sentire (*Empfinden*) è per Herder l'unità di corpo (*Körper*) e anima. Il legame al corpo (*Leib*) appartiene secondo Herder alla natura di un'essenza finita, così che lo spirito finito più alto ha sotto questo punto di vista molto a che fare con l'essere umano, nonostante lo superi in altezza e estensione⁵¹¹. Fin qui Herder concorda completamente con Leibniz, il quale nella sua teoria affermava che tutte le anime finite sono legate, conformemente alla loro limitazione, necessariamente a un corpo (*Leib*)⁵¹². Ad esempio nella *Teodicea* Leibniz si interroga:

«was täte eine intelligente Kreatur, wenn es keine vernunftlosen Dinge gäbe? An was dächte sie, gäbe es keine Bewegung, Keine Materie, Keine Sinne? Hätte sie nur deutliche Gedanken, dann wäre sie ein Gott, und ihre Weisheit hätte keine Grenzen; das geht aus meinen Erwägungen hervor. Sobald es eine Mischung verworrener Gedanken gibt, gibt es Sinne, gibt es Materie Denn diese verworrenen Gedanken entstammen dem Zusammenhang der Dinge unter sich nach Dauer und Ausdehnung. Daher gibt es in meiner Philosophie keine verkeinen geschaffenen Geist, der völlig frei wäre von Materie»⁵¹³.

Per Herder la teoria di Leibniz risulta essere poco convincente rispetto al discorso sull'unità di anima e corpo, poiché si afferma che questa unità non è costituita dalla natura dell'essenza limitata stessa, ma è posta secondo decreto divino⁵¹⁴.

L'attacco di Herder a Leibniz si dirige – come già nel 1769 – verso la teoria dell'armonia prestabilita. Al posto di questa elaborazione leibniziana Herder propone che il corpo (*Leib*) e

⁵¹¹ *ivi*, p. 559.

⁵¹² Cfr., Leibniz, 1714, § 6.

⁵¹³ «Se non vi fossero cose non intelligenti, che cosa farebbe una creatura intelligente? A che cosa penserebbe, se non vi fosse né movimento, né materia, né sensi? Se avesse esclusivamente pensieri distinti, sarebbe un Dio; la sua saggezza sarebbe senza limiti: è uno dei risultati delle mie riflessioni. Non appena si abbia una mescolanza di pensieri confusi, ecco i sensi, ecco la materia. Codesti pensieri confusi, infatti, derivano dai rapporti di tutte le cose tra loro, secondo la durata e l'estensione. A ciò è dovuto il fatto che, nel mio sistema, non c'è creatura ragionevole senza un qualche corpo organico, non c'è mente creata che sia interamente staccata dalla materia».

G. W. Leibniz, 1710, pp. 187-188; trad. it., p. 243.

⁵¹⁴ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 563.

l'anima siano entrambi dipendenti l'uno dall'altra e siano ordinati insieme per effetto dell'uno sull'altra⁵¹⁵.

Per stabilire la relazione tra corpo e anima, Herder si basa su un'elaborazione che tiene conto del tatto (*Gefühl*), il quale necessariamente si deve ammettere che ricopra un ruolo determinante.

Noi ci sentiamo in un molteplice, e per uno scopo altamente funzionale un corpo finemente organizzato. Parlando in modo corporeo, l'anima si sente cioè di conoscere la nostra forza e di volere stare, anche nelle sue faccende più lontane (*abgezogesten*) da questa gran massa, almeno con le parti stesse legate che non possono lasciare questo posto nell'universo, dove sembra destinata da un potere estraneo. Essa sente poi la sua stessa conoscenza pensata e dedotta come un risultato dei suoi legami con il corpo e (parlando ancora di più in termini corporei) come uno strumento (*Werkzeug*), o ancora di più come un aggregato degli innumerevoli strumenti che procurano la sua conoscenza. Essa sente infine, nel senso più ampio, se stessa come abitante per così dire in questo corpo (*Körper*) svuotato, che sente (*empfinden*) con tutti gli strumenti, e ha bisogno allo stesso modo di forze corporee e organiche attraverso cui impiega sempre una forza propria⁵¹⁶.

L'anima sente se stessa attraverso la forza che utilizza, e nel proprio corpo (*Körper*) «come in uno specchio, conosce se stessa»⁵¹⁷.

Questa, dice Herder, è la nostra condizione e da qui si viene a conoscere e a godere della riunificazione intima delle forze, a vedere e a sentire (*empfinden*).

I contenuti sono qui intrecciati con considerazioni metodologiche. Questa parte si compone di tre punti fondamentali: il primo punto ripercorre in primo luogo la tesi secondo cui il corpo è in questa vita il luogo dell'anima nell'universo, la sua posizione. L'accento cade però nel fatto che l'anima sembra esser stata destinata a questo luogo da un potere estraneo ad essa; in altre parole, essa trova le sue forze dispiegate nel corpo (*Leib*)⁵¹⁸.

⁵¹⁵ Cfr., *ibidem*.

⁵¹⁶ *ivi*, p. 547.

⁵¹⁷ *ibidem*.

⁵¹⁸ Cfr., *ivi*, p. 556-557.

L'anima non può dunque di principio conoscere il suo essere in un corpo (*Leib*) dal fondamento o dall'origine. Se Herder formula questo stato delle cose a partire dalla prospettiva della rappresentazione soggettiva, essa si presenta come una formulazione *ante litteram* della progettualità esistenziale: «noi siamo un mondo posto in infinite idee e azioni a cui noi partecipiamo solo come essenze individuali, e da noi stessi non sappiamo dove? O da dove agisca ciascuna nostra idea?»⁵¹⁹.

Attraverso questa messa a punto della modalità dell'essere delle essenze finite, i due punti successivi divengono più chiari.

Nel secondo punto infatti il discorso di Herder prosegue sull'essere dell'anima, tentando di portare alla luce alcune accezioni mantenute finora nell'ombra. L'anima sente la sua conoscenza come risultante dal suo legame con il corpo, ciò significa che l'anima fa esperienza della sua propria azione (*Wirken*) come determinata attraverso il suo legame con il corpo e l'esser posta in un corpo determina il modo della sua efficacia (*Wirksamkeit*).

Essendo legata a un corpo per l'essere e per l'agire (*Wirken*), nulla è accidente e nulla è esterno.

Il terzo punto si concentra su come l'agire dell'anima sia rappresentato nel corpo: l'essere dell'anima nel corpo è un fruitore delle sue forze, l'anima usa per sé le forze del corpo, o in altre parole il corpo è il suo strumento, un mezzo che serve al fine di compiere un perfezionamento dell'anima.

Poiché Herder intende questa fruizione delle forze del corpo come se esse corrispondessero alla scoperta di sé dell'anima nel corpo, da questa prima determinazione dell'essere dell'anima dipende anche il modo del suo essere: essa non può fare nulla che non sia il suo agire, cioè «scompone le sensazioni (*Empfindungen*) come esse arrivano a lei»⁵²⁰.

Ciò vuol dire che l'anima non si traspone soltanto nel corpo come luogo nell'universo, essa è in altri sensi finita, può rendere cioè attive le sue forze soltanto se sono in relazione con le forze del corpo. Le sue forze stesse sono chiuse nell'orizzonte della sensibilità e non possono agire in modo indipendente. Poiché l'anima si trova in un corpo e dunque in un mondo di idee e azioni, per Herder significa che essa si deve appropriare di questi che egli giudica come vantaggi, renderli a sé disponibili. In relazione all'antico significato del piacere (*Genießen*) come "uso proprio", "fare proprio", "disporre", Herder determina l'esser-presente (*Dasein*)

⁵¹⁹ *ivi*, p. 547.

⁵²⁰ *ivi*, p. 556.

dell'anima umana come godimento (*Genuß*). «L'anima ha perso per così dire il suo esser-presente, ossia il suo godimento in se stessa e del mondo»⁵²¹.

In una lettera dell'agosto 1774, indirizzata a Hahn, Herder descrive il conoscere e il godere nelle essenze come qualcosa di indistinto⁵²². Gli spiriti limitati sono dunque determinati per Herder attraverso il fatto che il mondo in cui essi si vedono posti, come il loro stesso essere, deve essere tutt'uno con ciò che gli si trova davanti a loro attraverso l'uso delle proprie forze. La concezione dell'esser-presente delle essenze finite come godimento porta alla descrizione moderna dell'esser-presente delle essenze finite come autoaffermazione (*Selbstbehauptung*)⁵²³ o come autoconservazione (*Selbsterhaltung*)⁵²⁴, nonché all'ennesima messa in evidenza dell'aspetto leibniziano dello sviluppo del tratto fondamentale della monade. Poiché Herder interpreta in questo modo la finitezza dell'essenza dello spirito, che riceve dal di fuori la sua rappresentazione degli oggetti, lo sviluppo si compie non tanto come incremento dell'interno ma come appropriazione degli oggetti esterni.

Il fatto che l'anima agisca per mezzo delle forze del corpo, ha come conseguenza secondo Herder che essa conosca se stessa in questo corpo come in uno specchio⁵²⁵. Nell'uso delle forze del corpo l'anima utilizza anche sempre una forza propria, poiché la sua forza diviene attiva soltanto se è in relazione con le forze del corpo: essa dunque non può staccarsi dalle condizioni corporee che agiscono assieme ad essa, può sentirsi (*sich empfinden*) solo nello specchio del suo corpo.

Così come essa non vede da sola il suo occhio, allo stesso modo essa non può conoscere in modo puro, ma solo nel corpo. Il corpo viene a essere dunque specchio dell'anima in un duplice senso: da un lato esso riflette l'anima fin tanto che le sue condizioni sono agite attraverso l'anima; d'altro lato il corpo è *ratio cognoscendi* della conoscenza di sé da parte dell'anima fin tanto che lo specchio in cui essa si riflette vede.

Come l'anima agisce sul corpo, ossia quali condizioni corporee essa agisce, si riflettono sull'anima stessa come senso (*Gefühl*): essa si sente bene o male e questo è un riflesso delle

⁵²¹ *ivi*, p. 545.

⁵²² A Hahn, Bückeburg, 5 Ago. 1774, *BG*, 3, p. 109.

⁵²³ Cfr., B. Spinoza, 1664, Parte III, cit., §§ 6-7.

⁵²⁴ Cfr., A. A. Shaftesbury, 1699, vol. II, 2, p. 58.

⁵²⁵ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 547.

sue proprie forze che provengono dalle azioni corporee. Risulta evidente come il senso della metafora dello specchio sia differente nel discorso di Herder e in quello di Leibniz. Secondo Leibniz l'anima riflette il corpo e il corpo l'anima, o l'uno è espressione dell'altra, ma esternamente: viene rappresentato cioè ciò che della monade-corpo nella molteplicità e nell'oscurità è riportato in un'unica rappresentazione della monade-anima. La relazione dell'espressione e dello specchio si lascia bloccare solo dall'esterno come armonia. Per Herder invece la relazione dello specchio diventa riflessiva: l'azione dell'anima sulla monade-corpo (che può essere considerata da questo punto di vista come specchio) agisce sull'anima stessa e sulla sua condizione. Anima e corpo stanno in un reale rapporto riflettente l'uno rispetto all'altra, laddove la monade leibniziana sta in una relazione di influsso soltanto ideale⁵²⁶.

In particolare si potrebbe inquadrare nel modo seguente la posizione di Herder rispetto alla teoria della relazione riflettente tra corpo e anima: se rimaniamo presso l'esperienza e i concetti chiari, troviamo le forze dell'anima uniformemente dispiegate in tutte le molteplici condizioni del corpo organico. Anche senza certezze noi sentiamo e il nostro pensiero non è in grado di precedere questo sentire. La sensazione (*Sinnlichkeit*) ha i suoi strumenti: il senso organico (*das organische Gefühl*), il tatto, si espande su tutto il corpo, ogni parte dunque contribuisce alla completezza dell'anima e viceversa questa completezza non può essere altro che ciò che è racchiuso in tutte le parti. Potremmo sentire in modo ancora più profondo: è il destarci per mezzo delle forze sensibili dai sogni profondi, dalle parti fiacche o da quelle forti sentire l'anima fiaccata o rinforzata. Brevemente il corpo renderebbe chiaro ciò che è soltanto oscuro o confuso⁵²⁷.

La specificità della posizione herderiana rispetto alla doppia azione di corpo e anima si presenta in contrasto con la teoria di Mendelssohn dell'azione alternata di corpo e anima. Dice infatti Mendelssohn: «nella natura organica tutti gli eventi, che sono collegati l'uno all'altro, potrebbero nascere alternativamente l'uno dall'altro»⁵²⁸. In questo modo l'anima riempie lo stato della natura del corpo migliorato e agito attraverso una causa esterna per mezzo della rappresentazione sensibile di una perfezione del suo corpo, accordando a essa stessa un effetto

⁵²⁶ Cfr., G. W. Leibniz, 1695, pp. 471-487.

Il testo fu per Herder una fonte di consistente riflessione.

Cfr., anche Id., 1714, §§ 56-57.; Id., 1710, §§ 62, 66.

⁵²⁷ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, pp. 547-548.

⁵²⁸ M. Mendelssohn, 1771, p. 284.

piacevole: ogni rappresentazione del bello è un essere pieno del corpo, un modo del piacere sensibile. Nell'ordine indicato del mondo la limitazione dello spirito umano, il suo necessario legame con il corpo in qualcosa di complesso mostra il corpo stesso come una fonte di piacere⁵²⁹.

Quanto la posizione di Herder si discosti da quella di Mendelssohn diviene evidente nel seguente passaggio: «tutte le parti e le membra [del corpo (*Körper*)] contribuiscono in modi differenti alla completezza dell'anima, e questa completezza non può sentire altro di esterno che ciò che sente in modo completo in tutte le parti»⁵³⁰. Ciò che è descritto in questa affermazione non si riferisce ad uno stato particolare in cui versa l'anima e che proprio per la sua particolarità si comporta in modo anomalo; al contrario la descrizione di questo processo di conoscenza da parte dell'anima attraverso le parti del corpo di cui essa è ricoperta e da cui sente il mondo che la circonda è la condizione naturale e costante in cui versa l'anima stessa e di conseguenza il suo corpo.

I termini che Herder usa per descrivere il rapporto tra l'anima e il corpo sono «ausgegossen», «ausgebreitet», che vanno a mettere in evidenza questa condizione dell'anima dell'essere versata, distesa, in tutte le parti del suo corpo.

Questo sentir-se-stessa dell'anima non è percepito come una specifica condizione dell'anima in contrapposizione, o anche solo in comparazione a una differente condizione del corpo. Essa può conoscere il suo apparire, l'originale, solo come copia. Il corpo non è pensato da Herder, come per Mendelssohn, come meccanismo, piuttosto esso è espressione dell'anima: la condizione del corpo è la risultante della sua azione. Tuttavia Herder concorda con Mendelssohn sul fatto che l'anima costituisca una forza differente in comparazione con le forze del corpo; allo stesso tempo però obietta contro la separazione delle competenze. Ciò che invece è possibile dire è che l'essere umano tutto si presenta come un'unità di corpo (*Leib*) e anima e in questa unità risiede la sua capacità di sentire bene oppure male.

Poiché noi non possediamo una parola appropriata per ciascuna percezione dell'anima, questa è secondo Herder espressione del punto di vista su cui la natura ha disposto che la nostra essenza mista si dovesse basare⁵³¹.

⁵²⁹ Cfr., *ivi*, p. 285.

⁵³⁰ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 548.

⁵³¹ Cfr., *ivi*, p. 563.

Che l'anima possa fare esperienza dalla sua posizione interna al corpo significa che essa stessa è fondamento del suo legame con il corpo e di conseguenza significa che essa non è in grado di conoscere in modo chiaro. Tale condizione – del legame tra anima e corpo – non è possibile che riesca a rappresentare chiaramente l'abisso più profondo della nostra interiorità, poiché noi non possiamo essere in relazione con la natura del pensiero né possiamo rendere in modo chiaro le parti della sensazione e del corpo⁵³².

Poiché per Herder la questione del tatto (*Gefühl*) contiene l'esperienza dello spirito in un corpo e in un mondo di idee e di azioni, alla teoria herderiana non resta altra possibilità che descrivere la consistenza del tatto (*Gefühl*) e riportare la questione del tatto ai concetti. «Noi dobbiamo dunque restare qui all'esperienza e ai concetti chiari, da cui c'è abbastanza da comprendere, del perché non potrebbero essere completi»⁵³³.

Rispetto a quanto preso in esame finora è possibile ricondurre la posizione di Herder alle riflessioni di Leibniz contenute nella teoria dell'organismo. All'interno della *Monadologia* infatti si può leggere del corpo come un aggregato di molte forze che sono di natura spirituale; l'anima costituisce la forza imperante che porta a chiarezza ciò che dalle forze del corpo viene rappresentato in modo confuso⁵³⁴. La sostanziale differenza tra la posizione di Leibniz e quella di Herder consiste nel fatto che Herder non accetta che agisca un influsso reciproco tra anima e corpo: «né l'anima né il corpo sono un tale orologio meccanico per sé funzionante»⁵³⁵.

In più, aggiunge Herder, il corpo non è soltanto un aggregato di forze ma di forze della sensazione (*Empfindung*), su cui l'anima in quanto essa stessa forza può agire per conoscere l'uniformità di principio di entrambe le forze.

⁵³² Cfr., *ivi*, pp. 547-548.

⁵³³ *ivi*, p. 548.

⁵³⁴ Cfr., G. W. Leibniz, 1714, §§ 62 e 64.

⁵³⁵ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 562.

Conoscere e sentire

La teoria herderiana che stabilisce un legame tra corpo e anima è anche il fondamento per la determinazione della relazione tra il conoscere e il sentire (*Empfinden*):

vale a dire che il conoscere dell'anima può essere osservato come un risultato chiaro di tutti i suoi stati della sensibilità (*Empfindung*); la sensazione dunque non può essere altro che in un certo qual modo il corpo, il fenomeno del conoscere, il dispositivo visibile in cui l'anima vede il pensiero. Questa è la determinazione originaria di entrambe le capacità che si mostrano nello sviluppo di tutti i casi e le condizioni percepibili⁵³⁶.

Così come l'anima conosce se stessa soltanto nello specchio del suo corpo, allo stesso modo si comporta per tutte le altre conoscenze: tutte le conoscenze chiare appaiono in forme visibili. Ciò che resta poco chiaro, fa notare anche Heinz⁵³⁷, è se Herder intenda le sensazioni (*Empfindungen*) come stati del corpo, giacché si è detto che il corpo è un aggregato di forze della sensazione⁵³⁸, oppure se egli intenda le sensazioni (*Empfindungen*) come rappresentazioni dell'anima, poiché si è anche visto come per Herder le sensazioni siano concetti mediati dal corpo⁵³⁹. Da un lato dunque Herder pensa alle monadi-corpo di Leibniz come capacità di rappresentazione, d'altro lato l'anima ha il compito di rappresentare lo stato della monade-corpo per poter costruire un concetto chiaro.

Rispetto alla relazione che intercorre tra conoscere e sentire va ancora sottolineato come ogni senso a suo modo restituisca a partire dall'esperienza dell'oggetto il suo proprio schema del vero e del buono. L'anima dunque si esercita nel conoscere sulla sensazione (*Empfindung*) di ogni senso; essa ha cioè a disposizione un dispositivo sensibile attraverso cui ricerca un risultato del vero e del buono⁵⁴⁰.

All'interno delle considerazioni sul senso della vista Herder tenta di mostrare che le rappresentazioni del bello che passano attraverso questo senso raffigurano i colori della natura

⁵³⁶ *ivi*, p. 548-549.

⁵³⁷ Cfr., M. Heinz, 1994, p. 129.

⁵³⁸ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 562.

⁵³⁹ Cfr., *ivi*, p. 556.

⁵⁴⁰ Cfr., *ivi*, p. 549.

in modo delicato e armonico, allo stesso modo le forme delle piante, gli animali e in particolar modo le forme degli esseri umani che esibiscono un'adeguata simmetria: ciò significa che le rappresentazioni del senso della vista sono costruite secondo armonia⁵⁴¹.

Le argomentazioni di Herder in questo contesto si riferiscono per lo più alle riflessioni di Mendelssohn contenute nelle *Briefen über die Empfindungen*.

Quel che nella quinta lettera di Mendelssohn sulla sensazione viene reso con queste parole:

il creatore ha coperto solo la forma esterna delle cose con la bellezza sensibile. Queste sono determinate ad agire nei sensi delle altre creature graziose (*reizend*). Sotto la pelle si trovano nascoste forme atroci⁵⁴².

in Herder viene restituito in questo modo:

perché la natura ha ricoperto con simmetria tutte le forme degli animali? essi non sono all'interno nella loro costruzione, poiché lavorano per il loro bisogno e non per il bisogno più raffinato di un'anima raccolta nella forma attraverso l'occhio⁵⁴³.

Ma come è possibile afferrare l'ordine della molteplicità nelle rappresentazioni dei sensi?

Poiché le rappresentazioni dei sensi sono semplici da comprendere, Herder ne deduce che le parti del mondo rappresentate risultano piacevoli alla sfera dei sensi⁵⁴⁴. Nella percezione sensibile risiede dunque una selezione e una riduzione delle infinite molteplicità del mondo ai sensi.

Per quanto riguarda il gusto – dice Herder – l'anima sente un molteplice che si converte in uno. L'anima conosce sì in modo oscuro, ma vitale, poiché per il corpo (*Leib*) le molteplici parti non possono essere unificate, non possono essere assimilate nella completezza del tutto⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ Cfr., *ivi*, p. 551.

⁵⁴² M. Mendelssohn, 1771, p. 251.

⁵⁴³ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 551-552.

⁵⁴⁴ Cfr., *ivi*, p. 549.

⁵⁴⁵ Cfr., *ibidem*.

Herder pensa dunque la percezione di qualcosa avversa come una conoscenza oscura di ciò che è malsano per il corpo. L'anima ordina la molteplicità rappresentata nel gusto in una unità che è rappresentata dalla completezza del tutto o dal bene per essa stessa e per il corpo.

Herder descrive questa riunificazione della molteplicità attraverso l'anima come decodificazione (*Entzifferung*) che avviene attraverso forme del vero e del buono date ai sensi⁵⁴⁶. I sensi restituiscono parti (*Auszüge*) del mondo intero e il mondo intero stesso è determinato da Dio come vero e buono⁵⁴⁷: l'anima decifra in modo oscuro l'ordine del mondo costituito. Questa decifrazione però non è analitica ma si realizza in modo simbolico e sintetico: ciò che si lascia determinare nella conoscenza oscura come vantaggioso o svantaggioso viene rappresentato nella percezione sensibile come piacevole o spiacevole; l'anima sente se stessa in un analogo processo della conoscenza. L'anima in altre parole non è solo spettatrice (*Zuschauerin*) dei processi del corpo.

Le immagini o gli oggetti dei sensi non sono dunque accettati passivamente, al contrario si devono al loro carattere di unità rispetto all'azione dell'anima. Herder sviluppa in questo modo uno schematismo empirico attraverso cui ciò che si costruisce proviene dalle impressioni di ciò che viene percepito. La funzione della sensazione (*Empfindung*) viene proposta da Herder come un esercizio permanente del conoscere⁵⁴⁸. La sensibilità umana, come Herder riporta in riferimento a Sulzer, è organizzata in base a questo scopo: per la molteplice costituzione dei sensi nessun senso risulta essere dominante. Grazie a questa molteplice possibilità di organizzazione dei sensi, l'anima è nella posizione di raggiungere una parte del mondo intero o di distogliere l'attenzione dal mondo stesso quando non dovesse portare più a nulla o quando non ci fosse più permesso di afferrare alcunché.

Se l'anima agisce nelle sensazioni analogamente che nel conoscere, allora le sensazioni rappresentano l'anima, sono immagini della capacità di formazione e di congiunzione dell'anima stessa, ciò che da parte sua è determinato attraverso il vero e il buono. Questo aspetto si collega con la riflessione per cui le rappresentazioni sensibili dell'anima offrono il materiale su cui la sua forza può esercitarsi a conoscere. La conoscenza di ciò che nella sensazione resta confuso, è una rappresentazione chiara della perfezione: non una rappresentazione del bello, del piacevole e dell'utile, ma del vero e del buono. I sensi

⁵⁴⁶ Cfr., ivi, p. 550.

⁵⁴⁷ Cfr., ivi, p. 558.

⁵⁴⁸ Cfr., ivi, pp. 556-557.

restituiscono dunque la forma del vero e del buono laddove l'anima pone la questione di intendere il bello e l'utile come il vero e il buono, per cui essa rende chiaro ciò che era confuso e riporta il molteplice al suo fondamento.

Come per Mendelssohn e prima ancora per Leibniz, anche per Herder la relazione tra bello, vero e buono è fondata in modo teologico e ontologico.

In ogni più piccola parte dell'infinito regna la verità, la saggezza e il buono del tutto: in ogni conoscenza, come in ogni sensazione (*Empfindung*) si rispecchia l'immagine di Dio, lì come irradiazione e bagliore di luce pura, qui con i colori che il raggio di sole divide. Conoscere è godere dello splendore del sole che si dispiega in ogni raggio; sentire è un gioco di colori dell'arcobaleno, bello, vero, ma solo come riflesso del sole. Questo apre chiaro al firmamento, così scompare l'arcobaleno con tutti i suoi colori⁵⁴⁹.

L'anima umana può vedere nelle sensazioni (*sinnliche Empfindungen*) immagini e schemi del vero e del buono, giacché esse si propongono come specchio, immagini della conoscenza divina. Gli oggetti dei sensi sono comprensibili platonicamente come fenomeni, apparenze delle idee nell'intelletto di Dio. Ma poiché secondo Leibniz⁵⁵⁰ per volere di Dio questo mondo ha realizzato ciò che di meglio possa essere possibile, ne viene che le cose dei sensi non sono soltanto immagini del vero ma anche del buono. Il pensiero per cui le cose dei sensi siano belle a causa del loro ordine armonico, che esse mostrino come tale solo l'immagine e non l'originale del bello, è ripreso da Herder dalle riflessioni di Shaftesbury⁵⁵¹.

La posizione però della teoria della conoscenza che elabora il filosofo si pone, potremmo dire, in un punto intermedio tra le riflessioni di Locke e quelle di Leibniz. Ciò significa prima di tutto che Herder salta la contrapposizione tra conoscere e sentire, così come era stata proposta da Sulzer. La posizione di Herder si propone come un tentativo di raccogliere in un sistema le varie parti che costituiscono il tutto del percepito. In contrasto con la posizione di Locke, Herder obietta «la legge di Dio è scritta già con le fiamme nel suo cuore <dell'anima>. Nelle sue forze ardenti, vitali trasmissioni, tutto in essa è da trasformare, ciò che essa può è riconoscere l'immagine di Dio in tutto e goderne come una parte di se stessa. E queste sono

⁵⁴⁹ *ivi*, p. 558.

⁵⁵⁰ Cfr., G. W. Leibniz, 1714, §§ 53-55.

⁵⁵¹ Cfr., A. A. Shaftesbury, 1709, vol. II, 1, p. 256.

ora le idee generali innate, il giusto e l'ingiusto, il vero e il buono che essa tende a trovare in tutto: queste sono la sua immagine e la sua essenza»⁵⁵².

Anche in quest'ultima riflessione è possibile rintracciare l'influenza di Shaftesbury. Secondo il filosofo inglese il nostro sé è un'immagine, una copia di un altro sé originale⁵⁵³, come il grande uno del mondo anche il nostro sé è un ordine, un'armonia e una proporzione che fonda il principio. Ciò implica che l'anima nel suo agire sia già ordinata secondo il buono, il bello e il vero. Herder afferma che non tutte le idee (*Vorstellung*) dell'anima sono innate: «Le uniche sensazioni (*Empfindung*) non sono però in essa <nell'anima> innate»⁵⁵⁴. Poiché non tutte le idee risiedono già nell'anima ne consegue che il conoscere è essenzialmente una fusione nei sensi del legame delle rappresentazioni con l'io. Questa unione deve essere pensata attraverso il concetto di assimilazione⁵⁵⁵. In altre parole il conoscere viene considerato come un'appropriazione che allo stesso tempo risulta essere una trasformazione dell'oggetto in parti del sé. Mentre l'anima come immagine di Dio rende chiare le rappresentazioni confuse dei sensi, essa stessa si trasforma in ciò che rappresenta per i sensi come bello, piacevole o utile, nei pensieri che vengono visti dall'intelletto come veri e buoni. In quest'ottica l'anima stessa si conosce e gode di sé come fosse immagine di Dio.

Le sensazioni (*Empfindung*) sono dunque lo schema sensibile dell'intelletto⁵⁵⁶: esse sono infatti da un lato immagine del pensiero di Dio, costituiscono per gli esseri umani a un livello soggettivo i fenomeni (*Erscheinung*) in cui come in un arcobaleno la perfezione divina è rappresentata in modo confuso, e infine l'anima si conosce nel loro rischiarimento (*Verdeutlichung*) come immagine di Dio.

⁵⁵² *EuE* (1774), *WP*, II, p. 560.

⁵⁵³ A. A. Shaftesbury, 1709, vo. II, 1, p. 256.

⁵⁵⁴ *EuE* (1774), *WP*, II, p. 560.

⁵⁵⁵ Cfr., *ibidem*.

⁵⁵⁶ Già nel *Saggio sull'origine del linguaggio* – che sarà analizzato all'interno del Capitolo III – di quattro anni precedenti alla prima stesura *Vom Erkennen und Empfinden*, Herder utilizza questa argomentazione a proposito dell'origine del linguaggio, che ha come intenzione quella di portare alla luce una diretta corrispondenza tra il sentire (*Empfinden*) e la ragione. Rimando per approfondimenti al § III.7 e sottoparagrafo.

In una lettera a Hahn del 24 dicembre 1774, Herder scrive infatti che la sensazione (*Sinnlichkeit*) non è altro che «fenomeno, immagine, forma del pensiero, obbiettivamente e soggettivamente osservata, dobbiamo trovare dati e paragoni eccellenti»⁵⁵⁷.

Per mezzo di questa oggettivazione del concetto di fenomeno (*Erscheinungsbegriff*), Herder può basare la sua teoria della conoscenza sul presupposto che «il simile è conosciuto attraverso il simile».

Si può dire che Herder intenda il processo di conoscenza dell'essere umano come un'emulazione di Dio, ma d'altro lato anche della natura: l'anima imita l'atto creativo e ciò vale non soltanto per l'artista, il cui atto creativo è perfettamente riconoscibile, ma anche per ogni genere di anima umana. In questo passaggio è facile riconoscere gli influssi del pensiero di Hamann: ne vedremo più nel dettaglio nel prossimo capitolo l'apporto per il pensiero herderiano.

Il conoscere è dunque per Herder da un lato un'elaborazione nel senso di rischiaramento e congiungimento delle sensazioni (*Empfindungen*) attraverso cui l'anima umana si realizza, si perfeziona e conosce come forza divina. D'altro lato il conoscere è il più alto rischiaramento possibile, il quale conduce a un'imitazione della natura che riporta la percezione oscura e confusa al chiaro e al distinto.

La reciproca dipendenza tra conoscere e sentire

L'anima umana limitata ha necessariamente sensazioni (*Empfindungen*), che le rispecchiano il mondo intero.

Le sensazioni restituiscono all'anima materia grezza che viene elaborata nel processo della conoscenza⁵⁵⁸. L'anima umana non mantiene sotto la sua supervisione soltanto l'essere dato dalle rappresentazioni, ma essa dipende soprattutto da quelle sensazioni che le vengono date in una determinata situazione temporale e spaziale. Secondo il filosofo l'anima stessa assume una forma differente in seguito a questa esperienza⁵⁵⁹: a seconda delle circostanze, naturali o

⁵⁵⁷ A Hahn, Bückeburg, 24 Dic. 1774, *BG*, 3, p. 139.

⁵⁵⁸ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 566.

⁵⁵⁹ Anche rispetto a questa riflessione troviamo degli echi di quanto era già contenuto all'interno del *Saggio sull'origine del linguaggio*. Nel saggio infatti Herder afferma che non solo il linguaggio si forma attraverso

artistiche, essa sviluppa la sua attività. L'arte, l'artigianato, e il pensiero mostrano tutte secondo Herder che l'essere umano conosce secondo le sue sensazioni (*Empfindungen*). Egli si rappresenta il mondo intero solo secondo le forme cui il suo corpo riesce a pervenire⁵⁶⁰.

L'anima è pensata da Herder come chiusa nell'orizzonte della sensibilità e il conoscere viene presentato come soggettivistico e sensualistico: dipendente quindi dagli stati esterni. Ripensando, come si è visto, le sensazioni (*Empfindungen*) come immagine di Dio, anche il pensiero si presenta dunque attraverso le sensazioni stesse, ma senza che vi sia una soggettivazione che stia nell'ordine della conoscenza dell'essere visibile delle cose: esso conosce solo una concretizzazione possibile, una limitazione della sua capacità di conoscenza e una realizzazione delle sua possibilità.

Ciò che va sottolineato in questa descrizione dei processi di conoscenza stesa da Herder, è che ciò che si riceve per mezzo delle sensazioni va a modificare il nostro proprio sé: «noi viviamo sempre in un mondo che costruisce noi stessi»⁵⁶¹.

Nella visione di Herder si realizza l'individualità dell'anima, che non va pensata però come un'individualità che gode di una propria autosufficienza, al contrario, in virtù di quanto si è potuto riportare fin qui della riflessione herderiana, è un'anima che acquisisce una propria individualità soltanto perché è in relazione con altri corpi e altre anime e con il mondo intero composto della molteplicità dei suoi oggetti. Quest'anima si trova sempre in un mondo, all'interno del quale agisce la sua forza: da questa interazione con il mondo l'anima riceve la sua stessa forma⁵⁶², attraverso il comando della sua forza interna essa diviene percepibile prima per se stessa e poi per le altre anime individuali. Così come l'artista conosce nella sua opera, allo stesso modo l'anima conosce se stessa nel mondo attraverso la rappresentazione che essa stessa ha prodotto.

l'attività dei sensi, ma anche che ad ogni esperienza anche il linguaggio stesso assume su di sé una trasformazione, proveniente proprio da questa nuova esperienza. Di ciò ne rende conto in particolare Irmscher. Cfr., H. D. Irmscher, 2001, p. 65.

⁵⁶⁰ Cfr., *EuE* (1774), *WP*, II, p. 564.

⁵⁶¹ *ivi*, p. 566.

⁵⁶² Cfr., *ibidem*.

La teoria di Sulzer come scintilla della riflessione

Ogni sensazione è in grado di dare la conoscenza nel modo più fruttuoso e semplice possibile: questo è il criterio della sensazione (*Empfindung*)⁵⁶³.

La differenza sostanziale tra la posizione di Herder e quella di Sulzer sta nel fatto che mentre Sulzer lascia completamente indeterminato attraverso cosa la caratteristica che risiede nelle rappresentazioni piace al gusto dell'anima, Herder vede questa qualità come fondata nell'attività dell'anima: l'anima secondo Herder risolve le parti della sensazione in un tutto, essa lega le parti in un tutto, anche se la regola o il fondamento di questo legame viene rappresentato in modo oscuro. L'anima è capace di portare la molteplicità a una forma dove questa forma non è però già proposta come legge che descrive il processo che conduce all'unità della molteplicità, ma il processo stesso costituisce l'unità. Ciò significa che l'anima agisce già sul livello della sensazione (*Empfindung*) riunificando il molteplice, senza per questo conoscere i principi di questa unificazione come tali.

Poiché l'anima si conosce solo nelle sue azioni e poiché le forze dell'anima si azionano solo se in contatto con le forze del corpo, ne consegue che le sensazioni (*Empfindungen*), intese come esposizione delle forze dell'anima nello specchio rappresentato dagli organi del corpo, costituiscono la base della conoscenza. In questo modo l'unità della molteplicità rappresentata in modo oscuro viene rischiarata: in altre parole ciò che è stato sentito viene conosciuto e allo stesso tempo la molteplicità viene compresa in un fondamento dell'unità, l'anima conosciuta come forza che riproduce secondo le leggi dell'universo.

Ciò che risulta originale dalla posizione di Herder è l'idea che lo spirito limitato dell'essere umano appaia necessariamente attraverso le rappresentazioni sensibili, le quali sono in grado di far conoscere anche la perfezione metafisica dell'universo. La sfera del trascendente dunque non è affatto messa da parte pur dovendo necessariamente ammettere che il pensiero herderiano si costruisce principalmente sulla percezione sensibile come unica forma di accesso alla conoscenza del trascendente disponibile all'essere umano. In quest'ottica è facile notare una naturalizzazione del processo di conoscenza: in altre parole la conoscenza è secondo Herder un processo che si iscrive all'interno delle leggi dell'universo. La natura presenta nella sua totalità la legge della progressione dall'oscuro al chiaro, così come l'essere

⁵⁶³ Cfr., *ivi*, p. 553.

umano nel conoscere, ossia nel trasformare in chiaro ciò che riceve dalla sensazione in modo oscuro, non fa altro che imitare le regole della natura stessa⁵⁶⁴.

L'unità funzionale di conoscere e sentire (*Empfinden*) che viene descritta come caratteristica necessaria degli spiriti finiti, quale è l'essere umano, proviene proprio dall'unità di tutte le parti che costituisce il fine ultimo della natura. Le parti della natura si mostrano dunque nella loro totalità come una opportuna unità.

Al posto della gerarchia tra conoscenza confusa e chiara, dal piacevole al bello, e dal piacevole al buono e al vero, proposta dalla filosofia leibniziano-wolffiana, subentra il tentativo di pensare sensibilità (*Sinnlichkeit*) e pensiero (*Denken*), e sentire (*Empfinden*) e conoscere (*Erkennen*) come unità integrate. Entrambi gli elementi compongono quell'unità caratteristica degli esseri finiti.

Si comprende facilmente come in quest'ottica Herder non abbia difficoltà ad accettare la prima posizione sulzeriana sulle sensazioni piacevoli e spiacevoli; tuttavia va anche sottolineato il persistere del filosofo presso una concezione filosofica leibniziano-wolffiana quando intende la sensazione (*Empfindung*) non tanto nel senso di un'emozione istintuale, come soggettiva sensazione di desiderio o svogliatezza, ma come rappresentazione confusa di un oggetto.

Secondo Herder infatti non è possibile alcuna rappresentazione che abbia una relazione solo con il soggetto e non con l'oggetto, la capacità di rappresentare del soggetto, in quanto essere limitato, è possibile solo come riflesso di qualcosa, almeno un oggetto, che è fuori di sé. Come prima premessa si era infatti riportato come Herder intendesse l'anima come corrispondente al corpo, e come essa potesse sentire se stessa solo all'interno di questa relazione. In un secondo passaggio l'anima viene anche descritta come forza che agisce secondo i principi del vero e del buono; nelle sensazioni come schemi del vero e del buono essa è in grado di conoscere in modo oscuro, e tuttavia riesce anche a scorgere il suo proprio essere in modo più chiaro⁵⁶⁵ se le sensazioni vengono assimilate dal pensiero dell'anima, attraverso cui la natura del suo spirito viene esplicitata.

L'argomentazione che sorregge l'intera riflessione risiede nel pensiero che l'essere limitato venga ad essere il contenuto della rappresentazione solo attraverso la mediazione del corpo. La forza dell'anima è legata a quella del corpo, la sua efficacia consiste essenzialmente in

⁵⁶⁴ Cfr., *ivi*, p. 554 e 559.

⁵⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 562.

un'agire sul corpo, un'elaborazione di ciò che il corpo riporta ad essa. A questa convinzione Herder lega la sua riflessione sulla teoria della conoscenza secondo la quale le anime finite non arrivano a conoscere le cose nel loro fondamento ma possono conoscerne le loro forze, e lo stesso vale per le forze dell'universo che hanno la capacità di determinare solo attraverso il loro agire. Attraverso queste premesse Herder arriva a dire – come abbiamo visto – anche il modo in cui l'anima giunge a conoscere se stessa: anche qui attraverso le forze che agisce e quelle che sono agite dal mondo in cui essa si trova e dal corpo (*Leib*) che la ricopre.

Quest'ultima riflessione segna definitivamente il confine tra il pensiero di Herder e quello di Sulzer, che pure ha influenzato molto la sua filosofia. Sulzer infatti non arriva affatto a tematizzare la possibilità della conoscenza di sé, al contrario per Herder questa viene a essere una delle questioni focali. Il soggetto non può rappresentare il mondo intorno a sé in modo del tutto indipendente rispetto all'azione della forza che gli oggetti stessi producono, e d'altro lato si può affermare – a partire da Herder – che le rappresentazioni prodotte dal soggetto nient'altro sono che lo specchio del corpo o dell'oggetto e in questo senso costituiscono il modo della conoscenza che è disponibile all'essere umano in quanto essere finito. Il conoscere si presenta dunque come un rischiaramento e una riunificazione delle rappresentazioni oscure, una chiarificazione reciproca (*Emporläutern*) dei fenomeni.

Ciò che risulta notevole nella formulazione di Herder, che Haym⁵⁶⁶ mette in evidenza, è la doppia struttura della sua teoria che prevede da un lato la naturalizzazione dello spirito e dall'altro la spiritualizzazione della natura che si manifesta come un progressivo e dinamico adattamento delle leggi della natura. In questo senso la natura è pensata come manifestazione del pensiero di Dio.

In questo passaggio viene immediato pensare alle conseguenze che questa formulazione porterà nelle riflessioni contenute nel *Gott*, uno spostamento cioè sulle tematiche spinoziane. Lo spirituale costituisce una via d'accesso alla comprensione dello spirito di Dio, e d'altro lato lo spirito di Dio stesso si naturalizza per Herder come causa e origine dei fenomeni (*Erscheinungen*) che costituiscono nel loro complesso la natura. Nel *Gott* si legge: «noi siamo esseri umani e, in quanto tali, mi pare che dobbiamo imparare a conoscere Dio per come realmente si è offerto e manifestato a noi. Attraverso i concetti lo pensiamo come un concetto, attraverso le parole come una parola; mediante l'osservazione della natura, l'uso delle nostre

⁵⁶⁶ Cfr., R. Haym, 1954, I, p. 706 e 710.

forze, il piacere della nostra vita, lo godiamo come presenza reale piena di forza e vita»⁵⁶⁷. L'esistenza è un concetto indivisibile, è l'essere⁵⁶⁸, e pertanto ciò che è spirituale non può essere separato dal naturale e viceversa. Spazio e tempo sono unità di misura del nostro intelletto limitato che può conoscere le cose solo in un rapporto di successione e associazione. Herder intende dunque la filosofia come necessariamente inscindibile dagli oggetti e dalle cose reali della natura, e anzi essa deve servire a metterli in luce; d'altra parte però si sentono forti gli echi delle riflessioni che Herder aveva messo a disposizione sulle arti, sulla successione e simultaneità dei segni nelle differenti forme artistiche.

Sebbene nella prima stesura del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* Spinoza non venga nominato, gli echi dello spinozismo si fanno insistenti in particolar modo nella descrizione della natura, che non è nient'altro che il Dio onnipotente (*allwirksamer Gott*), riferendosi, seppur in modo non esplicito, alla formula spinoziana di Dio come *natura naturans* e della natura come *natura naturata*.

Questo spinozismo però viene ripreso da Herder in chiave leibniziana rispetto alla definizione del concetto di fenomeno (*Erscheinungsbegriff*), che conduce nella direzione delle riflessioni di Hamann.

Il concetto leibniziano di fenomeno contiene una componente oggettiva e una soggettiva: la parte soggettiva consiste nel fatto che per la limitatezza delle monadi non divine una parte della rappresentazione, resta necessariamente confuso. La confusione costituisce il fondamento per cui l'essere delle cose appare altro rispetto a ciò che in sé è, e tuttavia esso si conserva nei fenomeni per un modo necessario e sistematico dell'apparire delle cose. Anche se Herder pensa la natura come fenomeno di Dio, elimina il fattore soggettivo, ne consegue che gli oggetti non sono per gli esseri umani o per gli esseri finiti ma sono in sé fenomeni di Dio. Ciò non può significare altro che la natura è concepita dal filosofo come spirito nello stato della confusione. Questo legame tra la posizione spinoziana della identità tra Dio e natura e il concetto di fenomeno leibniziano è una costruzione di Hamann della teologia cristiana secondo la quale Dio parla attraverso le creature alle creature.

Al contrario di Leibniz però per Herder gli oggetti vengono dati attraverso i sensi come *medium* o organo della mediazione. Lo spirito umano non è pensato però in modo tale che conosca le cose nelle verità della ragione, così come invece le conosce Dio, ma si sviluppa

⁵⁶⁷ G; trad. it. p. 172.

⁵⁶⁸ Cfr., *ivi*, p. 176.

empiricamente nelle forme come in ogni aspetto del mondo di Dio avvicinandosi in questo modo alla verità divina, senza mai possederla.

II.6.2.2. Seconda Stesura (1775)

Al principio della seconda stesura Herder propone un sunto delle riflessioni riguardo alla relazione tra conoscere e sentire, che aveva esposto all'interno della prima stesura del 1774. Per avvicinarsi il più possibile alla posizione dell'accademia, Herder introduce:

Così ordina la metafisica –un piano solare veramente pieno di molteplicità e unità! La natura pensante, concezione interna della perfezione e della tensione delle nostre forze, più si avvicina a questa perfezione, più esse si trasformano sempre di più nel nostro sé, è il primo e l'ultimo. L'uno nel tutto le mostra in modo eccellente; ma ciascuna è anche differente dall'altra? L'armonia delle nostre forze è eccellente; ma anche la disarmonia, il contrasto, e le carenze sono fondamentali?⁵⁶⁹.

Al principio di questa seconda stesura inoltre, Herder rivendica inequivocabilmente che la dottrina dell'anima deve diventare necessariamente, secondo il fine di ogni forza, anche quella della natura.

Questa posizione richiama per contrasto la posizione tradizionale della dottrina dell'anima che da Cartesio ha considerato le cose inadeguate a partecipare alla conoscenza dell'anima⁵⁷⁰.

Herder propone il programma di una dottrina della natura dell'anima: «in tutto ciò in cui impera un semplice meccanismo, noi non conosciamo alcun processo interno»⁵⁷¹.

Poiché noi conosciamo gli stati interni solo nel contesto della vita in relazione a ciò che è animato, per poter in un certo qual modo nominare e spiegare questo enorme spettacolo di forze che agiscono, dobbiamo impiegare la somiglianza del nostro tatto (*Gefühl*) e stimolarlo

⁵⁶⁹ *EuE* (1775), *WP*, II, p. 582.

⁵⁷⁰ Cfr., *ivi*, p. 583.

⁵⁷¹ *ivi*, p. 589.

con la sensazione (*Empfindung*)⁵⁷². Il filosofo riporta alcuni esempi di tali analogie tra la nostra natura e la natura a noi esterna. Ciò che ancora va sottolineato è che per Herder è fondamentale che la proiezione della vita dell'anima umana sia nella natura esterna e che questo vivere esternamente costituisca il fondamento della sua conoscenza. D'altro lato, afferma sempre il filosofo, per descrivere l'anima ci si deve servire soltanto delle somiglianze e delle leggi del mondo⁵⁷³.

L'essere umano che è in grado di sentire sente in tutto solo la sua sensazione (*Empfindung*), e quanto più egli sente essa muoversi in tutto, tanto più ricco egli sarà a causa della sua sensazione, per cui in lui sarà la natura che si muove alla somiglianza, alle immagini e al linguaggio⁵⁷⁴.

L'essere umano si sente in altro, nella natura esterna, e sente altro, la natura esterna proprio nelle sensazioni (*Empfindung*). I mezzi per descrivere ciò che sta internamente sono dunque le cose che sono prese dalla natura esterna.

La prima stesura presenta un passaggio per il quale da un lato Herder pone il concetto di monade di Leibniz che si esaurisce con la teoria sempre leibniziana dell'armonia prestabilita sostituita dalla tesi del reciproco influsso tra corpo (*Leib*) e anima; d'altro lato però il filosofo tenta di comprendere il rapporto tra corpo e anima o anche tra anima e mondo attraverso le metafore leibniziane dello specchio, immagine, simbolo. Questo passaggio necessita di correzione dal momento che la riflessione di Herder non si riferisce alla relazione delle rappresentazioni di individui autonomi per sé agenti, ma alla relazione dell'agire che è descrivibile attraverso le regole che la legittimano. Queste regole però non possono essere individuate come leggi del corpo o dell'anima.

Già nella prima stesura inoltre risulta evidente il fatto che Herder concepisca l'essenza di un'anima finita come necessariamente legata a un corpo. Il filosofo riprende questa concezione della relazione tra corpo e anima dalle riflessioni del suo maestro – per quanto in seguito discusso – Kant. Il filosofo di Königsberg infatti sosteneva che vi fosse una reciproca influenza tra corpo e anima, la quale era interpretata all'interno dell'*Allgemeine*

⁵⁷² Cfr., *ivi*, p. 589.

⁵⁷³ Cfr., *ivi*, p. 590.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

Naturgeschichte und Theorie des Himmels come un'azione reciproca di principi dello spirito. Tuttavia la posizione di Herder resta comunque, all'interno dello sviluppo della sua riflessione, autonoma: approssimandosi alla riflessione kantiana evidentemente si discosta dalla posizione di Leibniz, ma allo stesso tempo si allontana da Kant per il fatto che con Leibniz concorda su un'unica modalità possibile per le monadi. Le leggi che regolano ciò che in natura è organico devono valere anche per l'influenza reciproca che agiscono le anime l'una sull'altra, in modo che i differenti stadi di percezione delle anime concludano sotto il dominio di una monade un tutt'uno di corpo e anima⁵⁷⁵.

Fisiologia del conoscere: Albrecht von Haller

Il nucleo vivo che costituisce la nuova riflessione che compare nella stesura del 1775 e che resta nella stesura definitiva del 1778, è costituito dalla presentazione delle fasi della vita dell'anima secondo leggi uniformi.

Il livello più basso dell'anima, che non è privo di sensazione (*Empfindung*), è lo stimolo (*Reiz*), ma anche i livelli più alti del volere e del conoscere incidono in modo decisivo.

Il fatto che Herder sia interessato al fenomeno dello stimolo (*Reizen*) come composizione elementare del vivente, mette in evidenza la congettura secondo cui «probabilmente la materia morta si sia intrecciata attraverso tutti i livelli e i processi del meccanismo fino a giungere alla scintilla della vita, che è certo solo l'inizio dell'organizzazione, e tuttavia agisce in modo potente sulle sensazioni (*Empfindungen*) di un'anima umana»⁵⁷⁶.

Prima di poter passare a descrivere la legge che regola lo stimolo, è necessario avere un quadro del fondamento fisiologico del pensiero herderiano, che trova le sue radici nella teoria dell'irritabilità di von Haller.

Haller distingue le parti del corpo in irritabili (*reizbar*), sensibili (*empfindlich*) e tali che non sono né irritabili né sensibili.

«Quella parte del corpo umano, la quale attraverso un tocco dell'esterno diviene più corta, la chiamo irritabile (*Reizbar*); [...] sensibile (*empfindlich*) chiamo una tale parte del corpo al cui

⁵⁷⁵ Cfr., ivi, p. 624.

⁵⁷⁶ ivi, p. 590.

tocco si rappresenta l'anima»⁵⁷⁷. Ciò che va esplicitato è che per Haller le parti irritabili non sono anche sensibili e viceversa.

Le fibre muscolari sono irritabili e divengono sensibili solo attraverso i nervi che sono collegati ad esse, e da parte loro i nervi non sono affatto irritabili poiché in essi non avviene alcuna semplificazione nel contatto.

Siamo dunque in un periodo di fervente discussione su questi temi, che vede la teoria dell'irritabilità scontrarsi con la posizione del vitalista Stahl come anche contro ogni posizione fisiologica di orientamento cartesiano che pensa che sia irrinunciabile concepire l'anima come principio del movimento del corpo.

La contrazione al contatto non si determina per il fatto che l'anima essendo affetta dallo stimolo (*Reiz*) provochi una contrazione; al contrario l'irritabilità è una caratteristica delle fasce muscolari indipendente dall'anima⁵⁷⁸.

La tesi di Herder sostiene che lo stimolo (*Reiz*) sia il germe della sensazioni (*Empfindung*) e contraddice in modo evidente la separazione sostenuta da Haller della funzione dell'irritabilità e della sensibilità⁵⁷⁹.

Ma per poter comprendere in modo efficace l'influsso che Haller ebbe su Herder è necessario valutare quelle affermazioni che hanno come fondamento una riflessione fisiologica nel loro contesto. È ormai chiaro che Herder propenda in qualche modo per una impostazione leibniziana con alcuni rimandi fondamentali alla dottrina aristotelica del *De Anima*: egli intende infatti lo stimolo, il sentire e il conoscere come livelli dell'anima, le tre parti dell'anima (vegetativa, sensitiva e intellettiva) di Aristotele. La teoria di Haller risulta dunque fondamentale per Herder per tre ordini di motivi: corrisponde dal punto di vista metodologico all'orientamento newtoniano della fisiologia halleriana che si limita in modo rigido alla descrizione di regolarità osservabili, alla visione scettica propria di Herder rispetto all'inconoscibilità delle cose. In seconda istanza introduce alla questione se Haller abbia per primo dimostrato le caratteristiche specifiche o le modalità del funzionamento del vivente, una visione complessiva dei vari livelli di compimento della vita secondo leggi particolari da comprendere come espressioni della vita.

⁵⁷⁷ A. von Haller, 1753, p. 14.

⁵⁷⁸ Il fatto che il cuore continui a pulsare anche dopo la separazione dal corpo costituisce biologicamente una prova di questa convinzione.
Cfr., E. Ràdl, 1913, p. 238.

⁵⁷⁹ Cfr., H. B. Nisbet, 1970, pp. 163-164.

La scoperta di Haller dell'irritabilità come caratteristica specifica del vivente è per Herder oltremodo importante dal momento che la distanza tra il corporeo e lo psicologico (ciò che è dell'anima) sembra essere incolmabile. Il corpo (*Leib*) che qui non è descritto come un meccanismo paragonabile alla natura morta, e nei confronti del quale la funzione dell'anima risulta essere completamente eterogenea. Al contrario il corporeo e lo psicologico (ancora inteso come ciò che concerne i processi dell'anima) sono considerati come livelli differenti di un unico *continuum*. Secondo Herder – abbiamo visto – ogni livello della vita è governato dalle medesime leggi, le quali costituiscono i principi esplicativi del rapporto dinamico che intercorre tra i vari passaggi concatenati.

Herder determina la natura dello stimolo attraverso tre leggi:

- a) la fibra si allarga e si estende per un tocco estraneo: di qui essa aumenta la sua forza di reazione e si riproduce.
- b) In un corpo organizzato essa forma uno stato artistico, per raccogliere un modo di vita, un uno che chiama già l'io nel modo più oscuro.
- c) essa è infine sottomessa alle leggi più alte. Così come il meccanismo morto serve lei, così essa serve un più alto meccanismo vitale⁵⁸⁰.

La descrizione dello stimolo contenuta nella prima legge viene nelle due esplicitazioni successive modificata in un'ottica psicologica, in questo senso Herder abbandona il discorso di Haller alla base.

Herder afferma che freddo e caldo sono nella natura morta laddove dolore e benessere si situano nella natura irritabile, l'una si espande l'altra si restringe⁵⁸¹. Sostenendo che le sensazioni del dolore e del benessere sono il presupposto dello stimolo, Herder contraddice visibilmente la sua tesi per cui lo stimolo è il germe della sensazione. Tuttavia fondamentalmente Herder contraddice Haller, poiché la contrazione è da comprendere solo come una reazione a uno stimolo specifico, laddove per Haller accade una contrazione per ogni tocco della fibra.

Questa legge della dilatazione e contrazione deve determinare ora tutta la fibra, il cooperare delle innumerevoli fibre aziona l'irritabilità di un organo come ad esempio il muscolo

⁵⁸⁰ *EuE* (1775), *WP*, II, pp. 590-591.

⁵⁸¹ Cfr., *ivi*, p. 591.

attraverso l'azione combinata degli organi: l'intero organismo risulta essere infine sottomesso alla legge dell'irritabilità.

Se Herder chiama il cuore «la vera immagine dell'onnipotenza organica»⁵⁸², ciò che sta internamente, dice Herder, può essere descritto nei termini della rotazione del sole e della terra; in questo senso il cuore viene ad essere l'organo vitale per eccellenza della nostra esistenza (*Leben*) visto come immagine di una forza vitale generale, il cui potere scavalca le forze fisiche. Fondamentalmente l'intenzione di Herder è quella di ridurre lo scarto tra le leggi meccaniche e le leggi del vivente e di accettare soltanto una differenza di grado tra la materia e la vita⁵⁸³, per cui la vita comunque mantiene una priorità ontologica – come verrà a breve mostrato.

La seconda legge si compone di un'affermazione sulla funzione dell'irritabilità per l'organismo nel suo complesso: sull'irritabilità fonda secondo Herder il compimento primario della vita, il nutrimento e la riproduzione.

Herder si ricollega a Haller nell'affermare che la caratteristica vitale dello stimolo è indipendente dal sentire (*Empfinden*) o dal servire alle più alte funzioni dell'anima di conservazione della vita.

Nello spiegare il nutrimento e il metabolismo delle piante Herder formula: «la fibra si allarga e esige: ciò che essa esige per sé è un suo simile che trasforma in sé, linfa, vita!»⁵⁸⁴. In questa asserzione appare nella sua evidenza quanto Herder costruisca il proprio discorso sul presupposto di una relazione esistente tra interno e esterno, tra soggetto e oggetto. L'estensione della fibra, ciò che nella prima legge è descritta come benessere (*Wohlsein*) e piacere (*Genuß*), all'inizio viene chiarita come un desiderio di sé, un piacere di sé. L'espressione «un suo simile che trasforma in sé» stupisce perché la trasformazione si riferisce a un desiderio di ciò che è differente, nonostante comunque siano entrambi la medesima cosa se intesi sotto la categoria generale di vita.

La vita è essenzialmente nell'altro, essa si conserva e vive solo attraverso l'altro, e l'altro non è altra cosa che la vita stessa. Dunque mentre la fibra desidera altro, le ultime due parole «linfa, vita!» propongono di nuovo la dimensione della differenza dall'altro, agiscono sul

⁵⁸² *ivi*, p. 591.

⁵⁸³ *Cfr.*, *ivi*, p. 590.

⁵⁸⁴ *ivi*, p. 592-593.

risultato dell'assimilazione del differente e a partire da ciò conducono alla dimensione dell'uno⁵⁸⁵.

Il processo della vita viene inteso nella prima legge come tensione polare tra dilatazione (*Ausbrietzung*) e ritrazione (*Zurückziehung*). Nella seconda legge viene chiarito questo ritmo come il gioco dialettico tra ciò che è proprio e ciò che è altrui nel concetto di incremento della spiegazione. L'alternanza tra ciò che viene fuori da sé e va agli altri e ciò che resta in sé, è nel suo complesso un processo di accrescimento. In questo modo tutto si chiarifica, la vita più alta si compone del sacrificio, della distruzione e dell'assimilazione della vita più bassa in se stessa⁵⁸⁶.

La categoria di accrescimento è valida tanto per la vita singola quanto per vita generale. La vita singola trasforma nel metabolismo delle vite più basse. «L'erba vive d'acqua e di terra e rende la pianta. L'animale si ciba di erbe e rende la linfa dell'animale e gli animali stessi e le rende <le erbe> parte organica della sua vita»⁵⁸⁷.

La riproduzione viene descritta analogamente all'alimentazione, essa è in un certo qual modo solo un proseguire di tutto il processo di alimentazione, poiché attraverso l'alimentazione si realizza anche una modalità della riproduzione, della generazione, fin tanto che la crescita presupposta per esempio delle piante è un produrre se stessa. «Le piante portano impronte, foglie, fiori, frutti, in ciascuno dei quali vive il sé»⁵⁸⁸.

Poiché Herder concepisce la riproduzione in analogia con l'alimentazione, restituisce anche l'istinto sessuale come una fame e una sete interna dello stimolo organico: «infine la fame più intima e la sete dello stimolo organico, il desiderio del proprio simile, l'amore!»⁵⁸⁹.

Come la fame e la sete anche l'amore è una richiesta di se stessi che si può realizzare solo attraverso l'unione con l'altro: il risultato dell'unione è analogamente all'alimentazione una

⁵⁸⁵ Cfr., anche il *Gott*, in cui Teofrone elenca le «semplici leggi» secondo le quali tutte le forze viventi della natura danno vita a migliaia di organizzazioni.

«1) *Persistenza (Beharrung)*, ossia stabilità di ogni essere.

2) *Unione (Vereinigung)* con tutto ciò che è affine e separazione dal diverso.

3) *Assimilazione (Verähnlichung)* a sé e riproduzione del proprio essere in un altro».

G; trad. It. p. 182

⁵⁸⁶ Cfr., *EuE* (1775), *WP*, II, p. 593.

⁵⁸⁷ *ibidem*.

⁵⁸⁸ *ibidem*.

⁵⁸⁹ *ibidem*.

riproduzione di sé, la caccia a ciò che è simile a se stessi. La produzione di parti del corpo organico e la generazione sono dunque processi in cui si conserva la vita, oppure la vita si conserva soltanto generando il vivente.

L'amore viene dunque ad essere per Herder l'attività più profonda e interna della creatura organica⁵⁹⁰.

Di conseguenza è possibile inquadrare per elemento o tratto fondamentale del vivente come tale, per la somiglianza strutturale dei processi di vita, l'amore come richiesta dell'altro allo scopo del mantenimento e dell'accrescimento del proprio esser-presente o come richiesta di se stessi che si realizza attraverso altri.

La terza legge determina il valore dello stimolo in relazione con le funzioni più alte dell'anima sentire e pensare all'interno di tutta la vita dell'anima. L'irritabilità costituisce la base necessaria e istintiva (*unbewusst*) del sentire (*Empfinden*) e del pensare (*Denken*). «La sensazione (*Empfindung*) è solo un aggregato di tutti gli stimoli oscuri così come il pensiero è l'aggregato chiaro della sensazione»⁵⁹¹.

Poiché i processi dello stimolo restano inconsci, Herder chiarisce questo passaggio utilizzando un discorso teologico:

perciò madre natura rende oscuro il mondo che serve a lei <all'anima> e che essa non conosce, proprio perché sa che non può conoscerlo, senza che lo scettro sfugga dalla sua mano stanca. Essa deve conoscere non la resistenza del suo essere, ma goderne i suoi fiori; non la modulazione della circolazione del sangue e se essa ristagni quando il cuore batte più fiocamente, sentire la dissonanza e il suono della morte, sotto cui scrosciano le correnti dell'inferno, ma viver in tutto il risultato stesso, agire, operare⁵⁹².

Herder confronta l'irritabilità dell'organismo anche con le radici degli alberi⁵⁹³ da cui il tronco e la corona crescono come parti visibili, ossia sentire e pensare come stati coscienti della vita dell'essere umano. Risulta chiaro che il filosofo assegni allo stimolo la funzione di

⁵⁹⁰ Cfr., *ivi*, p. 595.

⁵⁹¹ *ivi*, p. 597.

⁵⁹² *ivi*, p. 596.

⁵⁹³ Cfr., *ivi*, pp. 590-591.

supporto alla vita, dunque quanto più sentire e pensare, come risulta già chiaro dalla prima stesura del saggio, sono legate al corpo organico, tanto più l'irritabilità è nella posizione di essere il presupposto per queste attività più alte dell'anima.

Ciò che risulta decisivo per questa affermazione è il fatto che Herder intenda l'irritabilità non come un processo fisiologico di determinate parti del corpo, ma la fisiologia vuole innalzarsi al grado della psicologia (materia che si occupa dei processi dell'anima), ossia – chiarirà bene nella terza stesura del saggio (1778) – il significato psichico dello stimolo ha la pretesa di chiarire⁵⁹⁴. Al processo fisiologico della contrazione e della dilatazione corrisponde qualcosa come il dolore e il benessere⁵⁹⁵.

Il problema però, fa notare anche Heinz⁵⁹⁶, consiste nel fatto che intesi in questo senso dolore e benessere sono già sensazioni (*Empfindungen*), e dunque non più stati dello stimolo: essi sono coscienti, distinguono le sensazioni interne da quelle esterne, nonostante Herder voglia denotare questo stato psichico come inconscio. Anche i processi vitali dell'alimentazione e della riproduzione sono da pensare come un piacere, e non solo l'anima ma anche le forze del corpo (come già spiegato nella prima stesura del saggio) presentano questa struttura⁵⁹⁷.

Herder riporta questa struttura del vivente come piacere stesso in relazione con il concetto di io. Mentre Herder pone la struttura del godere come tratto distintivo del vivente, il vivente come tale viene compreso come il modo rudimentale di un io, poiché il godente è unità fattiva che per essere un'unità deve relazionarsi all'altro in modo tale che l'altro diventi proprio.

Godere come modo di essere del vivente si presenta come piacere di sé in altre strutture simile con l'unità riflessiva dell'io. Dalla molteplicità di forme rudimentali si raccoglie secondo Herder un io come unità più alta, come unione collettiva di tutti gli elementi singoli.

In accordo con Haller, Herder restituisce la struttura dei nervi come sostrato fisiologico della sensazione (*Empfindung*): il sistema nervoso trasmette gli stimoli al cervello. Questo stimolo, trasmesso attraverso i nervi si chiama sensazione (*Empfindung*)⁵⁹⁸. Anche l'attività dei nervi stabilisce secondo Herder delle leggi di dilatazione e contrazione, come lo stimolo (*Reiz*). Se

⁵⁹⁴ Cfr., *ivi*, p. 674-675.

⁵⁹⁵ Cfr., *ivi*, p. 591.

⁵⁹⁶ Cfr., M. Heinz, 1994., p. 153.

⁵⁹⁷ Cfr., *EuE* (1775), *WP*, II, p. 600.

⁵⁹⁸ Cfr., *ibidem*.

non si vuole interpretare la posizione di Herder in contrapposizione a quella di Haller, poiché appare eccessivo, è possibile dirla in modo tale che dilatazione e contrazione siano da intendere come reazioni a ciò che è salutare e a ciò che è nocivo, intendendolo in senso metaforico. È evidente che Herder utilizzi in questa parte differenti teorie neurologiche, tuttavia quello che ci interessa in questo contesto è sottolineare come il filosofo insista sulla bontà o nocività degli oggetti, e sulle specifiche reazioni che scaturiscono da questa relazione.

Percezione sensoriale. *Medium* tra organo o oggetto

Dal punto di vista dell'origine della nostra ragione, Herder propone una costituzione genetica della nostra percezione sensoriale che funge da *medium* tra l'organo e l'oggetto, tra il sentire in sé e il conoscere fuori di sé. L'occhio e l'orecchio, secondo Herder, senza la mediazione della luce e del suono non sono altro che fasce irritabili che sentono soltanto in sé⁵⁹⁹. Attraverso la mediazione questi organi diventano prima organi della percezione, questi mezzi dunque non combinano soltanto due oggetti che sono già in relazione, ma lasciano che si palesino le loro funzioni nel momento in cui esse si legano. Decisiva è l'abolizione del confine tra l'interno e l'esterno, tra il soggetto e l'oggetto. Ciò significa che il soggetto è il polo passivo e statico su cui agiscono gli oggetti, ma è pensato in modo dinamico, esce fuori di sé e allarga la sua sfera.

La funzione del *medium*, che finora è stata descritta solo da parte del soggetto come padre e insegnante⁶⁰⁰, adesso viene illustrato anche da parte dell'oggetto. L'oggetto in sé è per noi inconoscibile⁶⁰¹, attraverso il *medium* tuttavia vengono separate le parti sensibili dalla varietà delle determinazioni e ogni senso determina la sua chiave per il mondo⁶⁰²: ciò significa che il *medium* non ordina soltanto il senso e l'oggetto l'uno con l'altro, e lascia quindi il senso in quanto tale nascere, ma determina anche senso e oggetto in modo quantitativo. «L'oggetto

⁵⁹⁹ Cfr., *ivi*, pp. 602-603.

⁶⁰⁰ Cfr., *ivi*, p. 605.

⁶⁰¹ Cfr., *ibidem*.

⁶⁰² Cfr., *ivi*, p. 604.

percettibile è per mille altri sensi, in mille altri mezzi, ciò che esso è: attraverso la luce esso è visibile agli occhi»⁶⁰³.

Io non conosco l'oggetto stesso, non intimamente, lo conosco solo attraverso la luce e mi abbandono alla sua devozione⁶⁰⁴.

L'occhio e il suo oggetto hanno un'origine comune nella luce essendo essa una parte della natura: in altre parole il vedere e l'oggetto sono create naturalmente e sono legate intenzionalmente l'uno all'altro. Occhio e oggetto sono di una natura in un doppio senso, per cui da un lato i due condividono la stessa origine e da ciò ne consegue che sono anche dello stesso tipo. Questa prospettiva deve sfuggire all'idea di una critica della conoscenza come peculiarità soggettiva, al contrario l'essere umano e la sua relazione con l'oggetto o l'essere umano e il suo mondo sono parte di un tutto globale e solo a partire da questo sono concepibili. Ciò significa che Herder vuole impostare in questo modo la domanda teoretico-conoscitiva che proviene dalla rappresentazione secondo cui davanti al soggetto sta un oggetto da conoscere, e il soggetto indaga a partire dal punto di vista della possibilità della conoscenza.

In quest'ottica l'essere umano e la sua relazione con gli oggetti deve essere pensata in termini genetici a partire dalla natura.

All'interno del *Gott* questa posizione verrà ribadita con forza quando nel secondo dialogo Teofrone dice: «in senso stretto nessuna cosa esistente al mondo è una sostanza, poiché ogni cosa dipende dall'altra, e infine tutto dipende da quell'unico che è ciò che è in sé, vale a dire l'unica, suprema sostanza»⁶⁰⁵. Questa reciproca dipendenza permette a ciascuna sostanza di avere un punto di vista soltanto parziale, in altre parole di poter agire e interagire solo a partire dalla sua posizione che costituisce una parte del tutto. Ecco perché la conoscenza della cosa in sé è inaccessibile alle facoltà umane.

Herder vede l'origine del senso (*Sinn*) e dell'oggetto come un creare a confronto con lo stimolo (*Reiz*) di una totalità più alta di interno e esterno, che è essa stessa solo una parte del tutto che compone la vita dell'anima.

⁶⁰³ ibidem.

⁶⁰⁴ ibidem.

⁶⁰⁵ G; trad. It. p. 112.

Al punto 1 della prima sezione troviamo che lo sviluppo delle determinazioni originarie della facoltà è da sentire (*empfinden*) nell'anima umana, raccolto nelle leggi generali⁶⁰⁶. È necessario comprendere di che cosa consista l'unità dei sensi, e in seconda istanza è necessario mostrare come l'essere umano sensibile e irritable, costituito da un lato esterno e uno interno, possa costituire una unità⁶⁰⁷: «i sensi sono cancelli delle sensazioni (*Empfindung*) dell'esterno. Immediatamente ciò che essa riceve all'interno diviene un'altra essenza: i sensi si intrecciano, diviene un essere umano invisibile, spirituale. Noi chiamiamo ciò immaginazione (*Einbildung*)»⁶⁰⁸.

L'unità delle sensazioni che scaturiscono dai sensi, che Herder riprende dalla nuova teoria della visione di Berkeley, si deve evidentemente all'attività dell'io che pone un *medium*. Questo *medium* è costituito da un lato dalla struttura nervosa e dall'altro si tratta dello spirito interno, una forza che determina l'atmosfera interna (*der innere Äther*)⁶⁰⁹.

Quest'atmosfera interna sarà descritta come *medium* assieme agli altri *media* esterni: «l'atmosfera interna non è luce, né suono, né odore, essa però può ricevere tutto e trasformarlo in sé»⁶¹⁰.

La struttura dei nervi non è soltanto unità mediata di sensi differenti, ma permette anche l'unità dell'irritable e del sensibile, dell'interno e dell'esterno dell'essere umano. Come già detto le sensazioni riunite devono animare il corpo organico⁶¹¹: ciò significa che secondo Herder come le sensazioni sono prodotte dalla relazione con gli oggetti esterni allo stesso modo i sensi reagiscono al corpo, «l'occhio vede e tutte le viscere sono in moto»⁶¹².

Il sistema nervoso in mediazione tra lo stimolo (*Reiz*) e il pensiero da un lato dà origine solo alle impressioni dei sensi ricevute e trasformate dai nervi, d'altro lato però il pensiero risveglia gli stimoli, le sensazioni (*Empfindung*) vengono trasmesse attraverso il sistema nervoso agli organi, i quali reagiscono con una irritazione. Gli stati inconsci di irritazione

⁶⁰⁶ *EuE* (1775), *WP*, II p. 588.

⁶⁰⁷ Cfr., *ivi*, p. 606.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ *ivi*, p. 607.

⁶¹⁰ *ivi*, p. 608.

⁶¹¹ Cfr., *ivi*, p. 607.

⁶¹² *ivi*, p. 608.

divengono coscienti quando le reazioni corporee li mostrano alle sensazioni (*Empfindung*): possiamo dire quindi che le sensazioni sono il risultato di irritabilità e sensibilità. Gli organi determinati attraverso l'irritabilità sono i primi presupposti delle sensazioni (*Empfindung*). Le seconde premesse consistono nella luce e nel suono intesi come mezzi: attraverso di essi lo stimolo oscuro che proviene dal mondo diviene un aggregato della sensazione. Nella sensazione si riunisce un contenuto determinato della sensazione, ad esempio il colore blu, e un determinato valore del senso (*Gefühl*), ad esempio il piacevole. Solo attraverso la mediazione di questi mezzi i contenuti della rappresentazione vengono anch'essi mediati, solo attraverso rappresentazioni differenziate il campo delle funzioni vitali diviene a noi accessibile, proprio come reazione specifica a questi contenuti.

Proprio l'intimità dello stimolo (*Reiz*) e il suo appartenere a un ordine inferiore rispetto alle vie d'accesso superiori rivela che fin tanto che l'irritabilità concerne soltanto la composizione delle funzioni degli organi, essa ci risulta inconoscibile. Tuttavia intratteniamo una relazione affettiva con il mondo, dice Herder, attraverso l'irritabilità del nostro corpo: ciò significa che i processi di irritazione sono accessibili all'essere umano fin tanto che si tratta di reazioni vitali al mondo esterno percepito.

La determinazione Conoscere nel Sentire

Nella seconda parte della prima sezione Herder sviluppa alcune considerazioni sulle determinazioni e le leggi della facoltà di conoscere. La riflessione prende le mosse dalla domanda «cosa affluisce all'anima e cosa la tocca? Come reagisce essa a ciò che diventa pensiero? A che scopo il pensiero è presente a ciò che inizia con lui?»⁶¹³.

La prima domanda riunisce i risultati della prima parte dal momento che nei livelli dati di stimolo, sensazione, rappresentazione viene preparato il materiale della conoscenza per l'anima. Già dall'inizio risulta chiaro che l'anima non possiede già in sé gli oggetti della conoscenza, ma elabora i materiali dati dalle sensazioni (*Empfindung*) per produrre conoscenza.

L'accostarsi del filosofo alle questioni sollevate dall'empirismo, lo conducono alla conclusione che il materiale della conoscenza non possa provenire altro che dai sensi (*Sinn*) e dalle sensazioni (*Empfindung*). Nei vari livelli dell'anima, di cui si è parlato prima, si trova

⁶¹³ *ivi*, p. 609.

dunque uno stato differente del materiale della conoscenza, che nel passaggio al livello successivo si configura come assimilato, si trasforma passando appunto da un livello all'altro verso la conoscibilità della rappresentazione data: l'oggetto in sé infatti per Herder non è conoscibile.

Le basi della conoscenza non sono dunque i concetti, le idee, ma la molteplicità che a ciascun livello raggiunge una ulteriore unificazione del molteplice. Attraverso i mezzi, gli organi della percezione disponibili all'essere umano, viene riportato ai sensi l'oggetto in sé infinito in una forma specifica, che per il senso (*Sinn*) diventa una chiave per il mondo esterno. Nella rappresentazione infine vengono riunificate le impressioni dei sensi e viene costruita l'unità dell'essere umano interno e esterno.

La posizione di Herder devia da quella dell'empirismo, poiché quest'ultima procede verso l'analisi del soggetto e delle sue facoltà per costruire una conoscenza e una morale. Per contro Herder stabilisce che l'interno e l'esterno dell'essere umano non possono essere descritti in modo separato, giacché invece costituiscono, come abbiamo tentato di chiarire, un tutt'uno.

In questo modo l'essere umano non viene inteso come un soggetto autonomo che sta di fronte al mondo e alla natura come fossero un oggetto, al contrario ciò che viene messo in risalto è la sua relazione con l'oggetto come una parte di un tutto vivente⁶¹⁴.

La finitezza umana viene descritta in modo tale che l'essere umano non abbraccia con lo sguardo l'infinito, ma esiste come parte vivente in scambio con le altre parti di un tutto vivente infinito, un organismo.

Appunti sul linguaggio

Sebbene l'anima conoscente venga descritta come forza, attività, azione energetica, essa non è autosufficiente nella formazione di conoscenze a partire dai sensi e dalla rappresentazione, ha bisogno invece di un *medium*: questo *medium* è il creatore stesso o il linguaggio di Dio⁶¹⁵. Se si considera questo *medium* in analogia con la luce, la quale si è visto sopra in che senso funge da mediazione tra il soggetto e l'oggetto, ne avremo che attraverso questa mediazione

⁶¹⁴ Cfr., *ivi*, p. 622 e 641.

⁶¹⁵ Cfr., *ivi*, p. 613.

vengono create la conoscibilità dell'oggetto e allo stesso tempo anche la capacità di conoscenza del soggetto: «solo attraverso ciò, che la creazione è spirito come il suo creatore e la sua copia, la nostra anima⁶¹⁶: solo attraverso ciò la conoscenza diviene possibile»⁶¹⁷. L'elemento di novità introdotto in quest'ultimo passaggio è l'elemento linguistico: il linguaggio di Dio costituisce la mediazione che dà garanzia della conoscibilità della natura e della capacità di conoscenza del soggetto – elemento che sarà ripreso nel terzo e ultimo capitolo di questo lavoro.

In questo contesto però Herder distingue tre aspetti del linguaggio di Dio: a) il linguaggio della natura, b) il linguaggio umano, c) il linguaggio di Dio stesso.

La natura come creazione di Dio è la sua rivelazione: Dio parla attraverso la natura e nella natura⁶¹⁸.

In questo senso la natura deve esser concepita come parola di Dio realizzata, e ciò rende possibile la sua conoscibilità attraverso l'anima umana come immagine di Dio. L'anima umana però non subisce passivamente il suo essere immagine di Dio, essa stessa parla, istruisce gli esseri umani del loro essere compresi nella creazione divina, così come abbiamo visto la luce rende visibile il mondo.

In questo contesto si evince la rappresentazione di come la natura stessa presenti una progressione verso la formazione dello spirituale⁶¹⁹.

Se Herder accetti linguaggi di Dio differenti in natura che come tali interrogano l'essere umano, e attraverso cui Dio si renda manifesto all'essere umano, non è così certo. «Così essa <l'anima> usa un *medium*, come l'orecchio e l'occhio: il creatore deve diventare esso stesso <l'orecchio o l'occhio>. Egli viene ad essa e qui essa si scosta in un certo qual modo dal mondo per agire su di esso; quindi volge le spalle al mondo da cui riceve l'impulso e la forza. Questo si chiama parola! Luce dell'anima, per il suono e per la luce dei sensi sono solo corpo

⁶¹⁶ Più volte Herder ha ripetuto, e all'interno di questo lavoro più volte si è riportato, che l'anima è immagine di Dio.

⁶¹⁷ *EuE* (1775), *WP*, II, p. 615.

⁶¹⁸ È in questo senso che va inteso il passaggio in cui Herder dice che la luce «è in un senso più alto soltanto linguaggio, solo parola dalla bocca del creatore». *ivi*, p. 613.

⁶¹⁹ *Cfr.*, *ivi*, p. 614.

e abito. Qui si apre un regno delle essenze e delle forze più vere e invisibili in cui il creatore-spirito è uno e tutto»⁶²⁰.

Da sottolineare di nuovo il rimando alla formula spinoziana del *hen kai pan*. Solo all'intelletto umano finito, il quale resta necessariamente legato alle rappresentazioni confuse, il mondo appare dualistico. Nella concezione di Herder non appare una differenza tra la manifestazione di Dio nella natura e una manifestazione divina soprannaturale, piuttosto Dio è la creazione dello spirito, tutti gli esseri sono pensiero o parola, ossia pensiero manifesto di Dio. «La divinità si manifesta in una infinita molteplicità di forze infinite, ossia in modo organico»⁶²¹. La visione nella vera natura dello spirito può essere realizzata poiché essa è la natura stessa è in Dio come suo pensiero e al di fuori di Dio come pensiero manifesto, come parola. Allo spirito umano determinato attraverso la sensibilità questo spirito di Dio o questo mondo di Dio non si manifesta come tale; l'essere umano può soltanto conoscere di volta in volta lo spirito della natura per mezzo delle rappresentazioni sensibili e farle proprie.

Come la luce rende gli oggetti visibili, allo stesso modo la parola di Dio rende conoscibile per noi la creazione come natura nella natura stessa.

L'anima conosce nell'oggetto la propria essenza, al principio nel senso che essa afferra nell'apprendere lo spirito della natura la propria natura; in seconda istanza nel senso che essa nell'apprendere l'oggetto sente e conosce se stessa in esso, divenendo l'oggetto stesso una parte dell'io. Questa relazione tra anima e oggetto nella seconda stesura del saggio risulta dinamica, pensata cioè attraverso le leggi vitali generali di determinate azioni, ciò significa che l'oggetto non rappresenta sempre ciò che è l'anima nella sua esistenza, ma nel compimento della sua attività di dilatazione e contrazione l'anima assimila a sé l'oggetto e lo rende alla sua natura spirituale, di qui riceve attraverso l'assimilazione la sua vita nel movimento di ciò che è simile a se stessa. Per rendere l'oggetto parte della sua vita, l'anima deve essere attratta da esso, deve avere desiderio dell'oggetto. Il conoscere dunque conduce come compimento della vita all'attività spirituale della vita stessa. Da ciò il conoscere senza il desiderare non è nulla! È un conoscere falso e incompleto⁶²². L'identità del singolo si costruisce unicamente attraverso l'unione con l'estraneo. L'anima conoscibile è una parte di un tutto vivente, ciò vuol dire che gli oggetti della sua conoscenza sono anch'essi viventi,

⁶²⁰ *ivi*, p. 613.

⁶²¹ *G*; trad. It. p. 118.

⁶²² Cfr., *EuE* (1775), *WP*, II, p. 617.

unità dell'anima, e solo attraverso la sua vitalità le capacità di conoscenza dell'essere umano possono essere attivate, divengono esse stesse vive.

La sensazione definisce quando il conoscere compone l'essere umano tutto, e di qui Herder giunge alla conclusione che l'umanità è la misura⁶²³. Il conoscere ha senso solo se riguarda l'essere umano, mentre la formazione intellettuale disturba l'armonia, separa ciò che Dio ha unito.

Solo quella conoscenza che riguarda l'essere umano ha senso dal momento che solo essa è in grado di reagire alle sensazioni (*Empfindung*), può sviluppare cuore e testa in un'unità armonica⁶²⁴. Le rappresentazioni vengono intese come modificazioni dell'anima stessa, la quale presenta differenti livelli di comprensione. Non è difficile evincere infatti che Herder intenda la differenza tra conoscere e sentire come una differenza tra chiarezza e distinzione, e che intenda il corpo come un aggregato di monadi più semplici che sono governate dall'anima e da monadi più complesse. Ciò vuol dire che tra l'anima e le forze del corpo intercorre una differenza essenziale graduale.

Quello che è interessante riguardo alla relazione tra conoscenza e sensibilità è che Herder sostiene che le sensazioni (*Empfindung*) o le percezioni (*Wahrnehmung*) ammettono o devono ammettere da parte della natura un determinato grado di distinzione per divenire conoscibili.

L'ammissione delle sensazioni come presupposto della conoscenza pone Herder nella posizione di dover rendere comprensibile tanto la continuità quanto la differenza. La continuità fin tanto che la stessa diversità delle rappresentazioni si presenta come un grado della distinzione; la differenza fin tanto che un determinato grado della distinzione è proposto come passaggio per un nuovo livello, e questo grado esercita un'influenza sulla capacità di conoscenza che da parte sua reagisce alle sensazioni per renderle più chiare.

Inoltre in quest'ultimo passaggio Herder introduce quel punto fondamentale di cui si accennava poc'anzi: il suolo del linguaggio come *medium* della conoscenza. Il linguaggio si presenta come la seconda condizione dell'attività dell'anima come capacità di conoscenza.

In questo passaggio si riconosce l'influenza di Condillac, del *Saggio sull'origine della conoscenza umana*. Secondo Condillac infatti il linguaggio è un sistema di segni arbitrari. Herder fa propria l'idea che il conoscere sia possibile solo come azione libera e energica, che influisce sul materiale delle sensazioni attraverso il linguaggio. Herder difende da un lato il

⁶²³ Cfr., *ivi*, p. 619.

⁶²⁴ Cfr., *ivi*, p. 617.

punto centrale di Leibniz secondo cui il conoscere e il sentire si distinguono solo rispetto al grado, ma poiché il filosofo rispetto alla posizione leibniziana pone le sensazioni (*Empfindung*) come appartenenti al corpo e non all'anima, deve anche ammettere una azione reciproca di corpo e anima, l'uno sull'altra, che rende plausibile che dalle sensazioni si passi alle conoscenze. In questo modo la relazione tra conoscere e sentire si pone come fondamento della vita.

Ciò che emerge dalla descrizione di questi passaggi è il concetto di appercezione: le diverse spiegazioni che rende Herder sono in realtà null'altro che denominazioni di forze interne dell'anima: le sensazioni diventano appercezione (*Apperception*), pensiero⁶²⁵, ossia diventano concetto e per questo coscienti. L'appercezione si presenta essa stessa come attività percepita, poiché l'anima stessa conosce come forza attraverso la sua azione, e la coscienza diventa immediatamente coscienza di sé nel senso di manifestazione dell'anima nelle sue azioni. Ciò è chiaro anche dal fatto che l'anima stessa diviene cosciente di sé solo attraverso la reazione a uno stimolo esterno.

Alcune di queste riflessioni vedranno un risvolto significativo all'interno del saggio *Gott*. Il *Gott* è un'appassionata esposizione dell'intima certezza che Dio sia vivente e operante nell'intera natura. Già dalle riflessioni finora condotte si pone con evidenza la continuità con le riflessioni della *Plastik* e del *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, senza dimenticare i saggi che in qualche modo preparano queste riflessioni e che si è tentato di mettere in questione nella prima parte di questo capitolo.

Sfortunatamente non è questo il contesto in cui è possibile andare a fondo dei rimandi che il *Gott* presenta rispetto a questi saggi precedenti, che appartengono potremmo dire alla prima fase delle riflessioni herderiane, quella giovanile.

Tuttavia è possibile accennare ad alcuni passaggi fondamentali che mettono in luce quanto queste riflessioni giovanili, che affondano le loro radici nel dibattito estetico della seconda metà del Settecento, costituiscano il fondamento di un pensiero del filosofo più maturo.

L'approccio della riflessione herderiana non è mai succube delle riflessioni spinoziane, Herder riprende alcune questioni fondamentali, in particolare l'immanenza divina, e le reinterpreta all'interno di una propria visione del reale.

⁶²⁵ Cfr., *ivi*, p. 608.

Già si è accennato alla rilevanza che ha avuto per Herder la relazione con Karoline Flachsland, la quale redasse le *Erinnerungen aus dem Leben J. G. Herder*⁶²⁶, che costituiscono un documento decisivo per la ricostruzione della vita del filosofo.

All'interno del *Quinto dialogo*, Teano, la figura femminile, rispecchia la figura della moglie di Herder, alla quale Herder affida il compito di riportare «su un piano di umanità» il discorso, quando dovesse perdersi in un vacua scolastica⁶²⁷.

II. 6. 2. 3. Terza stesura (1778)

Mettendo a confronto la seconda stesura con la terza del saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, ciò che appare immediatamente evidente è una maggiore attenzione per l'aspetto naturalistico nell'ultima versione dello scritto. Ciò che resta invariato è sicuramente la riflessione sulle leggi dello stimolo, della sensibilità e del pensiero, ma la teoria dell'unione di corpo e anima e la vocazione a Dio risultano accentuati rispetto alla seconda versione del saggio. Più evidente ancora risulta questa naturalizzazione in relazione alla spiegazione della conoscenza. In questo contesto non è né il linguaggio di Dio né il divenire uno del discorso con Dio, ma vengono chiamati semplicemente linguaggio e educazione (*Erziehung*), i presupposti dello sviluppo della capacità della conoscenza. La dimensione storica si fa più importante: «ciò che sono, sono diventato. Sono cresciuto come un albero: il germoglio era qui, ma l'aria, la terra e tutti gli elementi che non posso ordinare da me, devono imparare a formare il germoglio, il frutto, l'albero»⁶²⁸.

Questa prospettiva conduce da un lato all'idea di una schiavitù della volontà umana, e d'altro lato a una critica consistente del culto del genio dello *Sturm und Drang*.

A confronto con l'impostazione ottimistica della prima versione del saggio, e alla celebrazione dell'amore come fondamento della vita che troviamo all'interno della versione

⁶²⁶ *Erinnerungen aus dem Leben J. G. Herder, gesammelt und beschrieben von Maria Caroline von H. geb. Flachsland*, Tübingen, Cotta, 1820.

⁶²⁷ Cfr., G.

⁶²⁸ *EuE* (1775), *WP*, II, p. 692.

del 1775, l'ultima versione del saggio si mantiene all'interno della limitatezza della quotidianità, pur non essendo assolutamente messo da parte il fondamento teologico della filosofia della vita proposta a Herder.

D'altro canto non ci si deve lasciar ingannare, considerando l'identificazione che Herder compie tra natura e Dio, nel pensare a una possibile sovrapposizione tra il sensualismo herderiano e le posizioni materialiste: poiché la natura stessa è parte del divino, l'essere umano attraverso la sua parte naturale giunge alla vita universale (*All-Leben*).

Questa interpretazione risulta manifesta nelle ultime righe del saggio, nel richiamo esplicito di Herder a Spinoza, «il divino».

Il ritmo della vita viene descritto nella seconda stesura del saggio come cadenzato dalle forze di attrazione e repulsione, e come un andare dentro di sé e un uscire fuori di sé. Questa polarità non viene più pensata in questi termini all'interno della terza versione: i due poli si modificano in ogni momento dell'evoluzione, ad ogni cambiamento di condizione corrisponde anche una modificazione dei due poli.

Heinz propone di raffigurare la relazione di questi due poli attraverso l'immagine della spirale dove le curve ritornano al punto di partenza passando a un livello superiore da cui può cominciare una nuova curva, ma a un livello più alto. Qui i poli possono essere riconosciuti, secondo le riflessioni di Herder, come il sé e il mondo, pensati in un reciproco sviluppo⁶²⁹. Nell'accettazione della propria limitatezza e condizionatezza sta la chiave per l'unione con il mondo. Soltanto a partire da un punto fermo di ciò che può essere considerato come proprio è possibile un movimento che ammetta un'appropriazione di ciò che è estraneo, nei termini in cui parla Herder.

In questo contesto, la terza stesura del saggio propone il fondamento per un approfondimento del concetto di amore, che sarà portato a compimento all'interno della *Erste Sammlung* (1785-1791) delle *Zerstreute Blätter*⁶³⁰. Si comprende, da quanto riportato finora che la proposta di Herder all'interno della terza stesura del saggio *Vom Erkennen und Empfinden* è quella di pensare la finitezza dell'essere umano positivamente, come unica possibilità ad esso concessa di pervenire al mondo. Amore e dolore non sono in contrapposizione, ma costituiscono entrambi una parte di questa finitezza.

⁶²⁹ M. Heinz, 1994, p. 172.

⁶³⁰ Cfr., ZB ,SWS, XV, pp. 300-301.

Capitolo III

Richiamare il mondo. Linguaggio e esperienza estetica.

In una parte di lavoro come questa che è a venire, in cui ci si propone di trattare della sottile e complessa questione del linguaggio all'interno della riflessione di Herder, non può essere secondaria l'attenzione che il filosofo dedica alla scelta terminologica nei suoi saggi.

Tra le questioni riflettute dal filosofo certamente quella del linguaggio ha sollevato molte voci in Europa (ma anche negli Stati Uniti). In Italia in particolare si fa riferimento a notevoli contributi: mi riferisco in particolare all'importante traduzione di Agnese Paola Amicone dell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770) pubblicata nel 1996, o alla traduzione della *Metakritik* (1799) da parte di Cubeddu, Formigari e Tani, nel 1994, dove Herder, con atteggiamento critico discute la posizione kantiana contenuta nella *Critica della ragion pura* (1781). È il linguaggio secondo Herder a essere l'organo della ragione, contrastando in questo modo la divisione kantiana tra sensibilità e intelletto. Non esistono principi a priori che regolano la conoscenza; è piuttosto attraverso l'esperienza sensibile che l'essere umano viene in contatto con gli oggetti del mondo e con gli altri corpi, e attraverso la forza che questi corpi agiscono l'uno nei confronti dell'altro si organizza la coscienza e la conoscenza umana: allora vi è linguaggio.

Non possono essere dimenticati gli importanti lavori di Valerio Verra – *Mito, rivelazione e filosofia in J. G. Herder e nel suo tempo* (1966), gli studi di Verra pubblicati nel 2006 da Claudio Cesa *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder e Herder e il linguaggio come organo della ragione* (1957) – e la traduzione del 1971 delle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) che riprendono la questione del linguaggio a distanza di almeno dodici anni dalla pubblicazione dell'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*; o ancora la monografia di Ilaria Tani e i diversi contributi che Lia Formigari e Nicolao Merker, Mario Marino, Salvatore Tedesco hanno reso disponibili.

Ciò su cui il panorama di discussione italiano meno si è concentrato però – fatta eccezione per i notevoli contributi sull’opera hamanniana di Sergio Lupi prima e recentemente di Angelo Pupi – è il rapporto tra Herder e il suo maestro Hamann, e l’apporto che questa relazione ha significato per la produzione di entrambi i pensatori. In questa parte si ha intenzione di dare un contributo che vada proprio nella direzione di un’indagine sullo scambio tra Herder e Hamann.

Ci si focalizzerà in particolare sul saggio *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764) in cui Herder è in esplicito dialogo con lo scritto di Hamann *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose* (1760), e si tenterà di tenere insieme queste prime riflessioni sul linguaggio, in cui certamente si rintracciano alcune analogie con il *Baumgartens Denkmal* (1767) in cui Herder dialoga con le *Meditationes* di Baumgarten – di cui si detto nel primo capitolo –, che costituisce vedremo una premessa fondamentale per le successive riflessioni del filosofo sulla questione del linguaggio – mi riferisco in particolare alla *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770).

Questo passaggio mostra quel filo diretto tra le riflessioni estetiche e quelle linguistiche, attraversando le questioni del sentire tattile e della corporeità (Capitolo II).

Questo capitolo dunque crea un punto di raccordo tra le prime riflessioni sull’estetica e in particolare sulla poesia (Capitolo I), che precorrono il saggio sul linguaggio, e il radicamento antropologico e fisiologico del pensiero del filosofo (Capitolo II).

Inoltre, essendo il confronto tra Herder e Hamann sul linguaggio il tema centrale di quest’ultimo capitolo, non può passare sottotraccia l’importanza che l’espressione linguistica ha per questi due autori.

Nella parola si concentra per Hamann il nucleo del suo sentimento religioso. «L’essenza invisibile della nostra anima si manifesta per mezzo di parole, così come la creazione è un discorso dal principio fino alla fine del cielo»⁶³¹.

La parola in questo senso è l’essere, non solo come creazione ma anche come creatrice. L’intenzione di Hamann in altre parole è quella di attribuire al concetto di parola le proprietà del concetto dell’essere: «quello che nel tuo linguaggio – scrive a Jacobi – è l’essere, io chiamerei più volentieri parola»⁶³²: essa da un lato realizza l’unità tra Dio e essere umano e

⁶³¹ A Kant, Königsberg, 27 Lug. 1759, in J. G. Hamann, 1821-1825, I, p. 449.

⁶³² A Jacobi, Königsberg, 22 Apr. 1787, in Hamann, 1857-1873, vol. V, p. 493-494.

dall'altro è essa stessa presenza, manifestazione di questa unità in cui si risolve l'antinomia tra il divino e l'umano⁶³³.

Vi è poi certamente una corrispondenza tra l'insofferenza che Herder dimostra nei confronti delle modificazioni del linguaggio operate da tanta parte della comunità filosofica tedesca a lui contemporanea, ma anche precedente⁶³⁴, e alcune considerazioni di Hamann sulle libertà linguistiche che la comunità colta si concede. La filosofia ha asservito il linguaggio usandolo come mezzo per esprimere i suoi concetti metafisici, e questo processo rappresenta per Hamann come per Herder uno snaturare e violentare il linguaggio stesso, utile solo ai filosofi. Per mezzo di questo processo infatti la lingua è ridotta a forma senza contenuto, non ha più alcuna vita, è anzi una sorgente di errori poiché non ha alcun legame con la realtà concreta. Essa è dunque appiattita sul metodo e sulla forma, e per Hamann ogni sistema non solo è errato come metodo generale per il raggiungimento della verità, ma già esso stesso costituisce una falsità e un errore: ogni attaccamento a un sistema è per la pura verità quello che è un fermento per il latte. Ci si deve disabituare dai sistemi!⁶³⁵.

Nel *Journal meiner Reise* Herder parte dalle stesse premesse: il sistema di Wolff riduce il pensare a mero sistema, aggiustamento, forma e metodo, in cui l'estetica, per il suo eccedere la validità dell'universale che determina anche il particolare, non riesce a essere iscritta⁶³⁶.

D'altra parte a più riprese Hamann confessa la difficoltà che un linguaggio come il suo, che tenga conto del rapporto di ispirazione divina tra essere umano e natura, ha rispetto alla comunicazione e alla fruizione da parte di altri.

La conversione di Hamann avvenuta nel 1758 rende complesso il suo stile linguistico, che da chiaro diventa enigmatico, da orientato verso il realismo francese si fa imitatore del simbolismo orientale⁶³⁷.

L'apprensione di Hamann nei confronti dell'espressione linguistica dei lavori di Herder, emerge all'interno di alcune lettere.

In particolare in una lettera datata 12 Agosto 1766, Hamann scrive a Herder:

⁶³³ Cfr., S. Lupi, 1938, pp. CLII-CLIII.

⁶³⁴ A questo riguardo sono esplicite le considerazioni del *Journal meiner Reise* (1769). Rimando al Capitolo I, nota 65.

⁶³⁵ A Jacobi, Königsberg, 9 Apr. 1786, in Hamann 1857-1873, vol. V, pp. 283-284.

⁶³⁶ Cfr., *RJ*, p. 140; trad. it., p. 130.

⁶³⁷ Cfr., S. Lupi, 1938, pp. X-XV.

Gli orrori della devastazione della lingua tedesca, la soppressione dell'articolo, i mostruosi lenocini di parole (*die monströsen Wort-Kuppeleien*), la sintassi ditirambica, e tutte le altre *licentiae poeticae* meritano un biasimo pubblico, e rilevano un modo di pensare così spasmodico che in un modo o in un altro si deve ovviare a questo scandalo. Tale abuso è diventato per lei <Herder> così naturale, che si deve considerare come una legge del suo stile, la cui legalità però mi è del tutto inconcepibile e inspiegabile⁶³⁸.

Ci sembrano questi motivi sufficientemente rilevanti per offrire in questo capitolo non solo una ricostruzione del percorso di riflessione e dello scambio tra Herder e Hamann, ma si cercherà anche di far emergere la rilevanza della scelta linguistica dello stile e della parola presente in particolare in questi scritti. Per questo alcuni passaggi saranno citati in lingua originale, per tentare di non perdere l'attenzione non solo sulle riflessioni dei due pensatori, ma anche rispetto alla terminologia, la quale mostra una sua consistenza.

III. 1. A partire dai *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Berlin 1759-65): un esperimento.

Al principio di questa tesi si è ricordato come l'ambiente delle nuove generazioni dell'*Aufklärung* fosse piuttosto orientato a condurre la riflessione filosofica fuori dal circuito accademico, considerando il sistema scolastico wolffiano a baumgarteniano insufficiente ad affrontare alcune questioni rilevanti sollevate dal dibattito Settecentesco. L'auspicio era quello di riuscire a tenere insieme le speculazioni razionali peculiari del pensiero di Wolff con un'applicazione che tenesse conto del concreto della realtà.

Nell'ambiente dei settimanali morali e delle gazzette letterarie si forma la giovane generazione dell'*Aufklärung*, la quale alle aule universitarie preferiva certamente i teatri e i ritrovi letterari, ed è qui che vengono condotte per lo più le battaglie illuministe⁶³⁹: un esempio del fatto che la letteratura fosse uno dei terreni su cui avveniva uno scambio e un

⁶³⁸ A Herder, 12 Ago. 1766, in J. G. Hamann, 1996, vol. II, pp. 425-426.

⁶³⁹ Cfr., L. Lattanzi, 2002, p. 35-36

confronto tra questi giovani pensatori è la collaborazione alle *Briefe die neueste Literatur betreffend* (1759-1765).

Questo eccedere le mura dell'accademia aveva fatto sì che il dibattito extra-accademico si concentrasse attorno a riviste e circoli letterari, fucina della formazione dell'opinione pubblica.

I *Literaturbriefe*, che appaiono con ricorrenza settimanale dal 1759 al 1765, hanno come scopo dunque quello di riprodurre in libera forma epistolare la densità delle discussioni in atto dal 1758 in poi, che avevano contribuito a vivificare l'ambiente dell'illuminismo berlinese. Il primo autore dei *Literaturbriefe* è Lessing, il quale contribuisce con 55 lettere comparse tra l'inizio del 1759 e l'autunno del 1760. Mendelssohn è il suo principale interlocutore, insieme a Nicolai, il cui contributo però è certamente di dimensioni più esigue. Thomas Abbt diviene un interlocutore solo sul finire del giornale, introdotto nel progetto da Herder.

Il progetto dei *Literaturbriefe* sembrava però a Herder fin troppo dispersivo, e la sua pragmaticità lo spinse a contrapporre a questo progetto i suoi *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*⁶⁴⁰ (1766-67), un'opera che si propone di delineare una storia della letteratura nazionale, e di farla diventare una storia della comunità degli intellettuali. Già in questo lavoro giovanile Herder inizia a riflettere sul linguaggio come intrinsecamente legato all'evoluzione del popolo a cui esso appartiene, tanto che una storia della letteratura può coincidere con una storia della comunità degli intellettuali.

Al principio dei *Fragmente* Herder afferma che il linguaggio «è uno strumento delle scienze e una parte di esse [...]; parole e idee hanno in filosofia una parentela puntuale; e quanto, anche nel campo della critica letteraria, non dipende dall'espressione! Mediante il linguaggio impariamo a pensare in maniera determinata, e quando abbiamo idee vivaci e determinate cerchiamo parole chiare e vive; le nutrici che ci insegnano la lingua, sono le nostre prime insegnanti di logica»⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ GS, SWS, XIX, p. 10.

⁶⁴¹ *ivi*, p. 17.

III. 2. La questione dell'unità tra ragione e linguaggio: Hamann e Herder

Nell'individuare e riflettere sull'unità tra pensiero e linguaggio si offre a Herder la possibilità di contrastare la logica wolffiana che sosteneva che la verità è percorribile mediante l'analisi di concetti che sono considerati essenze reali autosufficienti, relegando nel formale la corrispondenza di elaborazioni concettuali e prassi umana. In seconda istanza, ma non meno importante, questa assunzione permette di individuare nel linguaggio un elemento naturale di coesione e formazione della società, o meglio di comunità sociali immerse nella storia, e dunque differenziate secondo peculiarità concrete.

Questa assunzione dell'unità di pensiero e linguaggio è una rielaborazione dell'intuizione di uno dei maestri di Herder, Johann Georg Hamann. Nel *Saggio attorno a una questione accademica di Aristobulo* (1759), scritto in occasione del concorso dell'Accademia di Berlino, Hamann scrive: «che esista una relazione ed un nesso tra la capacità di conoscere della nostra anima e la capacità di indicazione del nostro corpo è abbastanza comunemente recepito: circa la natura e i limiti di questo rapporto ci si è impegnati ancora poco»⁶⁴². E aggiunge: «se le nostre rappresentazioni si orientano secondo la prospettiva dell'anima, che a sua volta secondo l'opinione di molti è determinata dallo stato del corpo, un'applicazione analoga si può fare per il corpo di un intero popolo»⁶⁴³, introducendo così due elementi che resteranno cari alla filosofia di Herder. Come abbiamo avuto modo di vedere analizzando il saggio *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, da un lato l'aspetto della corrispondenza e reciproca influenza di corpo e anima è una delle questioni che interrogano maggiormente il pensiero del filosofo, e che rintraccia le sue radici già all'interno dei saggi che più strettamente si erano occupati di teoria delle arti, in dialogo in particolare con Baumgarten, con Mendelssohn, con Lessing e con Riedel (Capitolo I).

D'altra parte le medesime questioni si riversano anche sulle riflessioni sul linguaggio, dove il considerare il corpo nella sua singolarità non gode di alcuna fecondità, al contrario esso deve essere pensato in relazione con gli altri corpi e con il mondo – relazione che modifica e quindi costituisce il corpo e l'anima che lo abita –: la questione del corpo determina un'estensione del discorso sul linguaggio *tout court* a un discorso sul linguaggio in relazione inscindibile con la società che ne fa uso e con l'evoluzione di questa nella sua storicità.

⁶⁴² J. G. Hamann, 1760b, p. 88.

⁶⁴³ *ivi*, p. 89.

Scrive anche Hamann: «I lineamenti del loro linguaggio <dei differenti popoli> corrisponderanno dunque all'orientamento della loro mentalità ed ogni popolo lo manifesterà attraverso la natura, la forma, le leggi e le norme del suo parlare altrettanto bene che con la sua cultura esteriore e lo spettacolo di azioni pubbliche»⁶⁴⁴. La relativa ricchezza del linguaggio in certi contesti o la povertà in altri non devono essere confusi con le questioni dell'eloquenza o della grammatica, avverte Hamann, è assai verosimile invece che vi sia una certa concordanza tra «gli strumenti del sentimento e le molle del parlare umano»⁶⁴⁵.

Non va dimenticato, avverte Hamann nell'ultima parte del saggio, che il campo del linguaggio si può estendere dal sillabario alla poesia sino alla filosofia «del gusto e della critica», e la distinzione fra i vari campi in cui il linguaggio viene adoperato è data dalla scelta dei vocaboli e dalla formazione fraseologica. Esso inoltre si delinea come il mezzo che rende disponibili i nostri pensieri e ci fa godere dei pensieri altrui.

Nel canto dell'essere umano non compaiono soltanto emozioni, ma anche nomi. Alla radice del linguaggio e della musica di ogni popolo sta lo spirito della lingua alla quale occorre attingere, se si vuole ritrovare la vivente poesia di una cultura.

Chi pensa con la propria testa interviene sempre sul linguaggio modificandolo, mentre «un autore al soldo di una società si adatterà alle parole prescritte come un poeta mercenario si adatta alle rime finali, che lo conducono sui binari dei pensieri e delle opinioni più convenienti»⁶⁴⁶. La possibilità che non vi sia aderenza tra linguaggio e pensiero, dovuta a chi non pensa ma si attiene a ciò che è conveniente, richiama la necessità stessa di una corrispondenza tra linguaggio e pensiero, tra l'elaborazione del pensiero che subisce l'influenza della realtà che circonda chi lo pensa e la necessità di poter rimettere in comune il pensato.

Questa posizione viene ribadita all'interno dell'*Aesthetica in nuce* (1760), dove Hamann definisce il discorrere come un «tradurre i pensieri in parole, cose in nomi, immagini in segni, che possono essere poetici o chirologici, storici o geroglifici, filosofici o caratteristici». Herder riconosce a Hamann all'interno dei *Fragmente* di aver svolto un ruolo profetico in

⁶⁴⁴ ibidem.

⁶⁴⁵ ivi, p. 90.

⁶⁴⁶ ivi, p. 93.

alcuni scritti che contengono «molti semi di grandi verità»⁶⁴⁷, semi che sono stati accolti con determinazione nelle riflessioni herderiane.

Non essendo l'*Aesthetica in nuce* uno scritto di facile lettura, è bene tener fermi alcuni punti fondamentali che verranno ripresi in seguito, come l'accostamento nel saggio di temi del linguaggio umano e della rivelazione divina, temi che sono già presenti nel *Trifoglio di lettere ellenistiche* (*Kleeblatt hellenistischer Briefe*), che insieme alla *Rapsodia cabalistica* sono stati composti prima che la raccolta dei *Kreuzzüge* fosse data alle stampe nel 1762, in cui questi stessi saggi vengono successivamente raccolti.

III. 3. Origine umana, origine divina del linguaggio: Hamann

Il linguaggio che l'essere umano ha imparato non soltanto non è fisso e immutabile, quale sarebbe se la sua origine fosse per dono divino, ma, dice Hamann, l'apprendere non è in senso proprio né un'invenzione né un puro ricordo, è al contrario l'elemento più passionale e dialettico che deve dominare il linguaggio stesso e costruire la sua anima e il suo genio⁶⁴⁸.

La parola è certamente simbolo, ma non delle cose esterne, piuttosto lo è dell'anima e di Dio: essa non è un mezzo per esprimere un oggetto, ma è l'oggetto o la sensazione che quell'oggetto fa scaturire entrando in contatto con noi.

In questi termini riesce facile pensare che la lingua non possa essere uguale e uniforme, ma debba variare incessantemente non solo da essere umano a essere umano, ma anche con il variare del grado di cultura, con la provenienza da una particolare cultura piuttosto che da un'altra, dal tempo, dal luogo.

⁶⁴⁷ AGL, SWS, XIX, p. 78.

⁶⁴⁸ Non è qui il contesto per approfondire le riflessioni di Hamann riguardo alla figura del genio, che pure meriterebbero molto spazio. È però molto importante sottolineare come tra la parola e il genio ci sia per Hamann una sottile e sostanziale corrispondenza. Il genio come la parola risolvono l'antinomia tra l'umano e il divino, il primo identificando in sé i due termini, e la seconda come *Urfaktum*, fatto originario, essere concreto proprio perché è rivelazione e dunque non più mezzo per esprimere la realtà ma è realtà e conoscenza essa stessa.

Si vede inoltre come da un punto di vista puramente umano il linguaggio risulti per Hamann organicamente vivo, sensibile e aderente allo spirito dell'essere umano o di un popolo, e al rapporto di quello con il mondo esterno, intrinsecamente composto della ragione e degli altri mezzi conoscitivi, e per questo espressivo e dinamico⁶⁴⁹.

Michaelis aveva tentato, con sfoggio di erudizione, di ridar vita alla antica lingua ebraica, e aveva cercato nei suoi scritti e traduzioni di vagliare e interpretare, con lo stesso metodo con cui si studiano i greci e i latini, il testo originale della Scrittura. Questo approccio laico però non aveva l'efficacia di riportare nella traduzione le sfumature di significato religiose che per Hamann evocano la creazione di pensieri di Dio.

Se abbiamo detto dunque che il linguaggio deve essere intrinsecamente vitale, legato alla realtà che l'essere umano trova attorno a sé e per questo aderente allo spirito dell'essere umano, allora con l'erudizione, sostiene Hamann, muore lo spirito che è la vita e l'anima di ciascuna parola. È da questa posizione che nasce la polemica di Hamann contro il Michaelis, a cui sono dedicati le terza *Lettera Ellenistica*, il *Saggio su una questione accademica* e l'*Aesthetica in nuce*. Egli contrappone per primo il genio della lingua alla «miopia filosofica»⁶⁵⁰.

Per mezzo del valore che assume la parola all'interno della riflessione di Hamann si delinea l'intuizione del pensatore: «A me non interessa né la fisica né la teologia, ma la lingua, la madre della ragione e della rivelazione, il loro A e Ω»⁶⁵¹. Si comprende in questo modo che la direzione delle sue polemiche non è soltanto Michaelis, ma anche Kant, il quale dopo aver separato la ragione dall'esperienza, ha permesso alla ragion pura di avere un suo proprio campo senza che questa dovesse necessariamente avere una relazione con il linguaggio.

Questa posizione critica di Hamann verrà ripresa da Herder che riguardo a Kant scriverà nelle *Ideen*: «una ragion pura senza il linguaggio sulla terra è una pura utopia [...]. Soltanto il linguaggio ha reso l'essere umano umano»⁶⁵².

⁶⁴⁹ Cfr., S. Lupi, 1938, p. CLXII.

⁶⁵⁰ J. G. Hamann, 1760b, p. 89.

⁶⁵¹ A Jacobi, Königsberg, 28 Ott. 1785, in Hamann, 1857-1873, vol. V, p. 122.

⁶⁵² I, SWS, XIII, p. 357; trad. It., p. 165.

Ritornare alla lingua originaria (e divina), le cui parole non sono denominazioni astratte o simboliche dell'essere, ma sono tutto l'essere, e dunque portatrici di una verità esterna e immutabile che nessuna filosofia potrà oscurare o alterare: questo è il proposito.

Riflettendo su queste questioni si vanno delineando dunque anche le questioni religiose e estetiche che formuleranno l'intera concezione della poesia e dell'arte in generale di Hamann. L'intuizione di ritornare all'originaria semplicità e profondità del linguaggio, proprie degli autori antichi, costituisce anche l'antecedente di tanti sviluppi che percorrerà la corrente romantica.

Il dissotterrare la radice di ciascuna parola permette di impostare anche il problema filosofico di risalire fino alla natura originaria e alla fondamentale unità delle idee, che costituisce uno dei problemi estetico-religiosi fondamentali: dall'intuizione di un linguaggio restituito alla naturale purezza e significazione, sollevata quindi dall'umano al divino e dunque ridonata alla sua realtà di mito, deriva l'indipendenza del linguaggio stesso da ogni struttura grammaticale imposta a posteriori, e dunque la divina libertà del parlare che è creare. Tutto ciò ha un carattere propriamente estetico che deriva dall'analogia con la creazione divina dell'universo, da cui proviene ogni espressione artistica: la creazione infatti contiene in sé già ogni forma d'arte. Parlare è conoscere e creare. La parola, che rinnova quella relazione che esiste tra essere umano, natura e Dio è lo scopo e anche il mezzo attraverso cui si esprime il genio, nel quale quelle unità originarie di parola, conoscenza e creazione si manifestano nella loro divina potenza. Questa parola viene a essere quindi figura e simbolo, metafora, per cui il genio può riparlare di nuovo quella poesia che nei tempi più antichi scaturiva dall'anima dei popoli, e che era la voce stessa della natura, l'eco più immediata della parola di Dio.

III. 4. Poesia, madre del genere umano: una premessa dell'estetica

Al principio dell'*Aesthetica in nuce* Hamann si rivolge a Bacone chiamandolo il suo Eutifrone. Come sappiamo all'interno del *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1605) Bacone distingue tre generi di poesia: la narrativa, la drammatica e la parabolica. Questa terza che viene descritta come strettamente unita alla religione si accorda in modo molto intenso

con l'idea generale dell'arte propria di Hamann, e in particolare con il ruolo che il filosofo attribuisce alla poesia.

In quanto strumento della religione, o meglio religione essa stessa, la poesia è investita del ruolo di una missione. L'*Aesthetica in nuce* vuole essere infatti un frammento per una esegesi della storia della creazione⁶⁵³: abbiamo visto pocanzi come l'atto creativo del genio, dell'artista, sia fundamentalmente proposto come analogo a quello della creazione di Dio dell'universo, atto creativo che si serve principalmente del linguaggio. Ma questo linguaggio non è un linguaggio astratto, piuttosto è radicato nella consistenza dei corpi che compongono l'universo.

La parola di Dio si manifesta attraverso i corpi nel mondo, attraverso gli eventi, attraverso il sangue, in altre parole attraverso tutto ciò che l'essere umano può percepire. È a partire dalla capacità sensoriale dell'essere umano, quella concreta, che si delinea la possibilità di questa relazione primordiale tra i due regni, quello umano e quello divino. In una frase si racchiude la concezione della poesia di Hamann: «poesia è la lingua madre del genere umano»⁶⁵⁴.

«La poesia è per Hamann natura, nel suo spirito, nel suo ordine, nel suo ritmo, nel suo mito; è la lingua che Dio ha parlato quando creò l'universo, che perciò non è altro che un discorso poetico alla creatura per mezzo della creatura»⁶⁵⁵.

All'interno della poesia, proprio in virtù di questo essere linguaggio di Dio, si realizza la relazione tra essere umano e Dio, ma anche tra mondo e Dio: la legge che governa questa arte è la stessa che ha creato il mondo. Il poeta che la esprime non può che operare come se fosse una seconda natura, ossia non può che operare come se fosse Dio, e ciò è molto più evidente nella poesia dei popoli primitivi, nella quale proprio in quanto è presente l'intima natura della parola, che conserva in sé spirito e cosa insieme, si rivela nella sua peculiarità di essere la lingua naturale del sentimento religioso dell'essere umano.

Questa poesia nasce dall'immaginazione di poeti primitivi, le cui menti non erano fuorviate dal lavoro intellettuale ma erano immerse nei sensi: essa non era che movimento e passione, sensi e fantasia, detti oscuri e alati, e non conosceva altra legge che quella della sua stessa nascita, ossia quella divina.

⁶⁵³ Cfr., E. Metzke, 1934, p. 89.

⁶⁵⁴ J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 113.

⁶⁵⁵ S. Lupi, 1938, p. CLXXIX.

In questa poesia si possono distinguere due vite: una divina e fantastica, l'altra umana e terrena, la prima descrive i rapporti dell'essere umano con l'universo, e la seconda attraversa lo scibile umano in forma di narrazione. In realtà però queste due vite si esprimono nella poesia in una sola, tendenti entrambe verso la primitiva unità. Avvolta dell'atmosfera che Hamann conferisce all'arte poetica, il genio, il poeta si trova sulla soglia di un mistero il cui principio è una santa magia, che è fonte di passaggio tra l'umano e il divino.

L'esempio più alto di questa poesia è la Bibbia, la quale è anche la migliore estetica, secondo Hamann, che l'essere umano abbia prodotto. L'uso del mito unisce i due regni, l'umano e il divino, e rappresenta la più alta conoscenza che proviene dalla originaria unità dell'anima umana col divino.

La consistenza corporea è il mezzo attraverso il quale meglio si esprime Dio all'essere umano e da cui il poeta attinge per comporre le sue opere: «l'autore è il miglior interprete delle sue parole: Egli <Dio> può parlare per mezzo di creature, di avvenimenti o per mezzo di sangue e fuoco e vapore di fumo, nel che consiste il linguaggio del Santuario»⁶⁵⁶.

La concezione della poesia come madre del genere umano è certamente la conseguenza della riflessione che Hamann ha condotto sulla conoscenza e sul linguaggio. Tuttavia altrettanto certo è che, nel panorama di discussione estetica contemporaneo al filosofo, un'affermazione simile suonava rivoluzionaria. Ricordiamo il tentativo di Lessing rimettere in discussione l'unità indistinta delle arti e di delineare appunto i limiti della pittura e della poesia a partire dal modo in cui queste due arti operano: la prima nello spazio, la seconda attraverso il tempo. Questa posizione, da cui segue uno dei dibattiti più consistenti dell'estetica settecentesca, aveva messo in discussione le modalità di espressione delle singole arti, giungendo a tentativi di classificazione delle arti, di cui si è detto meglio nel primo capitolo di questo lavoro, ma in un ordine del discorso – nel caso di Herder – di una teoria della conoscenza. Certamente la posizione di Hamann si pone altrove rispetto a queste proposte affermando un primato dell'arte poetica non solo in comparazione con le altre arti, ma in un'ottica di generazione dell'umano.

Hamann rivendica il primato della poesia sulle altre arti fondandola non tanto sul canone dell'imitazione e sui mezzi attraverso i quali le arti si esprimono, su cui ad esempio Lessing mette in atto la comparazione tra poesia e pittura all'interno del *Laocoonte*, o sui sensi attraverso cui l'essere umano fruisce di queste arti, su cui si basa Herder nel discorso sulla classificazione delle arti, ma sul canone della creazione: «Per imitare in una maniera degna

⁶⁵⁶ J. G. Hamann, 1760a, pp. 203-204; trad. It., p. 121.

l'essere umano, bisogna che crei, bisogna essere un pentolaio come Pigmalione, che ama la sua opera»⁶⁵⁷.

La lingua fu, come Hamann ripete, originariamente musica, ossia caratterizzata dall'indivisibilità di parole e suono, scandita da un ritmo e da un accento fondati sul battito del polso e sul respiro del naso. «Ritmo e accentuazione tenevano il ruolo della dialettica posteriore: uno orecchio sicuro del ritmo ed una gola ricca di tonalità erano un tempo principi ermeneutici e omiletici che non avevano nulla da invidiare ai nostri quanto a fondatezza ed evidenza»⁶⁵⁸. Tutto ciò divenne in modo spontaneo e necessario poesia.

La parola intesa in questo senso non è soltanto arte ma è insieme anche pensiero.

Il genio è colui che è in grado di creare l'opera d'arte, poiché è l'esplicazione della totalità delle forze sensibili e spirituali proprie dell'essere umano. Anche qui troviamo un contrasto con Lessing: per Hamann il genio crea nel mistero del suo spirito per mezzo di un'intuizione divina che ha a che fare con la natura ma come creazione divina anch'essa. La sua opera è uguale a quella di Dio, e assume il valore e il significato di simbolo. In tutt'altra ottica si pone il discorso di Lessing sulla classificazione delle arti, secondo cui la distinzione delle due arti – principalmente la pittura e la poesia – avviene spostando l'attenzione sulla modalità attraverso cui esse operano – abbiamo visto precedentemente, la prima nello spazio la seconda attraverso il tempo – ma ritrovando un punto d'accordo indissolubile nella funzione del genio nelle arti che è quella di imitare la natura.

Il creare artistico è per Hamann del tutto identico al creare la vita operato da Dio, dunque un creare che ha a che fare con la carne. Attraverso la riflessione di Hamann nasce un nuovo concetto di bello, che non deriva dalla pittura o dalla scultura greca, come accadde per Lessing e Winckelmann, ma da un fondamentale senso della totalità di natura e essere umano. Il bello non è un principio ideale, ma è il raggiungimento di questa totalità in cui si esprime l'originario ordine del creato. Questa totalità non solo si esplica nella totalità della creazione ma anche in quella delle sensazioni.

Soprattutto in un'opera d'arte non può mancare la sensibilità più concreta. In una lettera indirizzata a Herder datata 23 maggio 1768, Hamann scrive: «La mia rozza immaginazione

⁶⁵⁷ A Lindner, Königsberg, 11 Apr. 1761, in Hamann, 1956-1975, vol. 3, p. 76.

⁶⁵⁸ J. G. Hamann, 1760b, p. 90.

non è stata mai capace di rappresentarsi uno spirito creativo senza i *genitalia*»⁶⁵⁹: nel concreto più puro, nel sensibile più tangibile, vi è l'origine e assieme il coronamento più alto dell'arte. «È il ritmo stesso della vita vissuta, prorompente dai sensi, dalle passioni, dalla fantasia, dall'ispirazione, dal mondo dell'irrazionale non meno che da quello dell'intelletto, che scandisce, ben diversamente da tutte le regole, le nuove misure estetiche e definisce i nuovi valori»⁶⁶⁰.

Nelle pagine dell'*Aesthetica in nuce* (1760), vedremo, Hamann tratta della mitologia come elemento essenziale della poesia. Quando il primo essere umano pronunciò una parola, e pronunciandola comprese anche la parola di Dio, tradusse la mitologia cristiana in forma umana e naturale, rivestendo della sua originaria religiosità tutte le cose e facendo di ogni fenomeno della natura un vivente simbolo di Dio. «Se la nostra teologia è tanto inferiore per valore alla mitologia, ci è assolutamente impossibile raggiungere – non dico poi superare – la poesia dei pagani, come sarebbe nostro dovere e ambizione»⁶⁶¹.

La conoscenza dell'essere umano fu per Hamann in origine tutta composta di elementi mitici e di conseguenza lo è stata anche la poesia, ma non nel senso in cui viene connotata comunemente la poesia greca e romana, ma in un senso più intimo, personale e vissuto, che intende dire che solo dagli avvenimenti della vita umana si può desumere la creazione del mito.

La poesia che rinasce piena della miracolosa potenza di Dio, potenza conoscitiva e espressiva, propria del linguaggio profetico, rinnova le parole che si rifanno immagini attraverso i ritmi e le relazioni che regolano tutte le cose del creato. In questo modo la poesia torna a essere creazione e natura, ritorna alla forma del mito che può evocare il «morto linguaggio» che è appunto quello di Dio. Questa è la nuova estetica di cui parla Hamann, e che Herder definisce «Estetica mosaica», ma allo stesso tempo è per il filosofo di Königsberg anche la più antica.

La prima e più profonda esigenza, abbiamo visto, di un diverso modo d'accostarsi e penetrare il mondo dell'artista fu dettata dall'atto della conversione che ebbe Hamann nel 1758: conversione «al fiducioso abbandono alla provvidenza amorosa del Padre»⁶⁶²

⁶⁵⁹ A Herder, Königsberg, 23 Mag. 1768, in Hamann, 1956-1975, vol. 2, p. 415; trad. It., in J. G. Hamann, 1996, p. 470.

⁶⁶⁰ S. Lupi, 1938, p. CLXXXVI.

⁶⁶¹ J. G. Hamann, 1760a, p. 205; trad. it., p. 122.

⁶⁶² A. Pupi, 1991, p. 90.

Di questa conversione il tratto fondamentale è il vissuto concreto, l'esperienza possibile all'interno della vita, per cui il divino divenne parte della sua stessa carne. In questo senso la totale compartecipazione del nostro essere all'opera d'arte deve costituire l'atto iniziale e essenziale di ogni vero critico. Criticare infatti non è soltanto emettere un giudizio, ma è un rivivere. Già all'interno delle *Biblische Betrachtungen* (1758), Hamann aveva detto: «la necessità per noi lettori di penetrare nei sentimenti dello scrittore, di avvicinarci il più possibile alla sua concezione, che noi possiamo rappresentarci per mezzo di una immaginazione feconda o con l'aiuto del poeta o dello storico, è una regola necessaria per tutti i libri»⁶⁶³. Dimostrazione della fiducia che il filosofo ripone in questo che, contro il pensiero di Hamann, potremmo dire metodo, è il fatto che Hamann scrive i suoi *Memorabili di Socrate* in stile socratico, tentando di entrare il più possibile in sintonia con il filosofo a cui si riferisce lo scritto.

Herder riprendendo Hamann afferma che il «il giudice d'arte deve imparare a vedere come lo scrittore»⁶⁶⁴ per poter cogliere nell'organismo autonomo e vivente dell'opera d'arte la sua intima vita, le sue peculiarità. Una vera opera d'arte infatti non si lascia valutare in misure rigide e convenzionali, ma essendo una creatura vivente le sue intime leggi non rispondono a quelle dei critici e dei filosofi, ma a quelle della natura stessa, e dunque di Dio.

Benché Hamann si posizioni quindi altrove rispetto alle riflessioni di un Lessing o di un Mendelssohn, va però detto che non vi è nel filosofo un vero rifiuto delle leggi dell'estetica né dei suoi concetti, quanto piuttosto uno spostamento di senso e di approccio: certamente il riferimento fondamentale è la totalità della vita nella sua molteplicità. Solo nella vita infatti il divino è in grado di mostrarsi all'essere umano. In quest'ottica il vero compito che Hamann assegna al critico e al filosofo è quello di forzare i limiti delle regole imposte dai canoni, e di superare ogni regola e ogni considerazione formale per ricondurre l'arte alla natura, alla vita.

Questa riflessione viene ripresa da Herder all'interno dei *Fragmente* dove il filosofo afferma: «è difficile, ma giusto, che il critico si ponga nel circolo dei pensieri del suo scrittore e legga con il suo spirito»⁶⁶⁵.

Nonostante Hamann stesso affermi dunque di non possedere un udito poetico e musicale⁶⁶⁶, e di non capire nulla di poesia⁶⁶⁷, la sua intuizione del mondo risulta essere essenzialmente

⁶⁶³ J. G. Hamann, 1758, p. 54.

⁶⁶⁴ *F*, II red., *DKW*, I, p. 270.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 268.

estetica. Le sue riflessioni non possono definirsi infatti comunemente interessate all'estetica come teoria delle arti, vi è una matrice sensibile da cui il filosofo è fortemente attratto che attraversa le sue considerazioni anche quando sono rivolte a questioni dell'arte. L'estetica di Hamann non assume valore all'interno del panorama di discussione che nel Settecento ha coinvolto illustri pensatori e che aveva come scopo quello di sistematizzare i concetti dell'estetica, disciplina, in questi termini, allora nascente; assume valore però pensata in rapporto alla natura e alla vita, intesa ancora in senso religioso e cosmico. La fede in questo senso diviene nient'altro che l'atto più alto della vita, l'atto più puro della conoscenza che ha in sé abbiamo visto connotati fortemente estetici.

III. 4. 1. Hamann: *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie kabbalistischer Prose*

Dell'*Aesthetica in nuce* (1760), contenuta all'interno della raccolta dei *Kreuzzge des Filologen*, Hamann ne scrive a Lindner in una lettera del 19 dicembre 1761:

Con i miei lavori – grazie a Dio! – procedo lentamente ma bene: il nocciolo sarà una Rapsodia in prosa cabbalistica di circa tre fogli. Dal momento che ne deve sortire un volumetto userò come contorno anche *crambes bis cocta*⁶⁶⁸: imiterò voi, ma più sfacciatamente (alla mia maniera!) e metterò insieme di tutto: persino poesie di circostanza e un *Exercitium* latino! Non spaventatevi di vedere l'autore *in effige*⁶⁶⁹. Ci rivedremo per la prossima fiera?

⁶⁶⁶ Cfr., J. G. Hamann, 1774, p. 210.

⁶⁶⁷ A Jacobi, Königsberg, 15 Mar. 1786, in Hamann, 1857-1873, vol. V, p. 263.

⁶⁶⁸ Angelo Pupi avverte in nota a questo passaggio che il riferimento è a *Giovenale* VII, 154.

⁶⁶⁹ L'autore riportato in effige è Orazio, *Carmina* III, 1, vv. 1-8.

«Odi profanum vulnus et arceo/
Favete linguis! Carmina non prius/
Audita, Musarum sacerdos,
Virginibus puerisque canto.
Regum timendorum in proprios greges,
Reges in ipsos imperium est Jovis,
Clari giganteo triumph,
Cuncta supercilio moventis».

«Detesto il volgo dei profani e lo tengo lontano. Trattenete la lingua: Sacerdote delle Muse intono carmi mai prima uditi per le vergini e i ragazzi. Tremendi i re signoreggiano i propri greggi, ma al di sopra dei re stessi sta l'autorità di Giove, glorioso del trionfo riportato sui Giganti, che tutto governa con un aggrottar del ciglio».

Confido in voi: non lasciate trasparire nulla al Morungen o con il vostro amico K[rickende]. Per ogni eventualità, in fatto di precauzioni preferisco eccedere piuttosto che essere in difetto⁶⁷⁰.

Dopo quanto si è detto a proposito di Hamann, la prima questione che sembra si debba sollevare affrontando l'*Aesthetica in nuce* è proprio tentare di dare conto, analizzando il testo, del titolo di quest'opera.

Al principio del saggio, in corrispondenza del titolo, Nadler riporta la citazione esplicativa composta da Hamann di un passo di Leibniz⁶⁷¹: «si deve cercare la Cabbala o la semantica, non soltanto nei misteri della lingua ebraica ma in ogni linguaggio, non già in certi cavilli sul senso letterale bensì nella retta comprensione e nel retto uso dei vocaboli»⁶⁷².

Come è noto il titolo esteso dello scritto di Hamann è *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose*, composta nel 1760 e data alle stampe nel 1762.

La rapsodia si lega alla narrazione epica, a quella poesia greca che secondo Hamann aveva forte un legame con il divino. D'altra parte «anche il primo vestimento dell'essere umano fu una rapsodia di foglie di fico»⁶⁷³: l'imitazione dello stile rapsodico acquisisce un significato fondamentale se inscritto all'interno della riflessione hamanniana, che guarda alla poesia classica greca e latina come alla lingua madre del genere umano, capace di evocare la stretta connessione tra essere umano e natura, e dunque tra essere umano e Dio.

Perché «ci si sofferma alle cisterne bucate dei Greci e si abbandonano le sorgenti più vive dell'antichità? Forse non sappiamo neppure noi esattamente ciò che veneriamo fino all'idolatria nei Greci e nei Romani»⁶⁷⁴, libri rilegati in pergamena, pieni di ossa di morti, pieni di ipocrita pseudo-virtù, dice Hamann. L'atteggiamento dei dotti nei confronti dei testi antichi è simile a un uomo che guarda allo specchio il suo corpo e poi si allontana dimenticando com'è fatto. «Ben altrimenti siede un pittore dinanzi al suo ritratto»⁶⁷⁵, costui non dimentica di cosa è fatto.

⁶⁷⁰ A J. G. Lindner, 19 Dic. 1761, in J. G. Hamann, 1996, p. 138.

⁶⁷¹ G. W. Leibniz, 1717, p. I.

⁶⁷² Cfr., J. G. Hamann, 1949-1957, vol. II, p. 408.

⁶⁷³ J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 114.

⁶⁷⁴ Ivi, p. 209; trad. it., p. 127.

⁶⁷⁵ ibidem; trad. it., p. 128.

Il contesto in cui l'*Aesthetica in nuce* si inserisce consta di la raccolta di scritti vecchi e nuovi pubblicata a Königsberg nel 1762: appunto i *Kreuzzüge des Philologen*. Il titolo ha un suo senso se pensato anche nel contesto in cui Hamann compone questa raccolta, un periodo in cui spende il suo tempo in letture molto diverse, tra classici greci, Padri cristiani, lo studio dell'ebraico e dell'arabo, fino a un'avida attenzione per tutto ciò che apparisse a stampa⁶⁷⁶. Il contributo più esteso che entra a far parte di questa raccolta è proprio l'*Aesthetica in nuce*. In una lettera indirizzata a Mendelssohn e datata 11 Febbraio 1762 Hamann scrive giustificando la sua scelta di mettere assieme la cabbala con la rapsodia, in seguito alla critica di Fulberto Kulm recapitatagli proprio da Mendelssohn:

Non inorridite di un'imitazione: (a) dello stile epistolare ellenistico, (b) del cabalistico...
vox faucibus haesit.

Per ampliare quest'ultima atrocità l'autore ha accoppiato insieme il cabbalista con il rapsodista. Dal momento che nel significato più antico i ραψωδοί erano ἑρμηνέων ἑρμηνεῖς, Fulberto Kulm non mancherà certo di cogliere il nesso che secondo questo significato originario intercorre tra la rapsodia e la cabbala⁶⁷⁷.

Un ricco sistema di citazione crea un elenco di parole che richiamano un catalogo su cui si esercitava l'arte recitativa del rapsodo. Anche la punteggiatura è di fondamentale importanza, giacché «segna sulla carte il passo caratteristico del Rapsodo»⁶⁷⁸.

A seconda del tema che affronta nel saggio, o dei personaggi che cita, il linguaggio usato da Hamann evoca le scritture del passato, quelle delle origine.

La Bibbia e i personaggi dei libri biblici sono certamente evocati, ma anche Socrate compare: tra le prime pagine dello scritto Hamann suppone, con un'ipotesi «affatto sensata», che la moda del vestirsi oltre la necessità sia nata come un volontà del primo uomo di «trasmettere alla posterità, sotto la pelle presa a prestito, una conoscenza intuitiva di accadimenti passati e futuri»⁶⁷⁹. Questa volontà di trasmissione, di educazione viene esemplificata con

⁶⁷⁶ Cfr., A. Pupi, 1977, p. 39, a cui rimando per un ulteriore approfondimento della raccolta.

⁶⁷⁷ Cfr., A Mendelssohn, 11 Feb. 1762, in Hamann, 1956-1975, vol. 2, pp. 128-129; trad. It., in Hamann, 1996, p. 140.

⁶⁷⁸ G. Raciti, 2003, p. 7.

⁶⁷⁹ J. G. Hamann, 1760a, p. 198; trad. it., p. 115.

un'evocazione socratica «Parla, sì che ti veda!»⁶⁸⁰. Nella nota, infatti, Nadler e Pupi sottolineano come questa espressione sia ripresa dall'*Apopothehma* LXX del III di Erasmo, in cui si racconta che un ricco personaggio avesse mandato a Socrate il figlio chiedendo di conoscere quale indole avesse il giovane. Socrate accoglie appunto il ragazzo dicendo: “parla dunque, sì che ti veda!”, alludendo al fatto che attraverso il linguaggio, specchio dell'animo, è possibile giungere alla totalità armonica dell'essere umano. L'episodio socratico è inserito all'interno di una serie di suggestioni bibliche e di richiami a poeti latini, quali Orazio, con lo scopo di restituire un'immagine del linguaggio primitivo trasmesso, il quale – dice Hamann – deve essere raccolto dall'erudito, interpretato dal filosofo, imitato o più audacemente messo in sesto dal poeta.

Parlare è tradurre: da un linguaggio di angeli in un linguaggio di uomini, ossia pensieri in parole, fatti in nomi, immagini in segni, che possono essere poetici o kyriologici, storici, o simbolici o geroglifici... e filosofici o caratteristici⁶⁸¹.

Questa maniera di parlare somiglia alla parte rovescia degli arazzi: sono in grado di mostrare cioè la cosa, ma non l'abilità del fabbricatore⁶⁸², o somiglia a un'eclissi di sole osservata attraverso un recipiente colmo d'acqua: in altre parole non lascia vedere le cose sin nella loro anima, in quella totalità inscindibile di corpo e anima, materia e spirito.

«La creazione dell'ambiente sta alla creazione dell'essere umano: come la poesia epica alla drammatica. La prima avvenne per opera della parola, la seconda mediante azione»⁶⁸³. La creazione dell'essere umano avviene attraverso l'azione che esso compie all'interno del creato, e il libro della creazione contiene al suo interno esempi di concetti che Dio ha voluto rivelare alla creatura attraverso la creatura.

«Virtuosi dell'età, presente, sui quali il Signore Iddio ha fatto un sonno profondo! Voi, pochi nobili! Traete vantaggio da questo sonno ed edificate sulla costola di questo Endimione la nuova edizione dell'anima umana, che vide nel suo sogno mattutino il bardo di notturni

⁶⁸⁰ ibidem.

⁶⁸¹ Ivi, p. 199; trad. it., p. 115.

⁶⁸² Ivi, p. 199; trad. it., p. 116.

⁶⁸³ Ivi, p. 200; trad. it., p. 116.

canti, ... non però da vicino»⁶⁸⁴. Anche in questo passaggio Hamann fonde la narrazione greca con del mito di Selene e Endimione, un giovane avvolto dal sonno di cui Selene si innamora, con il passo della Genesi⁶⁸⁵, in cui ad Adamo, indotto ad un sonno profondo, viene sottratta una costola da Dio per dare vita a Eva.

Il tema del sonno, abbiamo visto, è presente anche nelle opere di Herder e viene descritto come un momento in cui non si ha coscienza ma dove i sensi sono mescolati, uno stato in cui la sensazione è sì confusa, ma allo stesso tempo profonda, intima⁶⁸⁶.

I sensi e le passioni non parlano né intendo altro che immagini. Di queste stesse immagini si compone la conoscenza umana. Il primo erompere della creazione, la prima manifestazione, si riuniscono nella parola “sia la luce!”, da cui riceve senso l’essere presente delle cose.

Il coronamento della creazione sensibile si ebbe con la creazione dell’uomo a immagine e somiglianza divina. «A immagine di Dio lo creò»⁶⁸⁷.

Questa disposizione divina scioglie gli intricati nodi che si sono posti rispetto alla natura umana. «Ciechi pagani hanno riconosciuto l’invisibilità, che l’uomo ha in comune con Dio. La velata figura del corpo, il volto del capo e l’estremità delle braccia sono lo schema visibile in cui noi rientriamo: eppure non è propriamente che un accenno dell’uomo nascosto in noi»⁶⁸⁸.

Secondo Hamann lo spirito di una lingua può solo essere indagato da chi è mosso dallo spirito, e non soltanto da pura erudizione. Pensando all’ambiente letterario dell’*Aufklärung* in cui si è detto per lo più circolavano i dibattiti aperti durante l’illuminismo, Hamann scrive: «Se questa rapsodia dovesse cadere di passaggio sotto lo sguardo di un levita della più recente letteratura, so in precedenza che si segnerebbe come San Pietro innanzi alla grande tela legata ai quattro estremi in cui con uno sguardo percepì e vide quadrupedi della terra e fiere selvatiche, e rettili e uccelli del cielo»⁶⁸⁹; a lettori di gusto ortodosso non si addicono espressioni volgari né argomentazioni impure.

⁶⁸⁴ ibidem; trad. it., p. 117.

⁶⁸⁵ Genesi, II, 21.

⁶⁸⁶ Rimando ai §§ II. 1. e II. 5. e sottoparagrafi.

⁶⁸⁷ J. G. Hamann, 1760a, p. 198; trad. it., p. 114.

⁶⁸⁸ ibidem.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 200; trad. it., p. 117.

Diversi ordini del discorso si concentrano in questo passaggio. Oltre alle evocazioni che spaziano di nuovo dalla Sacre Scritture ai poeti classici, quello che è interessante sottolineare è che Hamann indica esplicitamente che attraverso la rapsodia è possibile giungere a vedere, come San Pietro, «quadrupedi della terra e fiere selvatiche, e rettili e uccelli del cielo»: attraverso questa scrittura cioè che evoca immagini, e in questo modo si riconnette alla concretezza della natura riuscendo a mostrarla.

Tutto ciò non è gradito però a «lettori di gusto ortodosso». Abbiamo già visto sopra come anche Hamann avesse consapevolezza del suo stile difficilmente compreso da altri letterati e pensatori: non è semplice infatti decidere se trattare le opere di Hamann come fossero opere d'arte o saggi filosofici. In una recensione ai *Kreuzzüge des Philologen* contenuta nelle *Literaturbriefe*⁶⁹⁰, Mendelssohn sostiene contro lo stile di Hamann che un eccessivo desiderio di originalità può essere nocivo nella prosa, la cui peculiarità invece dovrebbe essere la scorrevolezza (*Leichtigkeit*) e una energica brevità (*nachdrückliche Kürze*): non è il genio a consentire i difetti della prolissità (*Weitschweifigkeit*) o l'oscurità, il gusto. Hamann possiede a suo avviso il genio ma non il gusto.

Non avventuratevi – dice Hamann – «nella metafisica delle belle arti senza avere raggiunto la perfezione nelle orge e nei misteri eleusini. I sensi sono Cerere e le passioni Bacco: antichi parenti adottivi della natura bella»⁶⁹¹.

È in questa parte che Hamann chiama in causa il «maestro di Israele», l'illustre e dottissimo Rabbi Michaelis, annotatore delle lezioni di Lowth: *De sacra poesi Hebraeorum*. Rivolgendosi a lui accosta libri di illustri e dotti letterati ai sillabari dei bambini. I bambini non riuscirebbero a godere di libri tanto dotti e «in verità, in verità bambini dobbiamo diventare, se vogliamo ricevere lo spirito della verità, che il mondo non può comprendere, perché non lo vede e (se anche lo vedesse) non lo conosce»⁶⁹². Attraverso un'evocazione delle Sacre Scritture⁶⁹³, Hamann porta al lettore due differenti argomenti strettamente connessi tra

⁶⁹⁰ Cfr., *Literaturbrief* 254, 9 e 16 Set. 1762, in M. Mendelssohn (1759-1765), pp. 558-566.

⁶⁹¹ J. G. Hamann, 1760a, p. 201; trad. it., p. 118.

⁶⁹² *ivi*, p. 202; trad. it., p. 119.

⁶⁹³ *Matteo*, XVIII, 3: «In verità vi dico: se non vi sarete convertiti e non sarete come bambini non entrerete nel regno dei cieli».

E *Giovanni*, XIV, 16-18: «E io pregherò il Padre e vi darà un altro consolatore, perché rimanga con voi in eterno: Spirito di Verità che il mondo non può accogliere perché non lo vede e non lo conosce. Voi invece lo conoscerete perché rimarrà con voi e sarà con voi».

loro: il primo riguarda la necessità, che più volte si è sottolineata anche nei testi di Herder, di liberare la letteratura tedesca dalla pomposa erudizione. All'interno del *Journal meiner Reise* e della *Kritik der "Aesthetica"* – saggi postumi rispetto alla hamanniana *Aesthetica in nuce* – abbiamo visto come per Herder prima dei filosofi vi siano certamente gli esseri umani: egli biasima infatti un'estetica dell'erudito, un'estetica che riduca a scienza l'esperienza.

qui inizia la logica vera e propria; che ora ha a che fare sempre meno con l'esperienza, giacché il mondo proprio degli esseri umani è sempre più piccolo rispetto al mondo di Dio negli esseri umani: la conoscenza dell'erudito scompare confrontata con la conoscenza degli esseri umani;⁶⁹⁴.

Secondo Hamann lo spirito di una lingua può solo essere indagato da chi è mosso dallo spirito, e non da pura erudizione; è evidente che rispetto al Socrate ignorante il dotto Michaelis non è in grado di raggiungere un tale sapere, giacché la sua conoscenza si basa su presupposti differenti. Socrate non solo non faceva mai mostra della propria sapienza, ma anzi affermava nel *Cratilo* citato da Hamann: «c'è il rischio, allora, che lui <Eutifrone>, invasato com'è, non mi abbia solo riempito le orecchie della divina sapienza, ma si sia attaccato anche all'anims»⁶⁹⁵.

D'altra parte, ma in continuità con quanto detto prima, il linguaggio dei dotti si è progressivamente staccato dalla natura accostandosi invece alla metafisica. Nelle parole di Herder questo suonerebbe come un distaccarsi sempre più dalla concretezza del senso del tatto, il primo con cui i bambini entrano in relazione con il mondo intorno a loro, e d'altra parte questo senso resta sì il più oscuro ma allo stesso tempo anche il più fecondo, il più profondo.

Anche Hamann sostiene che ci sia bisogno di ritornare a essere bambini, intendendo però questa necessità come un ritorno a quella sintonia con la natura che permette di avere accesso alla verità.

Questa verità viene all'essere umano attraverso la parola, pronunciata la quale egli conosce, fa proprio il mondo che è intorno a lui, attraverso un atto che è in sé creativo tanto quanto quello della creazione divina.

⁶⁹⁴ KA, DKW, I, p. 668.

Rimando al § I. 3.

⁶⁹⁵ Cfr., Platone, 1996, 396d.

Nel caso in cui «l'intera meritevole giustizia di un dotto della Scrittura si riduce al cadavere di una lettera: che cosa ne dice lo spirito? Non si ridurrà ad essere nulla che un cameriere della lettera morta o addirittura un semplice scudiero di una lettera che uccide? Non sia mai!». L'autore è il miglior interprete delle sue parole, egli può parlare per mezzo di sangue, di avvenimenti, di tutto ciò in altre parole che compone il mondo: «questo è il linguaggio del Santuario»⁶⁹⁶.

Ammonisce però Hamann, se la teologia è inferiore alla mitologia dei pagani, sarà impossibile raggiungere la poesia antica, come sarebbe invece auspicabile, se non un dovere, fare⁶⁹⁷. E se la poesia sarà tanto inferiore, non si potrà auspicare nemmeno che la storiografia possa essere all'altezza di narrare le vicende degli esseri umani.

«Alla filosofia non vale certo la pena di pensare, specialmente poi ad almanacchi sistematici!: più che a ragnatele di elucubrazioni in un castello in rovina»⁶⁹⁸. Ha senso qui ricordare la posizione di Hamann rispetto a qualunque forma di metodo, il quale risulta al filosofo una gabbia riduttiva, in cui non è possibile che confluisca tutta la molteplicità del creato: i materialisti che si arrestano al «cadavere della lettera»⁶⁹⁹ divenendo quindi mistici senza senso.

La natura – dice Hamann – opera per sensi e passioni, e chi mutila gli organi che sono disposti alla ricezione della natura come potrà mai sentire (*empfinden*)⁷⁰⁰?

Quanto più vivace si conserva in noi l'idea che nel nostro animo vi è l'immagine somigliante dell'invisibile Dio, tanto più siamo in grado di vedere nelle creature, toccarle, o ancora di più prenderle in mano e trovare in esse la divinità. Quanto i nostri sensi saranno mutilati, tanto verrà oppresso il Creatore stesso.

Ancora: «La salvezza viene dagli Ebrei – io non li conoscevo ancora; eppure dai loro scritti filosofici mi aspettavo concetti più sani – per la vostra vergogna – Cristiani!»⁷⁰¹. Già dal titolo dell'opera si pone il fuoco sulla cultura ebraica, fuoco che ritorna nelle citazioni della Bibbia.

⁶⁹⁶ J. G. Hamann, 1760a, p. 204; trad. it., p. 121.

⁶⁹⁷ Cfr., *ivi*, p. 205; trad. it., p. 122.

⁶⁹⁸ *ibidem*; trad. it., p. 122-123.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 203; trad. it., p. 120.

⁷⁰⁰ Cfr., *ivi*, p. 206; trad. it., p. 123.

⁷⁰¹ *Ivi*, p. 210; trad. it., a cura di G. Raciti, p. 25.

Per Hamann è necessario cercare la Cabbala o la semantica, non soltanto nei misteri della lingua ebraica ma in ogni linguaggio, e non in alcuni cavilli sul senso letterale ma nella retta comprensione e nel retto uso delle parole.

Mi sia concesso paragonare rima e metro a bambini innocenti, che nella nostra più recente poetica paiono esposti alla minaccia di un pericolo mortale.

Se la rima appartiene al genere della paronomasia, la sua origine deve essere pressappoco coetanea della natura dei linguaggi e delle nostre rappresentazioni sensibili⁷⁰².

In una lettera riportata da Nadler nel suo commento Hamann scrive: «Vale la pena di leggere la dissertazione sulla paronomasia pubblicata nel 1737 a Halle da mio padre [...]. Se lo seguo, come lo sento, confesso che non mi piace pressoché nulla del genere paronomastico in un dire levato, specialmente poetico»⁷⁰³.

Ciò che invece Hamann giudica degno è l'impianto libero utilizzato da Klopstock⁷⁰⁴, che viene nominato come un grande restauratore del canto lirico. Certamente questo stile si presenta come un arcaismo, che però è in grado di imitare la meccanica enigmatica della poesia sacra ebraica, la quale secondo «l'osservazione dei più fondati critici del nostro tempo»⁷⁰⁵ non risulta infine che una prosa artificiosa, slegata in tutte le parti dei periodi, ciascuna delle quali può considerarsi un singolo verso di un particolare metro sillabico, e le considerazioni o sensazioni dei poeti più antichi sembrano essersi disposte in linee simmetriche perfettamente musicali, pur non avendo alcuna struttura sillabica preordinata⁷⁰⁶.

Hamann riconosce a Klopstock⁷⁰⁷ una conoscenza tanto profonda della sua lingua materna e della sua prosodia, che la sua misura musicale sillabica sembra che sia la più adatta a essere l'abito da cerimonia della lirica per un cantore che non vuol essere volgare.

⁷⁰² Ivi, p. 214; trad. it., p. 133.

⁷⁰³ J. G. Hamann, 1949-1957, vol. II, p. 411.

⁷⁰⁴ Cfr., nota 759.

⁷⁰⁵ J. G. Hamann, 1760a, p. 215; trad. it., p. 134.

Hamann si riferisce agli intellettuali che hanno composto le *Briefe die neueste Literatur betreffend*.

⁷⁰⁶ Cfr., ibidem.

⁷⁰⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) acquistò fama di poeta biblico cristiano in seguito alla stesura del *Messias* (1746-1773).

Anche Hamann, come Herder, rintraccia la reale corrispondenza tra natura e poesia attraverso l'osservazione di alcune popolazioni che non hanno visto lo stesso sviluppo dell'occidente, ma che possono essere accomunate a popoli primitivi per la loro cultura.

In chiusura allo scritto Hamann stesso nomina un viaggio da lui intrapreso in Curlandia e Livonia in cui ha avuto modo di sentire «cantare il popolo lettone o non tedesco durante tutto il tempo del lavoro, nient'altro che una cadenza di pochi suoni, che ha molta somiglianza con un *metrum*. Se dovesse sorgere tra costoro un poeta, sarebbe del tutto naturale che tutti i suoi versi fossero tagliati secondo questo canone delle loro voci»⁷⁰⁸.

Apostille

Con una postilla a conclusione dello scritto Hamann ritorna sul senso del titolo e sullo scopo del suo lavoro:

Tutto in questa noce estetica sa molto di vanità! Proprio di vanità! Il rapsodista ha letto, osservato, pensato, cercato e trovato parole gradevoli, citato fedelmente: simile ad un naviglio mercantile è andato a prendere a grande distanza le proprie derrate e le ha trasportate da lontano. Ha compilato proposizione su proposizione, come si contano le frecce su un campo di battaglia; e ha tracciato con il compasso le sue figure come si martella i picchetti di una tenda. Invece che picchetti e paletti egli ha in compagnia dei *petits-maitres* e dei pedanti del suo tempo e... piantato obelischi e asterischi⁷⁰⁹.

Hamann trae le conclusioni della sua noce dell'estetica sulla scorta della convinzione che l'autore sia il miglior interprete delle sue stesse parole. Come un rapsodo egli è andato

⁷⁰⁸ J. G. Hamann, 1760a, p. 215-216; trad. it., p. 134-135.

⁷⁰⁹ «Es schmecht alles in dieser ästhetischer Nuß nach Eitelkeit! – nach Eitelkeit! – Der Rhapsodist hat gelesen, beobachtet, gedacht, angenehme Worte gesucht und gefunden, freulich angeführt, gleich einem Kaufmannschiffe seine Nahrung weit her geholt, und von ferne gebracht. Er hat Saß und Saß zusammengerechnet, wie man die Pfeile auf einem Schlachtfelde zählt; und seine Figuren abgezirfelt, wie man die Nägel zu einem Gezelt abmißt. Anstatt Nägel und Pfeile hat er mit den Kleinmeistern und Schulfüchsen seiner Zeit *****und-----Obelisten und Asteristen geschieben».

La traduzione riprende la versione di A. Pupi, ma con alcune modifiche.

lvi, p. 217; trad. it., p. 135-136.

lontano a prendere la materia delle sue parole, e si è servito di asterischi, e di tutte le nuove forme di scrittura per citare e riadattare questa materia nella sua vivacità.

Ascoltiamo ora il risultato complessivo della sua nuova estetica, che è poi la più antica⁷¹⁰.

Questa estetica che il filosofo propone è la nuova estetica poiché – abbiamo visto – si pone in alternativa a un'estetica chiusa nelle gabbie del razionalismo e del metodo. Non ne rifiuta completamente i concetti ma li reinterpreta e rideclina. «Tutto ciò che fu per Lessing sapere fu per Hamann sentimento, tutto ciò che fu per Lessing potere fu per Hamann creare, tutto ciò che fu per Lessing mezzo fu per Hamann azione, tutto ciò che fu per Lessing conoscenza fu per Hamann rivelazione, tutto ciò che fu per Lessing ragione fu per Hamann ispirazione»⁷¹¹.

Allo stesso tempo però questa stessa estetica che Hamann propone è la più antica, giacché tornare all'origine del linguaggio, alla poesia, significa ristabilire una stretta relazione tra essere umano e natura, e tra essere umano e Dio. La funzione della poesia è dunque una funzione rivelativa: nella parola si concentra la creazione divina che diviene accessibile all'essere umano.

Il testo dell'*Aesthetica in nuce* si può dire dunque che risponda a due particolari ordini del discorso: il primo è quello dell'estetica e il secondo, senza ordine di importanza, è quello del linguaggio.

Le creature viventi nel loro essere ed esistere sono il linguaggio del Creatore invisibile: la creazione è la lingua materna in cui l'essere umano comincia a parlare: la ποιησις divina.

La parola umana è e deve essere come ogni atto della creatura espressione dell'unica Parola e ne condivide la poeticità. Dio parla attraverso le creature all'essere umano, ed esse si propongono a lui nella concretezza delle loro carni e delle loro ossa, si offrono al suo sentire e «alla sua appassionata adesione»⁷¹². La parola di Dio è incarnata: tutto ciò che l'essere umano ha udito in principio, ha visto attraverso gli occhi, ha contemplato, tutto ciò che le sue mani hanno toccato era parola vivente, poiché Dio stesso è Parola.

Tuttavia, nonostante la frammentazione e distruzione operata dal distaccarsi del linguaggio dalla natura, che frustra la grandezza della creazione, uno spazio incommensurabile separa la

⁷¹⁰ ibidem; trad. it., p. 136.

⁷¹¹ Cfr., Fr. Gundolf, 1994, p. 198.

⁷¹² A. Pupi, 1991, p. 176.

Parola nella sua originaria natura dalla parola incarnata nell'essere umano. In Dio ogni pensiero è già realizzato, il linguaggio dell'essere umano è fatto di segni sostenuti da echi originari divini – le parole – e delle realtà esistenti – i nomi che servono a designare qualcosa. Per questo il linguaggio dell'essere umano rimanda indirettamente a Dio poiché è rivolto alle cose, che non sono colte come parole di Dio ma rimandano a simboli che solo in conclusione conducono a Dio: geroglifici che necessitano di una difficile storia per ricostruirne il denso significato simbolico. Tutto ciò al di là del linguaggio filosofico che è elaborato arbitrariamente e secondo convenzioni dall'essere umano.

La poesia dunque altro non è che un sapiente sogno.

Temete Iddio e rendete a Lui onore, perché il tempo del giudizio è venuto, e
adorate Colui che ha fatto cielo e terre e mare e sorgenti d'acqua!⁷¹³

III. 5. Perché una *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*

La trascrizione di A. Warda del 1909 all'interno dei *Nachlass* di Hamann del testo⁷¹⁴ di Herder è l'unica sulla quale è possibile basarsi.

Come annuncia il titolo del saggio herderiano, il testo si propone di essere una risposta provocatoria all'opera di Hamann, in particolare all'*Aesthetica in nuce*, il cui sottotitolo è proprio *Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose*.

In una lettera di Herder datata Febbraio 1765, il filosofo scrive a Hamann:

Considerate ingiustamente il mio *Ditirambo*: tutto sommato non è una critica, se si esclude la *Postilla*. Perché volete condannarmi al ruolo di boia, che gli Inglesi attribuiscono ai *Goldfinders*, quando posso essere un cammelliere turco, che raccoglie sacre mele al cospetto del suo sacro passeggero che reca il Corano? Se le *Nachrichten* vi pongono al di sotto della critica, i Berlinesi al di sopra e quelli di Göttingen a lato, perché

⁷¹³ J. G. Hamann, 1760a, p. 217; trad. it., p. 136.

⁷¹⁴ *Ein Aufsatz J. G. Herder aus dem Jahr 1764*, in *Euphorion*, 1909, pp. 75-82.

Questa informazione proviene dal *Kommentar* a cura di Ulrich Geier, 1985, pp. 877-878.

non assumete addirittura una posizione al di fuori della critica, che dovrebbe dimostrare ai Berlinesi nella vostra apologia oltretutto non la vostra *Rhapsodie* bensì i principi che sostengono la vostra opera di autore⁷¹⁵.

Difficilmente però è possibile definire il saggio di Herder solamente come una recensione all'opera di Hamann, la quale va pensata non soltanto rispetto alle pagine dell'*Aesthetica in nuce* richiamate dal titolo herderiano, ma anche rispetto agli scritti dei *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759), fino ai *Fünf Hirtenbriefen das Schuldrama betreffend* (1762).

Dal punto di vista formale certamente si può cogliere il lato parodistico dello scritto di Herder, ma la posizione determinata che assume il filosofo rispetto a quella del suo maestro Hamann può essere paragonata a quella assunta dallo stesso nei confronti della dottrina kantiana all'interno del *Versuch über das Sein* (1764).

La vicinanza delle scelte stilistiche con lo scritto di Hamann balza immediatamente alla mente nella lettura. In alcuni passaggi Herder raggiunge una consistente densità di allusione allo scritto hamanniano da non lasciar dubbi riguardo all'intenzione del filosofo in questo saggio, tanto da spingere Herder ad assumere una posizione di giustificazione, come abbiamo letto nel passaggio riportato della lettera a Hamann del Febbraio 1765.

L'atteggiamento critico sullo stile di Hamann si esplica con incisiva acutezza all'interno dell'*Apostille*, dove viene ripreso questo stile in modo parodistico, caricaturale, e si riallaccia alle questioni dei due lavori di cui Herder si stava occupando contemporaneamente: *Über den Fleiß* (1764) e *Fragmente über di Ode* (1764).

Herder rovescia ironicamente l'intenzione del sottotitolo che Hamann aveva dato alla sua *Aesthetica in nuce*. La prosa che Hamann utilizza all'interno dell'*Aesthetica* è – abbiamo visto – di tipo cabalistico: deve cioè essere letta nell'ottica esoterica che per Hamann assume. Questa è poesia, α e ω , principio e scopo della creazione cristiana, senza che sia effettivamente anche redatto o letto un testo poetico.

In seconda istanza, prosa è per Hamann anche un atteggiamento servile nei confronti del testo, dettato dall'umiltà del pensatore filologo, e in virtù della quale è possibile accedere alla verità. Abbiamo visto già come per Hamann la poesia sia la lingua madre del genere umano, egli confida in un'epoca ormai prossima in cui il poetico venga risvegliato dal sonno (prosaico) profondo in cui è caduto. Lo stile di Hamann, che attraverso l'uso della prosa cabalistica distrugge la sua comunicatività immediata e chiara del linguaggio prosastico, esprime il suo

⁷¹⁵ A Herder, Riga, Feb. 1765, in Hamann, 1956-1975, vol. 2, p. 315; trad. It., in Hamann, 1996, p. 359.

disprezzo per l'uso del pensiero e del linguaggio a lui contemporaneo e al contempo la sua concezione di esso come α e ω della creazione.

Una poesia che segua il dettame della prosa non può essere altro che poesia artigianale (*Dichterei*) e non arte poetica (*Dichtkunst*): dobbiamo dunque «wenigstens unsere Ästhetik sichern» almeno salvaguardare la nostra estetica: «denn unsere poetische Zunge ist verwirret!!!» dal fatto che la nostra lingua poetica è confusa!!!⁷¹⁶.

Herder usa in questo passaggio «Zunge» per mostrare intenzionalmente la corporeità e dunque la concretezza del linguaggio poetico, il quale proprio perché è in questa dimensione corporea non può essere altro che confuso.

Salvaguardare l'estetica è un proposito che porterà a compimento all'interno dei *Fragmente*, laddove abbiamo detto pocanzi che il saggio *Dhityrambische Rhapsodie* si pone in diretta continuità con i *Fragmente* e con il saggio *Über den Fleiß*. In questo contesto il filosofo si limita soltanto a rendere chiaro che egli non ha intenzione di raggiungere la verità né attraverso l'imitazione dei Greci - «Kinder müssen wir werden, wenn wir den Geist der Wahrheit empfanden sollen»⁷¹⁷; «bambini dobbiamo diventare, se vogliamo sentire lo spirito della verità» -, né tantomeno attraverso l'estetica proposta da Hamann.

Questa richiesta implica per Hamann il purificare l'uso naturale dei sensi dall'innaturale uso dell'astrazione e leggere fisico-teologicamente in una nuova mitologia le conoscenze della scienza naturale.

L'operazione che compie Herder in questo saggio invece è quella di voler dimostrare al suo maestro che la sua propria mistica della sensibilità immediata contraddice attraverso la costruzione testuale che il filosofo utilizza – quella cabalistica e esoterica – l'ermeneutica e la relazioni del mondo, e che questa necessaria conseguenza è una situazione culturale storicamente data, la quale non si lascia né annullare, né scavalcare in avanti, né tanto meno obliare.

Esibendo un po' di malizia Herder domanda a Hamann perché non è lui stesso a comporre poesie, se ne conosce e dispone di tutte le sue premesse.

⁷¹⁶ Cfr., *DR, DKW*, I, p. 37.

⁷¹⁷ J. G. Hamann, 1760a, p. 202; trad. it., p. 119.

Piuttosto perché non sei tu un virtuoso, che canta Dio nell'umano, e che rende la nostra natura immortale⁷¹⁸.

Come l'estetica è necessaria per fondare l'arte poetica invece che la poesia artigianale⁷¹⁹, così la storiografia – sostiene Herder – è necessaria per chiarire come si sia passati dalla poesia alla prosa, dalla pittura alla grafia, dal canto alla dizione, dalla danza al passo; «di qui abbiamo smesso di poetare, di dipingere, di cantare, di danzare, e guarda qua! La rondine di Lessing che non poteva più cantare imparò a costruire»⁷²⁰.

I tre «*Triumvirs*», Montesquieu, Holberg e Voltaire vengono così evocati perché hanno scritto tre storie dell'impero romano: Montesquieu nelle sue *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) indaga sulle cause fisiche e psichiche dei processi storici, in uno stretto rapporto storico politico, che si lasciano generalizzare nelle leggi e escludere dai casi.

Holberg nelle sue *Allgemeine Kirchengeschichte* (1738) racconta la storia del principio del Cristianesimo sino alla Riforma luterana.

Infine Voltaire elabora la storia romana in numerose tragedie e nei suoi lavori storico filosofici, ad esempio nell'ottava *Lettre Philosophique (Sur le Parlement, 1734)* o nell'*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756), in particolare quando nel capitolo dodici narra della decadenza dell'antica Roma, assumendo un punto di vista che guarda in modo dialettico il rapporto tra natura e civiltà.

L'antropologia, la comprensione di sé è necessaria per cogliere ciò che oggi in sé Dio crea, poiché l'opera (la poesia, la pittura, il canto, la danza) originaria, semplice e naturale deve essere ricostruita sulla coscienza artistica e sulla base della prosa contemporanea.

Potrebbe nascere l'idea che Herder rifiuti completamente la produzione artistica per l'epoca a lui contemporanea. Ad avvalorare questa tesi sopraggiunge anche il fatto che il bello della *Rhapsodie* anticipa quello del saggio sulle Odi. Di quest'ultimo Hamann ne aveva ricevuto una prima stesura già nell'autunno del 1764.

Di contro però nella stessa *Dithyrambische Rhapsodie* le riflessioni di Herder vanno in una direzione che mira a salvaguardare l'estetica, ma senza perdere di vista la ricerca di un

⁷¹⁸ DR, DKW, I, p. 34.

⁷¹⁹ Cfr., ibidem.

⁷²⁰ Ivi, p. 33.

pubblico e quella di un metodo che possa migliorare il linguaggio e la poesia non attraverso, però, l'imitazione dei Greci, la quale è in grado di mostrare soltanto l'alterità, ma attraverso la «Rapsodia di molti popoli»⁷²¹.

Così come Herder rifiuta il senso mistico che Hamann invece auspica, allo stesso modo si pone rispetto alla posizione del suo maestro riguardo alla mitologia. Con sofisticata supponenza egli espone queste posizioni alla stregua dell'insanità delle riflessioni kantiane: ossia qualcosa di eccessivamente legato alla "testa". D'altra parte il filosofo si preoccupa di non cadere nella completa demitizzazione, e tuttavia si premura di affermare in modo determinato che la natura e la storia non possono affatto essere comprese come un discorso diretto di Dio all'essere umano che possa essere letto con un atto ermeneutico mediante l'aiuto della chiave di lettura fornita dal testo della Bibbia. Il Divino è molto di più di questo – punto su cui si basano gli scritti successivi di Herder sul linguaggio –, Egli è presente come regola e ordine nella natura, nell'essere umano e nella storia.

Questa posizione richiama quella assunta da Kant all'interno della *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) – di cui si sono affrontate alcune parti anche nel precedente capitolo, e da cui Herder successivamente si distanzia⁷²² – laddove Kant afferma «Nicht der ungefähre Zusammenlauf der Atomen des Lucrez hat die Welt gebildet; eingeplante Kräfte und Gesetze, die den weisesten Verstand zur Quelle haben, sind ein unwandelbaren Ursprung derjenigen Ordnung gewesen, die aus ihnen nicht von ungefahr, sondern notwendig abfließen mußte»⁷²³.

Tutto ciò si iscrive all'interno della domanda riguardo all'origine: per Hamann l'inizio (*Anfang*) fu la creazione attraverso la quale essa stessa deve ritornare alla fine (α e ω), per Herder questo discorso finisce sotto il termine di origine (*Ursprung*) inteso come inizio della storia che si costituisce come gioco reciproco di regole, forze e condizioni.

Sebbene Herder, dicevamo, rifiuti il senso che Hamann riserva alla mitologia, la mitologia antica tramandata è per il filosofo divina così come è detta anche da Hamann: ad essa manca però l'intelletto storico.

⁷²¹ Ivi, p. 37.

⁷²² Rimando in particolare al paragrafo II. 3.

⁷²³ «Non è stato l'incontro casuale degli atomi di Lucrezio ad aver formato il mondo; forze e leggi impiantate nella materia, che hanno per fonte l'Intelletto più saggio, sono state l'origine immutabile di quell'ordine che è scaturito necessariamente, e non casualmente, da esse».

I. Kant, 1755, p. 334; trad. it. p. 155.

È possibile constatare infatti come la mitologia sia oggetto di riflessione per il filosofo all'interno degli scritti successivi alla *Dithyrambische Rhapsodie*.

Così come nel *Versuch über das Sein* Herder elabora una sua posizione a partire dal dialogo critico con il pensiero di Kant, allo stesso modo la *Rhapsodie* è un pretesto che si pone in contrasto con la posizione di Hamann e va a costruire un pensiero originale del filosofo.

Entrambe le elaborazioni dimostrano il fatto che Herder sia un buon allievo di entrambi i pensatori, data l'attenzione che nei suoi saggi dedica ai due pensatori, ma anche dal momento che porsi in contrasto significa conoscere a fondo il loro pensiero e a partire da questo formulare una prospettiva originale.

III. 5. 1. *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*

Il Ditirambo è uno stile corale che appartiene al culto dionisiaco. Esso risale alla tragedia greca e deriva dagli inni, ad esempio quelli pindarici. La Rapsodia, come abbiamo visto precedentemente, è la prestazione di un Rapsodo, il quale nell'antica Grecia cantava canzoni epiche.

Da Shaftesbury che aveva intitolato la sua opera *The moralists. A philosophical Rhapsody* (1699), a Mendelssohn con la sua *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1761), fino al testo di Hamann che Herder riprende in modo ironico e parodistico, la Rapsodia è stata intesa come un testo frammentario, un mescolamento di generi che mostra il suo chiaro orientamento estetico.

Rhapsodie kabbalistischer Prose è il sottotitolo che Herder riprende esattamente dall'*Aesthetica in nuce* di Hamann. La cabbala è una dottrina ebraica segreta che oppone il Talmud esoterico come nocciolo rispetto ai testi dell'Antico Testamento.

L'asprezza del punto di vista di Herder emerge già dai primi passaggi del saggio. In questo saggio egli dichiara di voler osare raccogliere l'estetica in un nocciolo, mostrando fin dal principio l'intento di questo testo di porsi in interlocuzione con la riflessione del suo maestro Hamann.

Un rabbino rapsodico sarà quello che rinuncia alla lira e al pennello [...]. Egli getterà il pennello per dipingere la passione furiosa, come quello di Mosè, che divenne un serpente;

e tuttavia mi azzardo a raccogliere l'estetica nel nocciolo, come si arrotola la pergamena di Ercolano, nella speranza di trovare di più che un Apollo sofista⁷²⁴.

In questo passaggio Herder si riferisce al cabalista - «Rabbi» - Hamann, il quale non ha intenzione né di cantare né di dipingere («Nicht Leyer! – noch Pinsel», niente lira, né pennello!⁷²⁵): egli parla nello stile della prosa.

La ripresa dell'episodio della Bibbia in cui Mosè getta il bastone a terra nel deserto e questo si trasforma in serpente, come segno certo che il Signore è venuto a lui, mostra l'intenzione da parte di Herder di riconoscere, attraverso questa metafora, che la passione di Hamann è un'ispirazione divina.

«Aber dennoch wage ichs, die Aesthetik in der Nuß zu entklauben, wie man die herkulanischee Pergamente⁷²⁶, aufrollt, in Hoffnung mehr zu finden, als - - einen Sophisten Apollon»; con «Aesthetik in der Nuß» Herder compie esattamente una traduzione del titolo dell'opera di Hamann. Richiamandosi alla «nux» però Herder intende richiamare la densità che contiene il nocciolo, il quale è in grado di sviluppare un'intera pianta (il sistema dell'estetica). La relazione tra nocciolo e buccia e tra esotico e esoterico deve essere pensata insieme.

Il riferimento a Apollo, il dio della musica e della poesia, viene introdotto da Herder qui, quasi contro il suo stesso interesse, attraverso un'argomentazione sofisticata – come forse anche Hamann rimprovera la sua *Aesthetica* di ipocondriaca vanità.

La poesia è la lingua madre: così la nostra prosa è – e lo sappiamo talmente poco che parliamo la prosa come il borghese gentiluomo⁷²⁷ – il bastone della schiavitù e la catena della vendita dalla casa della madre nell'Egitto di Agar: e perciò anche Platone è bandito, il Siloh di Atene, che volle spezzare la tavola draconiana di Mosè e il bastone del

⁷²⁴ DR, DKW, I, p. 30.

⁷²⁵ J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 113.

⁷²⁶ Herder si riferisce alla scoperta della Villa dei Papiri a Ercolano di Winckelmann, avvenuta nel 1750. Lo storico dell'arte descrive il rivenimento di questi papiri carbonizzati all'interno dello scritto *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den Reichfragen von Brühl* (1762)

⁷²⁷ Si tratta di rimando al *Bourgeois Gentilhomme* di Molière. Cfr., anche J. G. Hamann, 1760a, p. 213; trad. it., p. 132.

guardiano Solone, dalla sua Repubblica di cittadini, sbirciò la poesia verso la terra selvaggia, che è stata qui e ora non c'è, nonostante il platonico Rousseau⁷²⁸.

Naturalmente la ripresa del testo di Hamann – «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlecht»⁷²⁹ – è del tutto evidente.

La tesi di Hamann sulla poesia come lingua madre del genere umano è strettamente legata alla tesi dell'Eone contemporaneo⁷³⁰, ossia dell'epoca contemporanea, fatta sprofondare da Dio in un sonno profondo. Coloro che son rimasti desti hanno il compito di condurre i dormienti alla condizione di nuovi esseri umani; allora l'epoca successiva verrà salutata come un viaggio che si desta dall'ebbrezza.

A questa visione storica in chiave escatologica, Herder contrappone la sua visione moderna che pone la domanda sulla possibilità del non-più e del non-ancora. Dalla Prosa, che viene trattata da Hamann con disprezzo⁷³¹, Herder sviluppa già qui il fondamento di una forma di pensiero e di una forma di esibizione (*Darstellungsform*) immediate che siano in grado di sviluppare anche la poesia più naturale come fosse una forma d'arte, e con ciò permetta di rendere tutt'uno le epoche passata, presente e futura.

Questa «nostra prosa» è un dato storico da accettare, sostiene Herder: essa è la verga della schiavitù e la catena della vendita dalla casa della madre: ma questa vendita avvenne nell'Egitto della schiava Agar, la madre del primo figlio di Abramo, Ismaele⁷³². La schiavitù della terra di Agar, l'Egitto, viene evocata attraverso l'episodio di Giuseppe, il quale venne venduto dai suoi fratelli nella terra della schiava Agar. La madre riuscì a salvare Giuseppe

⁷²⁸ «Ist Poesie die Muttersprache: so ist unsere Prose – und wir wissen es so wenig, als der bürgerliche Edelmann, daß wir Prose reden – der Knechtschafts Stab und die Kette der Verkaufung aus dem Hause der Mutter in das Egypten der Hagar: und darum verbannt auch *Plato*, der *Schilo Athens*, der die *drakonischen* Tafeln Moses, und den Stab des Treibers Solons, zerbrechen wollte, aus seiner *Bürger* Republik die Poesie nach dem Lande der Wilden, das da war, und nicht ist, wiewohl der Platonische Rousseau hineinschielte». *DR, DKW*, I, p. 31.

⁷²⁹ «La poesia è la lingua madre del genere umano». J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 113.

⁷³⁰ Com'è noto Eone è una figura della tradizione cosmologica greca che costituisce la personificazione del tempo assieme a quella di Krtonos. Venerato come "Signore della luce", rappresenta l'eternità, il tempo infinito, nonché il susseguirsi delle ere.

⁷³¹ J. G. Hamann, 1759b, p. 94.

⁷³² Cfr., *DR, DKW*, I, p. 31.

dalla morte per fame durante gli anni della siccità, nonostante il piano economico di digiuno di Israele.

La prosa accostata al destino di Giuseppe deve essere letta in questa chiave: Giuseppe che già aveva dato prova della sua capacità di interpretare i sogni, predicando le sorti dei suoi compagni di prigionia, il coppiere e il panettiere, viene convocato per interpretare i due sogni del faraone che nessuno dei maghi riusciva a sciogliere. Il primo sogno riguardava le sette vacche grasse e le sette vacche magre e il secondo sogno sette spighe piene e sette spighe vuote. Interpretando il sogno Giuseppe predice un tempo della durata di sette anni di abbondanti raccolti (le sette vacche grasse e le sette spighe piene) e un tempo equivalente di carestia (le sette vacche magre e le sette spighe vuote). Giuseppe propone di fare delle scorte negli anni di abbondanza che possa servire in quelli di carestia: il faraone convinto della proposta di Giuseppe lo mette a capo del paese. Attraverso dunque questo espediente si determinano anche le sorti dell'Egitto.

L'immagine che emerge dall'allegoria che usa Herder allude dunque al fatto che la prosa può ammettere la potenza della poesia senza omettere il suo fondamento nella schiavitù. Perciò laddove Herder chiama il suo controcanto «dithyrambisch», versi sparsi di un inno che si leva in volo, e canta di una prosa poetica appassionata, Hamann parla di poesia in lutto nella prosa. Ne viene che attraverso questo tipo di processo Herder restituisce, malgrado ne comprenda ogni limite, un'idea positiva del contemporaneo in contrasto con la posizione di Hamann.

La possibilità che siano i cittadini stessi della Repubblica platonica a poter modificare le leggi⁷³³ è un proposito che Hamann giudica assai negativamente; Herder invece accosta la figura di Platone a quella di Siloh il Messia⁷³⁴: è lui a dare inizio a una restaurazione poiché fissa le basi della ragione prosastica nella sua Repubblica di cittadini.

Continua Herder:

Il nostro popolo borghese, l'antipode dell'umanità, ha disimparato la sua lingua materna, poiché è stato scacciato dal giardino di Dio per strisciare sulla pancia sotto l'aratro e per mangiare terra per tutta la sua vita.

Anche secondo Rousseau l'essere umano naturale ha perduto l'armonia ideale con se stesso nel passaggio alla solitudine selvaggia dell'individuo determinata dalla proprietà, dalla

⁷³³ Cfr., Platone, 1999, 426b-427b.

⁷³⁴ Genesi, 49, 10.

convenzione linguistica, dalle dipendenze, e dalle leggi che obbediscono alle relazioni civili della società.

D'altra parte l'espressione «Antipoden der Menschheit» – fa notare anche Gaier⁷³⁵ – richiama empaticamente l'uso del concetto di «Menschheit» contenuto nel testo di Hamann: «Er schuf den Menschen in göttlicher Gestalt; - - zum Bilde Gottes schuf er ihn. Dieser Rathschluß der Urhebers löst die verwickeltsten Knoten der menschlichen Natur und ihrer Bestimmung auf»⁷³⁶.

L'immagine del serpente torna di nuovo, ma questa volta ci si riferisce al serpente del Paradiso terrestre, il quale viola il patto e viene cacciato dal paradiso. Questo episodio biblico rimanda alla confusione delle lingue a Babilonia: al disimparare «la lingua materna».

«La massima di Longino: Gli antichi parlavano la Poesia nei loro racconti comuni: la ascoltiamo e la comprendiamo, se leggiamo Blackwell⁷³⁷, con l'intelletto ma non con il cuore»⁷³⁸.

All'origine il linguaggio – qui Herder riprende Condillac, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746) – era intonato secondo una melodia musicale.

«Chi riconosce nella nostra scrittura la pittura antica, mi mostra il canto degli antichi nel nostro suono (*Ton*), e il suo linguaggio metaforico nella nostra sintassi scolastica propria della filosofia»⁷³⁹. Gli Egizi scrivevano in principio attraverso segni pittorici che combinano elementi ideografici, sillabici e alfabetici, appunto i geroglifici. Questo viene chiamato da Herder «Metaphersprache» richiamandosi alla *Lettre* (1751) di Diderot, in cui il filosofo afferma che la lingua dei gesti è metaforica.

Nominando la scrittura antica Herder mette in evidenza il fatto che Hamann definisce ciascun tipo di carattere, anche l'antica scrittura pittorica, come l'altra faccia dei segni reali, ossia il

⁷³⁵ Cfr., U. Gaier, 1985, p. 889.

⁷³⁶ «Creò l'essere umano in forma divina; ...a immagine di Dio lo creò. Questo decreto del Creatore scioglie gli intricati nodi della natura umana e della sua destinazione».
J. G. Hamann, 1760a, p. 198; trad. it., p. 114.

⁷³⁷ Th. Blackwell cita nel suo *An Enquiry into the life and writings of Homer* (sez. III) lo scritto *Peri Metrou* di Longino.

⁷³⁸ *DR, DKW*, I, p. 31.

⁷³⁹ *Ivi*, p. 32.

discorso di Dio attraverso la creazione, e che l'elevata considerazione di Hamann nei confronti dei segni poetici del principio non è dunque affatto giustificata.

ERSTER GESANG; (ÜBER DAS SINNLICHE:)⁷⁴⁰

In questo modo Herder intitola la prima suddivisione del corpo dello scritto, legandosi immediatamente all'*Aesthetica in nuce*, poiché ne richiama all'attenzione il tema percorso dallo scritto hamanniano: «Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder»⁷⁴¹, i sensi e le passioni non parlano né comprendono nulla come immagini, a cui Hamann oppone filosofia e scrittura (*Schriftlichkeit*).

I segni cioè, in cui si traducono le immagini, sono di tre specie. La prima: la natura, come poema epico, che produce immagini di una verità superiore, e perciò indica in ogni segno di Dio. La seconda: la storia, prototipo della poesia drammatica, considerata sia nel suo insieme, oppure simbolizzata geroglificamente in una sola personalità o avvenimento (Adamo). La terza: la Bibbia, simbolo della poesia lirica, che è apparizione così caratteristica che rivela un superiore rapporto sistematico (Eva).

- - ich folge der Säng' Aoidos
Auf! Der du saßest 7. Tage des Schweigens
Tu auf die Pforten des Munds, geflügelte Sprüche posaunend! -⁷⁴²

Seguo il cantore «Aoidos» – probabilmente in questo passaggio Herder intende ἀοιδᾶς, che proviene da ἀοιδή, canzone o poesia – «che tu rimanesti sette giorni in silenzio». È netta qui la ripresa del passaggio di Hamann all'interno dei *Wolken*: «Sieben Tage im Stillschweigen

⁷⁴⁰ Ivi, p. 33.

⁷⁴¹ «Sensi e passioni non parlano ed intendono che immagini». J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 114.

⁷⁴² DR, DKW, I, p. 33.

des Nachsinns oder Erstauens saßen sie; - - und thaten ihren Mund auf – zu geflügelten Sprüchen»⁷⁴³.

Herder si riferisce a Hamann come se fosse un nostro avo, e tenta a partire dalle parole del suo stesso maestro di dare una visione differente della contemporaneità. La storiografia – come abbiamo visto – ribadisce Herder serve a comprendere i passaggi che il panorama culturale compie attraverso le epoche: inutile pensare di potersi immergere di nuovo in una cultura del passato, ciò che è possibile invece fare è riportare i concetti dell'antichità attraverso le parole della contemporaneità, secondo le urgenze. «La rondine di Lessing che non poteva più cantare imparò a costruire»⁷⁴⁴.

«Dio parlò, e divenne luce!»⁷⁴⁵. Un nuovo filosofo, così chiama Herder Martin Knutzen, allievo di Wolff e maestro di Kant e Hamann, nei suoi scritti *Systema causarum efficientium* (1745) e *Von der immteriellen Natur der Seele* (1744) riconduce l'influsso dell'anima sul corpo a un'origine divina: la parola creatrice «sprach». Ciò che ne proviene è che la parola risulta separata dalla sua funzione strettamente connessa alla realtà concreta.

Lo stesso passaggio, avverte Herder, viene acquisito dal suo allievo Friedrich Johann Buck: lo si ritrova all'interno dello scritto *Philosophische Gedanken von der Schreibart der heiligen Schrift und ins besondere von der Mosaischen Beschreibung der Erschaffung des ersten Menschen* (1745).

Infine anche il «filologo», Hamann, riprende questa posizione e costruisce un'estetica sulla parola «luce»: «ma tu l'hai iniziata, l'estetica mosaica, mio caro filologo, e tu puoi anche concluderla»⁷⁴⁶.

Il riferimento è diretto al passaggio di Hamann⁷⁴⁷, per cui Herder lo rimprovera rispetto all'affermazione: «Denn Gott, der da hieß das Licht aus der Finsternis hervorleuchten, der hat einen hellen Schein in unsre Herzen gegeben, daß durch uns entstünde die Erleuchtung von der Erkenntnis der Klarheit Gottes in dem Angesichte Jesu Christi».

⁷⁴³ «Sette giorni nel silenzio della contemplazione e dello stupore si è seduta, - - e ha aperto la sua bocca - a parole alate».

J. G. Hamann, 1759b, p. 97.

⁷⁴⁴ *DR, DKW*, I, p. 33.

⁷⁴⁵ «Gott sprach: es werde Licht!».

ibidem.

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 34.

⁷⁴⁷ Cfr., J. G. Hamann, 1760a, p. 206; trad. it., pp. 123-124.

Hamann incita a dirigersi verso la devozione e la fede per la natura, a credere nella capacità umana di fare esperienza di Dio nella creatura, e insiste sulla provenienza della conoscenza umana dal contenuto e dalla forma di tutte le creature sulla base dell'analogia tra l'essere umano e il creatore.

«Tutti i colori del mondo più bello impallidiscono non appena soffocate quella luce, il primo gemito della creazione soffoca»⁷⁴⁸.

«Caro perché non sei un virtuoso, per cantare Dio nell'essere umano, e per rendere eterna la nostra natura [...] dove vive lui, che per Dio crea in se stesso»⁷⁴⁹: così Herder richiama Hamann alla sua epoca riprendendo il passo dell'*Aesthetica in nuce* e rivolgendolo al suo maestro. «Virtuosi dell'età, presente, sui quali il Signore Iddio ha fatto un sonno profondo! Voi, pochi nobili! Traete vantaggio da questo sonno ed edificate sulla costola di questo Endimione la nuova edizione dell'anima umana, che vide nel suo sogno mattutino il bardo di notturni canti, ... non però da vicino»⁷⁵⁰.

«Virtuoso» è un concetto che proviene da Shaftesbury che vuole designare un uomo ben educato e armonioso. La sua bellezza è riflesso del creatore, di come egli possa creare a sua volta il bello, e di come sia un Prometeo per volere di Dio.

Questa rappresentazione corrisponde all'espressione di Herder «Gott in Menschen», che per Hamann diventa «Ebenbild des unsichtbaren Gottes in unserm Gemüth»⁷⁵¹, l'invisibile immagine di Dio nel nostro animo⁷⁵².

Al proposito di Hamann l'epoca contemporanea non offre nessun pubblico e nessuna patria; ma se il volgo è così profano esso possiede tuttavia la sua voce: «dove li ho veduti io i baccanti, che dinanzi a me denudano il seno del loro spirito. Tu parli: parole che tu vedi! – a chi dovrei parlare io? L'Eone è per me fieno, e lo splendore futuro come il fiore dell'erba»⁷⁵³.
È la nostra antropologia che deve ispirarci.

⁷⁴⁸ ibidem; trad. it., p. 124.

⁷⁴⁹ *DR, DKW*, I, p. 34.

⁷⁵⁰ J. G. Hamann, 1760a, p. 200; trad. it., p. 117.

⁷⁵¹ Ivi, p. 207; trad. it., p. 125.

⁷⁵² Questa espressione è ripresa dal filosofo da Ovidio, *Fasti*, VI 5.

«Est Deus in nobis; agitante calescimus illo:/Impetus hic, sacrae semina mentis habet».

⁷⁵³ *DR, DKW*, I, p. 34.

È in questa parte che Herder introduce il secondo grande tema dell'*Aesthetica in nuce*: la mitologia. «Chi è costui che risale dalla morte? - - “io vedo gli dei risalire”, borbotta la strega mitologica! “io però vedo un uomo in abito blu - - ” grida il pitico filologo quando solleva la creazione alla base»⁷⁵⁵.

Come è noto Hamann rintraccia nella natura e nella Scrittura la parola di Dio, e i sensi e le passioni, come capacità recettive e produttive di immagini, costituiscono una nuova fonte per la mitologia. Di contro interloquisce Herder, il quale risponde esponendo differenti punti di vista con il solo obiettivo però di far emergere l'autoinganno in cui cade la concezione hamanniana di Dio.

A questo proposito cita l'episodio biblico della strega di Endor⁷⁵⁶. Secondo la Bibbia questa strega aveva il potere di evocare lo spirito dei morti. Herder afferma che la strega di Endor vede gli spiriti (*Götter*) risalire dalla terra. Alla domanda di Saul, che si era rivolto a Dio e ai profeti per ottenere consiglio su come agire nei confronti dei Filistei, prima della battaglia di Gilboa, la strega risponde di aver visto un uomo anziano con un abito da prete: secondo i libri di Mosè (Mosè, 39, 22) questo abito è di un color blu purpureo.

Hamann interpreta nelle *Fünf Hirtenbriefe* questo passaggio in modo non corretto: «Ogni re in Israele credette a una vecchia strega che vide gli spiriti uscire dalla terra»⁷⁵⁷. Correggendo questo passaggio interpretato in modo non corretto da Hamann, Herder fa notare che non si tratta di spiriti, ma dell'apparizione di un uomo: la mitologia di Hamann si basa perciò su false premesse.

Hamann è nominato come un oracolo, accomunato alla Pizia, la sacerdotessa del tempio di Apollo che viene ispirata da un fumo che esce da una fessura del terreno.

«Parla che io ti vedo! - - questo desiderio fu adempiuto dalla creazione che è un parlare alla creatura mediante la creatura»⁷⁵⁸. Hamann invita il poeta dell'epoca assopita a impegnarsi nel compito più nuovo dell'anima umana: produrre l'epoca d'oro.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 35.

⁷⁵⁵ Ibidem.

⁷⁵⁶ Samuele, 28, 13.

⁷⁵⁷ J. G. Hamann, 1763, p. 365.

⁷⁵⁸ J. G. Hamann, 1760a, p. 198; trad. it., p. 115.

Citando *Margot la Ravaudeuse*, un romanzo di Fougere de Monbron posseduto da Hamann e nominato dal filosofo come «die Muse der Philologen»⁷⁵⁹, Herder conclude la sua seconda argomentazione critica nei confronti della posizione di Hamann rispetto alla mitologia: essa non assume alcun carattere vincolante; ciascuno vede nella creazione e nell'essere umano soltanto ciò che dal suo punto di vista appare interessante.

«Gli occhi ci mancano, un paio di occhi come soli che vedono la mitologia del nostro Wodan e del nostro Talmud, vedono il gioco d'ombra di Edda, la storia del cavaliere, quella del gigante e la fiaba, la nostra storia nazionale se si scava attraverso la sua pancia, il Dio di questo mondo»⁷⁶⁰.

Di qui Herder costruisce la sua critica, andando a elaborare una posizione estetica contraria a quella proposta da Hamann: si tratta cioè del tentativo di rendere possibile una nuova mitologia attraverso il ricorso al pensiero cristiano della creazione come parola e atto di Dio, il quale si alimenta del processo di personificazione delle rappresentazioni bibliche e soprattutto filosofico-naturali.

Gli occhi come il sole sono per Herder il presupposto del pensiero mistico, così come anche Rousseau li aveva immaginati.

La solarità degli occhi mira alla centralità dell'essere umano, dove il senso e il suo oggetto, produttività e ricettività stanno in un rapporto reciproco, sono soltanto modi di un'unica sostanza.

Questa relazione, e qui si esplicita la posizione di Herder, insieme al peccato originale, è mortificata all'ingresso nel mondo prosastico intellettuale con il peccato originale, e è ridotta a una relazione interrotta che si delinea come una presa di posizione soggettiva relativa a un interesse. La mitologia di Hamann non procede oltre la mitologia della natura bella e non arriva a includere la personificazione e l'allegoria, come invece hanno fatto i Greci, e come i

⁷⁵⁹ Nella nota (61) dello scritto di Hamann leggiamo: «non sarebbe stato buffo se il Sig. Klopstock avesse voluto spiegare al suo compositore o a una Margot la Ravadeuse, quale è la Musa del filologo, i motivi per i quali fa stampare andando a capo le sue impressioni poetiche, che hanno per oggetto *qualitates occultae* per il Volgo e che in linguaggio galante sono dette sensazioni *par excellence*. Nonostante il mio gergo impossibile sarei ben lieto di riconoscere lo stile prosastico del Sig. Klopstock un modello di classica perfezione. In base a piccoli controlli riconosco a questo autore una conoscenza tanto profonda della sua lingua materna e in particolar modo della sua prosodia che la sua musicale misura sillabica mi sembra la più adatta ad essere l'abito di cerimonia della lirica per un cantore che non vuole essere volgare. Io distinguo i pezzi originali del nostro Asaf dalle sue metamorfosi degli antichi canti di Chiesa e addirittura dalla sua Epopea, la cui storia è nota e che è simile a quella di Milton se non totalmente almeno nel profilo».

Ivi, p. 215; trad. it., p. 134.

⁷⁶⁰ DR, DKW, I, p. 36.

contemporanei invece amano imitarli su questo punto portando a esperienza la loro alterità rispetto all'enorme distanza con i Greci.

Alla posizione mitologica che assume la storia secondo Hamann, come parola di Dio comprensibile solo all'Illuminato, Herder contrappone qui acutamente una comprensione della storia pragmatica e materiale, da cui si pongono le basi per una storia colta nei termini di una mitologia: questa sarà anche la posizione che Herder riprenderà all'interno delle *Ideen* (1784-1791), dove il filosofo tenta di cogliere l'agire di Dio attraverso la storia dalle concrete condizioni della vita.

«E anche tu, o Filologo! Sarai un assassino della bella natura greca, se dici assurda la sua teoria della favola; tu parli per te, così ti porto con la pietra bianca; tu parli di questo ma da profeta di tempi passati, così senti di possedere strumenti mutilati e domandi dov'è che la bellezza vale secondo verità – verità qui, verità là! Abbiamo troppe verità che sono pesi, e non una musa, e nemmeno un Creatore ci deve purificare dalle astrazioni, ma preservare, poiché ogni purificazione è essa stessa un'astrazione attraverso il fuoco, e il poeta ideale è una creatura non un filosofo, ma una pianta di spugna (*Schwammgewäch*) della bella natura e un fratellastro illegittimo di Emil»⁷⁶¹.

Herder accusa Hamann di non conoscere il ruolo della natura nella mitologia greca, e per questo di non ricondurla alla personificazione di astrazioni così come invece compare nella cultura greca; di non essere in grado come moderno di assumere un punto di vista ermeneutico per comprendere i Greci.

«La natura opera per sensi e passioni. Chi ne mutila gli organi come potrà sentire?»⁷⁶². Hamann ammette che anche i suoi sensi e le sue passioni sono mutilati, e questa mutilazione potrebbe valere anche nei confronti della mitologia greca: si tratta di un'ammissione che mette in difficoltà l'intera posizione critica assunta da Hamann, poiché allora ciò che è possibile all'essere umano moderno è rendersi inerme all'evoluzione sociale, o agire a partire dalla condizione che vive.

Nominando la musa Herder fa riferimento al passaggio dell'*Aesthetica in nuce* in cui Hamann riferendosi a una musa scrive: «O una musa come il fuoco di un orefice e come il sapone dei lavandai!...

⁷⁶¹ Ivi, p. 37.

⁷⁶² J. G. Hamann, 1760a, p. 206; trad. it. p. 123

Essa oserà purgare il naturale uso dei sensi dall'innaturale uso delle astrazioni, per cui dei nostri concetti alcune cose vengono altrettanto mutilate come il nome del Creatore viene oppresso ed offeso»⁷⁶³.

A partire dall'*Emile* di Rousseau Herder fornisce argomentazioni alla sua posizione: si deve assolutamente evitare di pensare a una separazione tra l'attività sensibile e quella cognitiva se l'intento è quello di rappresentare un poeta ideale.

Hamann domanda dov'è che la bellezza è valida secondo verità: «und fragst, wo Schönheit gilt nach Wahrheit – Wahrheit hin, Wahrheit her!»⁷⁶⁴.

Con Baumgarten Hamann aveva posto i sensi e le passioni come presupposti dell'esperienza estetica, tuttavia il senso viene interrogato unicamente come *sensus mysticus* della verità. «wenn eine einzige Wahrheit gleich der Sonne herrscht; das ist Tag [...]. Alle Farben der schönste Welt erbleichen: sobald ihr jenes Licht, die Erstgeburt der Schöpfung, erstickt»⁷⁶⁵. Se risplende gloriosa come il sole un'unica verità, allora è giorno. Tutti i colori del mondo più bello sbiadiscono non appena quella luce viene soffocata, quella luce che – vuole Hamann – è il primo gemito della creazione.

Per Herder invece la bellezza è valida nell'estetica, così come nel giudizio della mitologia greca: per questo troviamo una ripresa sarcastica dell'espressione di Hamann «Mythologie hin, Mythologie her!»⁷⁶⁶, proprio a esibire un rovesciamento del punto focale della riflessione: laddove per Hamann il fine ultimo dell'esperienza estetica del bello è una tensione alla verità, per Herder invece è la mitologia come resa simbolica della natura, e dunque una reinterpretazione del reale, che realizza quella relazione vitale tra essere umano e mondo, tra dentro e fuori.

«"Dov'è la frusta di Eutifrone, o cavalluccio ombroso? Affinché il mio carretto non resti bloccato..."»⁷⁶⁷. Contro Bacone-Eutifrone, che Hamann indica come garante per il suo dibattito⁷⁶⁸ con Michaelis⁷⁶⁹, poiché è colui che pur non essendo in grado di dare una

⁷⁶³ Ivi, 207; trad. it., p. 125.

⁷⁶⁴ DR, DKW, I, p. 36.

⁷⁶⁵ J. G. Hamann, 1760a, 206; trad. it., p. 125.

⁷⁶⁶ Ivi, 205; trad. it., p. 123.

⁷⁶⁷ Ibidem.

⁷⁶⁸ «Bacone si raffigurava la mitologia come un giovinetto alato di Eolo, che ha il Sole alle spalle, nuvole a sgabello dei piedi e per la noia soffia in un flauto greco».

definizione più concreta di pietà, afferma però che la pietà è ciò che è gradito agli dei; Herder sceglie invece Bellerofonte⁷⁷⁰, il possessore del cavallo Pegaso rubato a Zeus con l'aiuto della dea Atena che gli diede una briglia d'oro. Pegaso è il poetico cavallo volante con cui Bellerofonte volle conquistare l'Olimpo, Zeus infastidito dalla sua vanità fece spaventare il cavallo con un morso di un tafano e precipitare Bellerofonte dal cavallo. Egli sopravvisse alla grave caduta, ma rimase solo e infermo per tutta la vita.

Herder sceglie dunque un poeta a garante e considera l'Eutifrone di Hamann una fonte secondaria ispirata da Socrate.

«Sul perché le passioni più alte cadono quando trionfano? Io taccio completamente, poiché gli stupidi per lo più parlano. - - i Greci ebbero una dimensione del modo di pensare, dell'azione, del bello, totalmente altra: in questo senso essi sono inimitabili, e per rubare l'inconoscibile, lasciati fare una rapsodia di molti popoli»⁷⁷¹.

La ripresa del passo⁷⁷² di Hamann a cui si riferisce qui Herder, mira a prendere in esame la posizione del suo maestro che intende l' α e l' ω non come lettere ma come il principio e la fine in senso biblico: la presenza del divino è intesa come principio creativo e come fine diretto, che diviene astratta attraverso la comprensione moderna e classicista dei Greci e annega nel diluvio della saggezza del mondo. Herder costruisce su questo la sua conseguenza diametralmente opposta alla proposta di imitazione di Winckelmann, e pone il fondamento

Ivi, p. 204; trad. it., p. 122.

In questo passaggio Hamann fa riferimento al *De Augmentis Scientiarum* di Bacone, Libro II, Cap. XIII.

«Fabulae mythologicae videntur esse instar tenuis cujusdam aerae, quae ex traditionibus nationum magis antiquarum in Graecorum fistola inciderunt».

Le favole mitologiche paiono somigliare ad una auretta lieve: dalle tradizioni delle nazioni più antiche finirono nei flauti dei Greci.

⁷⁶⁹ Cfr., J. G. Hamann, 1760a, p. 197; trad. it., p. 113.

⁷⁷⁰ Letteralmente «uccisore di Bellerofonte», il tiranno di Siracusa. È un personaggio della mitologia greca, un eroe la cui impresa più grande fu quella di uccidere la Chimera, un mostro che Omero descrisse con la testa di un leone, il corpo di una capra e la coda di serpente.

Omero, *Illiade*, IV, 155-205.

⁷⁷¹ DR, DKW, I, p. 37.

⁷⁷² «Parlo a voi, Greci! Perché sembrate più saggi dei ciambellano della chiave gnostica; provate solo a leggere l'*Illiade*, dopo che abbiate tolto via mediante astrazione le due vocali α e ω , sappiate dire dell'intelligibilità e musicalità del poeta».

J. G. Hamann, 1760a, p. 207; trad. It., p. 125.

per la sua posizione decisamente anticlassicistica all'interno dei *Fragmente*: la proposta di Herder si orienterà verso un'imitazione dei Greci, ma solo nella loro prosa.

La proposta di Herder di produrre una «Rhapsodie vieler Völker» è la risposta invece alla condanna ironica di Hamann del consenso eclettico-critico diffuso in tutta la cultura, come esso debba essere cercato nel contesto eclettico dell'illuminismo attraverso il concetto di “buon senso” o di “sana ragione”. Nel *Französisches Project*, anch'esso pubblicato all'interno dei *Kruzzüge des Philologen* leggiamo:

Mein Alkahest du bon sense bestehet folglich in einem wunderthätigen Zirbeldrüsentheriack, der das französische Quecksilber in den feinsten Zellen des Gehirns fest macht, nichts als einige Scrupel unsers Fladdergeistes übrig läßt und dafür eingepflanzt ein gut Theil vom brittischen Phlegma, versetzt mit welscher List, spanischer Schwerfälligkeit, deutscher Schnellkraft u. s. w.⁷⁷³

Ciò che è interessante notare è l'uso che Hamann fa del linguaggio in questo passaggio, proponendo in modo ironico alcune espressioni francesi. Mentre Hamann utilizza i riferimenti puri dell'origine e della fine, Herder si dirige verso la raccolta di elementi reali « del modo di pensare, dell'azione, del bello» in popoli differenti, che possono essere compresi criticamente attraverso l'idea di una peculiarità nazionale. Questo orientamento trova la sua definizione all'interno della «Beschluß, über das Ideal der Sprache»⁷⁷⁴ del primo frammento dei *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1766-1767).

La distanza tra il mondo greco e quello contemporaneo a Herder e Hamann è – secondo Herder – incolmabile: la cultura greca può in questi termini soltanto essere osservata. «Preservare l'estetica» è per Herder il grande proposito che occupa i *Fragmente*: qui egli rende in modo molto chiaro ciò che già nella *Dithyrambische Rhapsodie* viene enunciato in due frasi affermando che né l'imitazione dei Greci né l'estetica della verità rivelata di Hamann possono essere il fine da auspicare: nell'*Apostille* Herder elabora infatti una sua propria proposta.

⁷⁷³ «Il mio preparato *du bon sense* consiste di conseguenza in una miracolosa teriaca della ghiandola pineale, che rende compatto il mercurio francese nelle più piccole cellule del cervello, non lascia altro che qualche scrupolo del nostro spirito appiattito, e da ciò piantata una buona parte di flemma britannica, mescolata con qualche lista di pesantezza spagnola e di velocità tedesca e così via».
J. G. Hamann, 1762b, p. 155.

⁷⁷⁴ *F*, I red., *DKW*, I, pp. 250-259.

Apostille

Naturalmente l'*Apostille* della *Dithyrambische Rhapsodie* si propone – come già detto – come una versione parodistica dell'*Aesthetica in nuce* quella hamanniana. È proprio in questa parte del testo, però, che meglio emerge la posizione di Herder nei confronti della proposta di Hamann, quale si è detto anche nelle pagine precedenti.

Le prime righe di questa parte richiamano immediatamente alla mente quelle del testo di Hamann al principio della sua *Apostille* all'*Aesthetica in nuce*.

Scriva infatti Hamann: «Als der älteste Leser dieser Rhapsodie in kabbalistischer Prose seh ich mich vermöge des Rechts der Erstgeburt verpflichtet, meinen jüngern Brüdern, die nach mir kommen werden, noch ein Beyspiel eines barmherzigen Urtheils zu hinterlassen»⁷⁷⁵.

Questo *incipit* è immediatamente confrontabile con quello scritto da Herder nel suo saggio: «Als der jüngste Leser dieser Rhapsodie seh ich mich vermögen meines bunten Rocks und Milchhaars berichtet meinen ältern Brüdern, wie Elihu ein Beispiel eines unbarmherzigen jüngsten Gerichts, über den Philologen, den unbarmherzigen, prahlerischen Züchtiger der Welt, aufzustellen, und zusehen, ob in seinem Munde noch Widerrede erfunden wird»⁷⁷⁶.

All'interno dei *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* Herder riprenderà la sua *Apostille* in una critica mossa a Hamann a proposito del giudizio di sé⁷⁷⁷.

Per riuscire a cogliere meglio l'efficacia dell'*Apostille* herderiana allo scritto, si è deciso di spostare il commento al testo in nota, per poter fruire dello scritto del filosofo in modo più scorrevole.

Come primo lettore di questa rapsodia mi ritengo in dovere, per la mia veste colorata e per i capelli di latte (bianchi), autorizzato dai miei fratelli maggiori, come Elihu⁷⁷⁸, un esempio del più giovane giudice spietato, di disporre e di vedere, riguardo al filologo, lo

⁷⁷⁵ «In qualità di primo lettore di questa rapsodia in prosa cabbalistica mi ritengo in dovere, in forza del diritto di primogenitura, di lasciare in eredità ai miei fratelli più giovani che mi succederanno, ancora un esempio di giudizio misericordioso».

J. G. Hamann, 1760a, p. 217; trad. it., p. 135.

⁷⁷⁶ *DR, DKW*, I, p. 37.

⁷⁷⁷ Cfr., *F*, I red., *DKW*, I, pp. 248-250.

⁷⁷⁸ *Giobbe*, 32, v. 6, 22.

spietato, ostentato virtuoso del mondo, se nella sua bocca venga trovata ancora un'obiezione.

Tutto in questa noce estetica sa di vanità dell'ipocondriaco, così che di essa si può dire con i contadini lettoni: chi la vede, è colui che non la afferra; ma chi non la contempla (ma morde su di essa) è colui che la afferra, e trova il nucleo!

Il rapsodista ha letto anche dove nessuno conosce, e come ἑρμηνεύς ἑρμηνέων⁷⁷⁹ spesso ci precede, e quasi sempre <compone> note senza testo prima dei posteri; allora chi è questo, che legge nel contempo con lui!

Osservato: e meno visto che osservato; da ciò si estende quindi il suo cerchio di esperienze dal modo dell'origine delle vesti di animali⁷⁸⁰, attraverso il tipo di giochi di parole (*Art of Punning*)⁷⁸¹, fino ai contadini lettoni; a causa di questo e delle cure e della pesca e degli Svevi e degli Svizzeri⁷⁸² egli ha vagabondato nella crociata per vedere ovunque formiche⁷⁸³, e per ritornare nel guscio di chiocciola dei suoi fratelli.

⁷⁷⁹ «interpreti di interpreti».

Qui Herder riporta in modo errato il greco antico. Correttamente: ἑρμηνέων ἑρμηνεῖς. Il filosofo riprende questa espressione dal testo di Hamann, che a sua volta si riferisce a Platone, 1998, VI, 535a.

«Socrate: “Dunque a vostra volta voi rapsodi interpretate i detti dei poeti?” Ione: “E in ciò dici il vero”. Socrate: “Siete dunque interpreti di interpreti?”».

⁷⁸⁰ Herder si riferisce a quanto Hamann dice nelle prime pagine dell'*Aesthetica in nuce*. «Ma il Signore Iddio fece vesti di pelli e li rivestì: - per i nostri progenitori ai quali la conoscenza del bene e del male aveva insegnato la vergogna -. Se la necessità è un'inventrice di comodità e di arti, si ha motivo di meravigliarci con Goguet due volte di come abbia potuto nascere in Oriente la moda di vestirsi e per di più con pelli di animali». J. G. Hamann, 1760a, p. 198; trad. it., pp. 114-115.

⁷⁸¹ Il filosofo si riferisce al gioco di parole che fa Hamann nel seguente passaggio: «hiernächst ein klein Licht das jenes ganze Sonnenheer an glanz übertift; das ist eine Nacht, in die sich Poeten und Diebe verlieben.

- - Der Poet am Anfange der Tage ist derselbe mit dem Dieb am Ende der Tage - - ».

J. G. Hamann, 1760a, p. 206; trad. It., p. 124.

⁷⁸² «Qualsiasi perdigiorno in grado di capire latino di cucina e tedesco svizzero». Ivi, p. 205; trad. it., p. 123.

⁷⁸³ «Es würde zu viel Zeit erfordern, diesen kleinen Unstand (ineptis gratum fortasse, qui volunt illa calamistris inurere)* in sein gehörig Licht zu setzen, mi mehreren Phaenomenen zu vergleichen, den Gründendavon nachzuspüren, und die fruchtbaren Folgen zu entwickeln».

[Richiederebbe troppo tempo porre nella dovuta luce questa piccola circostanza (ineptis gratum fortasse, qui volunt illa calamistris inurere)*, metterla a confronto con altri fenomeni, ricercarne i motivi e svilupparne le feconde conseguenze].

Pensato: ma poiché egli odia le ragnatele⁷⁸⁴, ogni suo pensiero distrugge un raggio di sole⁷⁸⁵ dei sistemi di sette colori e immagini alla volta – ma nella camera oscura. La sua scienza è una macchia d'inchiostro su carta assorbente, dove sono confluite innumerevoli lettere: i suoi pensieri e le sue prospettive; le sue prospettive sono frasi finali a cui manca la struttura delle premesse, e le sue parole dunque detti del saggio, sollevati prima di qualsiasi obiezione e applicazione.

Parole piacevoli cercate: ma i tribunali troppo forti sono troppo dolci, e come una delicatezza respirano troppo il gusto elevato.

Fedelmente condotto: fino alle intrecciate memorie (*Memoires*)⁷⁸⁶ di se stesso: o il mondo intero è pieno di stolti, o di suoi confidenti giacché egli elabora il suo libro nella sua

*il riferimento è a Cicerone, *Brutus*, lib II, 262: «Sono davvero degni di lode, dissi; sono nudi, diritti e belli, quasi spogliati da ogni rivestimento oratorio ornamentale. Ma mentre voleva offrire un materiale già pronto per quelli che avessero voluto scrivere di storia, fece forse un favore a quegli incapaci che vorrebbero *arricciarli come i capelli col ferro caldo*: ha tolto invece il coraggio di scrivere alla gente di buon gusto. Non c'è nulla infatti nella storia di più bello di una concisione pura e limpida».

È proprio in questo passaggio che si scaglia la critica più accesa di Herder nei confronti della posizione di Hamann. Il maestro afferma qui che per una piccola circostanza, se la si volesse analizzare secondo le sue relazioni, a confronto con altri fenomeni, per ricavarne le cause e determinarne le conseguenze, richiederebbe troppo tempo. Il progetto dei *Kreuzzüge* è secondo Herder un fallimento se il proposito è quello di «vedere ovunque formiche», in altre parole non cogliere le differenze feconde.

⁷⁸⁴ Quella della ragnatela è una metafora utilizzata da Hamann per riferirsi al sistema filosofico, che egli sente come uno spettro dell'inganno.

«Alla filosofia non vale certo la pena di pensare, specialmente poi ad almanacchi sistematici!: più che a ragnatele di elucubrazioni in un castello in rovina».

J. G. Hamann, 1760a, p. 205; trad. it., p. 122-123.

⁷⁸⁵ All'interno delle *Kleeblatt hellenistischer Briefe* Hamann fornisce una descrizione dell'immagine dell'iride.

«Doch dieser ganze Plan ist der bunten Iris^z gleich, ein Kind der Sonne und der Dünste, steht von einem bis zum andern Ende des Gesichtskreyses, unter dem ich schreibe, – eine Augenlust, zu deren Besitz ich meine Füße nicht brauchen werde – vielleicht von gleicher Dauer in dem Kikajon, jenem Sohn einer Nacht, dessen Schatten dem Jona so wohl that».

J. G. Hamann, 1762c, p. 177.

La camera oscura viene usata per esperimenti ottici e anche per ricerche sullo spettro dei colori.

In questo passaggio Herder indirizza la sua critica contro la scarsa ampiezza e la privatezza di alcune riflessioni portate avanti dal suo maestro. Naturalmente non stupisce che Herder abbia a cuore invece una visione più ampia della riflessione, dal momento che come abbiamo visto inserisce la storiografia come elemento determinante.

⁷⁸⁶ Il termine che usa qui Herder è in francese *Memoires*, che evoca piuttosto ciò che ha a che fare con una autobiografia che qualcosa che possa avere un qualche interesse collettivo. Queste memorie, note,

chiave, e si realizza solo nella chiave del suo libro. Stolti siamo noi se leggiamo il suo libro senza conoscere lui; e sciocchi come i suoi confidenti, che egli immagina che sappiano qualcosa di lui, ed ecco! Non sanno nulla!

*Altrettanto ha preso da lontano il suo nutrimento a una nave mercantile: ma saputo <che era> da distribuire, e essi vogliono tirar fuori ancora meno in modo che la massima di Young venga a lui: marcire i suoi pensieri impacchettati. Ma ovviamente questa è un'altra gilda di api che ne raccoglie un'altra *quae in favos digerit*⁷⁸⁷, tuttavia essi fanno parte di una repubblica, e dove troverà il filologo un Warburton⁷⁸⁸ insensato del lungo tempo!*

*Egli ha riunito frasi su frasi, ma invece di dipingere navi e ponti del metodo e dell'entusiasmo, ha dipinto obelischi e asterischi⁷⁸⁹. Caro amichevole lettore! Tu devi dunque sorvolare una banderuola, fare un balzo dalla campagna o essere un onesto ingannato (*Hahnrei*), per essere in grado di nuotare⁷⁹⁰.*

compongono nella chiave del testo di Hamann la sua stessa persona, e rendono la sua esperienza sensibile una faccenda privata.

Abbiamo visto invece come per Herder la dimensione della sensibilità sia quella allo stesso tempo dell'interno e dell'esterno, e come essa abbia un suo senso se in relazione con il mondo esterno e con gli altri esseri viventi: relazione che costituisce proprio l'essere umano, nel profondo della sua interiorità.

Naturalmente Herder accusa, in quest'ottica, Hamann di autoreferenzialità. Di aver generato un testo che non abbia altro riferimento o interlocutore che se stesso o il testo stesso.

⁷⁸⁷ Che digerisce nel favo.

Si riferisce a Platone, 1998, 534a-b; trad. it., a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1998.

«Proprio i poeti ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, e che a noi li portano come fanno le api, anch'essi volano come le api».

⁷⁸⁸ Herder allude al modo dettagliato attraverso cui William Warburton (1698-1779) mostra il suo pensiero.

⁷⁸⁹ Gli obelischi e gli asterischi sono i segni usati da Platone nella sua scrittura, secondo Diogene Laerzio (*Vite dei filosofi*, III 66).

Gli obelischi indicano ciò che è ritenuto essere falso, gli asterischi ciò su cui si è in accordo.

Hamann usa questo rimando in fondo all'*Aesthetica in nuce*: «Invece che picchetti e paletti egli <il rapsodista> ha in compagnia dei *petis-maitres* e dei pedanti del suo tempo****piantando obelischi e asterischi».

J. G. Hamann, 1760a, p. 217; trad. it., p. 136.

⁷⁹⁰ Nei *Sokratische Denkwürdigkeiten*, Hamann scrive: «[...] redete Sokrates von Lesern, welche schwimmen könnten. Ein Zusammenfluß von Ideen und Empfindungen [...] machte desselben Sätze zu einer Menge kleiner Insel, zu deren Gemeinschaft Brücken und Fähren der Methode fehlten».

[...] Socrate parlava di lettori che sapevano nuotare. Una confluenza di idee e sensazioni [...] ha composto le stesse frasi per una serie di piccole isole alla cui società mancavano ponti e navi del metodo].

J. G. Hamann, 1759a, p. 61.

Qui Hamann come Socrate lascia da parte ponti e navi, e secondo Herder il lettore deve poter volare, oppure deve possere, come il salto dalla campagna di Grimmelshausen (il riferimento è al primo romanzo tedesco *L'avventuroso Semplicissimus*, che narra la storia in parte autobiografica di un ragazzo di campagna coinvolto

In breve! O filologo! Tu, e il tuo libro è un santo geroglifico, da cui forse un cieco Omero o uno stolto Platone⁷⁹¹ riprenderà il mistero della bella arte; ma guarda qua! Non dal Colombo leibniziano⁷⁹², che ha scoperto qui un'isola, là un'isola; ma dal wolffiano Amerigo che arrivò su terra ferma, provenne il nome del nuovo mondo!⁷⁹³

nella Guerra dei trent'anni (1618-48), quando soldati fuorilegge misero a ferro e fuoco le campagne e la popolazione fu decimata da battaglie, omicidi, carestia e incendi), fascino e illusione, oppure annegare.

⁷⁹¹ Ancora quest'ultima parte rimanda ai *Sokratische Denkwürdigkeiten*. «Was ersetzt bey Homer die Unwissenheit der Kunstregeln [...]? Das Genie ist die eingemüthige Antwort».

[Cosa sostituisce in Omero l'ignoranza delle regole dell'arte [...]? Il genio è la risposta comune].

J. G. Hamann, 1759a, p. 75.

«So gehört vielleicht eine Sympathie der Unwissenheit dazu von der sokratischen einen Begriff zu haben».

[Dunque forse una simpatia fa parte dell'ignoranza per avere su questo un concetto del socratico].

ivi, p. 70.

Inoltre Kant scrive nel suo *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* (in Id., *Vermischte Schriften*, p. 64) sulla stoltezza (*Dummköpfigkeit*), descrivendola dal suo punto di vista come una insufficienza dell'intelletto.

⁷⁹² Il continente dell'America prende il suo nome, non da Critoforo Colombo che ha scoperto le isole caraibiche, ma da Amerigo Vespucci il quale approdò su terra ferma. Herder mette a paragone questa constatazione con Leibniz e il suo allievo sistematico Christian Wolff. Nelle *Kleeblatt hellenistischer Briefe* Hamann scrive infatti: «Leibnitz, sagt man, war nicht systematisch und Wolff nicht eklektisch genug» [Leibniz, si dice, non fu abbastanza sistematico e Wolff non fu abbastanza eclettico].

J. G. Hamann, 1762c, p. 175.

Data la vasta portata delle riflessioni di Hamann, sebbene Herder abbia deviato in numerosi punti della riflessione del suo maestro, egli non interpreta questo contrasto alla strega di questa comparazione tra Leibniz e il suo allievo Wolff.

⁷⁹³ «Als der jüngste Leser dieser Rhapsodie seh ich mich vermögen meines bunten Rocks und Milchhaars berichtigt meinen ältern Brüdern, wie Elihu ein Beispiel eines unbarmherzigen jüngsten Gerichts, über den Philologen, den unbarmherzigen, prahlerischen Züchtiger der Welt, aufzustellen, und zusehen, ob in seinem Munde noch Widerrede erfunden wird;

Es schmeckt alles in dieser aesthetischer Nuß nach Eitelkeit des Hypochonders so daß man von ihr mit den lettischen Bauren sagen kann: wer sie sieht, der nimmt sie nicht; wer sie aber nicht besieht, (sondern drauf losbeißt) der nimmt sie, und findet das Kern!

Der Rhaspodist hat gelesen, selbst wo es niemand weiß, und als ἐρμενεύς ἐρμενέων schreit er oft vor uns, und beinahe stets vor die Nachwelt, Noten ohne Text; denn wer ists, der mit ihm zugleich lese!

Beobachtet: und weniger gesehen als beobachtet; daher erstreckt sich sein Kreis der Erfahrungen von der Entstehungsart der Tierkleider an, die Art of Punning durch, bis zu den lettische Bauern; denn zu diesen, und den Kuren, und Angeln und Schwaben und Schweizern ist er in Kreuzzuge gewandert, um überall Ameisen zu sehen, und zurückzukehren in die Schneckenschale seiner Brüder.

Gedacht: aber da er die Spinnengewebe haßt, so ist jeder sein sein Gedanke ein Sonnenstrahl, von 7. Farben und Bildern auf einmal, der Systeme zerstört – aber in der finstern Kammer. Seine Wissenschaft ist ein Tintfleck auf Löschpapier, wohin unzählige *Lettern* zusammengeflossen sind: seine Gedenken und Aussichten, seine Aussichten Schlußsätze, zu denen uns das Gerüst der Prämissen fehlt, und seine Worte also Sprüche des Weisen, zu erhaben vor jeder Ein- und Anwendung.

Stat palma in medio? Qui poterit, rapiat!!!⁷⁹⁴

III. 6. Le conseguenze delle *Rapsodie* negli scritti postumi

L'arte poetica è la massima espressione dell'essere umano, il cui linguaggio non trova la sua origine nella divinità, seppure può esserne una delle modalità in cui essa si esprime, ma nell'essere umano stesso. Questa, sostiene Herder, è l'unica origine su cui l'essere umano stesso può indagare.

Ma non è possibile staccare le riflessioni contenute nei saggi che trattano nello specifico del linguaggio – mi riferisco alla *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770) – da quelle contenute nei saggi o negli schizzi che pure con il linguaggio hanno a che fare, e che ne

Angenehme Worte gesucht: die aber zu starken Gerichten zu süß sind, und als Delikatessen zu sehr den hautgout hauchen.

Treulich angeführt: bis auf die eingeflochtenen Memoires seiner selbst: Entweder ist die ganze Welt voll seiner Narren, oder seiner Vertrauten; daß er sein Buch zum Schlüssel sein selbst, und sich bloß zum Schlüssel seines Buchs macht. Narren sind wir, wenn wir sein Buch ohne ihn zu kennen, lesen; und Narren als seine Vertraute, denen er einbildet, sie wissen was von ihm, und siehe da! Sie wissen nichts!

Gleich einem Kaufmannsschiff seine Nahrung weither geholt: aber auszugeben gewußt, und sie noch weniger auskramen wollen, daher Youngs Ausspruch an ihm eintrifft: unausgepackte Gedanken vermodern. Aber freilich ist eine andere Zunft von Bienen, die da sammet, eine andere, quae in favos digerit doch aber gesellen sie sich zu einer Republik, und wo wird der Philolog einen gedankenlosen Warburton der langen Weile finden!

Er hat Satz und Satz zusammengebracht, aber statt der Fähren und Brücken der Methode und des Schwunges Obelisk und Asterisk gemalt. Freundlichgeliebter Leser! Du mußt also entweder ein Windbeutel zu fliegen, oder ein Spring ins Feld, oder ein ehrlicher Hahnrei sein, um schwimmen zu können.

Kurz! O Philolog! Du, und dein Buch, ist eine heilige Hieroglyphe, aus der vielleicht ein blinder Homer, oder ein dummköpfiger Plato das Geheimnis der schönen Kunst hervorlangen wird; aber siehe da! Nicht vom Leibnizschen Columbo, der hier eine Insel und da eine Insel entdeckte; sondern vom Wolfischen Amerigo der auf festes Land trat, bekam die neue Welt den Namen!

Stat palma in medio? Qui poterit, rapiat!!!»

DR, DKW, I, pp. 38-39.

⁷⁹⁴ «Si erge nel bel mezzo una palma? Chi sarà in grado di estirparla!»

lvi, pp. 39.

La palma è anche il premio che vince il partecipante a una competizione sportiva.

sottolineano quella peculiarità che è riconducibile alle arti. Mi riferisco in questo caso alla *Rhapsodie* e ai *Fragmente*. Naturalmente si tratta di un ambito scelto della produzione filosofica di Herder, che ha come scopo quello di rintracciare – dati anche i notevoli contributi che già sono disponibili in Italia sulla questione del linguaggio in Herder – un filo continuo o osmotico tra le riflessioni sulle arti e sulle sensazioni e quelle sul linguaggio.

Ciò che lega questi due ambiti di ricerca si può dire che siano le riflessioni sul corpo e sulle sensazioni, che costituiscono il tema centrale di questo lavoro, nonché proprio strutturalmente il cuore di questa tesi. Un corpo che riporta l'essere umano a una dimensione concreta, consistente, viva e tattile.

Un elemento importante è l'intensità dello scambio epistolare tra Herder e Hamann. Sino al 1769 infatti persiste uno scambio assai fitto tra i due filosofi, che si interrompe proprio in quell'anno per una durata di circa tre anni. Lo scambio riprende proprio in occasione della stesura della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770), sulla questione dell'origine umana o divina del linguaggio. Hamann vedremo produrrà una breve ma molto densa recensione al saggio herderiano, in cui lo scontro tra le posizioni dei due filosofi si concentrerà proprio sulle argomentazioni sopra l'origine del linguaggio.

Come è semplice intuire, anche sulla base di quanto è emerso dal secondo capitolo di questo lavoro, il linguaggio per Herder ha origine dall'umano, ma mondo e essere umano sono in relazione con Dio.

III. 7. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*

La prima delle due parti del *Saggio* affronta nello spazio di tre sezioni la domanda: «abbandonati alle loro capacità naturali, gli esseri umani hanno potuto inventarsi il linguaggio?»⁷⁹⁵.

Si è avuto modo nei due capitoli precedenti, attraverso l'analisi del *Versuch über das Sein*, della *Plastik*, del *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, e dei saggi che hanno preceduto la stesura dei due ultimi citati, di sottolineare l'attenzione che Herder dedica alla questione dell'unità della natura e dell'essere che la compone. Naturalmente anche nel

⁷⁹⁵ AUS, WP, II, p.253; trad. It. p. 29.

saggio che si propone di indagare l'origine del linguaggio emergono echi di queste riflessioni pregresse o contemporanee⁷⁹⁶.

Nel mondo animale – dice Herder –, che non include il genere umano, il suono produce un collegamento tra gli esseri animati stimolato da una esigenza vitale che ha come scopo quello di agire su gli altri esseri e permettere loro di prestare soccorso a chi lo chiede in modo consapevole o meno.

Herder riconosce la presenza nell'essere umano di un linguaggio naturale della passione, che lo accomuna all'animale: «già in quanto animale l'essere umano ha un linguaggio. Tutte le sensazioni fisiche violente e, tra queste, le più violente in assoluto, quelle dolorose, tutte le forti passioni dell'anima umana si manifestano immediatamente in grida, in voci, in suoni inarticolati e selvaggi: l'animale che soffre, così come l'eroe Filottete, ad ogni accesso di dolore genererà, si lagnerà, anche se abbandonato su un'isola deserta senza parvenza o traccia, senza alcuna avvisaglia di un proprio simile pronto ad aiutarlo»⁷⁹⁷.

Questo linguaggio naturale della passione, che lo accomuna all'animale, così come afferma in apertura del saggio, riconosce in ciò una legge di natura che lega insieme le creature su una base emozionale, e ne sottolinea la capacità di fungere da vincolo espressivo di ogni moto dell'animo; Herder inoltre giunge a teorizzarne il costante rinnovarsi nell'espressione poetica e retorica e persino il prender parte al farsi stesso dell'agire, «ma tutto ciò al fine di negare poi in modo tanto più risoluto che da tale *Geschrei der Empfindungen*, dall'espressione naturale della macchina senziente dell'animale, segua con una qualche continuità il linguaggio umano»⁷⁹⁸.

Nel dispiegarsi fisiologico delle forze di natura si distingue realmente l'essere umano dall'animale, e ciò secondo una differenza non graduale ma essenziale, a cui farà seguito una sostanziale differenza tra il linguaggio umano e quello naturale che pure persiste nell'essere umano, come una linfa che scorre nei suoi nervi.

⁷⁹⁶ Va ricordato che la prima stesura della *Plastik* risale al 1770, mentre il saggio *Vom Erkennen und Empfinden* è sì successivo al *Saggio sull'origine del linguaggio* e tuttavia abbiamo avuto maniera di vedere come molte di quelle riflessioni erano già contenute in germe o per esteso in alcuni saggi "minori" precedenti. Mi riferisco in particolare al *Versuch über das Sein*, al *Zum Sinn des Gefühls*, ma anche alla *Kritik der „Aesthetica“* o i *Kritische Wälder*.

⁷⁹⁷ AUS, WP, II, p. 253; trad. It., p. 31.

⁷⁹⁸ S. Tedesco, 2012, p. 2.

«Questi sospiri, questi suoni sono linguaggio. Esiste dunque un linguaggio affettivo che è immediata legge di natura»⁷⁹⁹.

Di questa differenza essenziale e non graduale esistono delle tracce anche all'interno delle riflessioni di Hamann in risposta a Lessing. Nella *Abhandlung von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel* (1759) Lessing si era interrogato sul motivo che aveva indotto nelle favole ad affidare agli animali l'esemplificazione di problemi morali. Accostando l'elemento meraviglioso delle favole alla dimensione miracolosa delle Scritture, egli sostiene che l'animale si presta meglio ad una esemplificazione che lascia emergere l'aspetto concettuale, dal momento che l'animale è dispensato da determinazioni di circostanze e personaggi, e dunque al di fuori del pantano di emozioni che determinano i drammi. Si tratta della passione oscura, della ragione e della volontà, che sono facoltà peculiari dell'essere umano, che devono essere escluse dall'intento moralizzante della favola⁸⁰⁰.

A questo scritto Hamann reagisce duramente facendo risalire a un inganno originario l'assunzione dell'animalità a sostrato dell'umanità: l'essere umano è un essere di altra natura, che soltanto per sventura si trova invischiato nella vita degli animali⁸⁰¹. La parola è la manifestazione dell'essere nascosto: ἀλήθεια.

Tuttavia l'essere umano manca di una simile sfera operativa predefinita, e per questo risulta rispetto alla forza e alla sicurezza degli istinti, di gran lunga inferiore agli animali. In quest'ottica l'essere umano è del tutto privo di un linguaggio istintivo, che non potrebbe corrispondere alla sua natura né ad una qualche sfera ambientale assente in esso, il più derelitto fra i figli della natura. Si delinea in questo modo l'idea che la presenza di lacune e carenze, sproporzione fra sensi e necessità, energie e raggio d'azione, sia riequilibrata con un qualche elemento compensatore che, a partire dalle carenze della specie umana, quella lacuna lasciata dalla insufficienza degli istinti, funga da «germe per surrogarli», *Keim zum Ersatze*, fondando così nella capacità umana di investire sulle proprie carenze e sul proprio vuoto una superiorità essenziale della specie umana sull'animale⁸⁰².

Nell'essere umano ha luogo, dice Herder, il manifestarsi di una unitaria «forza positiva del pensiero che, associata a una determinata *organizzazione fisica*, [...] si chiamerà *ragione*». È

⁷⁹⁹ AUS, WP, II, p. 254; trad. It., p. 32.

⁸⁰⁰ Cfr., G. E. Lessing, (1759).

⁸⁰¹ Cfr., A Lindner, Königsberg, 5 Mar. 1763, in Hamann, 1956-1975, vol. 2, p. 198.

⁸⁰² Cfr., S. Tedesco, 2012, p. 3.

questa disposizione alla ragione, questa *Besonnenheit* “sensatezza”, che caratterizzerà l’essere umano in quanto tale, in quanto *animale non istintivo*»⁸⁰³.

Il termine *Besonnenheit*, introdotto al principio del secondo capitolo della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, costituisce una parola chiave della riflessione herderiana, che tiene assieme sensibilità e linguaggio.

«L’impeto montante di una passione; l’improvviso scoppio di gioia o di allegrezza; il dolore e l’angoscia che scavano profondi solchi nell’animo; un indomito sentimento di vendetta, disperazione, collera, paura, orrore, tutti si annunciano e ciascuno in modo suo peculiare. Tanti sono i generi di sensibilità recettiva sopiti nella nostra natura, altrettante le tonalità»⁸⁰⁴. In questo passaggio emerge in modo evidente l’attenzione che Herder dedica alla dimensione del particolare, su cui rimprovera come abbiamo visto il suo maestro Hamann.

Nell’ottica di una fuoriuscita della filosofia dall’accademia e dalla egemonia imposta dalla logica su ciò che evidentemente non riesce più a descrivere, ossia la realtà quotidiana, e nell’ambito di un saggio che si propone di indagare l’origine del linguaggio, una delle questioni che il filosofo lascia emergere è proprio la peculiarità dell’emissione vocale rispetto al genere di essere vivente che emette quel suono. Discorso analogo è possibile fare per una stessa specie di esseri viventi, gli esseri umani ad esempio, i quali non posseggono tutti uno stesso timbro di voce.

Tutti i sensi non sono altro che modi differenti di declinarsi della sensazione di un’anima (*Gefühlsarten einer Seele*) profondamente unitaria, dove però «alles Gefühl aber nach einem Empfindungsgesetz der tierischen Natur *unmittelbar seinen Laut hat*»⁸⁰⁵, che ogni forma della sensazione, secondo le leggi del sentire della natura animale, ha un suo suono. Inoltre la sensazione, intesa come un primo ricongiungimento in unità della molteplice sensibilità nervosa, «implica già una dimensione in senso proprio *uditiva*: la condivisione del *mitfühlen* è in senso specifico un accordo armonico delle fibre nervose e non a caso, come leggiamo ancora nelle prime righe del saggio, la legge che la natura con la sua mano plasmatrice maternamente imprime nella carne della creatura afferma appunto: Non tenere per te ciò che

⁸⁰³ *AUS, WP*, II p. 272; trad. It., p. 53.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 254-255; trad. It., p. 32-33.

⁸⁰⁵ «ogni sentire – secondo la legge della sensazione della natura animale – ha un suo suono immediato». *Ivi*, p. 298-299; trad. It., p. 84.

sentì: che la tua sensazione risuoni, «“Empfinde nicht für dich allein: sondern dein Gefühl töne”!»⁸⁰⁶.

Come abbiamo visto il senso dell'udito, su cui si è concentrato molto Trabant⁸⁰⁷, è un senso intermedio tra la fugacità e la freddezza della vista e il calore e la profondità del tatto: conserva in altre parole alcuni tratti fondamentali di entrambi i sensi fra cui si frappone.

«*In tutte le lingue originarie vibrano ancora gli echi di questi accenti naturali*, ma certo non sono essi l'orditura del linguaggio umano, non essi ne costituiscono le radici vere e proprie, ma piuttosto la linfa che quelle radici alimenta»⁸⁰⁸.

Questa corrispondenza tra la sensazione tattile e quella sonora non può essere intesa in altro modo che a partire dalle riflessioni del vitalismo di Stahl. Abbiamo visto già in precedenza come Herder accogliesse tali riflessioni pensando l'anima come estesa in tutto il corpo e quest'ultimo come un grande risuonatore. Attraverso il contatto tattile il corpo si rende una grande cassa armonica che non solo percepisce ciò con cui entra in contatto, ma addirittura lo assume come modificazione definitiva dell'anima che lo abita. L'accordo dei nervi dei due corpi che vengono in contatto è il *Ton*, il suono e allo stesso tempo il tono nervoso, che è sintomo della salute del corpo vivente, mentre il nervo stesso è elemento strutturante del corpo vivente e sede elettiva dell'anima diffusa nel corpo intero.

Il collegamento delle percezioni sensibili avviene nel *Gefühl* a cui si riducono tutti i fenomeni del sentire. Oltre la lenta e laboriosa unificazione operata dalla ragione, vi è un'incessante unificazione che opera nel profondo del sentire, l'oscuro sentimento. L'essere umano emerge da un magma di impressioni confuse e si avvia a distinguere una sensazione dalle altre.

È in questo senso che va intesa la chiusura della sezione sul linguaggio naturale, dove Herder afferma il «*Ton der Empfindung soll das sympathische Geschöpf in denselben Ton versetzen*»⁸⁰⁹, il tono/suono della sensazione deve portare la creatura simpatetica a vibrare in accordo allo stesso suono⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 254; trad. it., p. 32.

⁸⁰⁷ J. Tabant, 1987, pp. 345-366.

⁸⁰⁸ AUS, WP, II, p. 256; trad. It., p. 34.

⁸⁰⁹ Amicone traduce con: «*La voce della sensazione deve trasportare la creatura simpatetica sullo stesso registro*».

Ivi, p. 263; trad. It., p. 42.

⁸¹⁰ Ivi, p. 263; questa versione della traduzione è ripresa da S. Tedesco, 2012 p. 8.

La fisiologia vitalista dunque costituisce i limiti entro cui deve essere inscritta l'origine del linguaggio, il suo legame intrinseco con la natura altro non deve essere concepito che in quest'ottica, che d'altra parte attraversa l'intera riflessione giovanile di Herder.

Questa posizione non è difficile immagine che si contrapponga a quella di Süssmilch, il quale sostiene l'origine divina del linguaggio all'interno del suo scritto *Beweis, dass der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei* (1756).

Della posizione di Süssmilch Herder non accetta la riducibilità delle lingue alla combinazione di una ventina di suoni, poiché il linguaggio al contrario è un essere vivente che non si lascia scomporre meccanicamente, nominando a soccorso di questa tesi, le riflessioni di Lambert.

«Se proprio vogliamo chiamare linguaggio questi accenti immediati della sensazione, *a me pare, dunque, che l'origine di esso sia affatto naturale. Non soltanto essa non è sovrumana, ma è innegabilmente animale, in quanto legge naturale di una macchina sensitiva*»⁸¹¹.

All'infuori dei pesci, tutti gli animali dan voce alle loro sensazioni:.. Nondimeno, però, nessun animale, neanche il più perfetto, possiede il benché minimo rudimento di un linguaggio umano vero e proprio. Anche a voler educare tali versi animaleschi modulandoli e organizzandoli, se non interviene l'intelletto a servirsene intenzionalmente, non vedo come, nel rispetto della suddetta legge di natura, essi possano mai tradursi in un linguaggio umano intenzionale. Al pari delle bestie, anche i bambini esprimono localmente le sensazioni, ma la lingua che apprendono dagli adulti non è, forse, tutt'altra lingua?⁸¹².

In quest'ottica le posizioni di Condillac e di Rousseau collidono con quella di Herder, poiché l'uno livella l'essere umano allo stato di animale, e l'altro innalza l'animale alla dimensione umana: secondo Herder, invece, è necessario dichiarare una differenza specifica tra essere umano e qualunque altra forma di vita⁸¹³. Se tanto la tesi dell'origine animale quanto quella dell'origine divina del linguaggio implicavano una dipendenza dell'umano da ciò che si situa al di fuori della sua natura, Herder tenta di delineare un principio di autonomia della natura umana, e il fatto che egli conservi uno sguardo sulle differenti posizioni disponibili rispetto a

⁸¹¹ Ivi, p. 263; trad. It., p. 42.

⁸¹² ibidem.

⁸¹³ Cfr., ivi, p. 266; trad. It., p. 45-46.

questa questione, deve essere letto come un tentativo di rintracciare la peculiarità della natura umana nella sua prossimità al divino e all'animale.

«Che l'essere umano, quanto a forza e sicurezza di istinti, sia di gran lunga inferiore agli animali; che, anzi, non possenga affatto quelle che noi, riferendoci a tante specie animali, chiamiamo attitudini e istinti tecnici innati è un fatto assodato»⁸¹⁴.

Negli animali, nota anche Pupi⁸¹⁵ riprendendo un passaggio di Herder, la sensibilità, le disposizioni e le capacità operative sono in funzione dell'ampiezza e molteplicità della sfera d'azione: l'essere umano non ha a disposizione una sfera determinata, le sue capacità sono disperse sull'intera superficie terrestre: sul piano dell'istinto è l'ultimo degli animali, manca anche di quei meccanismi di segnalazione operativa che sembrano costituire il linguaggio degli animali.

L'ape ronza come sugge, l'uccello canta come nidifica, ma come parla l'essere umano per natura? Non parla affatto, come – del resto – poco o nulla fa con l'istinto assoluto, come semplice bruto. A parte i gridi del suo meccanismo sensitivo, il neonato è muto. Non esterna per mezzo di suoni, né rappresentazioni né impulsi: come invece, a suo modo, fa ogni animale. Esposto alle belve feroci esso è, dunque fra tutti i cuccioli della natura il più derelitto. Spoglio e indifeso, debole e bisognoso, timido e inerme e, per colmo di sventura, defraudato di tutte le guide dell'esistenza. Nato con una capacità sensoriale così disorientata e fiacca, attitudini così generiche e sonnolente, impulsi così discordi e stremati, visibilmente esposto a mille bisogni, destinato a un vasto spazio, eppure abbandonato a tal punto da non disporre nemmeno di un linguaggio per denunciare le sue carenze... No, una tale incongruenza non è nell'economia della natura. Invece degli istinti, devono celarsi in lui altre forze in letargo. Nato muto, ma...⁸¹⁶

Comunque si voglia chiamare questa disposizione complessiva delle forze dell'essere umano – intelletto, ragione, coscienza – va tenuto a mente secondo Herder che non possono essere delle energie isolate, o potenziamenti naturali delle forze degli animali, «è la sola forza positiva del pensiero che, associata a una determinata organizzazione fisica, nell'essere umano si chiamerà ragione, mentre negli animali diventerà attitudine tecnica; in lui si chiama

⁸¹⁴ ibidem; trad. It., Id., p. 46.

⁸¹⁵ Cfr., A. Pupi, 1977, p. 52.

⁸¹⁶ AUS, WP, II, p. 269; trad. It., p. 49.

libertà, in essi si fa istinto»⁸¹⁷. Non si tratta di gradi di una stessa forza, ma di forze che si sviluppano con un orientamento completamente diverso.

Herder sottolinea come la nostra mente non possiede facoltà di cogliere tutte le forze dell'anima umana e animale, esse «non sono che astrazioni metafisiche, operazioni. È opportuno scomporle perché la nostra debole mente non potrebbe considerarle simultaneamente [...] non certo perché in natura esse operino in tal guisa, ma perché è probabile che così un principiante ne segua meglio lo sviluppo»⁸¹⁸.

Ciò che distingue l'essere umano dall'animale è la consapevolezza di operare attraverso le proprie forze verso ciò che è esterno, e ricevere dalle relazioni strette all'esterno una «piena di sensazioni che lo stordisce investendo tutti i sensi»⁸¹⁹. Egli dimostra riflessione quando è in grado di raccogliersi in un istante di veglia dopo aver ricevuto un intero flusso onirico di sensazioni⁸²⁰, e di qui soffermarsi su una immagine isolando quei contrassegni che rendono riconoscibile l'oggetto.

È dunque capace di riflessione quando non solo è in grado di discernere le differenti proprietà, ma quando è in grado di riconoscerle dentro di sé come proprietà differenzianti. Questo riconoscimento si delinea come il primo giudizio dell'anima umana.

Come si è dato il processo di riconoscimento? Mediante un contrassegno che l'essere umano ha dovuto isolare e che come contrassegno della coscienza si è impresso distintamente in lui. Suvvia, acclamiamo con un εὐρηκα! Questo primo contrassegno della coscienza è parola dell'anima. Con esso il linguaggio umano è inventato!⁸²¹

Attraverso questo esempio Herder descrive in modo evocativo l'inclinazione umana al conoscere e al tempo stesso al nominare ciò che ha intorno: mosso dal bisogno di conoscere una pecora – dice Herder – nessun impulso può intralciarlo. È questa l'anima umana che si esercita a diventare sensata, quel movimento di cui Herder discute nei saggi che sono stati analizzati all'interno del secondo capitolo di questa tesi.

⁸¹⁷ Ivi, p. 272; trad. It., p. 53.

⁸¹⁸ Ibidem; trad. It., p. 53-54.

⁸¹⁹ Ivi, p. 273; trad. It., p. 57.

⁸²⁰ Rimando al § II. 1. 4.

⁸²¹ AUS, WP, II, p. 277; trad. It., p. 59.

L'agnella bela: e il contrassegno è trovato. Ora entra in azione il senso interno. Proprio il belato, che sull'anima produce l'impressione più forte e che, svincolatosi da tutte le altre proprietà visive e tattili, balza fuori e penetra più nel profondo, è quello che in essa permane. L'agnella ricompare: bianca, morbida, lanosa. L'anima osserva, tasta, prende coscienza, cerca un contrassegno. Al belato la riconosce: «Ecco – sente interiormente – tu sei la creatura che bela». È un conoscere umano, perché l'anima conosce e nomina l'oggetto in maniera distinta, vale a dire con un contrassegno»⁸²².

Si tratta di rivolgere verso l'interno in modo riflessivo ciò che proviene dall'esterno per mezzo delle sensazioni, selezionando la molteplicità delle impressioni ricevute e costruendo dall'interno una struttura del sentire. Nella seconda parte del *Saggio* infatti si legge che «l'uomo sente con l'intelletto e parla in quanto pensa»⁸²³ e solo attraverso questo processo il linguaggio si fa naturale quanto la sua stessa natura. Si tratta di un processo continuo la cui risoluzione non sta altro che nel processo stesso: egli «è destinato a soccombere ovvero a dominare su tutto»⁸²⁴.

Nessuna creatura sensitiva può percepire in modo distinto ciò che è fuori di sé, poiché – dice Herder – deve comprimere, annullare, sensazioni sempre diverse e riconoscere la differenza tra due elementi mediante il paragone con un terzo: con un contrassegno, quale può essere il verso dell'agnella. Si tratta di carpire un segno, in presenza del quale l'anima richiama alla mente un'idea distinta, la parola. Il linguaggio si compone quindi di una collezione di parole. «Quand'anche mai gli avvenisse di partecipare quest'idea ad altre creature e, quindi, di volere e potere ripetere a qualcuno con le labbra quel belato, quel contrassegno della scienza, la sua anima ha, per così dire, intimamente belato: una prima volta scegliendo il verso come segno memorativo, una seconda volta riconoscendo, a quel segno, l'animale. *Ecco inventato il linguaggio, e inventato in una maniera altrettanto naturale e necessaria all'essere umano quanto il suo essere umano*»⁸²⁵.

⁸²² ibidem; trad. It., p. 59-60.

⁸²³ *ivi*, p. 324; trad. It., 117.

⁸²⁴ «muß der Mensch entweder unterliegen oder über alles herrschen». *AUS, WP*, II, p. 325; trad. It., p. 119.

⁸²⁵ *ivi*, p. 278; trad. It., p. 60.

Quest'esempio risulta essere esplicativo di quanto, mettono in evidenza gli studi di Trabant e Tani, mostra il carattere dialogico del processo conoscitivo, il quale è possibile solo nella realtà e nel pieno flusso degli stimoli sensibili.

Ritorna il motivo che ha percorso in modo consistente gli scritti della *Plastik* e del *Vom Erkennen und Empfinden*, ossia il conoscere dell'essere umano come assimilazione. Anche il linguaggio mostra lo stesso genere di processo: si è in grado di riprodurre il belato dell'agnella quando l'anima stessa produce questo belato. L'esperienza sensibile fa sì che l'essere umano entri in contatto con il mondo circostante, e questo contatto determina un'assimilazione di ciò di cui si è fatta esperienza. È proprio attraverso questa assimilazione che la nostra anima riesce a riprodurre quel contrassegno con cui ha imparato a riconoscere l'agnella: il belato.

D'altra parte il primo contrassegno colto dalla realtà significa al tempo stesso l'elaborazione di un vocabolo che serve a nominare la realtà stessa, in altre parole serve a pensare, e apre ad una relazione comunicativa con gli altri esseri umani.

Gli atti linguistici avvengono nel tempo e nella dimensione sociale: è qui che i significati riconosciuti dalla comunità si diffondono ed è qui che il linguaggio si arricchisce, nell'uso «sempre spedito e sapiente della sensatezza (*Besonnenheit*)»⁸²⁶. Va chiarito il fatto che questa dimensione sociale corrisponde in Herder alla dimensione dell'esperienza.

Anche Hamann ammette – abbiamo visto – la possibilità di variazioni e anche degenerazioni del linguaggio (qual è quello dell'epoca contemporanea ai due filosofi: un linguaggio degenerato nell'astrazione). L'elemento significativo che aggiunge Herder è quello dell'esperienza, che inserisce il tutto in un quadro storicistico che è però determinato di volta in volta dall'istante fecondo.

Come osserva Irmischer⁸²⁷, ciascuna esperienza conoscitiva e linguistica modifica non soltanto l'anima, come si è tentato di chiarire nel secondo capitolo di questo lavoro, ma anche il linguaggio stesso in quanto strettamente aderente a un processo interno, il quale evidentemente intrattiene una relazione stretta con l'esperienza stessa, con la materia della percezione di cui rielabora internamente ciò che ha ricevuto dall'esterno.

⁸²⁶ Ivi, p. 324; trad. it., p. 117.

⁸²⁷ H. D. Irmischer, 2001, p. 65.

Ma anche H. D. Irmischer (hrsg.), 1966, p. 164.

La sensibilità dunque assume un ruolo fondamentale per l'origine del linguaggio come per il suo sviluppo successivo di esso: in seguito si mostrerà questo nesso tra sensibilità e linguaggio in modo più evidente.

Herder procede qui chiamando in questione la posizione di Süssmilch sull'origine divina del linguaggio, che trova un sostegno nell'ammissione di un nesso essenziale tra linguaggio e ragione. «Senza linguaggio l'essere umano non ha ragione, senza ragione non ha linguaggio. Senza linguaggio e senza ragione egli non può seguire l'insegnamento divino e però, senza questo, non ha né ragione né linguaggio. Dunque come può l'essere umano apprendere il linguaggio per mezzo dell'insegnamento divino se non ha la ragione?

Per capire la prima sillaba dell'insegnamento divino egli deve, ammette lo stesso Süssmilch, essere ormai essere umano, vale a dire: deve già pensare in modo intelligibile. Ma fin dal primo pensiero intelligibile nella sua anima esiste il linguaggio, inventato dunque con i propri mezzi e non certo mediante l'insegnamento divino.

Se si volesse paragonare l'insegnamento divino comunemente inteso a quello linguistico dei genitori ai propri figli, bisognerebbe immediatamente ammettere che i genitori non insegnano mai la lingua ai bambini senza che questi stessi non concorrano a inventarla. Essi si limitano a far notare ai figli le differenze fra le cose per mezzo di certi segni verbali e così facendo lungi dal sostituire in loro mediante il linguaggio l'uso della ragione, lo favoriscono e lo promuovono. Sono gli esseri umani in altre parole che agendo sempre con le proprie forze – quand'anche sotto una conduzione superiore – hanno dovuto trovarsi il proprio linguaggio.

Per poter ricevere, sia pur dalla bocca di Dio, la prima parola come parola, cioè come segno caratteristico della ragione, occorre però la ragione; e l'essere umano, per poter capire tale parola come parola, dovrebbe applicare lo stesso intendimento necessario a concepirla di sana pianta. In questo modo Herder confuta la posizione di Süssmilch: per apprendere il linguaggio divino bisogna che l'essere umano disponga di ragione. «Ma poi, potrebbero gli esseri umani dirsi degni alunni di Dio se imparassero così? E se da sempre avessero imparato senza ragionare, da dove mai proverrebbe il nostro linguaggio razionale?»⁸²⁸. Herder mostra in questo modo lo stretto legame che intercorre tra ragione, linguaggio e umanità, il quale esibisce come prova dell'origine e dell'esistenza di questi tre fattori.

Anche in linguaggio si costituisce del vissuto concreto di corpo e anima, in cui esigenza nell'assimilare il percepito, è quella di poterlo nominare. Il linguaggio dunque assume la vivacità e la concretezza dell'esperienza, e modifica e sviluppa proprio attraverso questa

⁸²⁸ AUS, WP, II, p. 282; trad. It., p. 64.

esperienza, per cui la mancata corrispondenza tra una nuova esperienza del corpo e dell'anima e il linguaggio attiva la ragione che soccorre una carenza e ricerca tra le parole già elaborate quelle che meglio potrebbero nominare quella data situazione, o quell'oggetto, o ne inventa delle altre che fungano da contrassegno a ciò che si è appena conosciuto, assunto.

Se dalle foglie dell'albero che stormisce cala frescura sul povero solitario <un uomo su un'isola deserta>; se il ruscello che scorre mormorando culla il suo sonno e spirando sopraggiunge lo zefiro a fargli vento sul viso; se la pecora bela dandogli il latte; la sorgente gorgoglia offrendogli l'acqua; l'albero stormisce porgendogli i frutti, egli ha tutto l'interesse a voler conoscere queste benefiche creature, tutta l'urgenza di volerle nominare nella propria anima, senza avere né occhi né lingua⁸²⁹.

D'altra parte Herder non accoglie nemmeno l'ipotesi di Rousseau, secondo cui esisterebbe un «essere umano di natura» che compirebbe un'evoluzione dall'animalità alla spiritualità, giacché non ammette un intervento storico divino che abbia favorito l'essere umano con la grazia del linguaggio rispetto agli altri esseri viventi. Secondo Herder non esiste un passaggio, o un differente grado di natura tra l'essere umano e l'animale: l'animale non è che animale e l'essere umano, per quanto possa essere ridotto in condizioni di abiezione morale, non è che essere umano. Pur esistendo in natura degli animali che imitano alcuni comportamenti umani, manca loro tuttavia la parola interiore dell'intenzione consapevole.

⁸²⁹ Ivi, p. 288; trad. It., p. 72.

III. 7. 1. Corpo vivente, origine del linguaggio

La terza sezione del saggio si apre con una disquisizione attorno alla funzione primaria del suono nella costituzione del linguaggio esterno:

basti considerare il linguaggio come il vero carattere differenziante la nostra specie dall'esterno, come la ragione lo è dall'interno⁸³⁰.

Tuttavia Herder compie questo passaggio percorrendo, al principio di questo terzo capitolo, alcune tracce di quelle questioni che aveva sollevato nella prima stesura della *Plastik* (1770) e che riprenderà e svilupperà nella seconda stesura del 1778, e che si sono analizzate all'interno del secondo capitolo di questo lavoro: la questione del cieco di Cheselden. «L'essere umano prende a tastare l'agnella: la sensazione tattile è la più sicura e corposa, fin troppo densa e indifferenziata; chi è capace di dire ciò che sente col tatto? Ma, attenzione! L'agnella bela»⁸³¹. I suoni emessi dagli animali e dalle cose in genere sono i contrassegni per cui l'essere umano è in grado di distinguerli e di riconoscerli: in questa fissazione di un carattere distintivo consiste già il linguaggio.

In questo contesto Herder insiste sul primato che ha l'udito sugli altri sensi nella costituzione del linguaggio. La natura si rivela all'essere umano attraverso l'udito, migliaia di creature che non possono essere viste dai suoi occhi giungeranno a lui attraverso il suono. «E adesso, rendete all'uomo tutti i suoi sensi in modo che egli veda e al tempo stesso tocchi e percepisca tutti gli esseri che parlano al suo orecchio! Quale aula di idee e di linguaggio! Non fate calare dalle nuvole né Mercurio né Apollo come divinità *ex machina*: tutta la polifonia della divina natura è maestra e musa!»⁸³².

La storia del linguaggio è strettamente legata alla storia dell'umanità poiché da condizione di debolezza e miseria, l'essere umano va dispiegando le sue potenzialità nella direzione dello spirito.

In questo senso, all'interno della riflessione herderiana, è possibile rintracciare un'origine del linguaggio che porta con sé un rimando alla sensibilità, di cui sono stati mostrati alcuni

⁸³⁰ Ivi, 286; trad. It., p. 69.

⁸³¹ Ivi, 287; trad. It., p. 72.

⁸³² Ivi, p. 289; trad. It., p. 73.

passaggi. I legami con la natura, la relazione che ciascun essere umano intrattiene con essa, sotto forma di rappresentazioni prodotte a partire dalla sensibilità, è il fondamento per cui vi possa nascere un contrassegno delle cose che diventano parole di uomini e donne.

La natura dà suono e nulla è più naturale per l'essere umano sensibile che vivere, parlare, agire. «Tutte le lingue antiche e primitive sono intessute di questa forza primordiale (*Machtelemente*) e, in un dizionario filosofico orientale, ogni vocabolo radicale con la sua famiglia, opportunamente situato e correttamente seguito nel suo sviluppo, costituirebbe una mappa del cammino dello spirito umano e una storia della sua evoluzione; un intero dizionario siffatto, poi, sarebbe la prova per eccellenza dell'arte inventiva dell'anima umana. Dubito, invece, che potrebbe esserlo anche del metodo linguistico e didattico di un dio!»⁸³³.

Le lingue antiche mostrano il legame primordiale tra linguaggio e realtà, tra linguaggio e concretezza dell'essere umano e del mondo. Esso nasce da un'anima bambina che interpreta il mondo circostante nelle immagini del mito e che si esprime in modo poetico, ma tutto ciò è possibile solo se si ammette che prima di tutto la forza con cui l'anima è al mondo è azione, verbo, e solo in un processo di trasformazione che parte da questo assunto concreto e dinamico nasce il nome.

«Si può essere d'accordo nel dire che il primo linguaggio umano fu un canto, purché non si confonda questo canto – che è appunto l'espressione immediata del sentire umano in quanto umano – con il canto di altri esseri: ad esempio gli uccelli»⁸³⁴.

Ciascun essere vivente costruisce un proprio linguaggio, il quale non essendo di grado differente rispetto a un altro, non può essere messo in paragone. Ogni specie parla la sua lingua non per gli esseri umani ma per sé, nel canto degli esseri umani non ci sono solo suoni e emozioni ma anche nomi, che indicano un'assunzione di ciò che viene nominato.

Il terzo capitolo infatti prosegue sottolineando l'influenza di tutti sensi (oltre all'udito) nella formazione del linguaggio. Il collegamento di tutti gli oggetti e gli esseri viventi percepiti avviene attraverso il *Gefühl*, questo senso interno che funge da raccordo di tutti i fenomeni del sentire.

⁸³³ Ivi, p. 290; trad. It., p. 75.

⁸³⁴ A. Pupi, 1977, p. 59.

Tutti i sensi affondano le radici nella sensibilità (*Gefühl*) e questo, già di per sé, lega le sensazioni più eterogenee in modo così profondo, così tenace e così indefinibile che da questa connessione dipendono i fenomeni più singolari⁸³⁵.

I sensi, dice Herder, non sono altro che modi di rappresentazione di un'unica forza dell'anima, a gran fatica impariamo a tenerli separati. L'essere umano si affaccia sulla terra e immediatamente un vero e proprio oceano lo prende d'assalto. Impara a distinguere e a riconoscere i sensi solo con fatica, e una volta riconosciuti a usarli separatamente. «La vista è il senso più freddo e, se fosse sempre stata così fredda, distaccata e lucida come per noi è diventata dopo l'affannoso esercizio di tanti anni, davvero non saprei come si sarebbe potuto rendere percepibile con l'orecchio ciò che si vede. Ma è intervenuta la natura ad accorciare le distanze: anche la vista, infatti, e lo dimostrano bambini e ciechi risanati, all'inizio era soltanto sensibilità (*Gefühl*)»⁸³⁶. Molte cose che sono visibili si muovono, e nel muoversi producono un suono. Il tatto è vicinissimo all'udito. Al suono di definizioni, quali: duro, ruvido, soffice, lanoso, vellutato, peloso, rigido, levigato, liscio, ispido, che pur si riferiscono solamente alle superfici senza penetrare in profondità, già sembra di provare la sensazione tattile⁸³⁷.

Insieme alle sensazioni però nel discorso sul linguaggio rientra anche il pensiero. La formulazione di un pensiero umano, cioè l'atto che costruisce «das erste besonnene Urteil»⁸³⁸, il primo giudizio in cui trovi espressione la sensatezza della natura umana, implica sempre «daß ich in meiner Seele dialogiere oder zu dialogieren strebe»: che nella mia anima si avvii un dialogo o una tendenza dialogica⁸³⁹. Questo dialogo interno è la condizione di possibilità del dialogo con altri. Herder intende tale dialogo anzitutto come dialogo che si sviluppa all'interno dell'essere umano a partire dalla molteplicità dei sensi e rivelandone per un verso la profonda unità, per l'altro il poliedrico sviluppo. Eppure il punto di partenza che consente di analizzare tale dialogo interiore è senz'altro concepito da Herder come una provocazione

⁸³⁵ *AUS, WP, II*, p. 296; trad. It., pp. 81-82.

⁸³⁶ *Ivi*, pp. 297-298; trad. It., p. 83.

⁸³⁷ «hart, rauh, weich, wollicht, sammet, haaricht, starr, glatt, schlicht, borstig usw.,». *AUS, WP, II*, p. 298; trad. It., p. 83.

⁸³⁸ «il primo giudizio consapevole». *Ivi*, p. 286; trad. it., p. 70.

⁸³⁹ *Ibidem*.

che viene dall'esterno, come effettivo mettersi in gioco della sensibilità: «fu del tutto conforme alla natura che l'orecchio diventasse il primo maestro di linguaggio». Tuttavia Herder segue lo sviluppo della sensorialità umana a partire dal senso più profondo e più limitato, il cieco tastare della mano, sicuro quanto lento e indifferenziato.

L'interazione tra il tatto e l'udito permette al filosofo di ristabilire chiaramente un'origine del linguaggio specificamente umana, che trova il suo fondamento proprio nella concretezza del corpo vivente, in quel senso oscuro, incompleto e allo stesso tempo il più profondo, quale è il tatto.

Altrove, ossia nella *Plastik* troviamo che se il tatto è il senso della cecità e dell'oscurità, cioè il senso della concretezza dell'organico, e la vista è il senso della distanza, si ha che ciò che governa questa origine concreta del linguaggio è la «ragione della mano»⁸⁴⁰; l'udito è il senso che permette una mediazione tra la vista e il tatto, si posiziona a metà tra la distanza del campo della vista e la necessaria vicinanza dei corpi per il tatto, ma è allo stesso tempo anche il senso della mediazione dialogica.

In questo senso, e volendo restare fedeli al proposito di tener conto della scelta linguistica del filosofo, nota anche Tedesco⁸⁴¹, è da osservare come sin dalle prime pagine del saggio il lessico di cui si serve il filosofo si ponga come proposito quello di intrecciare al discorso sull'animale una riflessione fisiologica ed estesiologica. Anzitutto, Herder si serve chiaramente del lessico della tradizione vitalista, ponendo a fondamento della struttura del corpo animale le fibre nervose, mostrando come esse concordino consuonando insieme simpateticamente, e come da tale accordo simpatetico si generi un legame naturale (un *Mitfühlen*) fra di essi: «La voce del tuo sentire sia comune a tutta la tua specie, così da essere intesa e condivisa da tutti e da ciascuno»⁸⁴².

Se la tattilità rinvia addirittura a un principio di tipo metafisico – la *forza naturale* – e svolge in questo senso una funzione centrale nell'ontologia herderiana, essa si riversa inevitabilmente anche nello sviluppo della sensibilità; anzi, proprio in quanto costituisce il più oscuro e fondamentale dei sensi, il sentire tattile del *Gefühl* è in qualche modo il primo presentarsi della sensibilità in quanto tale, e costituisce il punto di raccordo nelle profondità

⁸⁴⁰ Cfr., *P* (1778), *DKW*, IV, p. 280; trad. it. p. 55.

⁸⁴¹ S. Tedesco, 2012, p. 6.

⁸⁴² *AUS*, *WP*, II, p. 254; trad. It., p. 32.

dell'animo umano. «I sensi altro non sono che semplici modi di rappresentazione di un'unica forza positiva dell'anima»⁸⁴³.

Non solo la riflessione sul linguaggio affonda le sue radici nelle prime riflessioni estesiologiche di Herder, il cui proposito era quello di fondare la conoscenza umana nelle radici più profonde del sentire, che attraversa tutti i saggi che finora si è tentato di analizzare, seppur con affondi specifici per ciascun testo. Un lavoro che ha impegnato il giovane Herder sino al finire degli anni '70, ma i cui echi si ripercuoteranno anche nelle opere più tarde. Abbiamo già visto per rapidi passaggi l'influenza di queste riflessioni giovanili sui *Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, ma lo stesso potremmo vedere ad esempio per la *Metacritica alla Critica della Ragion pura* kantiana.

III. 8. Dopo l'*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*:

Älteste Urkunde des Menschengeschlechts

La concezione del linguaggio propria di Herder non trova il suo compimento definitivo nella *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770). Bisogna rendere conto infatti di alcuni sviluppi di poco successivi alla *Abhandlung* che contribuiscono a riaffermare in Herder alcune posizioni che derivano dall'influenza delle riflessioni di Hamann: mi riferisco alla *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774).

Quanto è emerso nell'analisi del *Saggio sull'origine del linguaggio* è che l'attenzione di Herder per le condizioni di possibilità umane dell'origine del linguaggio sia il sintomo di una riflessione che si radica nell'immanenza piuttosto che nella trascendenza.

Tuttavia nello scritto *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774). Herder si dimostra molto più vicino alle riflessioni di Hamann di quanto non emerga dalle pagine della *Dithyrambische Rhapsodie* o della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*.

Tuttavia lo scarto è solo apparente.

All'interno dell'*Älteste Urkunde* il filosofo afferma che è solo grazie alla parola di Dio, come è rivelata nel grande libro della natura, che il primo essere umano ha avuto facoltà di apprendere e comprendere i segni e i simboli divini e parlare con nomi e immagini. Non è

⁸⁴³ Ivi, p. 297; trad. It., p. 82.

stata dunque la *Besinnung*, ossia questo primo segno che poi diviene parola, a creare i nostri vocaboli, essa infatti viene ora nominata «forza fredda inattiva!» (*die kalte, unwirksame Kraft!*); piuttosto è una «fremde Kraft», una forza estranea all'essere umano, quella che ha creato il nostro vocabolario⁸⁴⁴.

Questa è la lingua originaria, la *Natursprache*, la cui origine non può essere che divina. «E ora finalmente tutto questo linguaggio naturale, così ricco, semplice, potente, il libro intero del cielo e della terra, il suo dovere e saggezza, [...] – chi è che qui che non sente il miracolo della costruzione e dell'agevolazione divina?»⁸⁴⁵.

In questo modo appare rovesciata la tesi invece sostenuta all'interno della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*: il linguaggio anziché essere una «menschliche Erfindung», una invenzione umana, viene a essere una «göttliche Gabe», un dono divino. Non solo ma in questi termini scompare anche la priorità genealogica della *Besonnenheit* e della ragione: «dal linguaggio dipende [...] tutto l'uso della ragione e dell'intero carattere distintivo dell'umanità»⁸⁴⁶, il tutto si risolve ora in una fondamentale unità, in cui Hamann trovava realizzato il principio di totalità. «Linguaggio e scrittura si formarono così contemporaneamente: due sorelle mano nella mano; o piuttosto due unità, come pensiero e parola, parola e segno, corpo e anima»⁸⁴⁷. Proprio come vuole Hamann «la lingua originaria degli esseri umani, quale essa è stata, così come il simbolismo, fu la madre e il primo impulso di ogni scrittura e lingua umane!»⁸⁴⁸.

Ma Herder ritorna ancora su questi passi in un'opera ancora successiva, la Prefazione alla traduzione tedesca dell'opera di Monboddo: *Of the Origin and Progress of Language*, uscita a Riga nel 1784, idee che sono riprese poi anche all'interno delle *Ideen*.

Proviamo a sciogliere questo nodo attraverso alcuni passi delle *Ideen*.

In una lettera di Hamann a Herder leggiamo a proposito delle *Ideen*: «che la seconda metà del libro IV mi riguardi più da vicino che tutto il resto, lo può credere facilmente... La ragione e

⁸⁴⁴ Cfr., *AUM, SWS*, VI, p. 299.

⁸⁴⁵ Cfr., *ivi*, p. 302.

⁸⁴⁶ Cfr., *ivi*, p. 299.

⁸⁴⁷ «So bildete sich Sprache und Schrift zugleich: zwei Schwestern Hand in Hand; oder vielmehr zwei Eins, wie Gedanke und Wort, Wort und Zeichen, Leib und Seele!»
Cfr., *ivi*, p. 302.

⁸⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 303.

il linguaggio, Logos. È questo il midollo che io rodo e che roderò fino alla morte»⁸⁴⁹. All'interno delle *Ideen*, e precisamente all'interno del capitolo III del IV libro, leggiamo nuovamente del dono divino del linguaggio⁸⁵⁰, il quale viene posto come condizione dei sensi, della ragione e della cultura umana. «Solo il linguaggio ha destato la ragione assopita, o piuttosto la sua nuda capacità, che per se stessa sarebbe rimasta eternamente morta, diviene per mezzo del linguaggio forza e azione vivente»⁸⁵¹.

Pertanto soltanto un Dio può avere insegnato all'esser umano «l'arte di coniare idee in suoni, di designare figure con la voce, di dominare la terra con la parola della sua bocca. Pertanto dal linguaggio ha inizio la sua ragione e cultura; infatti solo per il suo mezzo egli padroneggia anche se stesso e diviene forte della meditazione ed elezione, cui egli per la sua organizzazione era soltanto capace»⁸⁵², e infine «solo con la sua attitudine al parlare l'essere umano ricevette l'afflato della divinità, il seme della ragione e dell'eterno perfezionamento, un'eco di quella voce creatrice incitante al dominio della terra, insomma l'arte divina delle idee, madre di tutte le arti»⁸⁵³.

Ancora all'interno del II capitolo del IX libro, si sentono ancora gli echi di Hamann all'interno delle riflessioni che conduce Herder. Leggiamo infatti: «il miglior saggio sulla storia e sulle varie caratteristiche dell'intelletto e del cuore umano sarebbe dunque una comparazione filosofica delle lingue, perché in ciascuna di esse è impresso l'intelletto e il carattere di un popolo»⁸⁵⁴, più avanti poi si legge del linguaggio come «fisiognomica universale dei popoli»⁸⁵⁵. Gli echi delle riflessioni hamanniane sono riconducibili addirittura all'anno 1759, in cui in una lettera a Lindner, il Mago del nord scriveva: «nella lingua di ogni popolo troviamo la sua storia. Poiché il dono della parola è un principio caratteristico

⁸⁴⁹ A Herder, Königsberg, 6 Ago. 1784, in Hamann, 1821-1825, vol. VII, p. 151.

⁸⁵⁰ Cfr., I, SWS, XIII, p. 138; trad. It., p. 51.

⁸⁵¹ Ivi, p. 141; trad. It., p. 53.

⁸⁵² Ibidem.

⁸⁵³ Ivi, p. 142; trad. It., p. 54.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 363; trad. It., p. 169.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 365; trad. It., p. 170.

dell'essere umano, mi meraviglio che non si sia fatto ancora un tentativo di esaminare più da questo lato la storia della stirpe e della nostra anima»⁸⁵⁶.

Tuttavia se come abbiamo visto il contributo filosofico del giovane Herder sulla questione del linguaggio (mi riferisco agli scritti che vanno dal 1766 al 1778) ha una matrice fortemente estetica che invade anche quella sfera che in senso ortodosso non è considerata estetica, non si ha difficoltà ad osservare come la riflessione sulla teoria delle arti, sulla sensibilità, sia fondativa anche delle considerazioni su Dio e sul linguaggio.

In quest'ottica allora quello che si ritrova nelle pagine della lettera che Herder indirizza a Hamann del 1° Agosto 1772 non è affatto in contraddizione con l'impianto dei primi testi che legano la riflessione estetica a quella sul linguaggio, né tanto meno rispetto ai contenuti della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770).

Riguardo all'origine del linguaggio leggiamo nella lettera:

mi è intento pur sempre incomprensibile che – per dirla in gergo scolastico e letterario – il Vostro dono linguistico si diparta dal mio. Chi dubita, o ha mai dubitato o può dubitare con tutte le περιστάσεις del fatto che Iddio abbia prodotto il linguaggio attraverso gli esseri umani? Che Iddio non abbia per via mistica bensì abbia parlato attraverso la Natura, gli animali, attraverso un pantheon di voci parlanti, una spinta derivante dai bisogni umani, chi lo ha mai ammesso più di me? Dico “ammesso”, perché dimostrarlo [il cabalista ed il vate del tripode investito del vento può dire e mostrare (σημαίνει) quello che vuole] al cospetto dell'illustrissima regia Accademia prussiana delle scienze non era certo affar mio!⁸⁵⁷

Il passo citato di questa lettera non deve però essere letto come una posizione di comodo che Herder adotta nel saggio indirizzato all'Accademia.

Ciò su cui invece ci si deve focalizzare è quell'ammettere e non dimostrare. Ciò che Herder sta dicendo, in altre parole, è che non è possibile dimostrare l'origine divina del linguaggio a partire dalla nostra condizione di esseri umani finiti, corporei; ammissione che si pone assolutamente in continuità con quando è contenuto all'interno della *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Ciò che è possibile ammettere, anche alla luce dello studio contenuto

⁸⁵⁶ A Lindner, Königsberg, 1759, in Hamann, 1821-1825, vol. I, p. 449.

⁸⁵⁷ Von Herder an Hamann, 1 Ago. 1772, in Hamann, 1956-1975, vol. 3, pp. 10-11.

nel secondo capitolo di questa tesi, ossia della formazione del sé attraverso l'interazione dell'anima per mezzo del corpo con gli altri corpi e con il mondo intorno a sé, è che l'essere umano è in una relazione con Dio per mezzo delle forze del corpo e dell'anima che egli opera nella natura, come creazione divina; e non ultima la formazione del mondo descritta attraverso le forze di attrazione e repulsione colta nell'analogia con la formazione dell'anima umana, anch'essa risultato di forze che interagiscono tra loro e che si determinano reciprocamente.

Dunque che in Herder vi sia una matrice di riflessione che guarda al trascendente è certamente rintracciabile, ciò che si pone nell'immanenza nel suo pensiero è però la possibilità di poterne dire e fare qualcosa. Della provenienza divina del linguaggio umano se ne potrebbe dire solo in termini incomprensibili agli altri esseri umani, che sono i termini dell'ispirazione divina, quelli ad esempio che Hamann usa nella sua *Aesthetica in nuce*, e che Herder schernisce poiché autoreferenziali e portatori di alcun senso che sia radicato nel vissuto concreto e dunque disponibile agli altri.

III. 9. Genealogia del linguaggio. I riferimenti herderiani: Kant e Hamann

Bisognerà fare un breve passo indietro per poter proseguire di due in avanti. Per inserire quanto si è discusso finora all'interno di una cornice più ampia, quel che va sottolineato è che alcuni temi che avevano interrogato il rapporto tra pensiero e linguaggio nel Settecento, si sono strutturati – lo abbiamo visto con Herder – su una antropologia naturalistica che si va perdendo nella riflessione ottocentesca, determinando una rottura con alcune questioni che per il Settecento erano state di fondamentale importanza, e assumendo una prospettiva della storia di cui è protagonista lo spirito in un processo olistico, totalizzante, che mira a trascendere le distinzioni intellettualistiche che ancora sembrano sussistere nel Kant filosofo del finito: le distinzioni tra soggetto e oggetto, tra natura e spirito, tra mondo e coscienza.

Negli scritti degli anni Sessanta, il punto di vista di Hamann può essere ricondotto al sensismo del XVIII secolo. C'è in tutte le lingue umane un fondo comune determinato dal rapporto tra la capacità conoscitiva dell'animo e la capacità espressiva del corpo, che si ripropone in modi simili ovunque.

Il linguaggio nasce dalla sensibilità e si esprime in primo luogo per immagini. In questo senso la poesia viene ad essere la lingua madre del genere umano. Il motivo con cui Hamann apre, abbiamo visto, il suo *Aesthetica in nuce*.

Quanto più le lingue partecipano della loro origine poetica, tanto più sono espressive.

Questa genesi del linguaggio, e insieme ad esso della poesia, deriva dal presupposto fondamentale per cui i dati della sensibilità precedono ogni possibile elaborazione dell'intelletto che tende ad astrarre la concretezza delle impressioni sensibili.

Sono questi temi che come si diceva hanno a che fare con la linguistica sensista, e che si erano diffusi con la fortuna che ebbe l'*Essay* di Condillac, di cui si è detto nei primi due capitoli di questo lavoro. È a questo Hamann che Herder fa riferimento, mantenendo il discorso sul linguaggio legato alle tesi linguistiche del sensismo interpretate in senso naturalistico, da cui il suo maestro si distaccherà inaugurando quel processo che sarà compiuto più tardi dalla linguistica romantica e idealista.

Anche contro Herder infatti verrà fatta valere la «individualità, autenticità, maestà, saggezza, fecondità e sovrabbondanza dell'ipotesi superiore»⁸⁵⁸, ossia dell'origine divina del linguaggio, dalla quale tutti i sistemi e i linguaggi della vecchia e nuova Babele fanno derivare la loro genesi animalesca e umana.

Più volte Hamann ribadisce come sia impossibile rispondere al quesito posto dall'Accademia di Berlino, al quale Herder risponde presentando appunto il suo *Saggio sull'origine del linguaggio*. L'origine del linguaggio è un fenomeno che non ha alcuna attinenza con le consuete leggi della natura, e per questo motivo non può essere spiegato attraverso di esse.

«La sensata ipotesi che attribuisce l'origine del linguaggio all'invenzione umana è in fondo un'idea balorda di alcuni newtoniani d'oltre mare»⁸⁵⁹.

⁸⁵⁸ J. G. Hamann, 1772b, p. 131.

⁸⁵⁹ *ivi*, p. 133.

III. 10. *Kritik e Metakritik*

La riflessione di Hamann sulla *Critica della ragion pura* kantiana, del 1781, contenuta all'interno della *Metakritik*, coglie immediatamente le implicazioni della concezione di Kant dell'intelletto umano sul linguaggio.

Hamann rivendica per il linguaggio un ruolo attivo, laddove invece Kant nega ponendo nello schematismo dei concetti, ossia in una sfera prelinguistica, la condizione prima del significato.

La kantiana «Reinigung der Philosophie» impedisce al linguaggio di avere un ruolo attivo come organo della ragione.

Il ruolo attivo del linguaggio è invece per Hamann una realtà immediatamente evidente, che si manifesta sia come necessità genealogica del linguaggio stesso rispetto alle altre forme logiche, sia in senso negativo come matrice di fraintendimenti della ragione. «La lingua è madre della ragione e della rivelazione, ne è l'alfa e l'omega. È l'arma a doppio taglio d'ogni verità o menzogna»⁸⁶⁰.

La lingua più antica fu la musica, scandita sul percepibile ritmo del polso e del respiro, modello incarnato di ogni unità di tempo e dei relativi rapporti numerici. La scrittura più antica fu pittura e disegno, economia dello spazio, sua determinazione per mezzo di figure⁸⁶¹. Attraverso queste due antichissime lingue i concetti di tempo e spazio, nati dai sensi, sono diventati così generali e necessari per l'intelletto da far apparire idee innate, o matrici di tutta la conoscenza intuitiva⁸⁶².

È proprio nella spontaneità dell'uso linguistico che si manifesta l'unità intrinseca di sensibilità e intelletto⁸⁶³, che Kant separa artificialmente.

Come è emerso con sempre maggiore chiarezza negli sviluppi della riflessione estesiologica di Herder, è appunto a partire da un primo livello di costruzione della realtà attraverso il senso del tatto che si sviluppano i sensi superiori dell'udito e della vista, che nel loro cogliere le cose in successione e in continuità danno rispettivamente luogo alla *spazialità* e alla *temporalità* dell'esperienza.

⁸⁶⁰ A Jacobi del 23 ottobre 1785, in Hamann, 1956-1975, vol. 6, p. 104.

⁸⁶¹ Cfr., L. Formigari, 1977, p. 42.

⁸⁶² Cfr., *M*, SWS, XXI, p. 224.

⁸⁶³ Cfr., *ivi*, p. 225.

Le parole riassumono quindi in loro stesse l'elemento estetico e quello logico. In quanto oggetti percepibili dalla vista e dall'udito appartengono alla sensibilità e all'intuizione, ma per lo spirito della loro istituzione e del loro significato si riferiscono all'intelletto. È un errore separare, secondo Hamann, la sensazione dal pensiero, e solo attraverso il linguaggio è possibile modificare sensazioni e rappresentazioni.

La *Metakritik* di Hamann verrà ripresa anche da Herder all'interno di uno scritto omonimo del 1798, nel quale viene riproposto il dissenso nei confronti della posizione kantiana che vede intelletto e senso separati. Ciò che arriva ad ammettere Herder è che intelletto e senso possano essere due manifestazioni di una stessa *Naturkraft*, inoltre non è possibile distinguere la materia del conoscere dalle forme a priori della sensibilità. Tuttavia i punti di continuità tra la metacritica hamanniana e quella herderiana si fermano su questi punti.

La direzione presa da Hamann, che conduce verso la descrizione dell'origine divina del linguaggio, non trova d'accordo Herder. In Herder la critica all'intellettualismo kantiano proviene da una matrice sensualistica della conoscenza che attribuisce agli organi del senso la capacità sintetica che rende possibile l'esperienza, dal rifiuto della distinzione tra materia e forma del conoscere.

Anche il tempo e lo spazio sono desunti per astrazione dalla sensazione. Né tanto meno è l'intelletto che ordina con le sue forme delle categorie il molteplice delle impressioni sensibili, piuttosto sono gli stessi organi dell'esperienza sensibile che organizzano l'unità del molteplice dell'esperienza in virtù di una spontanea capacità all'organizzazione, propria non solo dell'essere umano ma della natura intera.

Secondo Herder non è alla ragione che spetta di ricercare l'incondizionato, piuttosto si tratta di un dato presente fin dall'inizio nell'esperienza come percezione della totalità dell'oggetto. Compito della ragione è piuttosto ricercare il determinato nell'indeterminato.

Anche in Herder come in Hamann si ripropone l'ambivalenza tra un concetto di linguaggio come struttura logica universale, oggetto della filosofia, e il concetto della lingua come entità storica. Tuttavia la posizione di Herder apporta qualcosa di nuovo a questa posizione: l'unità di pensiero e linguaggio viene affermata nel contesto di una concezione olistica, globale, dell'esperienza.

Quel che si domanda Herder è che cosa significa pensare, e trova una risposta affermando che si tratta di parlare interiormente, esprimere a se stessi i segni di cui si ha intendimento. Se realmente si pensa a un oggetto non lo si fa mai senza la mediazione di un segno.

Anche il pensiero però è legato alla storicità, non è possibile pensare, fare filosofia, senza partire dalla propria posizione e al contempo utilizzando il proprio linguaggio, la propria lingua madre, questione che abbiamo visto essere centrale nello scritto *Dithyrambische Rhapsodie* in risposta all'*Aesthetica in nuce* di Hamann. È alla scienza etimologica qui che Herder affida il compito di mediare tra i due aspetti del linguaggio enunciati sopra, cioè a quello studio che si interessa del modo in cui i diversi popoli costruiscono le loro idee delle sostanze. Attraverso la ricerca etimologica Herder intende anche rintracciare quei nodi in cui l'intelletto facendo appello a una legge universale, separata dalla sensibilità, ha imposto alcuni nomi. Questa legge è quella che risponde alla necessità di riunificare logicamente il molteplice nell'uno, in modo tale che alla presentazione dell'oggetto ai sensi esso si riveli sempre come lo stesso e al contempo si mostri con evidenza la qualità che in esso è di maggior rilievo. Questo processo non garantisce però che la qualità che risulta essere la più evidente sia anche la più essenziale dell'oggetto, né che in questa denominazione viga sempre la legge universale dell'unificazione del molteplice.

In questo senso il linguaggio resta l'archivio dell'intelletto umano⁸⁶⁴.

Secondo Herder questo «archivio» mostra quelle intuizioni di spazio e tempo contenute nella riflessione kantiana. Tuttavia, dice Herder, queste intuizioni non sono forme a priori, come voleva Kant, ma la misura del tempo nasce dai ritmi della natura, dal suo calendario⁸⁶⁵, e dunque nasce da finalità pratiche e dall'osservazione della natura che poco alla volta penetra nelle formule linguistiche.

Ciò che è interessante è che fin qui si tratta del linguaggio solo nei termini di una passività recettiva, dove invece il linguaggio risulta essere attivo è nell'immaginazione e nella memoria, riflessione che Herder riprende da Condillac.

«Quest'attività dell'immaginazione, di cui il linguaggio è strumento, non è che il caso particolare di una potenza fondamentale della natura umana, che si manifesta a tutti i livelli come unificazione del molteplice, non in forza di funzioni logiche ma come spontanea tendenza all'organizzazione, che del resto non è propria soltanto dell'animo umano, ma di tutto il mondo naturale»⁸⁶⁶.

⁸⁶⁴ Cfr., *ivi*, p. 103.

⁸⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 55.

⁸⁶⁶ L. Formigari, 1977, p. 48.

Ogni atto del sentire è un appropriarsi di uno tra molti: è a questo che i sensi sono predisposti, come abbiamo visto in particolare nel secondo capitolo di questo lavoro.

L'unità di pensiero e linguaggio, dunque, altro non significa che entrambi sono sottoposti alla legge dell'uno in molti che governa tutto il mondo naturale, e su cui Herder riflette, abbiamo visto, sin dai suoi primi scritti.

Come già all'interno del *Saggio sull'origine del linguaggio* (1772) Herder aveva sottolineato come quest'origine fosse strettamente riconducibile alla questione dello stretto legame tra l'essere umano e il resto del mondo, anche qui – quasi trent'anni dopo – il filosofo pone in relazione i problemi fondamentali della filosofia che si occupa del linguaggio con una concezione organicistica secondo cui una forza della natura (la cui legge è l'unificazione del molteplice) compenetra e mette in azione tutti i fenomeni organici della natura, comprese le attività spirituali dell'essere umano, il che gli permette di porsi in contrasto con la posizione kantiana che invece vuole le facoltà umane separate tra loro.

Attraverso questa forza della natura l'essere umano opera anche il senso interno, senza fare appello a forme a priori che stiano al di fuori dell'oggetto.

In quest'ottica, dice Herder, l'a priori è semmai costituito dai dati della percezione, che costituiscono un primo necessario passaggio per l'elaborazione successiva dell'intelletto.

Questo ha una forza ben più alta di quella descritta dallo schematismo kantiano, sostiene Herder: quanto più l'intelletto trae dall'oscura materia delle sensazioni, tanto più ricco e chiaro di figure e immagini diventa il linguaggio. Ogni esperienza modifica e arricchisce il linguaggio stesso.

Ogni organo dei sensi ha il proprio modo di metaschematizzare, contrapponendo questa azione allo schematismo kantiano, così l'udito e la vista che sono implicati nella formazione del linguaggio, percepiscono l'uno secondo la successione del tempo e l'altra secondo la continuità dello spazio. La funzione dell'intelletto è quella di unire le percezioni che provengono da sensi differenti dando luogo al linguaggio. Lo schema nella forma kantiana è invece dell'ordine di quelle forme che nel linguaggio filosofico tradizionale si fanno corrispondere a parole che non hanno un corrispondente sensibile, quali «essenza», «entità». Herder giunge perciò ad affermare che lo schematismo dell'intelletto, assieme alla dottrina delle forme a priori, costituisce una dottrina senza fondamento. La struttura del linguaggio del resto testimonia della natura olistica e totalizzante dell'esperienza. Niente può essere conosciuto al di fuori della relazione, addirittura nulla è pensabile al di fuori di essa, ed è solo in forma della connessione determinata dalla relazione tra essere umano e essere umano, e tra

essere umano e mondo che l'intelletto si rivela nella sua funzione: ossia esso non opera una sintesi arbitraria della materia che deriva dalla percezione sensibile, piuttosto stabilisce una connessione vivente. Isolare la materia dalla forma significa nient'altro che annullare l'agire dell'intelletto. La legge della ragione è la stessa legge che governa la sensibilità e l'intelletto, e nella sfera della ragione, ossia nella sfera del pensiero, ancor più che nella sfera dell'intelletto, il linguaggio assume un ruolo essenziale: solo ciò che può essere reso comprensibile attraverso segni può osare presentarsi dinanzi al tribunale della ragione. La ragione stessa è e può essere chiamata linguaggio, i suoi limiti sono i limiti stessi del linguaggio, e dunque possiamo dire i limiti anche della sensibilità⁸⁶⁷. La lingua costituisce così il criterio della ragione⁸⁶⁸.

⁸⁶⁷ Cfr., *M*, *SWS*, XXI, p. 293-294.

⁸⁶⁸ Cfr., *ivi*, p. 317.

Bibliografia

Fonti

Per le opere di Herder si sono utilizzate le seguenti raccolte, riportate nella tesi con le seguenti sigle:

- BG* J. G. Herder, *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedankstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar unter der Leitung von K. H. Hahn, bearbeitet von W. Dobbek und G. Arnold, Böhlau Nachfolger, Weimar 1977.
- DKW* Id., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von M. Bollacher *et. al.*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., 1985-1998.
- SWS* J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, 33 Bde., hrsg. von B. Suphan, C. Redlich, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1877-1913, rist. anast. Olms, Hildesheim, 1967-68.
- WP* Id., *Werke*, hrsg. von W. Pross, Carl Hanser Verlag, München, voll. I e II, 1984-1987.

In particolare si è fatto riferimento ai seguenti saggi, indicati dalle relative sigle:

- AGL* *Von der Auferstehung, als Glauben, Geschichte und Lehre* (1794): *SWS*, XIX, pp. 60-134.
- APG* *Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1774): *SWS*, V, pp. 475 e 594; trad. it. a cura di F. Venturi, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, Einaudi, Torino, 1981.
- AUM* *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774): *SWS*, VI, pp. 193-511.
- AUS* *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1770): *WP*, II, pp. 251-400; trad. It. A cura di A. P. Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Nuove Pratiche Editrice, 1996.
- BD* *Baumgartens Denkmal* (1767): *DKW*, I, pp. 681-694; trad. It. a cura di S. Tedesco, *Monumento a Baumgarten*, in A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 1999.
- DR* *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* (1764): *DKW*, I, pp. 30-39.
- DW* *Denkmal Johann Winckelmann's* (1777): *SWS*, VIII, pp. 437-484, e in Id., *Die kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, a cura di A. Schulz, Akademie, Berlino, 1963, pp. 29-62.
- EkW* *Erstes Wäldchen* (1769): *SWS*, III; *DKW*, II, pp. 63-245.
- EuE* *Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (I red. 1774): *WP*, II, pp. 545-579; *Vom Erkennen und Empfinden der zwei Hauptkräften der menschlichen Seele* (II red. 1775):

- WP, II, pp. 580-663; *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (III red. 1778): WP, II, pp. 664-723.
- F *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente* (1767), I red.: DKW, I, pp.161-260; II red. DKW, I, pp. 261-366; III red. DKW, I, pp. 367-540.
- FAO *Fragmente einer Abhandlung über die Ode* (1764): SWS, XXXII, pp. 61-85.
- FgS *Über den Fleiss in mehreren gelehrten Sprache* (1764): DKW, I, pp. 22-29.
- FS *Ein weiteres Fragment über das Schöne* (1769): SWS, VIII, p. 105.
- G *Gott. Einige Gespräche* (1787): SWS, XVI, pp. 401-580; trad. It. A cura di M. C. Barbetta e I. Perini Bianchi, *Dio. Dialoghi sulla filosofia di Spinoza*, Franco angeli, Milano, 1992.
- GP *Grundsätze der Philosophie* (1769): SWS, XXXII, pp. 211-231.
- GS *Von der Gabe der Sprachen* (1794): SWS, XIX, pp. 1-59.
- GSP *Vom Gefühl des Schönen und Psychologie überhaupt*, SWS, VIII, pp. 99-102.
- I *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784): SWS, XIII; trad. It., a cura di V. Verra, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- IR *Italienische Reise* (1788-1789), a cura di A. Meier e H. Hollmer, Dtv, München, 2003.
- KA *Kritik der "Aesthetica"* (1768): DKW, I, pp. 659-676.
- M *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1799): SWS, XXI; trad. It. parz. a cura di I. Tani, *Metacritica*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- P *Plastik* (I red. 1770): WP, II, pp. 403-464; (II red. 1778): DKW, IV, pp. 243-326; trad. It. a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, *Plastica, Aesthetica*, Palermo, 2010.
- PN *Politik und Naturlehre des Gefühls*: SWS, VIII, pp. 97-98.
- Ps *Plato sagte: daß unser Lernen bloß Erinnerung sei* (1766-1768): in M. Heinz, *Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763-1778)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1994, pp. 175 e 182.
- PWS *Phänomene des Wahren und Schönen* (1769): SWS, VIII, p. 112.
- RJ *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, a cura di K. Mommsen e G. Wackerl, Reclam Universal-Bibliothek, Stuttgart, 2002; trad. it., a cura di Marco Guzzi, *Giornale di Viaggio, 1769*, Spirali Edizioni – Collana diretta da C. Sini, Milano, 1984.
- SK *Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?* (1766): DKW, I, pp. 135-148.
- SG *Zum Sinn des Gefühls* (1769): WP, II, pp. 241-250.
- VkW *Viertes Wäldchen* (1769): DKW, II, pp. 247-442.
- VS *Versuch über das Seyn* (1764): DKW, I, pp. 9-19.
- WGS *Philosophie des Wahren, Guten und Schönen aus dem Sinne des Gefühls* (1769): SWS, VIII, p. 104.
- WLS *Winckelmann, Lessing, Sulzer* (1781): SWS, XV, pp. 36-50.

Altre fonti

- Th. Abbt, (1765) *Vom Verdienste*, in Id., *Vermischte Werke*, vol. I, Olms, New York-Hildesheim, 1978.
- A.G. Baumgarten, (1735) *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, hrsg. von H. Paetzold, Hamburg, 1983; ; trad. It. a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, *Riflessioni sulla poesia*, Aesthetica, Palermo, 1999.
- Id., (1739) *Metaphysica*, rist. anast. Olms, Hildesheim-New York, 1982.
- Id., (1750-1758) *Aesthetica*, rist. Anast. Olms, Hildesheim, 1961; trad. It. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000.
- G. Berkeley, (1709) *An Essay towards a new Theory of Vision*, Pemyat, Dublin.
- Id., (1710) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, in *Works*, edited by A. A. Luce, T. E. Jossop, T. Nelson, London-Edinburgh, 1950-1957, II, pp. 41-113.
- Id., (1713) *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, in *Works*, collected and edited with Preface ad Annotations by Alexander Campbell Fraser, At The Clarendon Press, Oxford, 1871.
- A. C. de Caylus, (1751-1753) *Vies d'artistes du XVIII siècle, suivies du Discours sur le peinture et la sculpture*, a cura di A. Fontaine, Paris, Renouard- Laurens, 1910.
- W. Cheselden, (1727) *an Account of some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind or Lost his Sight so Early that He Had no Remembrance of Ever Having Seen and Was Couch'd Between Thirteen and Fourteen of Age*, in "Philosophical Transactions of the Royal Society of London", XXXV; trascrizione di J. G. Herder, 1728 in *WP*, II, pp. 1223-1226.
- E. B. de Condillac, (1754) *Traité des sensations*; trad. It. a cura di C. A. Viano, *Trattato sulle sensazioni*, in Id., *Opere*, UTET, Torino, 1976, pp. 339-576.
- R. Descartes, (1637) *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences Plus la Dioptrique, les Meteores, et la Geometrie qui sont des essais de cete Methode*; trad. it. a cura di L. Urbani Ulivi, *Discorso sul metodo*, Bompiani, Milano, 2002.
- D. Diderot, (1749) *Lettre sur les aveugles*; trad. It. a cura di M. Brini Savorelli, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, La Nuova Italia, 1999.
- Id., (1751) *Lettre sur les sourds e le muets*; trad. It. a cura di E. Franzini, *Lettera sui sordomuti*, Guanda, Milano, 1984.

- J. A. Eberhard, (1776) *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens*, Berlin; rist. anast. Frankfurt, 1972.
- J. W. Goethe, (1805) *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di F. Apel, Frankfurt am Main, 1998, vol. XIX; trad. it. parziale a cura di E. Agazzi, *Vita di Winckelmann*, Moretti & Vitali editori, Bergamo, 1992.
- A. von Haller, (1753) *Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers* [*De partibus corporis humani sensilibus et irritabilibus*], in Id., *Sammlung kleiner hallerischer Schriften*, Bern, 1972, nuova ed. Leipzig 1922, ristampa Leipzig 1968, pp. 12-58.
- Id., (1757) *Elementa physiologiae corporis humani I. Fibra, Vasa, Circuitus sanguinis, Cor*, Lausannæ, Sumptibus Marci-Michael. Bousquet & Sociorum.
- J. G. Hamann, (1758) *Biblische Betrachtungen*, in Hamann (1821-1825), vol. I, pp. 49-124.
- Id., (1759a) *Sokratische Denkwürdigkeiten*: in Hamann (1949-1957), vol. II, pp. 57-82.
- Id., (1759b) *Wolken*: in Hamann (1949-1957), vol. II, pp. 83-109.
- Id., (1760a) *Aesthetica in nuce*: in Hamann (1762a), pp. 195-218; trad. it. a cura di A. Pupi, *Aesthetica in nuce*, in Hamann (1977), pp. 109-136; e a cura di G. Raciti, *Aesthetica in nuce*, Guida, Napoli 2003.
- Id., (1760b) *Aristobuli. Versuch über eine akademische Frage*; trad. it. a cura di A. Pupi, *Saggio attorno a una questione accademica di Aristobulo*: in Hamann (1977), pp. 13-21.
- Id., (1762a) *Kreuzzüge des Philologen*: in Hamann (1949-1957), vol. II, pp. 113-240.
- Id., (1762b) *Französisches Project*: in Hamann (1762a), pp. 151-156.
- Id., (1762c) *Kleeblatt hellenistischer Briefe*, in Hamann (1949-1957), vol. II, pp. 167-184.
- Id., (1763) *Fünf Hirtenbriefe*, in Hamann (1949-1957), vol. II, pp. 351-374.
- Id., (1772a) *Philologische Einfälle und Zweifel über eine akademische Preisschrift*; trad. it. a cura di A. Pupi, *Ghiribizzi e dubbi filologici attorno ad una memoria accademica*, in Hamann (1977), pp. 169-186.
- Id., (1772b) Recensione *Al Saggio sull'origine del linguaggio herderiano*, in *Königsbergische Gelehrte und politische Zeitung*, XXVI, 30 marzo 1772.
- Id., (1774) *Le Kermes du Nord ou le Cochenille de Pologne*, in Hamann (1821-1825), vol IV, pp. 201-210.
- Id., (1821-1825) *Hamanns Schriften*, hrsg. von Fr. Roth, in 7 Bde., con l'aggiunta di un ottavo volume in due parti I e II, a cura di G. A. Wiener, 1842-1843.
- Id., (1857-1873) *J. G. Hamann, des Magus in Norden, Leben und Schriften*, hrsg. von C. H. Gildemeister, Gotha.
- Id., (1938) *Scritti e frammenti di estetica*, a cura di S. Lupi, Istituto italiano di studi germanici, Firenze.

- Id., (1949-1957) *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Nadler, 6 Bde., Wien, Thomas Morus Presse, Herder Verlag, Wien.
- Id., (1956-1975) *Briefwechsel*, in 6 Bde., hrsg. von W. Ziesemer und A. Henkel, Wiesbaden.
- Id., (1977) *Scritti sul linguaggio*, a cura di A. Pupi, Bibliopolis, Napoli.
- Id., (1996) *Lettere. 1760-1769*, a cura di A. Pupi, Pubblicazione dell'università cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1996, vol. II.
- F. Hemsterhuis, (1769) *Lettre sur la sculpture*; trad. it. a cura di E. Matassi, *Lettera sulla scultura*, Aesthetica, Palermo, 1994.
- W. Hogarth, (1753) *L'analisi della bellezza*, a cura di M. Laurando, presentazione di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo, 1999.
- H. Home, (1772) *Elements of criticism*, vol. II, The Fifth edition, Dublin.
- D. Hume, (1748) *Enquiries concerning human understanding and concerning the principles of morals*, rist. a cura di L. A. Selby-Bigge e P. H. Nidditch, Oxford University Press, 1983.
- I. Kant, (1755) *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes, nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*, in Kant (1910-1983), vol. 1, pp. 215-368; trad. It. a cura di G. Scarpelli e S. Velotti, *Storia universale della natura e teoria del cielo, ovvero Saggio sulla costituzione e sull'origine meccanica dell'intero universo secondo i principi newtoniani*, Bulzoni, Roma, 2009.
- Id., (1763) *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes*, in Kant (1910-1983), vol. 2, pp. 63-164.
- Id., (1763b) *Versuch den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen*, in Kant (1910-1983), vol. 2, pp. 165-204.
- Id., (1766) *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*, in Kant (1910-1983), vol. 2, pp. 315-374.
- Id., (1767) *Vorlesung über Metaphysik – Herder*, in Kant (1910-1983), vol. 28.1, pp. 1-166.
- Id., (1910-1983) *Kants gesammelte Schriften*, in 29 Bde., hrsg. von Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften und Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, de Gruyter, Berlin-Leipzig.
- G. W. Leibniz, (1684) *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*; trad. it. a cura di F. Barone, *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id., *Scritti di Logica*, Zanichelli, Bologna, 1968, vol. I, pp. 226-232.
- Id., (1695) *Système nouveau pour expliquer la nature des substances et leur communication entre elles, aussi bien que l'union de l'ame avec le corps*, in Leibniz (1978), vol. IV, pp. 474-503.
- Id., (1703) *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in Leibniz (1978), vol. V; trad. it. a cura di M. Mugnai e E. Pasini, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Utet, 2000.

- Id., (1710) *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu la liberté de L'homme et l'origine du mal*; hrsg. von A. Buchenau, *Die Theodizee*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1968; trad. it. a cura di V. Mathieu, *Teodicea*, Zanichelli, Bologna, 1973.
- Id., (1714) *Monadologie*; trad. it. a cura di M. Mugnai, *Monadologia*, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- Id., (1717) *Unvorgreifliche Gedanken wegen Verbesserung der deutschen Sprache*, in Id. *Collectanea Etymologica illustrazioni linguarum veteris Celticae, Germanicae, Gallicae, aliarumque inservientia*, Hanoverae; rist. anast. Olms, Hildesheim 1970.
- Id., (1978) *Die philosophischen Schriften*, in 6 Bde., hrsg. von C. J. Gerhardt, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York.
- G. E. Lessing, (1759) *Abhandlung von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel*, in Id., *Lessings Werke*, a cura di G. Witkockski, vol. III, Bibliographisches Institut, Lipsia, pp. 424-428.
- Id., (1766) *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, *Aesthetica*, 2003.
- J. Locke, (1690) *Essay Concerning Human Understanding*; trad. It. a cura di C. Pellizzi, *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- G. F. Meier, (1757) *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, vol.I, Carl Hermann Hemmerde, Halle.
- M. Mendelssohn, (1755) *Briefe über die Empfindung*, in Mendelssohn (1929-1938), vol. 1, pp. 41-124.
- Id., (1757) *I Principi fondamentali delle Belle Arti*, a cura di M. Cometa, Palermo, 1989.
- Id., (1764) *Abhandlung über die Evidenz in den metaphysischen Wissenschaften*, in Mendelssohn (1929-1938), vol. 2, pp. 267-330.
- Id., (1769) *Zu einem Laokoon-Entwurf Lessings*, in Mendelssohn (1929-1938), vol. 2, pp. 231-258.
- Id., (1771) *Philosophische Schriften*, in Mendelssohn (1929-1938), vol. 1, p. 227-516.
- Id., (1929-1938) *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe (JubA)*, in 24 Bde., ed. F. Bamberger *et al.*, Berlin 1929-1938 & A. Altman *et al.*, Stuttgart, 1974.
- R. Mengs, (1728) *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Nabu Press, 2010.
- Omero, (2000) *Iliade*, a cura di A. Bruni, trad. It. V. Monti, Clueb, Bologna.
- Platone, (1996) *Cratilo*, a cura di F. Aronadio, Laterza, Roma-Bari.
- Id., (1998) *Ione*, a cura di G. Reale, Rusconi.
- Id., (1999) *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, trad. it. F. Sartori, Laterza, Roma-Bari.
- F. J. Riedel, (1767) *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena; rist. anast. Olms-Weidmann, Hildesheim, 2010.
- Id., (1768) *Über das Publicum. Briefe an einige Glieder desselben*, Christian Heinrich Cuno, Jena, 1768.

- J. J. Rousseau, (1762) *Émile ou de l'Education*, in Rousseau (1969), vol. IV, pp. 239-868; trad. it a cura di E. Nardi, *Emilio o dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.
- Id., (1969) *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin e M. Raymond, Gallimard.
- A. A. Shaftesbury, (1699) *An inquiry concerning virtue, or merit*, Standard Edition of the complete Works.
- Id., (1709) *The moralists: a philosophical Rhapsody*, Standard Edition, *Complete Works and Selected Letters and posthumous Writings*, by W. Benda and G. Hemmerich, V. Schödlbauer, Fromman-Holzboog, Stuttgart, Bad Cannstadt, 1981.
- B. Spinoza, (1664) *Etica*, a cura di S. Giametta, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- J. G. Sulzer, (1757) *Entwicklung des Begriffs vom Genie*, in Sulzer (1773), pp. 307-322.
- Id., (1758) *Zergliederung des Begriffs der Vernunft*, in Sulzer (1773), pp. 244-281.
- Id., (1759) *Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe, sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugenden Gründe urtheilet und handelt*, in Sulzer (1773), pp. 99-121.
- Id., (1762) *Untersuchungen über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, in Sulzer (1773), pp. 1-98.
- Id., (1763) *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand, worinn sich die Seele bey Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens sich etwas vorzustellen und des Vermögens zu empfinden, befindet*, in Sulzer (1773), pp. 225-243.
- Id., (1770) *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Berlin, 1770.
- Id., (1771-1774) *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig; rist. anast. New York-Hildesheim 1994; trad. it., a cura di A. Nannini, *Teoria generale delle Belle Arti*, Clueb, Bologna, 2011.
- Id., (1773) *Vermischte Philosophische Schriften*, Leipzig; rist. Anast. Olms, Hildesheim-New York, vol. I, 1970.
- J. J. Winckelmann, (1755) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*; trad. It. a cura di M. Cometa, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, Aesthetica, Palermo, 1992.
- Id., (1763) *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, in *Kleine Schriften, Vorrede, Entwürfe*, hrsg. von W. Rehm, Berlin, 2002, pp. 211-234; trad. It. a cura di F. Pfister, *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e nell'insegnamento della capacità stessa*, Einaudi, Torino, 1973.
- Id., (1764) *Geschichte der Kunst des Alterthums*; trad. it. a cura di M. L. Pampaloni, *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, 2007.
- C. F. Wolff, (1759), *Theoria Generationis*, a cura di V. P. Samassa, Leipzig, 1869.

- Ch. Wolff, (1719) *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*; trad. It. a cura di R. Ciafardone, *Metafisica Tedesca*, Rusconi, 1999.
- Id., (1732) *Psychologia empirica, metodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima humana indubia experientia fide costant continentur*, in Wolff (1965), II, 5, pp. 1-852.
- Id., (1734) *Physiologia rationalis, metodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima humana indubia experientia fide innotescunt, per essentiam et naturam animae explicatur*, in Wolff (1965), II, 6, pp. 1-776.
- Id., (1965) *Gesammelte Werke*, hrsg. Von J. Ecole, H. W. Arndt, C. A. Corr, J. E. Hoffmann und M. Thoman, Olms, Hildesheim-New York.

Letteratura critica

- E. Adler, (1968) *Herder und die deutsche Aufklärung*, Wien-Frankfurt-Zürich.
- H. Adler, (1990) *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- E. Agazzi, (1992) *Introduzione*, in J. W. Goethe, *Vita di J. J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Moretti & Vitali editore, Bergamo.
- A. Altmann, (1969) *Moses Mendelssohn Frühschriften zur Metaphysik*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- A. P. Amicone, (1995), *Introduzione e note a J. G. Herder, Saggio sull'origine del linguaggio*, Nuova Pratiche editrice, Parma.
- L. Amoroso, (2000) *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa.
- M. Baum, (1987) *Herder's Essay on Being*, in *Herder Today. Contributions from the international Herder Conference*, Stanford, California, Nov. 5-8.
- A. Bäumler, (1967) *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt.
- I. Berlin, (1978) *Vico e Herder: due studi sulla storia delle idee*, Armando, Roma.
- Id., (1997) *Il mago del nord*, trad. it. a cura di N. Gardini, Adelphi, Milano.
- F. Bollino, (2011) *Sulzer: autonomia ed eteronomia delle Belle Arti*, in J. G. Sulzer, *Teoria generale delle belle arti*, a cura di A. Nannini, Clueb, Bologna, pp. VII-XIII.
- E. Cassirer, (1979) *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton University Press.

- A.-F. Deslandes, (2008) *Pigmalion, ou la statue animée. L'optique des moeurs, opose'e a l'optique des couleurs*, a cura di E. Pesci, Franco Angeli, Milano.
- M. H. Dewey, *Herder's Relation To The Aesthetic Theory Of His Time: A Contribution Based On The Fourth Critical Waldchen (1920)*, Kessinger Publishing, 2008.
- D. Di Maio, (2010) *Presentazione*, in J. G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo.
- R. Diodato, (1997) *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano.
- P. D'Angelo, (2003) *Dal Settecento a oggi*, in L. Russo (cura), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo.
- Id., (2005) *Sartre critico delle arti figurative: separazione o interrelazione delle arti?*, in F. Rizzo (cura), *Filosofia e Storiografia: studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Rubbettino.
- Id., (1998) *Amare una statua. Artisti e modelle nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Medina, Palermo.
- L. Formigari, (1977) *La logica del pensiero vivente*, Laterza, Roma-Bari.
- H. G. Gadamer, (1960) *Wahrheit und Methode*; trad. It a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, 1983.
- U. Gaier, (1985) *Kommentar zu Johann Gottfried Herder*, in *DKW*, I, pp. 813-1328.
- A. Gehlen, (1940) *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- K. G. Gerold, (1941) *Herder und Diderot: ihr Einblick in die Kunst*, Diesterweg, Frankfurt am Main.
- A. Gesche, (1993) *Johann Gottfried Herder. Sprache und Natur der Menschen*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- M. Graff, (2008) *Bildung durch Sinnlichkeit: Vom Erkennen und Empfinden bei Johann Gottfried Herder*, Taschenbuch, IKS.
- Fr. Gundolf, (1994) *Shakespeare und der deutsche Geist*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- S. Groß-G. Sauder (hrsg.), (2007) *Der frühe und der späte Herder: Kontinuität und/oder Korrektur*, Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Saarbrücken 2004, Synchron, Heidelberg.
- R. Haym, (1954) *Herder*, Aufbau Verlag, Berlin; ed. or. *Herder nach seinem Leben und Werken dargestellt*, R. Gaertner, Berlin, 1880-1885, 2 voll.
- R. Häfner, (1994) *Johann Gottfried Herders Kulturentstehungslehre. Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens*, Hamburg.
- M. Heinz, (1994) *Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder 1763-1778*, Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Id. (hrsg.), (1997) *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus*, GA, Amsterdam-Atlanta.

- H. D. Irmscher, (1960) *Der handschriftliche Nachlass Herders und seine Neuordnung*, W. Wiora und H. D. Irmscher (hrsg.), *Herder-Studien*, Holzner-Verlag, Würzburg.
- Id., (hrsg.), (1966) *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart.
- Id. e E. Adler, (1979) *Der handschriftliche Nachlass Johann Gottfried Herders. Katalog*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Id., (1987) *Zur Ästhetik des jungen Herder*, in *J. G. Herder 1744-1803*, hrsg. von G. Sauder, Hamburg.
- Id., (2001) *Johann Gottfried Herder*, Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Id., (2005) *Goethe und Herder - eine schwierige Freundschaft*, in M. Keßler e V. Leppin (hrsg.), *Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerks*, Berlin/New York, pp. 233-270.
- D.W. Jöns, (1956) *Begriff und Problem der historischen Zeit bei Johann Gottfried Herder*, Göteborg.
- L. Lattanzi, (2002) *Linguaggio e poesia in Moses Mendelssohn*, Edizioni ETS, Pisa.
- S. Lupi, (1938) *Introduzione e note*, in J. G. Hamann, *Scritti e frammenti di estetica*, Istituto italiano di studi germanici, Firenze, pp. VII-CCIII.
- M. Marino, (2008) *Da Gehlen a Herder: origine del linguaggio e ricezione di Herder nel pensiero antropologico tedesco*, il Mulino.
- M. Mazzocut-Mis, (2002) *Voyerismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il nuovo Melangolo, Genova.
- K. Menges, (2007) *Hebräische Poesie, Rabbinisches Judentum, Haskala: Persektiven jüdischer Identität bei Herder*: in S. Groß-G. Sauder (hrsg.) (2007).
- Ch. Menke, (2008) *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- E. A. Menze, (1993) *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, in *The Review of Metaphysics*, Philosophy Education Society, Inc.
- N. Merker, (1973) *Società e linguaggio in J. G. Herder*, in Herder-Mondobbo, *Linguaggio e società*, a cura di M. Merker e L. Formigari, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-28.
- E. Metzke, (1934) *Hamanns Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Nimeyer, Halle.
- H. B. Nisbet, (1970) *Herder and the Philosophy and History of Science*, Modern Humanities Research Association, Cambridge.
- Id., (1994) *Herder und die Geschichte der Wissenschaften*, in M. Bollacher (cura), *Johann Gottfried Herder: Geschichte und Kultur*, Würzburg.
- A. Palme, (1905) *L. G. Sulzers Psychologie und die Anfänge der Dreivermögenslehre*, Dissertation, Berlin.
- P. Pimpinella, (1999) *Presentazione*, in A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia*, Aesthetica, Palermo.

- W. Pross, (1979) *Johann Gottfried Herder. Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Hanser, München.
- Id., (1987) *Kommentar*, in J. G. Herder, *Werke*, a cura di W. Pross, Bd. II, Carl Hanser Verlag, München.
- Id., (1994) *Herders Konzept der organischen Kräfte und die Wirkung der "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" auf Carl Friedrich Kielmeyer*: in K.T. Kanz (hrsg.), *Philosophie des Organischen in der Goethezeit. Studien zu Werk und Wirkung des Naturforschers*, Carl Friedrich Kielmeyer, Stuttgart.
- A. Pupi, (1977) *Introduzione*, in J. J. Hamann, *Scritti sul linguaggio*, a cura di A. Lupi, Bibliopolis, Napoli, pp. 13-82.
- Id., (1991) *Johann Georg Hamann, Vita e Pensiero*. Centro di Metafisica, Milano.
- G. Raciti, (2003) *Introduzione*, in J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, a cura di G. Raciti, Guida, Napoli.
- E. Ràdl, (1913) *Geschichte der biologischen Theorien der Neuzeit*, Lipsia.
- S. Richter, (1992) *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.
- L. Russo (cura), (2003) *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo.
- M. Schrader, (2005) *Laokoon – eine vollkommene Regel der Kunst. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- F. Solms, (1990) *Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- V. I. Stoichita, (2006) *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, a cura di A. Pino, trad. it. B. Sforza, Il Saggiatore, Milano.
- I. Tani, (2000) *L'albero della mente. Sensi, pensiero, linguaggio in Herder*, Carocci.
- S. Tedesco, (1998) *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della fondazione nazionale Vito Fazio-Allmayer.
- Id., (1999) *Forza e struttura nell'estetica fisiologica di Herder*, in *Bollettino della Fondazione Nazionale «Vito Fazio-Allmayer»*, XXVIII, n. 2, pp. 7-22.
- Id., (2002) *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint, Palermo.
- Id., (2008) *L'oscuro in Wolff, Baumgarten, Herder*, in *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, a cura P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis, Edizioni Mimesis, Milano, pp. 225-239.
- Id., (2009) *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima estetica di Herder*, in *Aisthesis*, anno II, n. 1, pp. 131-140.
- Id., (2010) *Presentazione*, in J. G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo.

- Id., (2012) *Limiti della metafora, limiti della sensibilità. Antropogenesi e linguaggio in Herder*, ms., in corso di stampa.
- G. Tortora, (1991) *L'«Idealismo» di Berkeley nell'analisi critica di Galluppi*, Estratto dagli atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche, Officine grafiche napoletane F. Giannini, vol. CII.
- J. Trabant, (1987) *Herder's Discovery of the Ear*, in *Herder Today. Contribution from the International Herder Conference*, Stanford, California, pp. 345-366.
- V. Verra, (1957) *Herder e il linguaggio come organo della ragione*, Edizioni di filosofia, Torino.
- Id., (1966) *Mito, rivelazione e filosofia in J. G. Herder e nel suo tempo*, Marzorati, Milano.
- Id., (2006) *Linguaggio, mito e storia: studi sul pensiero di Herder*, Edizioni della Normale, Pisa.
- F. Vitale, (2003) *Il corpo e l'ideale. Goethe e l'eredità di Winckelmann*, Estratto "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", vol. CXIV.
- H. Wili, (1945) *Johann Georg Sulzer, Persönlichkeit und Kunstphilosophie*, Dissertation Freiburg id Schweiz, St. Gallen.
- J. H. Zammito, (2002) *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*, University of Chicago Press.
- U. Zeuch, (2000) *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Max niemeyer Verlag, Tübingen.