



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

in cotutela con École des hautes études en sciences sociales

DOTTORATO DI RICERCA IN Architettura e culture del progetto

Ciclo 36°

Settore Concorsuale: 11/PHIL-04 (ex 11/C4) - ESTETICA E FILOSOFIA DEI LINGUAGGI

Settore Scientifico Disciplinare: PHIL-04/A (ex M-FIL/04) – ESTETICA

LA FORMA APERTA IN HELMUTH PLESSNER
Per un'architettura eccentrica

Presentata da: Dott.ssa Claudia Nigrelli

Coordinatore Dottorato

Prof. Matteo Cassani Simonetti

Supervisor

Prof. Andrea Borsari

Prof.ssa Barbara Carnevali

Esame finale anno 2025

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

<i>Sommario</i>	p. 1
<i>Introduzione</i>	p. 2
1. <i>La riflessione plessneriana sulla tecnica fra gli anni Venti e Trenta</i>	
1.1 Sull'importanza della rivoluzione industriale nel periodo fra Bismarck e Weimar: una ricostruzione.....	p. 13
1.2 Radicalismo e industrializzazione in <i>Grenzen der Gemeinschaft</i> [1924].....	p. 21
1.3 La nuova forma del mondo tecnico.....	p. 27
1.4 Fra linea e circolo: contro l'estetica della storia e la metafisica dell' <i>eschaton</i> borghese.....	p. 33
1.5 Una parentesi di antropologia filosofica: l'umano come «artificialità naturale».....	p. 41
1.6 L'(anti)utopia plessneriana della tecnica.....	p. 48
2. <i>La tecnica come problema estetico</i>	
2.1 Il problema dello stile nel nuovo mondo industriale.....	p. 56
2.2 Plessner critico delle <i>Kunstwissenschaften</i>	p. 67
2.3 Sulla filosofia della storia dell'arte figurativa	p. 76
2.4 Sulla critica all'Espressionismo.....	p. 82
2.5 Elementi per una critica dei sensi.....	p. 93
2.6 Lo statuto dell'arte in <i>Die Einheit der Sinne</i> [1923].....	p. 110
3. <i>Verso una filosofia dell'architettura</i>	
3.1 L'architettura come problema estesiologico.....	p. 124
3.2 La comprensione architettonica fra Wölfflin e Schmarsow.....	p. 139
3.3 Forma, ambiente e mondo nella filosofia dell'organico e oltre.....	p. 148
3.4 Spazio, tempo e architettura: la nascita del Werkbund tedesco.....	p. 200
3.5 La nuova forma in epoca industriale: un tema semperiano.....	p. 213
3.6 Caratteristiche della nuova forma architettonica.....	p. 224
3.7 Percorsi della forma aperta: alcuni spunti di riflessione e un confronto con Mies van der Rohe.....	p. 238
<i>Conclusioni</i>	p. 268
<i>Bibliografia</i>	p. 271

Introduzione

Il presente lavoro prende le mosse dall'incontro con un testo *minore* di Helmuth Plessner (1892-1985) dal titolo *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, pubblicato nel 2001 e trascrizione di un intervento pronunciato da Plessner il 14 ottobre 1932 in occasione del 25° anniversario del Deutscher Werkbund. Si tratta dell'unico testo conservato in cui Plessner dialoga direttamente con persone che si occupano di architettura, nonostante la notizia di un suo intervento al Bauhaus il 17 febbraio 1932 sul tema «Mensch und Umwelt», di cui non esiste trascrizione.

Come riporta il numero 11 della rivista del Deutscher Werkbund *Die Form* in data 15 novembre 1932¹, la conferenza fu preceduta dagli interventi di Mies van der Rohe, vicepresidente del Werkbund, e degli architetti Theodor Fischer, Richard Riemerschmid, Hans Poelzig, Wilhelm Kreis, Henry van de Velde e Walter Sobotkas². Dalla biografia scritta da Carola Dietze, emerge come, fra il 1931 e il 1932, la fama di Plessner cominciasse ad affermarsi nel mondo accademico tedesco. Nel 1931 riceveva il premio Avenarius per *Die Stufen des Organischen und der Mensch*³; nell'edizione del 1932 di *Der Begriff des Politischen*, Carl Schmitt lo designava come il primo filosofo moderno ad aver osato un'antropologia politica ambiziosa (Schmitt parla dell'opera plessneriana del 1931, *Macht und menschliche Natur*. Questo passaggio viene soppresso nella riedizione del 1933)⁴.

¹ *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 11/1932, p. 361.

² Secondo Hans-Joachim Dahms, la conferenza non fu pubblicata nella rivista *Die Form* a causa della «Gleichschaltung» (coordinamento, allineamento, sincronizzazione di tutte le istituzioni) nazionalsocialista nel 1933. Cf. Hans-Joachim Dahms, "Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930", online qui: <https://archplus.net/de/archiv/ausgabe/161/#article-1998>.

³ Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben. Helmuth Plessner 1892–1985*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p. 71.

⁴ Il saggio, pubblicato per la prima volta nel 1927, è poi ristampato nel 1928. Una terza edizione è quella del 1932, con varianti e aggiunte e una quarta, preso lo stesso editore (Duncker & Humblot), quella del 1933, pubblicata con ulteriori cambiamenti in senso divulgativo e filonazista. La quinta edizione del 1963 riproduce invece quella del 1932 con alcune premesse e note. Cf. Carlo Galli, "Carl Schmitt nella cultura italiana (1924-1978). Storia, bilancio, prospettive di una presenza problematica", 1979, online qui: https://storicamente.org/Galli_Carl_Schmitt#sdfnote25sym. Più in generale, cf. Id., *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, il Mulino, 2010 (1996).

In quegli anni, Plessner tiene a Colonia corsi di introduzione alla filosofia e di storia della filosofia⁵ e pubblica alcuni lavori di filosofia politica, di analisi della situazione politica tedesca⁶, di filosofia contemporanea e di antropologia filosofica⁷. Nel 1925 aveva inoltre fondato la rivista *Philosophischer Anzeiger. Zeitschrift für die Zusammenarbeit von*

⁵ Gli argomenti dei corsi tenuti da Plessner vanno dalla storia della filosofia greca passando per Kant, Fichte e l'idealismo tedesco alla filosofia contemporanea. Tiene lezioni di filosofia del linguaggio, di filosofia della storia, di filosofia politica e morale, di logica, di epistemologia e scienza, di estetica, di etica, di cosmologia, di antropologia filosofica, di psicologia sociale, di psicologia dello sviluppo e psicologia generale. Di questi corsi si è conservata solo la trascrizione del corso del semestre invernale 1931-1932. Si veda Hans-Ulrich Lessing, Einleitung des Herausgebers in Helmuth Plessner, *Elemente der Metaphysik. Eine Vorlesung aus dem Wintersemester 1931-32*, a cura di Hans-Ulrich Lessing, Akademie Verlag, Berlin, 2002, pp. 9-23, qui p. 16.

⁶ *Staatskunst und Menschlichkeit* (Arte dello stato e umanità, 1920); *Die Untergangsvision und Europa* (La visione del tramonto e l'Europa, 1920); *Politische Kultur. Vom Wert und Sinn der Staatskunst als Kulturaufgabe* (Cultura politica. Sul valore e sul senso dell'arte dello stato come compito della cultura, 1921); *Universität und Staatsinteresse* (Università e interesse dello stato, 1921); *Politische Erziehung in Deutschland* (Educazione politica in Germania, 1921); *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (Limiti della comunità. Una critica del radicalismo sociale, 1924); *Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der deutschen Universität* (Sociologia della ricerca moderna e la sua organizzazione nell'università tedesca, 1924); *Die Utopie in der Maschine* (L'utopia nella macchina, 1924); *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (Potere e natura umana. Tentativo di un'antropologia della visione storica del mondo, 1931); *Abwandlungen des Ideologiegedankens* (Modificazioni del pensiero ideologico, 1931).

⁷ *Zur Gegenwärtigen Lage der deutschen Philosophie* (Sulla situazione attuale della filosofia tedesca, 1921); *Vitalismus und ärztliches Denken* (Vitalismo e pensiero medico, 1922); *Über den Realismus in der Psychologie* (Sul realismo in psicologia, 1922); *Psychologie und Verlebendigung der Wissenschaft* (Psicologia e rivitalizzazione della scienza, 1922); *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (L'unità dei sensi. Fondamenti di un'estesiologia dello spirito, 1923); *Über die Erkenntnisquellen des Arztes* (Sulle fonti di conoscenza del medico, 1923); *Hören und Vernehmen* (Sentire e ascoltare, 1925); *Über die Möglichkeit einer Ästhetik* (Sulle possibilità di una estetica, 1925); *Zur Phänomenologie der Musik* (Fenomenologia della musica, 1925); *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs* (L'interpretazione dell'espressione mimica. Contributo alla teoria della coscienza degli altri Io, 1925); *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica, 1928); *Der Begriff des Lebendigen* (Il concetto di vivente, 1928); *Die Lehre vom Menschen (philosophische Anthropologie) als Leitfaden der Propädeutik* (La teoria dell'essere umano (antropologia filosofica) come guida alla propedeutica, 1928); *Das Problem der Natur in der gegenwärtigen Philosophie* (Il problema della natura nella filosofia contemporanea, 1930).

Philosophie und Einzelwissenschaft, curandone 4 volumi fino al 1930⁸. A partire dal semestre invernale del 1932-1933, l'università di Colonia prevedeva di attribuirgli una cattedra di filosofia come successore di Max Scheler.

Lo stesso anno, in occasione del 25° anniversario del Werkbund, avrebbe dovuto tenersi a Colonia l'esposizione «Die Neue Zeit». Come annuncia Ernst Jäckh nel 15° numero di *Die Form* del 1929, questa mostra avrebbe dovuto avere un collegamento interno con la Goethe-Ausstellung che avrebbe dovuto tenersi a Francoforte in quello stesso anno (il 1932 era il centenario della morte di Goethe). Sempre a Colonia si era d'altronde tenuta la prima esposizione del Werkbund nel 1914, un primo tentativo di far conoscere a un ampio pubblico tedesco e internazionale gli obiettivi e i risultati dell'associazione, il suo impegno per una cooperazione fra industria, artigianato e arte⁹ nella ricerca di una forma e di uno stile nuovo. Inaugurata da van de Velde, la mostra del '14 era stata interrotta prematuramente dallo scoppio della prima guerra mondiale.

La mostra successiva era dunque stata riprogrammata per il 1932 con il compito di presentare l'unità stilistica del nuovo tempo («die Neue Zeit»¹⁰, appunto) in cui la tecnica e la scienza avevano «raggiunto e rivoluzionato l'intera umanità, l'intero mondo e l'intero universo, demolendolo e costruendolo al tempo stesso»¹¹. Il Werkbund si assumeva il compito di rendere consapevole tale rivoluzione e di svilupparla come idea creativa, di cogliere le nuove possibilità che si offrivano per realizzare compiti ancora sconosciuti, di tentare l'espressione di nuove forme fino ad allora inimmaginabili e di affrontare la nascita di nuovi bisogni

⁸ Insieme ad A. Baumgarten (Basel), F.J.J. Buytendijk (Groningen), E.R. Curtius (Heidelberg), A. Grünbaum (Marburg), N. Hartmann (Köln), J. Hashagen (Hamburg), M. Heidegger (Marburg), H. Heimsoeth (Königsberg), G. Hübener (Basel), J. Kroll (Köln), G. Misch (Göttingen), G. Müller (Freiburg, Schweiz); K. Redemeister (Königsberg), K. Schneider (Köln), V.v. Weizsäcker (Heidelberg), W. Worringer (Bonn). La rivista ospitava interventi volti alla cooperazione tra filosofia e scienze, come indica il nome. Oltre ai coeditori, vi intervenivano per esempio studiosi quali Hans Lipps, Günther Stern (Anders), Alexandre Koyré, Max Scheler, Benedetto Croce.

⁹ Si veda Carl Rehorst, Vorwort in *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung*: Cöln 1914, Mai-Oktober, Berlin, Verlag von Rudolf Mosse, pp. V-IX.

¹⁰ «La nuova epoca è un fatto»: così Mies van der Rohe conclude la conferenza del Deutscher Werkbund di Vienna del 1930, come riportato in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin, Wolf Jobst Siedler GmbH, 1986, p. 372.

¹¹ Ernst Jäckh, Idee und Realisierung der Internationalen Werkbund-Ausstellung „Die Neue Zeit“ Köln 1932. Bericht und Vortrag von Ernst Jäckh in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 15/1929, pp. 401-421, qui p. 406.

abbracciando le nuove possibilità di soddisfarli¹². L'esposizione non ebbe luogo a causa della crisi economica mondiale¹³, ma la rivista rimase attiva fino al 1933-1934. Nonostante l'invito al 25° anniversario del Werkbund, Plessner non compare tuttavia tra i filosofi che, nell'annuncio della mostra, sono ritenuti precursori della coscienza della nuova epoca¹⁴.

Il 30 gennaio 1933 Hitler è nominato cancelliere del Reich. Avrebbe in seguito sciolto il parlamento e convocato nuove elezioni, alle quali il partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP) avrebbe ottenuto il 43,9 % dei voti. Con il Partito Nazionalista Tedesco del Popolo (DNVP) i nazisti avrebbero mantenuto la coalizione di governo cui erano già stati conferiti poteri di emergenza in seguito all'incendio del parlamento tedesco il 27 febbraio 1933, falsamente attribuito ai comunisti.

Come ricorda Dietze, alle elezioni municipali della settimana successiva a Colonia (che si erano svolte tra parate delle SA e delle SS, visite di Hitler, blocco della pubblicazione dei giornali di sinistra e arresti e torture per i capi dei partiti comunista e socialdemocratico) la NSDAP ottenne il 39,6% dei consensi. Fu revocato il sindaco e furono convocati i professori che avrebbero dovuto esprimere una nuova direzione dell'università, costringendo il rettore, il decano e i senatori in carica a dimettersi. Plessner fu sostituito nel ruolo di rappresentante dei professori senza cattedra. A fine aprile fu annullato il suo seminario sul *Fedone* di Platone in attesa di verificare la sua situazione legale, con la giustificazione che questa avrebbe potuto costituire una minaccia per l'ordine e la sicurezza pubblica all'interno dell'università e gettare cattiva luce su quella e sul corpo insegnanti.

La «legge sulla restaurazione della funzione pubblica» del 7 aprile 1933 poneva le basi per sospendere i funzionari di origine non ariana insieme a coloro che non offrivano la garanzia di difendere in permanenza e senza riserve lo stato nazionale. Bisognava quindi definire chi era ariano e chi non lo era: in data 18 aprile 1933, Plessner comunicava di avere tre nonni ariani e uno ebreo. Fu dunque riconosciuto come ebreo da parte di padre (Fedor Plessner, morto suicida in quello stesso aprile 1933). Dal 6 maggio 1933 la legge fu applicata anche ai professori di università non titolari, dunque a Plessner. A fine aprile 1933 lo colpiva il divieto di

¹² *ivi*.

¹³ Cfr. Walter Rossow, *Werkbundarbeit – damals und heute* in Felix Schwarz und Frank Gloor (Hrsg), *„Die Form“. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*, Bertelsmann Fachverlag, 1969, p. 11.

¹⁴ Cf. Ernst Jäckh, *Idee und Realisierung der Internationalen Werkbund-Ausstellung „Die Neue Zeit“ Köln 1932*, op. cit., p. 408.

insegnare e, in settembre, era privato dell'abilitazione universitaria¹⁵. Nell'autunno del 1933 doveva lasciare la Germania¹⁶. A un primo esilio in Turchia seguirono i Paesi Bassi, dove Plessner riprese l'insegnamento a Groninga per poi tornare in Germania solo nel 1951 con una cattedra di sociologia a Gottinga. La conferenza di Berlino del 1932 pare dunque essere stata l'ultima in cui egli parla pubblicamente prima dell'esilio¹⁷. Fra il 1933 e il 1934 anche *Die Form* è rilevata dai nazisti e poi chiusa.

Prendendo atto della direzione assunta dalla storia tedesca e delle conseguenze che questa ebbe sulla vita di Helmuth Plessner, la conferenza presentata al Werkbund nel 1932, che costituisce il punto di partenza di questo lavoro, rivela un dialogo interrotto troppo presto. Tuttavia,

¹⁵ Per un approfondimento si veda Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben*, op. cit., pp. 84ss.

¹⁶ Alla ricostruzione del contesto storico-filosofico che informa la produzione plessneriana precedente al 1933 è dedicato il lavoro di Kersten Schüßler, *Helmuth Plessner. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin/Wien, Philo, 2000. Joachim Fischer ha invece ricostruito in diversi luoghi il periodo a Colonia e soprattutto i rapporti con Scheler e Hartmann. Si veda Joachim Fischer, *Die „Kölner Konstellation“*. Scheler, Hartmann, Plessner und der Durchbruch zur modernen Philosophischen Anthropologie in Tilman Allert e Joachim Fischer (a cura di) *Plessner in Wiesbaden*, Berlin, Springer, 2014, pp. 89-121; Id., *Philosophische Anthropologie und Neue Ontologie. Die >Kölner Konstellation< zwischen Max Scheler, Nicolai Hartmann und Helmuth Plessner als philosophiegeschichtliches Ereignis im 20. Jahrhundert* in *Philosophische Anthropologie als interdisziplinäre Praxis. Max Scheler, Helmuth Plessner und Nicolai Hartmann – historische und systematische Perspektiven*, Erik Norman Dzwiza-Ohlsen e Andreas Speer (a cura di), Köln, Paderborn, Brill, 2021, pp. 3-23.

¹⁷ Hans-Joachim Dahms, "Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930", op. cit. Dell'analisi della conferenza plessneriana del '32 si sono occupati, oltre al già citato Hans-Joachim Dahms, Peter Bernhard, "Plessners Konzept der Offenene Form im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre" in *Arhe*, IV, 7/2007, pp. 237-252; Heike Delitz, "Zur Ästhesiologie und Philosophischen Anthropologie der Architektur" in *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 65-84; Walter Seitter, "Expressionismus-Kritik und Kundgebungs-Notwendigkeit bei Helmuth Plessner" in *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie*, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 187-198; Volker M. Welter, "The Limits of Community – The possibilities of Society: On Modern Architecture in Weimar Germany" in *Oxford Art Journal*, 33, 1, 2010, pp. 63-80; Christoph Asendorf, "Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter"? Eine Debatte der Zwischenkriegszeit in Sabine Schneider e Heinz Brüggemann (a cura di), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2011, pp. 199-213; Heike Delitz, Ein Bau für die moderne Philosophie und Soziologie: Plessner in Göttingen in Tilman Allert e Joachim Fischer (a cura di), *Plessner in Wiesbaden*, op. cit., pp. 133-143; Michael Hog, *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners. Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2015; Gerald Adler, "Architecture is concealed unto itself: Helmuth Plessner and his influence on twentieth-century architecture" in *Architecture Philosophy*, Vol. 3, No.2, 2018, pp. 106-135.

Plessner giunge all'incontro con l'architettura moderna in una fase già filosoficamente matura della propria ricerca, rendendo possibile situare il suo interesse nei confronti del dibattito per una nuova cultura architettonica all'interno di una più ampia rete di problemi che preoccupavano il filosofo tedesco già da diversi anni.

Per questo motivo, l'analisi del testo del 1932 compare nel presente lavoro soltanto dopo la considerazione dell'insieme della ricerca plessneriana precedente tale data. La chiave di lettura per affrontare questo insieme di testi differenti per approcci, tematiche e, a volte, posizionamenti, è però fornita dal titolo della conferenza: «La rinascita della forma nell'epoca tecnica» indica un problema di ordine estetico che sorge al tempo dell'epoca industriale.

L'industria come epoca significa, infatti, sottolinearne il carattere rivoluzionario, che ha distrutto e riconfigurato la precedente relazione con il mondo. Porre il problema in termini estetici significa, invece, considerare le qualità di tale mutamento, esaminare gli effetti che il nuovo modo di produzione ha avuto sui corpi e sulle relazioni, sull'aspetto del mondo e sui contesti di senso che con e in esso si producono.

È un tema ricorrente nella letteratura successiva alla rivoluzione industriale: la tecnica moderna pone un problema non solo materiale, ma culturale che dà luogo a un dibattito diffuso nella Germania dell'epoca e che trova soluzioni diverse. Quale deve essere il rapporto fra tecnica e cultura? Quale deve essere il rapporto fra arte e lavoro? E, prima ancora, come si articolano sensibilità e razionalità? Un dibattito transdisciplinare che si lega alla nascita del nuovo stato tedesco. Da questo dibattito si è dunque deciso di prendere le mosse.

Prima di affrontare la posizione specifica che Plessner assume nei confronti della progettazione architettonica degli anni Trenta è perciò parso pertinente, nel primo capitolo, proporre una lettura dei testi plessneriani degli anni Venti in cui Plessner affronta il problema della tecnica dal punto di vista storico-filosofico, sociologico e antropologico. Il tema dell'azione combinata di scienza e tecnica moderna nella produzione della nuova forma di vita appare infatti, a nostro avviso, centrale negli scritti plessneriani di questi anni.

Questo tema è affrontato non soltanto nelle *Grenzen der Gemeinschaft* e nella critica alle posture radicali diffuse nella Germania di quegli anni, che restano incomprensibili se non si tiene presente che, nella prospettiva plessneriana, nascono come risposta allo stravolgimento materiale, sociale, economico e politico operato dall'industrializzazione, ma anche dal punto di vista della ricostruzione delle condizioni teoriche e culturali che hanno

portato, in Germania, a ridurre drasticamente la partecipazione alla vita politica e pubblica.

La combinazione fra religione protestante, scienza moderna e nuove forze politiche, economiche e industriali ha infatti prodotto, secondo Plessner, una nuova immagine dell'essere umano che ha perso ogni appoggio metafisico e garanzia di stabilità e si trova posto sul nulla, aperto a una molteplicità di culture possibili, inserito all'interno di una natura concepita quantitativamente come un ostacolo da dominare eppure chiuso all'interno della propria coscienza che lo separa dal mondo. Come, dunque, trovare un unico punto di vista a partire dal quale comprendere questa ambiguità di posizioni e di esperienze possibili? Come reagire all'apertura del mondo riconoscendovi le potenzialità e non solo la minaccia?

Nella prospettiva plessneriana, queste domande richiedono, prima di tutto, di porre un'adeguata interrogazione nei confronti della tecnica. Come riassumono con efficacia le espressioni di «artificialità naturale» e di «immediatezza mediata» si tratta, in primo luogo, di mostrarne la necessità antropologica: non esiste essere umano senza mediazioni, senza strumenti, senza cultura.

Inoltre, la tecnica pone un problema storico-filosofico, poiché si tratta di comprendere il modo in cui essa, nel suo apparato industriale, opera e configura la relazione con il mondo.

Infine, essa pone un problema di tipo sociologico, poiché si tratta di studiare le forme di pensiero, di comportamento e di organizzazione tramite cui si è costruita e si afferma la nuova forma del mondo moderno e la nuova concezione dell'umano.

E se la posizione plessneriana riguardo al dibattito fra società e comunità è nota, l'appello, cioè, a una forma di vita societaria che salvaguardi il valore della giusta distanza, delle forme, delle maschere e dei ruoli per la vita umana, tale appello è anche principio regolativo di tutta la ricerca plessneriana, fondata sul concetto di imperscrutabilità della storia e dell'essere umano.

Dal momento che la tecnica industriale ha prodotto un'accelerazione della temporalità e un suo riorientamento verso il futuro in relazione al succedersi di sempre nuove invenzioni e all'enorme estensione dello spazio conosciuto, l'essere umano è privato di ogni appoggio relativo a un ordine stabile. Ripartire da questa nuova base per individuarne le potenzialità e le premesse etico-sociali su cui lavorare è dunque il compito che la filosofia plessneriana invita ad assumere.

Nonostante Plessner consideri la tecnica come fondamentale, rifiuta ogni ottimismo meramente progressista che vede nella completa

razionalizzazione della vita il mezzo per ottenere una rinnovata coincidenza fra spirito soggettivo e spirito oggettivo. L'«antropologia negativa» plessneriana si fonda anzi sulla non coincidenza, sulla frattura, sull'intreccio fra dimensioni eterogenee dell'esistenza, sulla «posizionalità eccentrica» come comportamento da assumere di volta in volta nei confronti del proprio corpo e del proprio ambiente a partire dall'abisso fra corpo vivente e vissuto [*Leib*] e corpo oggettuale [*Körper*].

Per lo stesso motivo, essa si mostra critica nei confronti dell'idea di un ritorno alle origini “armoniche” dell'umano. Piuttosto, natura e cultura, spirito e tecnica sorgono insieme, e se si tratta di trovare un nuovo equilibrio dello spirito nei confronti della tecnica – un equilibrio con ciò che è per sua essenza privo di equilibrio – in modo da correggere la riduzione della condizione umana a uno solo dei due termini, ciò è possibile solo intendendo l'equilibrio in modo metastabile, come qualcosa di valido contestualmente e che tende a disfarsi per poter essere ritrovato nuovamente: una forma aperta alla propria metamorfosi, una forma vivente.

Si è dunque cercato di individuare il campo entro cui operare per costruire tale equilibrio nuovamente inteso.

Sulla scia delle riflessioni dell'epoca, è apparso un filo conduttore che, dagli scritti sulla tecnica, conduce agli scritti plessneriani sull'estetica e sull'estesiologia, analizzati nel secondo capitolo. Quest'ultima affronta, infatti, il problema della “natura” umana a partire dalla ricerca di un nesso fra modi della sensibilità e forme della cultura costituendo un primo passo verso il problema dell'accesso comprendente alla natura e la fondazione dell'antropologia filosofica; perciò pone in primo luogo la necessità di tenere presenti le qualità irriducibili dei sensi e del mondo umano nella sua varietà di forme.

Si è poi deciso di analizzare un testo del 1918 in cui Plessner pone il problema della filosofia della storia dell'arte a partire dal problema dello stile. La discussione intorno alla formazione dei concetti tramite cui interpretare la storia, fra cui quello di stile, e la ricostruzione delle trasformazioni delle categorie tramite cui la storia dell'arte occidentale ha inteso se stessa, conducono a una critica dell'arte moderna fondata sugli stessi presupposti esposti in precedenza.

La riflessione artistica sulle condizioni di possibilità dell'arte ha, infatti, scomposto l'opera nei suoi elementi fino a cancellarne i confini che la separano da altri ambiti. Solo l'architettura moderna ha saputo resistere in parte a tale autodistruzione restando ancorata alla necessità di rispondere a scopi che la contraddistinguono.

Poiché l'estesiologia procede quindi individuando le qualità che permettono di determinare i diversi ambiti del senso a partire dalla differenziazione propria al corpo umano e ai suoi atteggiamenti nei confronti del mondo, l'architettura emerge in relazione alle prestazioni dell'occhio e del corpo per intero come relativa agli ambiti della tecnica (e scienza) e dell'arte, relativa dunque alla tensione fra obbligo funzionale e libertà formale.

La relazione fra arte e tecnica è tuttavia oggetto di un ampio dibattito di cui si accennano le tappe fondamentali nel terzo capitolo. In un primo momento, infatti, la reazione estetica alle conquiste della tecnica industriale trova espressione in forme derivate da modelli di epoche precedenti o nell'appello alla distruzione di ogni forma che pretende di comunicare direttamente il proprio contenuto ispirandosi alla musica, come nel caso di Kandinskij. In un secondo momento, nell'arte applicata e nell'architettura la nuova forma è individuata nella riduzione di ogni effetto estetico a favore della pura funzione.

Di nuovo, Plessner rivendica la necessità di tenere presenti entrambe le prospettive e sostiene, per l'architettura, la produzione di una forma «aperta» ispirata al movimento della tecnica, incompleta e sempre potenzialmente modificabile, funzionale, ma libera di giocare con le proprie forme.

La disamina della bibliografia primaria e secondaria relativa all'architettura moderna e, in particolar modo, al Deutscher Werkbund e al Bauhaus, rivelano l'inquadramento del discorso plessneriano in un più ampio dibattito sulla forma architettonica dalle posizioni spesso contigue.

L'architettura emerge come ambito privilegiato per sperimentare le potenzialità offerte dai nuovi materiali e dalle nuove tecniche di commercio e di costruzione. Il suo compito è prima di tutto etico ed educativo, poiché si tratta di dare forma al mondo nuovo, alla coscienza della nuova epoca, al nuovo tipo antropologico, immergendosi nelle condizioni reali dell'esistenza moderna da articolare secondo una nuova libertà estetica e politica.

Nella tensione antinomica fra scopo costruttivo e libertà espressiva, fra interno ed esterno, fra spazio privato e spazio pubblico, la forma aperta in architettura, come pensata da Plessner, si ispira a una concezione della forma come misura, legame ed equilibrio da stabilire sempre di nuovo.

Il luogo umano per eccellenza non è più, quindi, la casa come rifugio, ma, eventualmente, la soglia, il limite a partire dal quale si differenziano e insieme si articolano le diverse dimensioni dell'esistenza moderna passando l'una nell'altra.

La filosofia dell'organico proposta da Plessner nei termini di una «logica della forma vivente», esplicitata dal concetto di *Grenze*, si mostra quindi nella sua validità progettuale soprattutto tramite il confronto con gli scritti dell'architetto Mies van der Rohe, giustificato non soltanto dal testimoniato contatto fra i due, ma anche dalla presenza degli scritti plessneriani e di altri testi di biologia filosofica nella biblioteca di Mies.

Nonostante il mancato riconoscimento di Plessner entro il canone di filosofi che anticiparono la coscienza del nuovo tempo, secondo quanto dichiarato dalla rivista *Die Form*, il punto intorno al quale è possibile articolare il dialogo (in parte virtuale) fra la filosofia plessneriana e l'architettura moderna sembra essere quello della «vita» come parola d'ordine dell'epoca¹⁸, ma una «vita» intesa proprio come produzione di sempre nuove forme.

La ricerca è quindi articolata in tre momenti:

il primo capitolo è dedicato alla riflessione plessneriana sulla tecnica fra gli anni Venti e Trenta;

il secondo capitolo è dedicato agli scritti plessneriani sull'estetica e sull'estesiologia di quegli stessi anni;

il terzo affronta direttamente la riflessione plessneriana sull'architettura mettendo insieme prospettive eterogenee e confrontandola con alcuni autori citati da Plessner, dove sia stato ritenuto necessario a valorizzare la discussione di partenza.

Si è scelto di privilegiare le tematiche, piuttosto che i diversi approcci entro cui si muove il pensiero di Plessner, e si è scelto di dedicare alcuni approfondimenti alle opere meno note qualora queste presentassero problemi pertinenti all'analisi.

¹⁸ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica* (1928), traduzione di Ubaldo Fadini, Edoardo Lombardi Vallauri e Vallori Rasini, a cura di Vallori Rasini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 27-28.

Capitolo uno.

La riflessione plessneriana sulla tecnica fra gli anni Venti e
Trenta

1.1. Sull'importanza della rivoluzione industriale nel periodo fra Bismarck e Weimar: una ricostruzione

«Se volessimo caratterizzare in poche parole il corso intrapreso dalla civilizzazione [...] potremmo dire che esso ha portato ad un aumento, raffinamento e perfezionamento del contenuto materiale della vita, mentre la cultura, lo spirito e la moralità delle persone non hanno raggiunto in alcun modo lo stesso grado di sviluppo»¹⁹. Con queste parole, nel 1902, Georg Simmel descriveva le tendenze prevalenti nella vita e nel pensiero tedesco dal 1870. La produzione di macchine e di mezzi di scambio, lo sviluppo dell'economia e del mercato, la conoscenza scientifica e i suoi metodi, lo sviluppo tecnico di ogni arte, compresa l'arte dello stato, legate al rapidissimo sviluppo industriale della Germania, avevano comportato, secondo Simmel, una crescente esteriorizzazione della vita dovuta alla preponderanza del suo lato tecnico che, divenuto fine piuttosto che mezzo, tralasciava di considerare l'ambito dell'interiorità e dei valori personali.

Nonostante l'aumento di un benessere diffuso, l'accresciuta distanza fra dimensione soggettiva e dimensione oggettiva della vita risultava, per Simmel, in una disarmonia considerata come una vera e propria tragedia. Il tema è ricorrente nella letteratura fra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX: il *Kulturpessimismus*²⁰ che prende piede fra la "grande depressione" di fine Ottocento e il mutamento culturale e sociale favorito dal processo di razionalizzazione legato alla produzione industriale sfocia nella critica del progresso che evidenzia la necessità di una nuova educazione e svolta morale nei confronti della modernità²¹.

Come le filosofie di Schopenhauer e Nietzsche potevano essere lette in risposta a tale mutamento culturale, in ambito sociologico, oltre a Simmel, Ferdinand Tönnies²² e Max Weber²³ evidenziavano, per esempio, gli aspetti problematici che la civilizzazione tecnica aveva introdotto nella vita

¹⁹ Georg Simmel, *Tecnica e modernità nella Germania di fine '800* (1902), a cura di Nicola Squicciarino, Roma, Armando Editore, 2000, p. 57; ed. or. Id. "Tendencies in German Life and Thought since 1870" in *International Monthly*, 1902, 1, pp. 93-111 e 5, pp. 166-184.

²⁰ Cf. Stephen Kalberg, "The Origin and Expansion of Kulturpessimismus: The Relationship between Public and Private Spheres in Early Twentieth Century Germany" in *Sociological Theory*, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1987), pp. 150-164.

²¹ Si veda Nicola Squicciarino, Introduzione: Georg Simmel sociologo della cultura in Georg Simmel, *Tecnica e modernità*, op. cit., pp. 7-53.

²² Su Tönnies, si veda Cornelius Bickel, *Ferdinand Tönnies. Soziologie als skeptische Aufklärung zwischen Historismus und Rationalismus*, Oplagen, Westdeutscher Verlag, 1991.

²³ Su Weber, si veda Enzo Rutigliano, "All'ombra di Nietzsche: Max Weber tra *Kultur* e *Zivilisation*" in *Quaderni di sociologia*, 75 | 2017, pp. 3-17.

moderna. Il dibattito sul rapporto fra tecnica e cultura sviluppato nel periodo «fra Bismarck e Weimar»²⁴, esplicitato dalla distinzione fra *Kultur* e *Zivilisation*, si interroga perciò sulla possibile conciliazione fra i valori inerenti alla moderna civiltà industriale e i valori legati alla vita spirituale²⁵ acquisendo ulteriore centralità fra il 1918 e il 1933.

Così, nota Eric Weitz, al pari degli intellettuali della generazione precedente, filosofi, scienziati e artisti della generazione di Weimar cercarono di comprendere e di criticare la modernità e di esprimere in forma artistica e concettuale le tensioni e le contraddizioni in essa presenti prendendo in considerazione la città, la fabbrica, il consumo di massa e la politica di massa in un'epoca ormai attraversata da forti conflitti politici che sarebbero sfociati in guerre e rivoluzioni²⁶.

In questo contesto, l'analisi della posizione teorica di Helmuth Plessner ha il merito di aiutare da un lato a ricostruire la costellazione di problematiche che attraversano la Germania dell'epoca e il dibattito fra intellettuali, politici, industriali e artisti tramite un certo «gusto per gli affreschi storici» di diltheyana memoria²⁷; dall'altro, introduce una serie di correttivi alla coppia opposizionale *Kultur-Zivilisation*²⁸ tenendo fede sempre al principio che sarà fondativo per un'antropologia in senso filosofico, il tentativo cioè di oltrepassare la natura fondamentale del dualismo occidentale e di non rivendicare alcun valore conclusivo nei confronti dei concetti proposti, dischiudendo anzi sempre nuove domande e tenendo presente la necessità di una critica che si rivolga anche agli atteggiamenti culturali responsabili di scelte politiche nefaste.

L'intero progetto dell'antropologia filosofica plessneriana mira, difatti, a superare il dualismo fra corpo-naturale e anima-spirituale a partire da un principio infra-mondano della forma di esistenza che comprende l'umano come soggetto e oggetto della natura e insieme soggetto e oggetto della cultura²⁹: la differenza fra *res extensa* e *res cogitans* posta da Descartes come

²⁴ Tomàs Maldonado, *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli, 1979.

²⁵ *ibidem*, p. 1.

²⁶ Cf. Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, traduzione di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 2019 (2008; ed. or. 2007), p. 338.

²⁷ Bruno Accarino, Nota alla traduzione del testo di Helmuth Plessner, L'Europa e la visione del tramonto in *Discipline Filosofiche*, XII, I, 2002, pp. 59-62, qui p. 60.

²⁸ *ivi*.

²⁹ La centralità della critica al dualismo è affermata, per esempio, nei riguardi dell'impostazione cartesiana nell'opera con cui Plessner fonda le basi teoriche della sua antropologia filosofica, cioè *Die Stufen des Organischen und der Mensch* del 1928, presentata come una ricerca che si è resa necessaria a partire dalla discussione intorno alla possibilità

differenza ontologica deve essere derivata da un concetto globale e dialettico di natura che si auto-differenzia nelle sue forme storiche³⁰. Ma la critica plessneriana al dualismo si sviluppa, prima di tutto, nei toni di una riflessione di ordine etico-sociale resa necessaria dal diffondersi di forti spinte estremiste fra i movimenti culturali e politici che caratterizzano la prima repubblica tedesca³¹. Pertanto, gli anni che vanno dalla fine dell'impero alla nascita del «Terzo Reich» sono stati e sono ampiamente studiati tanto come laboratorio della modernità classica e trionfo di un'avanguardia artistica e intellettuale aperta al mondo che come epoca di violenti tentativi di sconvolgimento istituzionale e di forte inflazione, di disoccupazione di massa e di crisi democratica nata dalla sconfitta militare della Germania nella prima guerra mondiale³².

Di fatto, se la domanda ricorrente nelle riflessioni su Weimar riguarda le ragioni che conducono all'ascesa del nazismo, la storiografia tedesca su Weimar si pone anche come un'elaborazione di un lutto³³. Questa dimensione è rilevabile negli scritti di Plessner, il quale lungo tutta la sua vita non cesserà di studiare la particolare storia politica della Germania e il suo ritardo³⁴ rispetto agli altri stati europei con una drammaticità messa in

di accedere alla coscienza estranea senza rinnegare i risultati delle scienze naturali. Non si tratta di negare la duplicità di aspetto della forma vivente, ma «di eliminare la sua fondamentalizzazione e la sua influenza sul modo di porre la questione». Cf. inoltre Helmuth Plessner e Frederik J. J. Buytendijk, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs* (1925) in *Gesammelte Schriften Bd. VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2006 (2003; 1982), pp. 67-130.

³⁰ Cf. Hans Heinz Holz, *Mensch – Natur. Helmuth Plessner und das Konzept einer dialektischen Anthropologie*, Bielefeld, transcript Verlag, 2003, p. 83.

³¹ Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924) in Id., *Gesammelte Schriften Bd. V. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2003 (1981), pp. 7-133; tr. it. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità. Per una critica del radicalismo sociale*, a cura di Bruno Accarino, Bari, Laterza, 2001, pp. 7 ss.

³² Si veda Heinrich August Winkler, *La repubblica di Weimar: 1918-1933: storia della prima democrazia tedesca*, traduzione di Michele Sampaolo, Roma, Donzelli editore, 1993.

³³ *ibidem*, p. IX. Sulla Repubblica di Weimar si vedano, oltre al già citato libro di Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar*, gli studi di Erich Eyck, *Geschichte der Weimarer Republik* (2 Bände), Erlenbach-Zurich-Stuttgart, Eugen Rentsch Verlag, 1957-1959 e Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987.

³⁴ Sul tema del «ritardo», si veda Ben Hutchinson, *Lateness as 'Decline': Oswald Spengler, Nicholas Berdyaev, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen* in Id., *Lateness and Modern European Literature*, Oxford, Oxford Academic, 2016, pp. 250-256.

risalto dall'impatto che tale storia ebbe sul suo percorso personale, costretto egli all'esilio perché di discendenza ebraica³⁵.

Lo studio delle resistenze al carattere di Stato-nazione che portarono alla caduta della repubblica è quindi per Plessner una ricerca dei segni che anticiparono la fine di un'epoca occasionata dai processi industriali anonimi della modernità e dal tentativo di recuperare potere rispetto alle potenze francesi e inglesi, cui si accompagna la compensazione ottenuta con la retorica di un ritorno alle origini mitiche della cultura tedesca. Il ritardo è però da Plessner compreso lungo un'ambiguità di fondo: nell'introduzione del 1959 a *Die verspätete Nation*, egli dichiara che «Noi siamo, per dirlo con Nietzsche – ma non solo con lui – arrivati troppo tardi, e non recuperiamo il rallentamento [*Verzögerung*] storico come nazione. Ma questo ritardo [*Verspätung*] non è solo uno sfavore del destino, ma anche [...] una possibilità creatrice [*eine schöpferische Möglichkeit*] e un appello alle forze interiori»³⁶. Per comprendere l'atteggiamento di Plessner nei confronti della Repubblica di Weimar risulta dunque pertinente l'osservazione di Heinrich Winkler, il quale considera la domanda sulle cause del naufragio tedesco come inscindibilmente connessa alla domanda sugli spazi di manovra e sulle alternative – la domanda, cioè, di quanto effettivamente le passate situazioni fossero aperte a una molteplicità di scelte decisionali³⁷, di quanto avrebbe potuto essere, ma non è stato³⁸.

A questo proposito è interessante guardare al quadro che Plessner fa della Germania degli anni Venti in uno scritto del 1962. La questione dell'industrializzazione emerge subito come fondamentale per comprendere non soltanto gli eventi storici e intellettuali di quegli anni, ma anche i dibattiti successivi in cui questa si afferma come un periodo “legendario”.

Caratteristico di quegli anni, nonostante l'inflazione che durò fino al 1923 e che fu seguita dalla grande crisi del 1929, è un benessere rapidamente conquistato dalla tarda industrializzazione, dall'emergere del movimento operaio e della nuova *leisure class*³⁹. Senza prendere in conto tale

³⁵ Per quanto riguarda il rapporto complesso fra Plessner e l'ebraismo si veda Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben*, op. cit., pp. 111ss.

³⁶ Helmuth Plessner, Einführung 1959 in Id., *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1959; 1935), Stuttgart/Berlin/Köln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1969, p. 11.

³⁷ Heinrich August Winkler, *La repubblica di Weimar*, op. cit., p. IX.

³⁸ Cf. Helmuth Plessner, Der kategorische Konjunktiv. Ein Versuch über die Leidenschaft (1968) in Id., *Gesammelte Schriften Bd. VIII. Conditio Humana*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003 (1983), pp. 338-352.

³⁹ Helmuth Plessner, Die Legende von den zwanziger Jahren (1962) in Id., *Gesammelte Schriften Bd. VI. Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2015

benessere, che comincia con il nuovo Reich di Guglielmo II e dopo le dimissioni di Otto von Bismarck, nonostante l'epoca sia attraversata da forti contrasti sociali e da quello che Plessner definisce un «disorientamento culturale» [*kulturelle Desorientiertheit*]⁴⁰, non si comprendono gli enormi sviluppi ottenuti in quegli anni dalla filosofia, dalla psicologia, dalla psicoanalisi, dalla sociologia, dalla letteratura, dall'arte, dalla scultura, dall'architettura e dalla musica.

Senza la nuova potenza del giovane Reich, senza il suo disorientamento e i suoi contrasti sociali, non sarebbero stati possibili «gli Hauptmann e il Circolo di Friedrichshagen, Friedrich Naumann e Max Weber, Heinrich e Thomas Mann, Frank Wedekind, la Jugendbewegung, Worpswede, la Darmstädter Mathildenhöhe e il Werkbund, Rilke e George, la Brücke e il Blaue Reiter. Ma sarebbero ugualmente impensabili, dopo il 1918, i giovani arrabbiati dell'espressionismo e del Bauhaus che portavano avanti in senso decisamente dialettico la protesta estetico-politica dell'anteguerra»⁴¹.

Proprio il modo in cui il nuovo Reich si pone nei confronti dell'industrializzazione – con un certo ritardo rispetto a Regno Unito e Francia – rivela una sostanziale separazione fra cultura e politica, fra società e Stato: secondo Plessner, la società accettava lo Stato nazionale come semplice organizzazione di potere atta a gestire il progresso economico e culturale, ma mancava l'identificazione con un grande ideale incarnato dallo Stato e una vera e propria unificazione politica fra i ceti, mancava cioè un'idea di Stato di diritto che si estendesse al di sopra delle immagini parziali che ciascuno di questi ceti tendeva ad assolutizzare⁴².

L'analisi degli anni Sessanta riprende quindi le considerazioni sviluppate in *Die verspätete Nation* nel 1935 e nel 1959, in cui Plessner ricostruisce lo sviluppo della storia politica tedesca e la formazione dello Stato-nazione tedesco. La Germania del Reich non intrattiene, infatti, alcuna relazione con la cultura dei secoli decisivi per la formazione e il consolidamento del mondo moderno. Se Francia e Inghilterra poggiavano le basi dello sviluppo tecnico-industriale sui valori dell'umanesimo politico

(2003; 1982), pp. 261-279; qui citata la traduzione italiana Helmuth Plessner, La leggenda degli anni Venti in Id., *Al di qua dell'utopia: saggi di sociologia della cultura*, traduzione di Franco Salvatori, Torino, Marietti, 1974, pp. 84-103, qui p. 86. Plessner utilizza il termine coniato da Thorstein Veblen nel suo *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899).

⁴⁰ Helmuth Plessner, *Die Legende von den zwanziger Jahren*, op. cit., p. 264.

⁴¹ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 86.

⁴² Cf. Helmuth Plessner, *Die verspätete Nation*, op. cit., p. 92.

e dell'Illuminismo, la Germania, benché ugualmente investita dall'emancipazione religiosa e politica dell'individuo, dall'economia capitalista e dalla civilizzazione cosmopolita, mancava di un tale riferimento. Trovava invece appoggio sul luteranesimo e sulla divisione territoriale che spingevano verso il culto dell'intimità e verso il disincanto politico impedendo la messa in forma della vita del popolo secondo uno stile nuovo e unificato.

Lo spostamento d'asse operato dalle scoperte astronomiche e geografiche, ma anche dalle scoperte della biologia, della storia e della preistoria comportava una relativizzazione del posto occupato dall'essere umano e dal suo mondo che raggiungeva il suo apice con la rivoluzione industriale: la velocità delle scoperte tecniche implicava un rinnovamento permanente e una trasformazione radicale della base materiale di esistenza delle persone che, per la prima volta, coinvolgeva il loro sistema di lavoro. Non si trattava, quindi, di un cambiamento venuto dall'esterno che lasciava intatto il quadro tradizionale della vita, ma di una rivoluzione che minacciava la vita nella sua interezza concatenando scienza, lavoro ed economia. L'associazione fra economia e tecnica generava una propria logica fondata sulla velocità e sulla necessità di superare sempre di nuovo ogni risultato ottenuto. Una svolta della storia, dunque, che rivoluzionava la sussistenza e i bisogni, che scopriva il proprio potere assoluto sulla natura.

Ma sorgeva la questione: per cosa?⁴³ Il crescente dominio sulla materia e sullo spazio compensava la miseria generata dalla rimozione dell'essere umano da parte della macchina e la sua riduzione al solo lavoro? Non esisteva forse, nell'essere umano, un bisogno diverso dalla soddisfazione materiale delle sue funzioni vitali, un bisogno di riposo e di stabilità che lo elevava oltre la semplice esistenza verso le decisioni realmente degne della vita? Ed era sufficiente invocare il progresso della medicina e dell'igiene per approvare tale spostamento senza precedenti dell'interesse verso le questioni dell'esistenza materiale ed economica?

Con la crisi economica della Grande Guerra la Germania, la cui mancanza di valori umanisti e illuministi era stata compensata dalla fede nell'economia, trovava nuovo slancio nella fede nell'industria. In assenza di una tradizione politica, militare e burocratica unitaria, il nuovo Stato

⁴³ *ibidem*, p. 78.

tedesco diventava garante della sola esistenza economica nazionale, fondata sul carattere strumentale dell'industrialismo⁴⁴.

Credo di non andare troppo lontano affermando che al carattere febbrile del nostro sviluppo industriale hanno contribuito decisamente, accanto al carbone e ai metalli, anche la interiore labilità sociale e l'assenza di un richiamo a salde tradizioni del passato del nuovo Reich, la potenza esterna e la rapida espansione conquistate in pochi anni con la politica dello *Zollverein* [unione doganale]. Il più giovane stato industriale dell'Europa non aveva nessuno scrupolo [*Hemmung*] nell'affidarsi alle potenze-guida del tardo Ottocento, alle tentazioni titaniche [*titanischen Verlockungen*] della tecnica e al positivismo in tutti i rami della scienza, nella sua forma naturalistica come in quella storica.⁴⁵

L'espansione industriale "febbrile" entra però in contrasto con la giovane costruzione statale della Germania unificata.

La fondazione del Reich rappresentava, di fatto, nonostante l'appello all'idea di Sacro Impero Germanico, la vittoria della Prussia sugli altri stati tedeschi. Fra i settori sociali più fortemente interessati all'industrialismo (imprenditori, piccolo-borghesi, operai, nuovi ricchi e coloro i quali avevano intrapreso la scalata sociale) lo Stato nazionale appariva come inautentico. La borghesia, che aveva inizialmente appoggiato la rievocazione mitica dell'impero, si abbandonava a uno storicismo romantico rinunciando alla propria responsabilità politica e cercando di rispondere alla propria mancanza di tradizioni tramite un'ideologia poetica della vita.

Nella visione plessneriana, storicizzazione e industrializzazione sono per questo strettamente collegate l'una all'altra e fondamentali per comprendere il cammino intrapreso dalla storia tedesca. Con il progresso dell'industria si avverte la perdita dei legami tradizionali e ciò fa scaturire, dalla sfera personale del dolore individuale, un sentimento di appartenenza al passato e la nostalgia per un tempo ormai trascorso⁴⁶ che si traduce nell'imitazione architettonica, artistica e artigianale di stili di epoche precedenti, che dovevano mascherare l'attività radicalmente nuova del capitalismo e dell'industrialismo.

In realtà, anche il proletariato si opponeva alla civilizzazione e a tutto ciò che implicava la società industriale – città, macchine, divisione del

⁴⁴ Per le considerazioni sviluppate fino a qui, si veda Helmuth Plessner, *Die verspätete Nation*. op. cit., cap. 6: Der Einfluß der industriellen Revolution auf die unpolitische Haltung der deutschen Bürgertums, pp. 72-82.

⁴⁵ Helmuth Plessner, La leggenda degli anni Venti, op. cit., p. 88-89, traduzione modificata.

⁴⁶ Cf. *ibidem*, p. 91.

lavoro, industrializzazione dello spirito nella sua interezza⁴⁷ –, mentre fra giovani e intellettuali si affermava l'idea di un romanticismo del futuro, di una forma di vita che andasse di pari passo con il progresso tecnologico in atto⁴⁸, di un rinnovamento spirituale e materiale che fosse all'altezza delle richieste del mondo industriale, ma che non sconvolgesse i rapporti di proprietà e di classe.

Si affermava, cioè, la via di una «riforma della società attraverso la riforma della cultura del popolo e della sua espressione, che fosse chiaramente riconoscibile nelle opere d'arte e nell'architettura, un rinnovamento della vita attraverso la riforma delle sue forme e dei suoi canali»⁴⁹.

La Germania a cavallo fra i due secoli cercava quindi di superare i particolarismi e gli anacronismi a essa interni tramite la ricerca di una cultura nuova per dare forma alla propria identità nazionale e ai cambiamenti operati dalla tecnica industriale. Nonostante il parziale fallimento della rivoluzione del '18, che sfocia in una repubblica parlamentare di tipo borghese, si apre una fase di trasformazione favorevole alla sperimentazione anche radicale. La vita politica e culturale non gravita più intorno alle antiche città delle residenze principesche (Dresda, Monaco, Darmstadt e Weimar), ma attorno a Berlino, divenuta centro dell'amministrazione e della vita intellettuale tedesca, l'unica città in grado di avanzare pretese di portata internazionale.

La rivoluzione si compie, dunque, dal punto di vista del pensiero e dell'immaginazione ⁵⁰ : Berlino si afferma come l'unico baluardo dell'Illuminismo tedesco, da sempre città aperta agli stranieri e costruita su modello di uno spirito protestante caratterizzato dalla capacità di assimilazione e da una totale spregiudicatezza. Citando Heinrich Mann, Plessner ritrae Berlino come una città salda e flessibile allo stesso tempo in cui «vivono milioni di uomini [...] che sono disancorati dalla terra e abbandonati a se stessi», un mondo omogeneo culturalmente, ma anche

⁴⁷ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 35-36

⁴⁸ Cf. Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 93.

⁴⁹ *ibidem*, pp. 93-95. L'insofferenza per la storia e per il passato e il riconoscimento dell'industria come potenza determinante dell'epoca prendono forma, per esempio, nello *Jugendstil* e nella *Jugendbewegung*, che, in modo diverso, tentano di prospettarsi la possibilità di una cultura armonica per bilanciare gli elementi di incompiutezza e di squilibrio tipici della Germania di Weimar: cercando di rinnovare tutta la vita tramite un rinnovamento dell'architettura, dell'arte e della letteratura, lo *Jugendstil*, o tentando di rompere con la società industrializzata e rifugiandosi nella natura e nel primitivismo, la *Jugendbewegung*.

⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 102.

attento al comportamento reciproco e aperto alla novità, fondato sull'ironia come «forma veramente umana di dominio sulle impressioni»⁵¹. La Berlino di Mann è la realizzazione del più alto grado di civiltà, luogo in cui la vita è vissuta con serietà e autocritica accogliendo pienamente la dimensione del pericolo costante e della temporaneità che coglie l'aspetto di compromesso della vita: su tali basi cresce la natura raffinata della grande città, la sua bellezza e la sua caratteristica⁵².

In definitiva, pare che negli anni Sessanta Plessner guardi agli anni Venti come un *âge d'or* da osservare per comprendere le occasioni perdute e, allo stesso tempo, valorizzare la ricerca di una soluzione culturale ed estetica allo sconvolgimento provocato dalla rivoluzione industriale: in altre parole, per comprendere la strada che la Germania avrebbe potuto prendere se avesse colto le possibilità offerte da quella grande ricchezza e complessità intellettuale, riserva umana e cambiamenti culturali prosperati fra pace e crescita economica, che andavano di pari passo con pregiudizi consolidati e norme di vita difficilmente incrinabili (Plessner parla di un'epoca tesa tra controllo e libertà, libertà persa di nuovo nel 1933⁵³).

Tale giudizio appare tuttavia mutato rispetto agli scritti plessneriani degli anni Venti. Il ritratto della Germania che emerge nel 1962 è, infatti, quello di «un grande Stato in via di trasformazione politica, nella sua atmosfera sobria-prussiana ma fresca-audace, con un'impronta di nobiltà, ma non appesantito da un passato artificioso» in cui si forma lo spazio favorevole alla sperimentazione come risposta alla scissione fra industria, cultura e politica che caratterizzava il nuovo Stato tedesco⁵⁴.

1.2. Radicalismo e industrializzazione in *Grenzen der Gemeinschaft* [1924]

All'equilibrata analisi dedicata da Plessner alla Germania di Weimar negli anni Sessanta, si antepone, negli anni Venti, la messa in guardia dalla direzione intrapresa dalla cultura e dalla politica tedesca e il tentativo di

⁵¹ *ibidem*, p. 98. Nell'originale Helmuth Plessner, *Die Legende von den zwanziger Jahren*, op. cit., p. 275 la citazione è tratta da «Heinrich Mann, *Berlin, 1921. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Alfred Kantorowicz, Bd. XII (Essays, Bd. 2), Berlin (DDR) 1956, S. 94/95».

⁵² Cf. Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 99.

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 103.

⁵⁴ *ibidem*, p. 97.

fornire nuove coordinate teoriche ed etiche allo spaesamento che avrebbe avuto, in Europa, esiti catastrofici⁵⁵.

È possibile individuare un *fil rouge* fra gli scritti dei due periodi nel ruolo centrale attribuito da Plessner all'industrializzazione, la quale rende necessaria una seria riflessione sulla tecnica che ne riconosca la funzione antropologica e insieme i limiti per svilupparne il potenziale utopico ed emancipatorio senza cadere nell'immagine sterile di una *Zivilisation* come ultimo e supremo stadio dell'umanità⁵⁶. Il mancato riconoscimento del ruolo svolto dalla tecnica nell'antropogenesi e dunque il suo rifiuto, così come l'idea di un progresso unilineare e infinito che salverà l'umanità con il trionfo della razionalizzazione, in altre parole, la tecnofobia radicale e la tecnofilia radicale, impediscono di prendere sul serio la responsabilità di fronte all'urgenza della situazione storica perché si fondano su presupposti sbagliati e promettono una redenzione utopica destinata a fallire.

Cosa d'altronde Plessner intenda con radicalismo si capisce guardando al famoso testo del 1924:

Per radicalismo intendiamo, in generale, la convinzione che qualcosa di veramente grande e buono nasca solo dal consapevole ritorno alle radici dell'esistenza; la fede nella forza salvifica degli estremi; il metodo di far blocco contro tutti i valori e i compromessi tradizionali. Il radicalismo sociale è perciò l'opposizione all'esistente, nella misura in cui questo include sempre una certa compensazione tra le forze conflittuali della natura umana e ubbidisce alle leggi della effettualità, alla cogenza del possibile. La tesi del radicalismo è la mancanza di remore, la sua prospettiva è l'infinità, il suo pathos è l'entusiasmo, il suo temperamento è l'incandescenza.⁵⁷

Con queste parole si apre il primo capitolo di *Grenzen der Gemeinschaft*, libro in cui Plessner affronta la discussione pubblica tedesca che si sviluppa attorno alla contrapposizione fra comunità e società, divenuta antitetica per il tramite di Ferdinand Tönnies⁵⁸, luogo comune di tutte le questioni che

⁵⁵ Si veda Alexis Dirakis e Aldo Haesler, Conclusion: Topique et métaphysique dans l'acosmie: Max Scheler, Helmuth Plessner et la genèse de l'Anthropologie Philosophique in Gabriel Maheo e Emmanuel Housset (a cura di), *Max Scheler. Éthique et phénoménologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁵⁶ Bruno Accarino, Postfazione. Le ragioni del mondo. L'anti-comunitarismo di Helmuth Plessner in Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 138-172, qui p. 151.

⁵⁷ Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, op. cit., p. 14; tr. it., *I limiti della comunità*, op. cit., p. 7.

⁵⁸ Su Plessner e Tönnies, si vedano, per esempio, Cornelius Bickel, Tönnies und Plessner. Ist gesellschaftliche Distanz auch eine Seelenbedürfnis? Soziologische Aufklärung im späten 19. und 20. Jahrhundert: Gemeinsamkeiten und Differenzen in Id., *Ferdinand Tönnies*, op. cit., pp. 292-300 e Id., Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner in Wolfgang

riguardano il rapporto fra politica e morale, fra rivoluzione e rinnovamento sociale, fra *Kultur* e *Zivilisation*⁵⁹.

Il punto di attacco dello scritto plessneriano è la critica alla simpatia della gioventù tedesca per l'ideale comunitario contro l'ordinamento di vita societario, manifestazione di un radicalismo che «agisce [...] attraverso la chimera della superabilità dei mezzi violenti in senso molto lato, della definitiva liberazione dell'uomo dalle regole prudenziali dell'ostilità in diplomazia e in politica, dell'abolizione della guerra non solo in senso fisico, ma anche in senso spirituale»⁶⁰. L'ideale comunitario che si fonda su trasparenza, fratellanza, sincerità e dialettica del cuore, costituisce per Plessner un problema di etica sociale da comprendere nei termini della sostenibilità di un comportamento che ha con la situazione concreta un legame di lontananza valoriale.

Tale approccio si pone in dichiarata continuità con quanto affrontato in *Die Einheit der Sinne* dal punto di vista della teoria della sensazione:

Speriamo di produrre nel corso dell'anno il secondo volume della nostra teoria della conoscenza, il cui primo volume, *l'Ästhesiologie des Geistes*, ha trattato la teoria della sensazione. Sotto il titolo "Pianta, animale, uomo – elementi di una cosmologia della forma vivente" dovremo sviluppare la teoria della percezione, nel cui contesto rientra l'esposizione dei principi dell'antropologia. Ma anche sul piano metodico il presente saggio segue una strada analoga a quella imboccata nel nostro *Einheit der Sinne*. Al centro dell'analisi, tanto qui quanto lì, è il problema dell'applicazione dell'apriorico. L'estesiologia ha indagato la possibilità di applicare certi valori nell'ambito dell'esperire sensibile. Essa è pervenuta così ad un'interpretazione in termini di senso [*Sinnverständnis*] dello strato valorialmente più lontano della nostra esistenza, del nostro corpo organico [*Leib*] e delle modalità della sensibilità. Per questa indagine essa ha utilizzato il metodo – che è riconosciuto come il più finemente strutturato – proprio di quella filosofia, quella criticistica di Kant e dei kantiani, che aveva contestato con i più profondi

Eßbach, Joachim Fischer, Helmuth Lethen (a cura di), *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“. Eine Debatte*, Frankfurt am Main, 2002, pp. 183-194; Isabel Wenzler-Stöckel, *Spalten und Abwehren – Grundmuster der Gemeinschaftsentwürfe bei Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner*, Frankfurt am Main, Verlag Neue Wissenschaft, 1998; Katharina Peetz, Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner in Lucia Scherzberg (a cura di), *Gemeinschaftskonzepte im 20. Jahrhundert. Zwischen Wissenschaft und Ideologie*, Darmstadt, Herder Verlag, 2022, pp. 17-44.

⁵⁹ Cf. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 4.

⁶⁰ *ivi*.

argomenti un'interpretazione in termini di senso della sensibilità e perciò un accesso comprendente [*einen verstehenden Zugang*] alla natura.⁶¹

Il saggio del 1924 affronta, quindi, il problema della «conciliabilità [*Vereinbarkeit*] di realtà e idea, detto in termini sociali di politica e morale»⁶².

Il radicalismo pone, infatti, la forma contro la vita, la morale contro l'azione nell'adorazione e nell'accettazione senza riserve dell'incongruenza fra volontà e mondo, nell'elevazione dei propri principi al livello di sole forze in grado di dare forma e organizzazione alla vita. Se l'esistente è compromesso e mediazione, il radicalismo è aggressivo, chiaro, unilaterale, immediato. Invece che adattarsi a ciò che di volta in volta è possibile, cogliendo l'occasione come una possibilità di scelta limitata nella sua capacità di prevedere la propria traiettoria, esso lotta per ottenere l'impossibile. Per questo «disprezza ciò che è condizionato e limitato, le piccole cose e i piccoli passi, il ritegno, la silenziosità, l'inconsapevolezza; è gioioso, ma solo per le grandi cose; è riverente, ma solo nei confronti di ciò che è potente; è purista e perciò farisaico; ama i principi e perciò rimuove; è fanatico e perciò distruttivo»⁶³.

Tanto la variante razionalista che quella irrazionalista del radicalismo condividono questo rifiuto dell'opacità e dell'ambiguità della situazione concreta che costituisce una vera e propria negazione della vita, poiché entrambe rifiutano di ascoltare «la voce dell'equilibrio» e vivono la teoria alle spese della sensazione⁶⁴. Come nel 1962, Plessner considera tale atteggiamento tipico della Germania degli anni Venti, attraversata dalla progressiva separazione dalla natura nel quadro della crescente tecnicizzazione, industrializzazione e urbanizzazione della vita, oltre che dalla trasformazione della città ad astratto «sistema funzionale di *chances* di lavoro»⁶⁵.

A questa razionalizzazione della vita e meccanizzazione delle professioni corrisponde l'idea di una natura come mera materia da sfruttare, ostacolo insensato da distruggere per realizzare l'idea pura, o si contrappone un'idea di natura come luogo di svago, di fuga e di ritorno alle

⁶¹ Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, op. cit., pp. 12-13; tr. it., *I limiti della comunità*, op. cit., p. 5.

⁶² Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft*, op. cit., p. 21; tr. it., *I limiti della comunità*, op. cit., p. 14.

⁶³ *ibidem*, pp. 7-8.

⁶⁴ *ibidem*, p. 9.

⁶⁵ *ibidem*, p. 11.

origini. Si oppongono quindi interiorità e realtà, psiche e corpo oggettuale, e poco cambia che tale contrapposizione prenda la forma di un'apologia dello spirito, come nella dottrina idealistico-sentimentale, o della realtà materiale: Rousseau e Marx sono indicati come esponenti di un tale atteggiamento, entrambi paladini di una fede nella possibilità di rinnovare l'uomo tornando alle sue origini "naturali", a una vita semplificata e comunitaria che si fondi su un rigorismo dei valori⁶⁶. Questa etica "romantica" si afferma quindi in risposta al raffreddamento delle relazioni umane operato dall'affermarsi di un astratto mondo meccanico nel lavoro, nel commercio, nella politica: «Al calcolo, al brutale spirito affaristico corrisponde, come immagine opposta, la beatitudine di un darsi reciproco senza pensiero»⁶⁷.

Per comprendere la mancata conciliazione fra ideale e reale che caratterizza la morale tedesca, fondamentale è, per Plessner, il ruolo giocato dal protestantesimo di Lutero nell'inasprire la frattura già presente nella morale cristiana fra impulso all'azione e coscienziosità morale, fra uomo privato e ruolo pubblico e professionale (l'*Amtsmoral* – di cui parla Plessner). Evidente è la derivazione weberiana della questione. Le ricerche sull'etica protestante e sulla sociologia delle religioni, che Plessner aveva probabilmente letto mentre frequentava la casa di Weber a Heidelberg, servono a Weber per spiegare la nascita del capitalismo moderno, centrale all'identità dell'Occidente.

Con «capitalismo moderno», Weber indica lo sviluppo di una «condotta di vita» specifica che favorisce la razionalizzazione dell'attività quotidiana per allinearla agli imperativi dell'impresa economica, un'«affinità elettiva», come la definisce Gregor Fitzi, fra religione e capitalismo che permette di parlare di un'«etica economica delle religioni»⁶⁸. Tale condotta è fondata sull'ascesi intramondana, sulla disciplina del lavoro e sul rifiuto del consumo che permette di reinvestire interamente il profitto e si diffonde fra coloro i quali partecipano direttamente all'impresa capitalista. Le correnti calvinista e luterana della Riforma, hanno sviluppato tale condotta di vita in misura diversa,

⁶⁶ *ibidem*, p. 18.

⁶⁷ *ibidem*, p. 21.

⁶⁸ Al confronto fra Weber e Plessner è dedicato l'articolo di Gregor Fitzi, *Catholicisme et protestantisme dans la «diagnose» du «radicalisme social» de Helmuth Plessner* in Chiara Lastraioli, *Réforme et Contre-Réforme à l'époque de la naissance et de l'affirmation des totalitarismes (1900-1940). Actes du colloque international de Tours organisé par Maria Rosa Chiapparò et Chiara Lastraioli. 30 septembre – 2 octobre 2004*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 203-222, a cui si fa riferimento per le considerazioni a seguire.

istituzionalizzandola nella chiesa e nelle pratiche religiose e raggiungendo in questo modo un grande numero di persone. Rispondendo alla necessità di risolvere la tensione fra accettazione e rifiuto del mondo, fra l'ideale religioso e l'imperfezione dell'essere umano in quanto creatura carnale attraversata da passioni, l'etica protestante realizza un compromesso fra rifiuto ascetico del mondo ed esigenze della vita pratica nell'imperativo a impegnarsi attivamente per ottenere successo economico e celebrare la gloria di Dio astenendosi dall'usare la ricchezza ottenuta (soprattutto il protestantesimo calvinista). La conferma della grazia e la salvezza dell'anima sono perciò testimoniate dalla buona condotta di vita che interpreta i segni della propria predestinazione nella realizzazione ottenuta con l'attività economica: l'accumulazione è il risultato di questa predestinazione e segno di una promessa di salvezza, negata invece a chi ha fallito.

Come è noto, tale condotta perde progressivamente la sua portata religiosa per diventare una tecnica di razionalizzazione della vita quotidiana, dove l'aspetto economico prevale su quello etico. Ma se Weber resta legato al pragmatismo degli asceti calvinisti quando interpreta l'azione politica come una compromissione con un mondo imperfetto che ne fa un «patto con il diavolo» fondato sulla forza e sulla valutazione realista delle conseguenze, Plessner dimostra come l'opposizione fra morale e politica, dunque fra intimo e privato, non regga il confronto con le forze psichiche umane.

La psiche ha, difatti, bisogno tanto di esposizione che di protezione, di una comunità di rapporti intimi, ma anche di una sfera pubblica di rapporti indiretti che garantisce il rispetto della dignità umana⁶⁹. Il protestantesimo è perciò rigettato in quanto «religione che non fa concessioni», la quale pone l'essere umano in un rapporto immediato e intimo con Dio contrapponendosi a una morale politica con validità pratica e producendo una scissione fra spirito e natura. Sul piano politico, come esemplificato dalla filosofia di Martin Heidegger⁷⁰, esso produce inoltre una ulteriore

⁶⁹ Sulla derivazione kantiana del concetto di «dignità» [*Würde*], si veda Hans-Peter Krüger, *Moderne Forschungsverfahren und ihr Widerstreit im Zeichen der Würde: Helmuth Plessners erste Transformation der kantischen Kritik der Urteilskraft* (1920) in Id., *Homo absconditus. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie im Vergleich*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, pp. 511-533.

⁷⁰ Cf. l'Introduzione di Heike Delitz e Robert Seyfert alla traduzione inglese di *Macht und menschliche Natur*: Helmuth Plessner, *Political Anthropology*, traduzione di Nils F. Schott, a cura di Heike Delitz e Robert Seyfert, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2018, pp. vii-xxv.

scissione fra comunità ideale e società e un ulteriore disprezzo della sfera pubblica: in quanto spirito, l'umano farebbe parte di una comunità ideale, ma in quanto corpo è isolato e obbligato a combattere gli altri nel nome del proprio egoismo⁷¹.

Da questa divisione fra ragion pratica e coscienza individuale consegue un declassamento dell'esistenza terrena intesa come peso e luogo di un agire peccaminoso cui corrisponde il carattere formalistico dell'educazione e della disciplina, dell'addestramento come fine in sé e della schiavitù a meccanismi prefissati: di fronte alla labilità interiore e alla realtà intesa come luogo dell'imprevisto, dell'imperfetto, del nascosto, dell'eteronomo e dell'opaco, di fronte alla natura intesa come ciò che pone dei limiti alla ricerca di infinità, di fronte alle pulsioni e ai sensi si afferma un estremismo metodico che annienta la realtà a favore dell'idea pura e infinita⁷².

La critica plessneriana si rivolge, soprattutto, alla variante luterana del protestantesimo, in ragione della sua centralità nella cultura tedesca degli anni Venti, che ne ha fatto la religione di stato:

Gli uomini protestanti che conoscano la vocazione alla realtà e non rinuncino all'opera di Dio, hanno solo due possibilità: il dualismo tragico della perpetua incompatibilità tra le esigenze della realtà peccaminosa e i comandi di Dio, l'ethos di Lutero il tedesco, oppure il sistema, anch'esso vetero-testamentario, dell'armonia tra il successo mondano sulla terra di Dio e l'elezione per grazia divina, l'ethos di Calvino. Da questo ethos l'uomo anglicano ricavò la sua forza colonizzatrice e l'idea del nuovo regno mondano, che non ha più una Roma come punto gerarchicamente centrale è il *commonwealth* senza un punto centrale, democratico, ancorato in egual misura alla coscienza morale di ciascuno. Ma la Germania, la cui idea dunque aveva vinto, con la Riforma cedette gradualmente – vittima com'era del suo senso della verità – il ruolo nella politica mondiale ai popoli colonizzatori: diventò una provincia europea.⁷³

All'incapacità di conciliare morale e politica Plessner attribuisce dunque la responsabilità della crisi tedesca che si esprime politicamente nella sconfitta della prima guerra mondiale e nella crisi della repubblica di Weimar, ma anche nel proliferare degli estremismi politici. L'affermarsi di un dualismo di ascendenza luterana comporta quindi questo progressivo definirsi della lotta politica nei termini di una divisione manicheista fra amico e nemico che giustifica il ricorso alla violenza e il rifiuto radicale

⁷¹ Cf. Gregor Fitzi, *Catholicisme et protestantisme dans la «diagnose» du «radicalisme social»* de Helmuth Plessner, op. cit., pp. 217-218.

⁷² Cf. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 11.

⁷³ *ibidem*, pp. 13-14.

della società esistente cui si oppone la fascinazione nei confronti delle utopie rivoluzionarie o reazionarie.

1.3. La nuova forma del mondo tecnico

L'analisi che Plessner fa della tecnica mira a scandagliarne gli effetti sulle persone e sulla società ammettendo come punto di partenza il fatto che «è impossibile fuggire dalle macchine e tornare alla campagna [auf den Acker]»⁷⁴ e cercando di condurre «una vera riflessione sul problema della macchina, un confronto semplice e senza giri di parole con la tecnica, che è qui non può essere abbandonata»⁷⁵.

Nel testo del 1924 che porta il titolo *Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der deutschen Universität*, Plessner analizza il significato sociale della conoscenza in quanto «*Machtquelle*» [fonte di potere] e «*gesellschaftsgestaltende Kraft*» [forza che configura la società]⁷⁶ che pure è soggetta a influenze sociali, individuando tre stadi di “sviluppo” della scienza: 1. La forma scientifica del mondo gerarchico-feudale del Medioevo; 2. La forma scientifica del mondo giusnaturalista-assolutista del XVII e XVIII secolo; 3. La forma scientifica del mondo evoluzionista-democratico del XIX e XX secolo.

Queste forme di conoscenza sono associate a delle forme sociali con caratteristiche determinate⁷⁷: il mondo medievale e quello assolutista sono considerati forme chiuse e di carattere statico-ciclico, poiché le autorità costituiscono l'apice di un sistema sociale a cui sono legate tutte le espressioni della vita, sono cioè sistemi già completi da sempre e

⁷⁴ Helmuth Plessner, *Die Utopie in der Maschine* (1924) in *Gesammelte Schriften Bd. X. Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, pp. 31-40, qui p. 38.

⁷⁵ *ibidem*, p. 39. Un breve confronto fra Spengler e Plessner su questo punto si trova in Ben Hutchinson, *Lateness as 'Decline'*, op. cit.

⁷⁶ Helmuth Plessner, *Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der Deutschen Universität – Tradition und Ideologie* (1924) in *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 7-30, qui p. 7.

⁷⁷ Fa notare Joachim Whaley che in *Die verspätete Nation* Plessner individua tre narrazioni che sovrappone e intreccia per spiegare la sensibilità al nazismo da parte delle classi colte tedesche che condusse ai tragici eventi della Seconda Guerra Mondiale a partire dal 1933. Le tre narrazioni individuate sono lo sviluppo dello stato tedesco dal Sacro Romano Impero al nuovo impero creato nel 1871 e poi continuato nella Repubblica di Weimar; la seconda sarebbe l'analisi dell'impatto del luteranesimo sulla cultura e sulla società tedesca; la terza sarebbe uno studio dello sviluppo della filosofia tedesca a partire dal 18 secolo. Cf. Joachim Whaley, “Helmuth Plessner and The Delayed Nation” in *Journal of European Studies*, 2020, vol. 50 (1) pp., 128-140, qui p. 133.

determinati dalla ragione sovratemporale della chiesa o dalla validità atemporale del principio della ragione dove la verità è fissata una volta per tutte; il mondo democratico-evoluzionistico, o capitalista-democratico, è invece un sistema aperto.

Queste fasi corrispondono ad altrettante forme economico-tecniche⁷⁸ che vanno nel senso di una graduale repressione della tecnica artigianale e contadina, che dipendeva dalla forza umana e animale, a favore della meccanizzazione della produzione, della distribuzione, del trasporto e dell'amministrazione per opera delle macchine.

D'altronde, come spiegato nel saggio del 1932 dal titolo *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, «tecnica»⁷⁹ significa per Plessner proprio la «rimozione» [*Verdrängung*] dell'artigianato per opera della macchina, per opera della produzione industriale e della possibilità della produzione in serie che, con la tipizzazione e la standardizzazione del prodotto⁸⁰, ha un effetto distruttivo sull'individualità del lavoro e sulla particolare relazione fra committente, prodotto e artigiano. Con la tecnica industriale emergono, infatti, la figura del lavoratore e la figura del consumatore, di cui la produzione industriale ha bisogno per alimentarsi, si producono cioè desideri di massa e prodotti di massa sempre nuovi⁸¹.

Le scoperte tecnico-scientifiche riconfigurano quindi interamente – e continuamente – le forme sociali precedenti⁸² per sostituirle con delle nuove: ricostruendo le trasformazioni del «lato economico della vita» e del «lato spirituale» della ricerca scientifica, Plessner delinea nel 1924 i tratti della nuova forma di vita tecnico-industriale come un ordine caratterizzato da calcolabilità, preoccupazione incessante nei confronti di spazi e tempi da

⁷⁸ A questo proposito, si veda anche Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 45: «Il nesso tra socialismo-comunismo e scienza non è solo un nesso storico, ma risponde a una legge essenziale. L'internazionalismo della forma economica industriale e della forma di scienza ad essa storicamente consona hanno il medesimo motore non solo di scopi identici, ma anche di una stessa valutazione della vita, di uno stesso atteggiamento psichico nei suoi confronti».

⁷⁹ Si intenda con «tecnica» la tecnologia relativa alla prima rivoluzione industriale che fa irruzione nei primi decenni del XIX secolo. Cf. Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter* (1932) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie. Aufsätze und Vorträge*, a cura di Salvatore Giammusso e Hans-Ulrich Lessing, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 71-86.

⁸⁰ Questi termini sono in realtà contrapposti per esempio nella disputa fra Henry van de Velde e Hermann Muthesius avvenuta alla prima esposizione del Deutscher Werkbund a Colonia nel 1914. Si veda Folke Nyberg, «From Baukunst to Bauhaus» in *Journal of Architectural Education* (1984-), vol. 45, no. 3, 1992, pp. 130-137.

⁸¹ Cf. Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 72.

⁸² Cf. Helmuth Plessner, *Zur Soziologie der modernen Forschung*, op. cit., pp. 9-10.

ampliare sempre di più, come un orientamento verso il futuro a scapito del presente. Il carattere cumulativo del progresso, compreso in senso evolutivo come un accrescimento costante, si dispiega nel compito di aumentare e migliorare all'infinito la conoscenza e la padronanza delle cose che compensa la brevità dell'esistenza individuale. Il futuro è inteso come qualcosa di estremamente lontano che può essere raggiunto solo asintoticamente a partire da un senso del dovere interiorizzato su modello dell'etica protestante che fa della natura una pura riserva di energie e un campo di lavoro, materia e ostacolo privo di senso e da dominare:

[...] il mondo occidentale ha dimenticato in misura crescente [...] (la) saggezza del nascosto. Il suo sviluppo è lotta per il rischiaramento, per la trasformazione consapevole delle forze grazie alle quali abbiamo successo in leggi in base alle quali possiamo imporre il successo. Finché in esso rimangono ancora presenti bizzarria e irrazionalità, l'uomo non può mai sperare di padroneggiarlo completamente. Ma ciò che ha un decorso autonomo – rigorosamente delimitabile in tutte le direzioni –, perché tale dev'essere il decorso, si adegua alla previsione e perciò al potere. È sulla base di questo principio che la scienza moderna della natura ha ottenuto le sue vittorie, che si mostrano nel crescente potere dell'uomo sulle cose e che si rendono remunerative nell'industrializzazione. Tanto il principio quanto il metodo raccomandavano, di conseguenza, l'applicazione a tutti gli ambiti della vita. Accanto alle scienze della natura nacquero le scienze dello spirito o della cultura, da cui l'opinione pubblica si attendeva un successo a catena nella crescente padroneggiabilità delle relazioni umane, analogo a quello che la scienza della natura aveva riportato nel padroneggiamento della natura.⁸³

Considerando il lavoro come ardore ascetico della persona che vive per la sua causa unicamente svalutando i risultati del suo fare e prediligendo i metodi agli oggetti (purché tali metodi si aprano a essere migliorati all'infinito), l'etica protestante contribuisce ad accelerare il processo di razionalizzazione senza freni che caratterizza il mondo occidentale: la scienza assume i caratteri dell'industria basandosi sulla ricerca di sempre nuovi oggetti da afferrare con metodi o tecniche specifiche tramite l'utilizzo sempre di strumenti e mezzi di produzione impersonali. Questi oggetti rispondono a domande specializzate che prevedono l'eliminazione della personalità del ricercatore per fare spazio a uno sguardo "oggettivo" e neutro, ma anche rientrano in quella divisione del lavoro che va nel senso della logica della fabbrica.

⁸³ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 9-10.

Il carattere di progressione infinita è quindi un punto di fondamentale vicinanza fra la forma della ricerca scientifica e la forma tecnica, una noncuranza nei confronti della chiusura formale dei prodotti e dei risultati ottenuti, una capacità di ampliarsi e trasformarsi a volontà per ottenere un maggiore dominio sulla natura. L'«essenza» della macchina è, infatti, quella di tendere a un movimento di perfezionamento e di trasformazione continuo. Essa rappresenta sempre solo una tappa dal punto di vista di chi l'ha inventata, di chi l'ha prodotta e del suo uso, una tappa cui seguirà una macchina migliore.

Il mondo tecnico si distingue, quindi, dagli altri mondi percorsi dall'umano nella storia in virtù del carattere essenzialmente incompleto dei suoi prodotti, nei confronti di tali prodotti, nei confronti dello spazio nel quale tali prodotti devono essere inseriti e nei confronti del tempo in relazione al quale questi prodotti sono efficaci. Si tratta di una coscienza del tutto nuova, l'irruzione di una apertura nei confronti dello spazio e del tempo⁸⁴. La rivoluzione tecnica implica tale apertura, la produce: è una «potenza» [*Macht*] demoniaca che «riconfigura» [*umzugestalten*] il volto di tutto il pianeta, che compie una reale trasvalutazione di tutti i valori andando oltre le precedenti rappresentazioni di responsabilità sociale, oltre le rappresentazioni ereditate dalla storia e dalla tradizione⁸⁵.

Come si è detto, si tratta di un'apertura che riorienta l'attività professionale, favorita dall'opposizione fra spirito e materia che caratterizza la condotta di vita promossa dal protestantesimo, controparte dell'autonomia dell'individuo che si realizza tramite il lavoro e l'accumulazione senza fine. In questo quadro, l'individuo emerge come una figura che si dissolve in un compito indifferente alla felicità personale, che trova sola forma di soddisfazione nella partecipazione a un processo senza limiti contro cui, d'altronde, si dispiega la lotta del movimento giovanile⁸⁶, dell'esteta della storia universale, dell'attivista religioso e di tutti i romantici nascosti che cadono nella «negazione della condizione esistente in quanto epoca di degenerazione nel quantitativo: epoca di sterilità e della morte da civilizzazione»⁸⁷.

⁸⁴ Cf. Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 77.

⁸⁵ Cf. *ibidem*, p. 71.

⁸⁶ Si veda, per esempio, Helmuth Plessner, *Die Utopie in der Maschine*, op. cit., p. 39 : «Il movimento giovanile fa la politica dello struzzo [*Vogelstraußpolitik*] quando ignora la coazione [*Zwang*] al progresso, alla meccanizzazione, all'invenzione, alla scoperta, allo sfruttamento».

⁸⁷ Helmuth Plessner, *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., p. 53.

Parlare di forma aperta in relazione al mondo tecnico implica dunque la considerazione delle forze produttive e dei rapporti di produzione che trasformano la struttura sociale, ma anche l'interesse per il contesto culturale che favorisce e riproduce il modello capitalista. Di fatto, nella riflessione plessneriana sulla tecnica, sono presenti sia una riflessione di carattere antropologico⁸⁸ che una tendenza a considerare la specificità sociostorica della tecnica industriale come mezzo di produzione relativo a un sistema economico specifico sviluppatosi entro una determinata visione del mondo cui contribuiscono diversi fattori.

Il sistema industriale capitalista, infatti, fondato sulla collaborazione fra scienza e tecnica, ha capovolto il rapporto fra bisogno e produzione: è l'oggetto prodotto a scusciare il bisogno e la sua possibilità di soddisfazione, dal momento che la produzione industriale di massa e la divisione del lavoro hanno esasperato il carattere autonomo della merce a scapito del rapporto personale fra produttore, prodotto e consumatore. Come si è visto, però, non si tratta di rispondere al nuovo tipo di produzione rifugiandosi nella purezza degli estremi che si escludono a vicenda, ma di riconoscere, per usare le parole di Simmel, come l'antinomia, la dualità, il contrasto, stiano veramente al fondo della vita umana e ne costituiscano la struttura formale⁸⁹, mai definitivamente equilibrata.

Nel caso della produzione industriale, questo vuol dire innanzitutto affrontare il tema di una educazione culturale e politica che, piuttosto che reagire di fronte all'apertura e alla perdita del centro chiudendosi su se stessa e appoggiandosi su un'autorità forte, interpreti tale apertura come possibilità di produrre nuovi valori umanistici⁹⁰ che recuperino il ritardo

⁸⁸ I *Manoscritti economico-filosofici del 1844* pubblicati nel 1932 (tr. it. di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2004), mostrano una riflessione simile in Marx, sebbene Plessner non potesse ancora conoscerla negli anni Venti. In realtà, sottolinea Maxime Ouellet, Marx considera l'essere umano innanzitutto come un animale sociale, non come un *homo faber*, che è anzi criticata come una concezione antropologica che si sviluppa in seno al capitalismo americano. Di fatto, per Marx, lo strumento è il mezzo tramite cui le società anteriori al capitalismo realizzano le loro finalità sociali e mediatizzano il rapporto con la natura per soddisfare i bisogni socialmente costituiti. Si veda Maxime Ouellet, "Marx et la critique de la technique: réflexions à partir des *Grundrisse* et du *Capital*" in *Cahiers Société*, (2), 2020, pp. 23-43. Sul problema dell'autoproduzione antropologica in Marx, si veda Axelos Kostas, *Marx pensatore della tecnica. Dall'alienazione dell'uomo alla conquista del mondo*, traduzione di Andrea Bonomi, Milano, Sugar Editore, 1963, pp. 375-380.

⁸⁹ Georg Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici* (1918), con una nota introduttiva di Antonio Banfi, traduzione di Félix Sternheim, Milano, Bompiani, 1938, p. 9 e p. 29.

⁹⁰ Cf. Joachim Fischer, Epilogue in Helmuth Plessner, *Political Anthropology*, op. cit., pp. 89-110, qui p. 94 e Carola Dietze, "Education in reality. Helmuth Plessner's contribution

culturale rispetto allo sviluppo tecnico e siano in grado di riorientarlo nel rispetto della dignità umana pur agendo a contatto con la situazione reale, nella consapevolezza del rischio che questa comporta.

1.4. Fra linea e circolo: contro l'estetica della storia e la metafisica dell'*eschaton* borghese

Nel quadro della protesta contro la meccanizzazione, il progresso, lo stile di vita societario, la metropoli e il calcolo si situa la *Jugendbewegung* come sintomo del «declino della condotta politica tedesca»⁹¹ il cui motto è «farla finita con la civilizzazione»⁹². Alle conquiste industriali del XIX secolo e alle idee evoluzionistiche di lotta per l'esistenza, adattamento e progresso che concepivano la cultura europea e americana come all'apice di una scala, essa risponde rifugiandosi nel culto comunitario dell'immediatezza.

Dalla fusione fra Nietzsche e Marx, essa eredita lo spirito antidemocratico, l'obbligazione alla pura forma, la nostalgia per la grandezza, per il sacrificio, per l'irrazionalità, da un lato; dall'altro, una ostilità alla società (erroneamente assolutizzata) e alla civilizzazione, un atteggiamento escatologico e l'amore per i poveri⁹³: «C'era una nuova gioventù, fisicamente robusta ma spiritualmente credula: farisei laddove i padri erano stati lassisti, religiosi laddove questi erano stati illuminati, seri

to the intellectual foundation of the Federal Republic of Germany" in *Thaumazein*, 9-2, 2021, pp. 14-50.

⁹¹ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 36. Gregor Fitzi propone di leggere la critica plessneriana all'ideologia comunitaria anche come una sorta di "autocritica" nei confronti del periodo di impegno politico precedente. Plessner era stato rappresentante degli studenti nella lega universitaria di Erlangen, dove tuttavia le forze conservatrici ostacolavano ogni tentativo di riforma. Si era poi recato a Monaco, dove era diventato segretario dell'associazione del Reich dei lavoratori culturali, ma ancora una volta le sue esperienze politiche non erano state seguite da nessun successo. La rivoluzione si era conclusa con una serie di eventi drammatici quali l'assassinio di Kurt Eisner nel gennaio '19 e la repressione dei *Freikorps* a maggio. Poco dopo, Plessner avrebbe incontrato Scheler e lo avrebbe seguito a Colonia mettendo fine al suo attivismo politico. Si veda Gregor Fitzi, *Catholicisme et protestantisme dans la «diagnose» du «radicalisme social»* de Helmuth Plessner, op. cit., pp. 205-206. Per l'esperienza di Monaco si veda Helmuth Plessner, *Selbstdarstellung* in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 302-341, qui p. 314; Kersten Schüßler, *Helmuth Plessner*, op. cit., pp. 31-33; Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben*, op. cit. pp. 38ss.

⁹² Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 28.

⁹³ Cf. *ibidem*, p. 29.

e riservati, fino all'odio nei confronti della libertà, laddove essi erano stati goliardi allegramente ubriachi e bohémiens»⁹⁴.

Il movimento giovanile sorge contro la vita della grande città, contro la borghesia e contro lo spirito di sfiducia tra persone della stessa nazione e fra nazioni diverse. Il rifiuto della *Zivilisation* occidentale implica quello della «calcolabilità» [*Rechenhaftigkeit*], dello sfruttamento da parte della macchina, dell'impersonalità della fabbrica e dell'ordinamento di vita societario⁹⁵ che si traduce nel rifiuto dell'organizzazione industriale della società e della tecnica *tout court*.

Tale atteggiamento, dichiara Plessner in *Die Utopie in der Maschine* (1924), appare molto diffuso nella società tedesca, e pericoloso poiché non permette di porre realmente il problema della macchina nella sua urgenza e nella sua fondamentale dimensione antropologica, con cui si tratta di fare i conti:

Nel profondo di tutti noi, principianti di un'epoca mondiale di solidarietà planetaria scandita dalla logica delle macchine [...*eines von der Logik der Maschinen vorgezeichneten Weltalters planetarischer Solidarität*], ci sono ancora le idee, i desideri, le posizioni di equilibrio degli stati d'animo passati dell'atteggiamento di chiusura circolare alla vita [*des kreishaft sich schließenden Lebensgefühls*]. Nel nostro sangue c'è l'idea di cultura organica, come l'impero Inca, i popoli orientali e mediterranei, la preistoria africana e infine il Medioevo europeo l'hanno sviluppata in stili sempre diversi. Non sappiamo ancora, principianti di un'enorme novità, come fare i conti con una civilizzazione [*Zivilisation*] che è più di una semplice senescenza della vita precedente, che trae forza per ringiovanire dall'invecchiamento e dalla morte.⁹⁶

Il testo di Plessner testimonia di un'evidente difficoltà di fronte al cambiamento del mondo per opera della tecnica industriale che si esprime con l'affermarsi di un'interpretazione organicistica della cultura (ancora largamente presente nella pur industrializzata società occidentale) in risposta alla temporalità infinita delle macchine, all'immergersi in compiti eternamente irrisolvibili di una *Zivilisation* con cui non si riesce a fare i conti.

Il simbolo della cultura organica (comunitaria, anche) è il cerchio, la pienezza e la quiete dell'essere: è una chiusura circolare nei confronti della

⁹⁴ *ivi*.

⁹⁵ Cf. Helmuth Plessner, *Die Utopie in der Maschine*, op. cit., pp. 31-40.

⁹⁶ *ibidem*, pp. 39-40.

vita⁹⁷ che «disprezza la linea, ciò che eternamente continua a svolgersi al di fuori di sé [*das ewig sich aus sich Fortspinnende*], la perdita del presente [*Gegenwartlose*], l'inquietudine, il fare, lo spingere [*Drängen*], l'urtare [*Stoßen*], il costruire e l'abbattere, il realizzare, il progredire. Ama, custodisce il corpo, la casa dell'anima, odia la moda, la stravaganza, l'artificiale, l'inessenziale. Un atteggiamento sacralizzante [*sakrale Haltung*] si oppone al metodo razionale»⁹⁸.

Cerchio contro linea, dunque: l'amore per la vita circolare nell'adorazione dell'ideale greco, gotico e romantico si contrappone all'idea di «sviluppo infinito» che caratterizza la potenza demoniaca della tecnica industriale. Questa riflessione riprende un tema già affrontato in *Die Untergangsvision und Europa* del 1920⁹⁹, dove la cultura organica e l'idea di progresso infinito sono entrambe definite come due visioni “romantiche” del mondo. Scrive Plessner: «in fondo [...] l'intera dottrina dello sviluppo e del progresso è una romanticizzazione dell'industria. Che si tratti di Auguste Comte, di Marx o di Darwin, che si tratti di Zola, di Ibsen e degli impressionisti, a unirli è una potente filosofia, una fede indefettibile: la metafisica dell'*éschaton* borghese»¹⁰⁰ che indica una «differenziazione “sempre ulteriore” con metodi esatti» in cui v'è «un'unica gerarchia di creature, dalla farfalla passando per l'elefante, (che) disvela l'intera scala di somiglianze morfologiche all'uomo come una evidente gerarchia di merito: una venerabile *évolution créatrice* con una tabella finale borghese»¹⁰¹.

All'ideologia dello sviluppo fanno quindi da contraltare il senso di ripugnanza nei confronti dell'industrialità e la nausea nei confronti della metafisica dei valori progressisti¹⁰², in particolar modo fra intellettuali e artisti, che altro non sono che una «immagine di una diversità ciclicamente compiuta delle epoche» che si pone al posto dell'immagine di una crescita lineare, della «domanda di redenzione (che) nasce dalla dinamica proiettata in avanti dell'epoca industriale»¹⁰³:

[....] al carattere tedesco, e alla dismisura della sua fantasia interiore, è congeniale che esso spinga all'estremo l'esistente. Nessun popolo si è fatto

⁹⁷ Cf. *ibidem*, p. 32. Il registro plessneriano ruota intorno ai termini *kreis-kreishaft*.

⁹⁸ *ivi*.

⁹⁹ Helmuth Plessner, *Die Untergangsvision und Europa* in Id. *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 33-46; ed. it. *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., pp. 47-62.

¹⁰⁰ Helmuth Plessner, *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., p. 50.

¹⁰¹ *ivi*.

¹⁰² *ibidem*, p. 51.

¹⁰³ *ivi*.

spingere come il nostro con tanta passione, con un senso di continuità creativa della natura, dei grandi spazi di tempo e della fede esagerata nel futuro, fin dentro la guerra. [...] Non inferiore doveva essere, quindi, l'impeto messo in moto dalla reazione avversa. A cominciare da Hegel contro la metafisica fichtiana della forza creativa che reclama un futuro infinito, passando per il tardo Schelling, per Baader e per Schlegel, che scendono in campo contro il benessere naturale del panteismo romantico e l'ottimismo dell'organizzazione logica, fino alla visione nietzscheana degli ultimi uomini, al pessimismo schopenaueriano, alla magia della caduta degli dei e al Tristano, la corrente della domanda di redenzione nasce dalla dinamica proiettata in avanti dell'epoca industriale. [...] gli animi si volgono con disincanto, nell'ardente consapevolezza del loro essere nati dopo la scomparsa della cultura, al paradiso perduto.¹⁰⁴

Un tale gusto tedesco per gli estremi trova espressione esemplare nella visione spengleriana della ciclicità della storia e del tramonto dell'Occidente per causa della civilizzazione che, nota giustamente Plessner, non si capisce perché debba essere considerata la "vera" immagine definitiva, dal momento che si fonda sull'equivalenza di ogni cultura dal punto di vista dell'idea a essa immanente.

La «filosofia dell'avvenire» di Spengler si basa sul tentativo di delineare una «prognosi della storia» che permetta di predire il destino della civiltà occidentale nei suoi stadi futuri¹⁰⁵. Il metodo della comparazione storica, esercitato schematicamente, ha in tale visione il merito di rivelare la logica della storia e, dunque, le parabole circolari delle civiltà, la loro struttura organica che esclude ogni arbitrio.

La comprensione della legge morfologica della storia, infatti, mira a offrire un'immagine della vita nel suo divenire, più che nel divenuto¹⁰⁶. Non si tratta, quindi, di comprendere i fenomeni storici in sé e per sé, ma di considerarli come una realizzazione di un principio originario che trova in essi espressione, di una legge che regola l'accadere. Nonostante Spengler rifiuti l'assolutizzazione della storia eurocentrica riconoscendo la relatività di tutti i valori entro una determinata cultura di appartenenza, di fatto tenta di costruire un modello di storia universale che riassume tutte le storie possibili secondo forme rigorose, di cui individua un numero preciso, e che risponda a una parabola di sviluppo di tipo biologico che si dispiega secondo nascita, evoluzione e morte.

¹⁰⁴ *ivi*.

¹⁰⁵ Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1918-1922), traduzione di Julius Evola, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, Milano, Longanesi, 1978 (3 ed.), p. 13.

¹⁰⁶ *ibidem*, p. 17.

Fra i concetti di *Zivilisation*¹⁰⁷ e *Kultur*, egli indica una relazione che si sviluppa organicamente dalla seconda alla prima in modo inevitabile. Da una parte, dunque, ogni civiltà è diversa dall'altra e irripetibile, dall'altra tutte le civiltà sono sottomesse alla stessa legge formale¹⁰⁸. Di conseguenza alla cultura occidentale, la quale ha raggiunto il grado massimo costituito dalla *Zivilisation* tecnica, non resta che accettare il proprio declino.

Come rileva Domenico Conte, il modo in cui si svolge lo sviluppo storico è inoltre deciso, per Spengler, nel momento in cui una civiltà sceglie il proprio simbolo originario: nel caso della civiltà occidentale, tale simbolo è quello dello «spazio infinito» dal quale emanano i suoi fenomeni storicamente significativi: «dagli immensi stati dinastici a estensione tendenzialmente planetaria alle teorie della fisica occidentale, che tipicamente spaziano dall'infinitamente piccolo all'infinitamente lontano. Lo stesso vale per le altre civiltà [...] dalla civiltà antica del "soma", in virtù del quale si configura come una civiltà del piccolo e del fisicamente vicino [...] a quella araba o "magica", civiltà della "caverna", dove anche il tempo è criptoforme, incurvandosi verso il passato e l'avvenire, così rendendo "assurda e incomprensibile la fretta faustiana", riflesso evidentemente d'una idea rapidamente lineare del tempo medesimo; a quella russa, civiltà della "pianura", dove l'anima si abbandona e si perde "in un mondo di fratelli, un mondo orizzontale, un mondo anonimo, un mondo del servire"»¹⁰⁹.

Un formalismo della storia, quindi, più che una morfologia, che si sviluppa a partire da una stilizzazione di forme, di essenze, di principi da cui «non si esce, se non col tramonto e la morte della civiltà»¹¹⁰. È evidente come tale visione risulti problematica agli occhi di Plessner che, sulla base della lezione diltheyana¹¹¹, mette in primo piano la mutevolezza storica

¹⁰⁷ Alla riflessione di Spengler sulla tecnica è dedicato il saggio di Michela Nacci, "Dominio, destino, declino. Spengler e la tecnica" in *filosofia dell'arte*, pubblicazione diretta da Stefano Zecchi, n. 3, 2003, pp. 65-84.

¹⁰⁸ Nonostante questo, nota Matteo G. Brega, tale sviluppo organico è privo di scopo e si ispira alla forma vivente goethiana più che alla visione meccanicistica di Newton. Si veda Matteo G. Brega, "La sostanziale diversità dello storicismo di Spengler" in *filosofia dell'arte*, n. 3, 2003, op. cit., pp. 217-224, qui p. 222.

¹⁰⁹ Domenico Conte, "Oswald Spengler e l'idea di «sviluppo»" in *filosofia dell'arte*, n. 3, 2003, op. cit., pp. 43-55, qui p. 47.

¹¹⁰ *ibidem*, p. 48.

¹¹¹ Su Dilthey e Spengler si veda Giancarlo Magnano San Lio, "Weltanschauung e storia universale: su Dilthey e Spengler" in *filosofia dell'arte*, n. 3, 2003, op. cit., pp. 205-216. A proposito dell'antropologia di Dilthey, si veda inoltre Claudio Paravati, *La costruzione del mondo storico in Wilhelm Dilthey. Ermeneutica e storia*, Tesi di dottorato in Filosofia,

della vita e la sua «insondabilità» [*Unergründlichkeit*]¹¹² che non ammette determinismi. L'«estetista della storia» considera, infatti, la storia come da sempre già avvenuta, in sé conchiusa e «senza via d'uscita»¹¹³, per usare l'espressione di Theodor Adorno.

Nonostante Adorno riconosca la pertinenza della diagnosi di Spengler nei confronti della storia e della società tedesca che ha condotto a Hitler e Auschwitz, ribadisce come il suo approccio renda gli esseri umani privi di libertà e costituisca un appiattimento ideologico nei confronti del potere giustificato dall'immutabilità della natura umana. L'interesse che guida il metodo spengleriano è, agli occhi del filosofo francofortese, quello del dominio, su cui sono formate le categorie applicate alla storia¹¹⁴. Tutta la

Università degli Studi di Verona, Ciclo XXIV –2 2009, pp. 144-145ss. Paravati sottolinea come non soltanto la critica dei sensi, ma in generale l'antropologia filosofica plessneriana si collochi nella posizione della «filosofia naturale dell'uomo», secondo l'espressione di Odo Marquard. Tale filosofia è, nel senso di Marquard, specifica dell'epoca moderna, poiché si allontana tanto dalla tradizione metafisica, dal sedicesimo secolo in poi, che dalle scienze meccaniche, e si distingue dalle antropologie che si iscrivono in una filosofia della storia. Paravati analizza l'apparente paradosso secondo il quale Dilthey fonda la propria antropologia in una filosofia che si volge al mondo della vita e della natura tenendo presente che, quando Dilthey sottolinea l'importanza della storia nel rivelare all'essere umano ciò che egli è, sta in primo luogo criticando Nietzsche per mancanza di sguardo storico che avrebbe finito per definire la vita dell'essere umano sulla base dell'ideale rinascimentale di uomo di potere. Invece, per Dilthey, solo la riflessione storica può rivelare all'essere umano la propria essenza senza rimanere nell'astrazione, solo la storia può rivelare la natura umana nelle sue diverse forme, poiché essa dice ciò che l'umano è nel momento in cui parla e rivela la connessione fra la variabilità delle forme di esistenza umana e la molteplicità dei modi di pensiero (p.149). La “natura umana” non è, come pensano le filosofie della storia, qualcosa da compiere secondo un unico percorso possibile, ma una pluralità di forme e storie possibili che rivela la libertà umana e la struttura sempre uguale della vita che procede per antinomie.

¹¹² In questo modo si è deciso di tradurre il termine tedesco, seguendo la lezione di Salvatore Giammusso: «Nella “insondabilità” c'è infatti l'idea attiva di un “sondare”, di uno sforzo razionale del pensiero di scandagliare qualcosa che però non è sondabile appunto perché non ha fondo. La vita è comprensibile proprio nell'assenza di un fondamento metafisico, di un Grund; in quanto tale è unergründlich anche nel senso che è “infondabile”. L'“imperscrutabilità”, termine con cui di solito si traduce Unergründlichkeit, anche nell'italiano non filosofico sta piuttosto per qualcosa di incomprensibile e impenetrabile, come ad esempio i disegni divini. Questo senso del termine “imperscrutabilità” stride con l'idea diltheyana della pensabilità dell'esperienza». Si rimanda a Salvatore Giammusso, *Homo absconditus. Sul fondamento della Lebensphilosophie storicistica* in Id., *La comprensione dell'umano. L'idea di un'ermeneutica antropologica dopo Dilthey*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 5-36, qui p. 10, nota 5.

¹¹³ Theodor W. Adorno, Spengler dopo il tramonto in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 39-63, qui p. 59.

¹¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 49.

scelta concettuale spengleriana esprime, infatti, tale motivo tramite categorie totalizzanti la cui violenza rimanda alla politica hitleriana: «Tutto è messo al suo posto, sono liquidate le resistenze, che si trovano sempre e soltanto in ciò che non è inquadrato»¹¹⁵.

Non c'è spazio, nella filosofia organicistica della storia, per ciò che non si identifica con tale costellazione, e nemmeno per la concretezza e per la differenziazione delle azioni umane. Si manifesta quindi in essa una rinuncia all'autodeterminazione tramite l'identificazione con il potere che esclude da principio la possibilità del diverso: «La previsione spengleriana della storia rammenta i miti di Tantalo e Sisifo e i detti dell'oracolo, che da sempre annunziano sciagure. Spengler ha più dell'indovino che del profeta. In quel suo dar fuori in previsioni con posa gigantesca e distruttiva trionfa il piccolo borghese. [...] La sua metafisica è positivistica nel suo attenersi a ciò che è fatto così e non altrimenti, nell'escludere la possibilità, nell'odio per un pensiero che possa prender sul serio il possibile contro il reale»¹¹⁶.

Per uscire dall'inevitabilità di un destino che degrada l'essere umano e la storia e che protegge l'ideologia del potere già in atto, bisogna tuttavia, secondo Adorno, coglierne la sintomaticità rispetto alla barbarie che pervade la civiltà da cui un tale approccio emerge. Egli afferma, dunque, la necessità di riconoscere la costrizione e il sacrificio che la civiltà moderna impone, piuttosto che affidarsi ciecamente a essa, così come Plessner ammette come l'idea di una civilizzazione intesa come una «stanchezza da tramonto, appassimento, sterilità, arteriosclerosi e degenerazione»¹¹⁷ sia una «diagnosi sulla base del complesso sintomatico della tecnica moderna»¹¹⁸, una reazione a quella forza demoniaca che ordina la storia secondo tappe successive in un tempo lineare.

In definitiva, la filosofia organicistica della storia critica la romanticizzazione della visione del mondo legata all'industria al prezzo di un'altra romanticizzazione che si dirige verso una delusione poiché rivolta all'indietro. Considerando la cultura come una totalità strutturata e omogenea che procede verso un destino determinato dai fatti del passato, essa ignora, infatti, come la storia «non contiene in sé e per sé la direzione di un'epoca»¹¹⁹.

D'altronde, l'idea che la storia possa prendere una direzione univoca e predefinita sarebbe incompatibile con quanto esposto da Plessner in *Die*

¹¹⁵ *ibidem*, p. 50.

¹¹⁶ *ibidem*, p. 56.

¹¹⁷ Helmuth Plessner, *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., p. 55.

¹¹⁸ *ivi*.

¹¹⁹ *ibidem*, p. 56.

Stufen des Organischen und der Mensch. La storia è qui descritta come un processo vitale che prende i tratti di un *continuum* di eventi che si depositano e si cristallizzano *in tutta discontinuità*¹²⁰. Qualcosa si produce, (solo) così diventa storia, un processo che si tiene in mezzo a due possibilità e il cui senso consiste in un progresso verso la tappa successiva e allo stesso tempo all'eterno ritorno dell'uguale, a un processo circolare che equivale al riposo assoluto:

L'idea dunque che il senso della storia stia in un traguardo che le sta davanti e al quale corre incontro è altrettanto non vera dell'idea opposta, secondo cui il suo significato sarebbe un grande *nunc stans* (eterno presente). Nell'espressività sta il motore della dinamica specificamente storica della vita umana. Attraverso le sue azioni e opere, che gli devono dare l'equilibrio impeditogli per natura – e darglielo *realmente* –, l'uomo viene proiettato fuori di sé per tentare di nuovo la sorte, e però vanamente. [...] Da questo movimento fondamentale si produce la storia. Il suo senso è il recupero del perduto con nuovi mezzi, la produzione dell'equilibrio attraverso mutamenti catastrofici, la conservazione dell'antico attraverso la svolta verso l'avvenire.¹²¹

Le visioni unilaterali sono perciò parziali e mistificanti poiché il senso di un'epoca, che pure si realizza tramite tentativi sempre e di nuovo rinnovati, si rivela solo all'epoca seguente lungo un processo di continua autointerpretazione che dal presente guarda al passato per rivolgersi al futuro.

Né linea né cerchio, dunque, almeno non nel senso in cui l'una esclude l'altro e viceversa, ma linea e cerchio, poiché si tratta di un movimento di stasi e *insieme* di una totale novità, l'instaurarsi di un sistema di valori che dirigono l'azione, ma che si producono e si rendono comprensibili solo storicamente: «siamo sempre solo un accenno [*Anweisung*], nient'altro»¹²².

¹²⁰ La stessa idea si trova in *Die Einheit der Sinne*: «L'impermanenza dell'aspetto costantemente mutevole del mondo è bilanciata da ritmo, periodicità e regolarità. Facciamo i conti con il cambiamento del giorno e della notte e delle stagioni, nonché con la morte fisica di tutti gli esseri viventi; impariamo dalla vita la sicurezza di affrontare situazioni simili con mezzi simili. Per noi la storia non è un caleidoscopio in continua rotazione, in cui si creano sempre nuove cose con gli stessi elementi, ma un movimento che realizza sempre la stessa cosa con nuovi elementi». Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne* in Id., *Gesammelte Schriften Bd. III. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, pp. 7-316, qui pp. 98-99.

¹²¹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 361.

¹²² Helmuth Plessner, *Die Untergangsvision und Europa*, op. cit., p. 43; tr. it. *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., p. 56.

Si estenda allora al procedimento plessneriano la descrizione data da Giorgio Agamben dell'opposizione dialettica posta da Enzo Melandri: essa «non è né dicotomica né sostanziale, ma bipolare e tensiva: i due termini non sono né rimossi né composti in una unità superiore, bensì mantenuti in una coesistenza carica di tensioni»¹²³. Una coesistenza che, in Plessner, riguarda tuttavia, prima di tutto, la condizione umana nella sua integrità, la cui ricomposizione paradossale è proprio il compito di un'antropologia in senso filosofico.

1.5. Una parentesi di antropologia filosofica: l'umano come «artificialità naturale»

Per superare l'opposizione fra *Kultur* e *Zivilisation* che testimonia della crisi spirituale e politica della Germania bisogna, come si è detto, porre correttamente il problema della tecnica senza cadere in troppo facili romanticismi. A più riprese Plessner afferma, infatti, che «senza tecnica e senza civilizzazione [...] la società non è possibile»¹²⁴, e tale riflessione ha un fondamento antropologico:

Come essere eccentrico, non in equilibrio, privo di luogo e di tempo, eternamente posto nel nulla, costitutivamente spaesato, egli (l'essere umano) deve “divenire qualcosa” e procurarsi l'equilibrio. Ed egli se lo procura soltanto con l'aiuto delle cose extranaturali, che scaturiscono dal suo creare, se i risultati di questo fare creativo ottengono un proprio peso.¹²⁵

In altre parole, l'essere umano ottiene l'equilibrio di cui necessita per vivere soltanto tramite l'artificio: la forma di vita eccentrica si procura da sola la propria base di esistenza “naturale”, la crea, la possiede e viene da essa portata¹²⁶.

Contro l'idea di una natura alienata e di una originaria coincidenza fra spirito soggettivo e spirito oggettivo, Plessner considera l'«estraniazione» [*Entfremdung*] come consustanziale all'esistenza umana in virtù della posizionalità eccentrica: poiché l'essere umano dipende dalle tecniche, dalle

¹²³ Giorgio Agamben, Prefazione a Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, 2004, pp. XXIX-XXX.

¹²⁴ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 33. Società e tecnica sono qui intese in senso ampio, poiché in generale tanto l'ordinamento di vita societario che quello comunitario non possono esistere senza strumenti di tipo artificiale.

¹²⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 334.

¹²⁶ Cf. *ibidem*, p. 335.

mediazioni e dalle oggettivazioni, il momento della distanza, dell'estraniamento e del decentramento appartiene all'umano tanto quanto la possibilità di accedere a un rapporto immediato con se stesso.

Non si tratta di negare gli effetti deformanti della meccanizzazione del lavoro e della feticizzazione delle merci, ma di riconoscere come l'essere umano può realizzarsi solo rendendosi altro e passando attraverso altro. Quando il marxismo pone l'accento sull'autoalienazione e sul ritorno alle origini rispetto a uno stato di minorità, esso riduce la natura umana a fattori precisi e decisivi¹²⁷, mentre per Plessner l'essere umano «non può mai riconoscersi pienamente nei suoi atti – nient'altro che la sua ombra che lo precede e gli resta dietro, un'impronta, un'indicazione di sé.

Per questo ha una storia. È lui che la fa, ed è lei che fa lui. Il suo fare, al quale è costretto perché è l'unica cosa che rende possibile il suo modo di vivere, si rivela e si vela ai suoi occhi allo stesso tempo»¹²⁸. Solo uno sguardo che non si tiri indietro di fronte all'intreccio fra necessità e libertà, fra apertura al mondo e chiusura organica che necessita di un equilibrio tecnico e culturale può produrre nuovi atteggiamenti adeguati al mondo industriale senza cedere alla tentazione di predeterminarne le possibili forme.

Alla luce della prospettiva antropofilosofica si capisce quindi meglio la critica al radicalismo come ritorno alle radici dell'esistenza, fede nella forza salvifica degli estremi, opposizione a tutti i valori e compromessi e negazione della complessità della natura umana. Il radicalismo rifiuta la mediazione, l'artificialità, la mescolanza dell'esistente e della possibilità, il volto bifronte della storia contro la quale gioca la dimensione dell'impossibile, dell'infinità, della purezza senza mediazioni¹²⁹.

Ponendo il problema dell'eliminazione della violenza dalla vita, esso dimentica come la vita umana sia essa stessa una violenza fatta alla vita per

¹²⁷ D'altra parte, l'idea che l'oggettivazione significhi una perdita del Sé si basa, secondo Plessner, su un pregiudizio idealista della filosofia hegeliana, cioè sull'idea di una storia redentrice immanente al mondo che ignora il fatto che «chi può estraniarsi [*sich entäußern*] può conservarsi e perdersi allo stesso tempo». Si rimanda a Helmuth Plessner, *Homo absconditus* (1969) in Id., *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 353-366, qui p. 364.

¹²⁸ *ibidem*, p. 359. Si veda a questo proposito Bruno Accarino, *Phantasia certissima facultas. Entfremdung und Phantasie in der philosophischen Anthropologie* in Joachim Fischer e Hans Joas (a cura di), *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne*, Frankfurt a.M., Campus Verlag, 2004, pp. 17-34 e Bruno Accarino, "Dalla metacritica dell'estraneazione all'antropologia retorica. A partire da Helmuth Plessner" in *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, n. 3, 2010 (II) – *Antropologie/I*, pp. 15-27.

¹²⁹ Cf. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 7-8.

il suo carattere di «artificialità naturale» e di «immediatezza mediata», caratteristiche che, solo se riconosciute come ineliminabili, possono dischiudere la «possibilità di una spiritualizzazione e di un raffinamento dei mezzi violenti inevitabilmente imposti all'uomo dalla sua esistenza fisica e la possibilità di una cultura societaria, tanto nei limiti ristrettissimi dello stile personale di vita quanto nelle più ampie forme politico-diplomatiche delle relazioni tra i popoli»¹³⁰.

La vita umana è, infatti, «eccentrica» nella misura in cui il corpo umano è insieme un corpo fisico [*Körper*], oggetto posto fra altri oggetti, un corpo vivente e vissuto [*Leib*], soggetto dell'esperienza, e un punto di vista a partire dal quale osservare e assistere a questa ambiguità del sé e del mondo¹³¹. In questo modo, esso è insieme sostituibile e unico, costretto a creare una chiarezza di rapporti che non è altro che l'organizzazione sociale per equilibrare la tensione fra spinte antinomiche: senza stabilizzazione arbitraria di un ordine, senza violenza fatta alla vita, l'essere umano non conduce nessuna vita¹³².

Ma anche, poiché la contingenza dell'ordine istituito è data come contingente nella sua necessità, è impossibile trovare un punto fisso ed

¹³⁰ *ibidem*, p. 20. Presente già in questo passaggio l'apertura verso un'antropologia politica che, se nelle *Grenzen* vuole rispondere alla domanda sollevata dal radicalismo sociale dell'eliminazione della violenza dalla società (*ibidem*, p. 19), si prolunga in *Macht und menschliche Natur* nei termini del tentativo di trovare un fondamento teorico che sia all'altezza della possibilità di un a priori politico nella radice della riflessione filosofica «così da comprendere la politica nella sua umana necessità. [...] Quel che ho poi tentato nel saggio I limiti della comunità – vale a dire di dare una fondazione antropologica delle costanti politico-diplomatiche nel comportamento umano complessivo, e di mostrare come “il politico” sia una forma di rottura delle relazioni vitali, che si genera necessariamente con la vita, la quale è legata del resto non soltanto allo Stato o alle associazioni di interessi – acquisisca in questo nuovo scritto il suo fondamento filosofico», Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, a cura di Bruno Accarino, Roma, manifestolibri, 2006, pp. 42-43.

¹³¹ Si è deciso in questo luogo di fornire solo un accenno alla problematica plessneriana della «posizionalità eccentrica», poiché si è ritenuto di maggiore interesse rimandarne l'approfondimento alla presentazione complessiva della filosofia dell'organico elaborata nel paragrafo 3.4 del presente lavoro. Per un'analisi della distinzione plessneriana fra *Körper* e *Leib*, si rimanda comunque a Richard Shusterman, “Soma and Psyche” in *The Journal of Speculative Philosophy, New Series*, Volume 24, Number 3, 2010, pp. 205-223 e Hans-Peter Krüger, “Persons and Their Bodies: The *Körper/Leib* Distinction and Helmuth Plessner's Theories of Ex-centric Positionality and Homo absconditus” in *ibidem*, pp. 256-274.

¹³² Per un confronto con Niklas Luhmann si veda Joachim Fischer, Die Bedeutung der Philosophischen Anthropologie für die Architektursoziologie in Karl-Siegbert Rehberg (a cura di), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Teilbd. 1 und 2, Frankfurt a. M., Campus Verlag, pp. 3417-3428.

eternamente stabile come proposto da ogni tipo di radicalismo, sia esso inteso in termini di progresso infinito o di chiusura circolare: come riassunto dalla legge antropologica del «luogo utopico» [*utopische Standort*], se a un universo non si può che credere (e finché l'essere umano crede, va sempre a casa sua)¹³³, pure l'eccentricità spinge sempre oltre ogni certezza verso la linea retta e senza fine del futuro che distrugge sempre di nuovo il cerchio di familiarità del mondo. Hans-Peter Krüger legge dunque giustamente la posizionalità eccentrica come un movimento che si dispiega fra spinte centripete e centrifughe, fra ricentramenti e decentramenti. Essa implica l'allestimento «di un ambiente artificiale che diviene abitudine con il succedersi delle generazioni e che pertanto viene assunto in modo ricentrico»¹³⁴, ma anche l'insistenza di un'apertura che è diviene necessità-possibilità di trasformarsi in altro. Alla necessità darsi un ordine, una forma determinata, si accompagna un processo di continua riconfigurazione del mondo e del rapporto con il sé che non è mai ottenuto una volta per tutte.

Per ribadire l'«artificialità naturale» dell'antropogenesi, Plessner si basa inoltre sugli esperimenti di Wolfgang Köhler per affermare l'idea che gli esseri umani, a differenza degli animali, siano dotati di un «senso per il negativo» fondato sulla possibilità di riconoscere uno «stato di cose» [*Sachverhalt*] e oggettivare una «cosa per sé» che sia staccabile dalla situazione data e includa un senso per l'assenza, il non visibile, il vuoto. Al topos classico dell'antropologia filosofica che vede l'essere umano come inferiore all'animale dal punto di vista dello sforzo tramite cui si inserisce e relaziona con l'ambiente circostante, Plessner fa quindi corrispondere una diversa qualità percettiva come presupposto di ogni creazione¹³⁵:

¹³³ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 368.

¹³⁴ Hans-Peter Krüger, *Espressività come fondazione di futura storicità. Sulla differenza tra Antropologia Filosofica e filosofia antropologica* in Bruno Accarino (a cura di), *Espressività e stile. La filosofia dei sensi e dell'espressione in Helmuth Plessner*, Milano – Udine, Mimesis, 2009, pp. 105-132, qui p. 129.

¹³⁵ In *Die Frage nach der Conditio Humana* (1961), pubblicato in *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 136-217, Plessner torna sull'argomento riprendendo la prospettiva antropologica, non più per distanziarsi da una interpretazione “naturalistica” dell'agire tecnico-culturale, come ancora nelle *Stufen*, ma recuperando alcuni temi oramai classici della paleoantropologia. La capacità dell'essere umano di astrarsi da se stesso e trasferirsi nell'altro è indicata come una scoperta dovuta alla conquista della stazione eretta. Con essa l'umano assume una posizione relativamente instabile – che deve essere costantemente mantenuta tramite uno “sforzo” – e la cui utilità è riferita a due fattori: l'ampliamento del campo visivo e la liberazione della mano che diventa uno strumento di lavoro. Questi due fattori permettono di ritrovare la struttura dell'immediatezza mediata che contraddistingue ogni attività esclusiva dell'uomo: superare un intervallo spaziale in modo che l'immediata rappresentazione della vista trovi appoggio e controllo nella mano

anche lo strumento più semplice è strumento solo in quanto in esso c'è uno stato di cose [Sachverhalt], vi è colto uno stato d'essere [Seinsverhalt]. L'arma più primitiva, lo strumento più semplice diventa utilizzabile soltanto a tale condizione. Se si crede quindi che le cose del nostro commercio e utilizzo ricevano il loro senso pieno, la loro esistenza, unicamente per mano del costruttore, si vede soltanto mezza verità. Poiché altrettanto essenziale è, per il mezzo tecnico d'ausilio (e per tutte le produzioni e la regolamentazione della forza creativa umana [Schöpferkraft]), il suo peso interno [ihr inneres Gewicht], la sua oggettività [ihre Objektivität], che appare in esso come ciò che può essere soltanto trovato e scoperto, non fatto. Ciò che dunque si concretizza nella sfera della cultura mostra il suo essere vincolato all'autorialità umana e nella stessa misura la sua indipendenza. L'uomo può inventare solo ciò che scopre [Der Mensch kann nur entdecken, soweit er entdeckt]. Egli può fare soltanto ciò che si dà "già" in sé; così come egli è uomo solo se si fa tale, e vive solo se conduce la propria vita. La sua produttività è soltanto l'occasione in cui l'invenzione diventa evento e acquisisce forma [Seine Produktivität ist nur die Gelegenheit, bei welcher die Erfindung Ereignis wird und Gestalt gewinnt].¹³⁶

La produttività umana non è dunque un'invenzione *ex nihilo* da parte di un soggetto, ma un'occasione nella quale si configura e si dà espressione a un incontro determinato con il mondo: il mistero della creatività consiste «nella presa riuscita [in dem glücklichen Griff], nell'incontro tra l'uomo e le cose [Dingen]. [...] Il *prius* nel cercare e trovare è [...] la correlazione di uomo e mondo, la quale rinvia all'identità della sua forma posizionale

che afferra e supera la distanza. Il concorso di presenza e azione, ottico-motorio-tattile, realizza l'orientamento nel campo ambientale e l'equilibrio che deve essere mantenuto. Il campo occhio-mano suggerisce direttamente all'uomo l'uso dell'utensile: la mano è il primo strumento per superare la distanza e afferrare, la cui scoperta ne fa oggetto e mezzo, trasferendosi poi agli oggetti del campo circostante. In questo modo l'umano emancipa il proprio corpo e l'ambiente che lo circonda: distingue il qui da un qualsiasi altro luogo e viceversa, una distinzione topografica che fonda la possibilità di usare oggetti e disporne come cose concrete e distaccate. L'acquisizione dell'atteggiamento oggettivo sta in relazione con l'andatura eretta e con la liberazione del «campo occhio-mano» [Auge-Hand-Feld] come presupposto biogenetico essenziale la cui fondazione estesiologica si trova in Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit. Per una breve ricostruzione delle posizioni plessneriane sulla tecnica si veda Ernst Oldemeyer, Helmuth Plessner. *Sachlichkeit: Vom Auge-Hand-Feld zur automatisierten Apparatewelt* in Id., *Leben und Technik. Lebensphilosophische Positionen von Nietzsche zu Plessner*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 119-144.

¹³⁶ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 344; *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., pp. 321-322.

eccentrica e alla struttura della realtà cosale (che mostra proprio la forma eccentrica)»¹³⁷.

Vale dunque anche per Plessner quanto sottolineato da Ernst Cassirer, “scoprire” significa portare allo scoperto, cogliere e far propria una connessione essenziale e necessaria che prima era nascosta, dar luogo a una configurazione specifica della relazione con un mondo. La capacità di afferrare le cose e trasformarle, il vincolo all'autorialità umana, è prima di tutto una capacità di prendere le distanze, un «lasciar essere» le cose che caratterizza la concezione “obiettiva” del mondo come mondo di oggetti¹³⁸.

Rifiutando l'idea di una materia intesa come semplice realtà esteriore o campo interamente sottomesso al dominio dell'umano, Plessner pone una corrispondenza originaria fra essere umano e mondo che si dà solo *mediatamente* per il tramite di una forma tramite cui la coscienza coglie *immediatamente* uno stato di cose oggettivo, lo osserva, lo calcola, ne fa qualcosa. Non c'è dunque una realtà “esterna” e indipendente dal soggetto come non c'è un'assoluta proiezione di categorie puramente soggettive sul reale, ma un aggiustamento reciproco, un intreccio fra connessione e distanza, fra configurazione di volta in volta specifica di uno stato di cose ed eccedenza del mondo. La realizzazione di un'intenzione è volontà rifratta, spezzata, che anticipa il proprio risultato eppure non è mai là dove dovrebbe essere, unica realizzazione possibile per quella posizionalità che vive come natura corporea, come «spirito» [*Geist*] e come «anima» [*Seele*]¹³⁹ in relazione mediata e indiretta con un mondo che le si fa incontro senza lasciarsi ridurre.

Nel realizzare “qualcosa”, quel “cosa” acquista forma, ma la forma non si lascia scindere dal contenuto, capita al contenuto come mediazione tra ideale e reale che corrisponde e insieme non corrisponde a quanto previsto. Questa discrepanza genera insieme frustrazione e spinta a realizzazioni sempre diverse sulla base di quanto avvenuto in precedenza: «Estraniato, quello che prima era lo spazio invisibile del nostro tendere diventa oggetto di trattazione. E poiché il tendere non cessa e pretende la realizzazione, può non essergli sufficiente il divenuto *come* forma raggiunta. L'uomo si deve rinnovare facendosi opera»¹⁴⁰. Alla *vis a tergo*, costituita dalle pulsioni e dai bisogni, corrisponde una *vis a fronte*, un appello alla libertà nel creare sempre nuove configurazioni per un equilibrio che sfugge sempre di

¹³⁷ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 344-345. Traduzione rivista.

¹³⁸ Cf. Ernst Cassirer, *Forma e tecnica* (1930) in Id., *Tre studi sulla “forma formans”. Tecnica – Spazio – Linguaggio*, a cura di Giovanni Matteucci, Bologna, CLUEB, 2003, pp. 67-68.

¹³⁹ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., p. 334.

¹⁴⁰ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 360.

nuovo¹⁴¹, una spinta a produrre quel cerchio di familiarità che si spezza, che sa di sé e che vive nel modo temporale della progettazione e della preoccupazione per il futuro¹⁴²:

[...] solo per mettersi in equilibrio e non abbandonarlo, l'uomo diventa l'essere che aspira sempre al nuovo; egli cerca la maggiore offerta, il processo eterno. La crescita eccessiva – falsamente assolutizzata come una tendenza della vita all'autoaccrescimento – è il mezzo che assume necessariamente questa forma di compensazione della sua minorità, dell'assenza di equilibrio, della nudità.¹⁴³

Da cui l'espressione di *homo absconditus*¹⁴⁴ usata per definire l'umano nel 1969, caratterizzato dall'assenza di fondamento, aperto a sé e al mondo:

Non è superfluo, in questo contesto, di coordinare con l'aspetto diurno dell'apertura al mondo l'aspetto notturno che si svela nella fragilità di ogni cominciamento umano. L'abissalità [*die Abgründigkeit*] acquista tutta la sua dimensione solo nell'elemento dell'arbitrario, che un tempo fastoso ha immerso nella luce argentea della libertà. [...] Gettato a forza nella vita, ogni essere umano deve cominciare a procurare a sé stesso, in quanto essere vivente, le possibilità di vivere: gli artefatti del passato diventano testimoni delle sue conchiglie protettive, che si è egli stesso inventato e che sono di nuovo sempre esposte al pericolo della distruzione. Di fronte a un tale sfondo, questo essere vivente *deve* avere una storia. E in questa sua storia, memoria e oblio si equilibrano.¹⁴⁵

Caratteristica dell'agire umano è quindi la realizzazione di prodotti che sfuggono al suo potere di disposizione fino a rivoltarsi contro di esso. In un saggio del 1960 – *Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung* – quest'idea è anzi esplicitamente descritta nei termini di un'eterogenesi dei fini: la forza di emancipazione delle azioni umane è la loro unica realizzazione possibile.

¹⁴¹ *ibidem*, p. 343.

¹⁴² *ibidem*, p. 342.

¹⁴³ *ibidem*, p. 343.

¹⁴⁴ Per un approfondimento si veda Hans-Peter Krüger, *Homo absconditus*, op. cit., in particolare il paragrafo 7. Differenzierungen zwischen geschlossener Umwelt und offener Welt: Zum Verhältnis zwischen der Philosophischen Anthropologie und Uexkülls neuer Biologie der Umwelten, il paragrafo 15. Die Körper-Leib-Differenz von Personen: Exzentrische Positionalität und homo absconditus e il paragrafo 16. Die Unergründlichkeit des künftigen geschichtlichen Lebens als Erkenntnisprinzip und Erkenntnispraxis der Geisteswissenschaft.

¹⁴⁵ Helmuth Plessner, *Homo absconditus*, op. cit., p. 357.

È il caso del linguaggio umano, che ha le sue leggi e le impone al nostro parlare, si apre al malinteso e «fa poesia e pensa per noi, pensa e fa poesia anche contro di noi e in ogni caso continua al di là di noi»¹⁴⁶, ed è il caso, in generale, della produzione tecnica e culturale: «Quello che era il fine ci appare inaspettatamente come mezzo per un fine prima d'allora non previsto. È da questa eterogeneità di fini che la storia umana ricava gran parte delle sue sorprese, di cui soprattutto abbiamo un esempio comprensibile nella storia delle scoperte. Teorie sorte con scopo puramente conoscitivo diventano realtà di cui si impadroniscono la politica e la strategia militare»¹⁴⁷. Contro l'ipotesi di una direzione univoca della storia, tale visione permette di considerare la ricchezza di occasioni aperte dalle produzioni tecniche insieme al rischio insito in ogni opera umana che richiede una continua assunzione di responsabilità¹⁴⁸.

1.6. L'(anti)utopia plessneriana della tecnica

¹⁴⁶ Helmuth Plessner, *Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung* (1960) in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 212-226, qui p. 221; trad. it. Il problema della vita pubblica e il concetto di alienazione in Id., *Al di qua dell'utopia*, op. cit., pp. 9-26, qui pp. 20.

¹⁴⁷ Helmuth Plessner, *Il problema della vita pubblica e il concetto di alienazione*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁸ Ancora nel 1949 e nel 1957, Plessner parla della necessaria assunzione di responsabilità di fronte alla possibilità di esplorare lo spazio interplanetario e interstellare che ha acuito la desacralizzazione del mondo iniziata dalla tesi copernicana e completato il rovesciamento della cosmologia antica e medievale privandoci dell'ultima zona di contemplazione disinteressata. In compenso, dice Plessner, togliendoci il cielo, la cosmonautica ha aperto lo spazio di una libertà senza confini, che nessuno può prevedere se avrà esiti positivi per l'umanità o meno. Si veda Helmuth Plessner, *Gedanken eines Philosophen zur Weltraum-Rakete* (1949) in Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, Bielefeld, transcript Verlag, 2014, pp. 197-201 e Id., "Der Mensch im Zeitalter der Weltraumfahrten. Eine Weihnachtsumfrage des Tagesspiegels" in *Der Tagesspiegel*, 25. Dez. 1957, Nr. 3740, p. 8, citato in Michael Schumann, *Philosophische Anthropologie im Zeitalter der Weltraumfahrt. Auseinandersetzungen mit der Zukunft zwischen bemannter Weltraumerkundung und der Suche nach außerirdischem Leben in Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 385-426. Su questo argomento si vedano Joachim Fischer, *Exzentrische Positionalität im Kosmos. Weltraumfahrt im Blick der modernen Philosophischen Anthropologie* in Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, op. cit., pp. 21-40; Dierk Spreen, *Weltraum, Körper und Moderne. Eine soziologische Annäherung an den astronautischen Menschen und die Cyborggesellschaft* in *ibidem*, pp. 41-88; Heike Delitz, *A house from outer space. Raumfahrt-Effekte in der Architektur des 20. Jahrhunderts* in *ibidem*, pp. 129-162.

La plasticità e l'ambiguità che caratterizzano la forma di vita umana rivelano la necessità antropologica della tecnica e della cultura. Allo stesso tempo, è possibile operare un capovolgimento dei termini ricollocando un tale modello antropologico entro la nuova forma del mondo tecnico-scientifico caratterizzata dal costante aumento delle chances di gioco¹⁴⁹ e dal perfezionamento continuo della vita.

In effetti, un'antropologia filosofica è possibile, secondo Plessner, soltanto dopo l'irrompere della moderna concezione della divisione del lavoro negli ambiti dell'essere umano, delle sue manifestazioni vitali e della storia, che apre la strada a una «filosofia dell'uomo» contrapposta all'empiria¹⁵⁰. Nonostante l'antropologia kantiana anticipi il suo indirizzo di ricerca, essa rimane troppo legata a categorie formali che riguardano la struttura ideale di un essere razionale, e divide la critica idealistica dalla critica materialistica posthegeliana, protrattasi con l'ulteriore spinta dello sviluppo industriale.

Questa situazione, dominante in Germania sin dagli anni '70 del XIX secolo, crolla dopo la guerra. Una nuova situazione sociale si afferma: «Nel dissolvimento di un mondo determinato dall'antichità e dal cristianesimo, l'uomo, ora totalmente abbandonato da Dio, trovandosi di fronte alla minaccia di sprofondare nell'animalità, rinnova la domanda sull'essenza e sul fine dell'essere umano»¹⁵¹. Porre tale domanda è quindi compito della nuova antropologia filosofica che, come disciplina particolare della filosofia e a differenza della teoria della conoscenza e della teoria scientifica, assume una responsabilità particolare nei confronti della vita pratica e delle sue forze, poiché il suo campo non è delimitabile oggettivamente e secondo determinate categorie generali che dovrebbero essere elencate dall'inizio, ma «è "l'uomo" "nel" mondo; mondo che rappresenta una breccia verso orizzonti aperti e la cui plurivocità e insondabilità, così come la sua essenziale insicurezza, hanno dato all'uomo, nel richiamo e nella minaccia dell'esperienza storica, la coscienza di essere "uomo"»¹⁵².

L'antropologia filosofica di Plessner si fonda dunque, piuttosto che su una metafisica della natura umana o un postulato umanista infondato, su una filosofia della storia con intenzione pratica, intesa come un doversi rendere ciò che si è sulla base di un rapporto comprendente con un mondo che è mondo di tracce da seguire e da produrre, dunque anche sulla

¹⁴⁹ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 31.

¹⁵⁰ Cf. Helmuth Plessner, Il compito dell'antropologia filosofica (1937) in Id., *Antropologia filosofica*, traduzione di Oreste Tolone, Brescia, Morcelliana, 2010, pp. 43-74, qui p. 46.

¹⁵¹ *ibidem*, p. 48.

¹⁵² *ibidem*, p. 49.

constatazione sociologica e storico-filosofica della modernità e delle sue categorie, patologie e possibilità. Non soltanto essa riconosce come la concezione moderna della natura e dell'essere umano sia il risultato di una costellazione che si fonda sulla soppressione della significatività del sensibile a favore dell'identità assoluta di un io estraneo alla natura¹⁵³, ma in generale ricostruisce il movimento storico di formazione dei concetti, dei criteri e delle interpretazioni che rendono possibile la definizione del suo oggetto di studio.

In questo senso, l'antropologia filosofica plessneriana è una scienza moderna, poiché non si tratta semplicemente di analizzare e di criticare la nuova forma di vita storica, ma di comprenderne le potenzialità che permettono di guardare all'umano da una prospettiva nuova che sia capace di ridare dignità all'esperienza nel suo complesso¹⁵⁴. Per questo, nonostante Plessner disprezzi l'idea romantica di una chiusura circolare della vita insieme a quella di progresso infinito, poiché entrambe negano la complessità del reale, il pericolo maggiore resta per lui la fede in una cultura organica come risposta allo «smisurato raffreddamento delle relazioni umane ad opera di astrazioni meccaniche, commerciali, politiche [...] al calcolo, al brutale spirito affaristico»¹⁵⁵.

Il rifiuto inattuale del moderno mondo industriale e della sua tendenza a distruggere le forme e i limiti¹⁵⁶ impedisce, infatti, di cogliere la «materia utopica»¹⁵⁷ immanente alla tecnica, che hanno invece scorto tutti gli inventori e tutti gli scrittori di fantascienza fino a Jules Verne, Max Eyth, Kurd Lasswitz¹⁵⁸, e di trovare un atteggiamento etico che non rinunci alla sua responsabilità di fronte alla storia. Tale atteggiamento implica un'accettazione consapevole della tecnica che tuttavia non si abbandoni a una presunta teleologia della liberazione, e nemmeno spinga verso una

¹⁵³ Si veda a questo proposito Salvatore Giammusso, *Hermeneutik und Anthropologie*, Berlin, Akademie Verlag, 2012, p. 53.

¹⁵⁴ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 29.

¹⁵⁵ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 21.

¹⁵⁶ *ivi*.

¹⁵⁷ *ibidem*, p. 32.

¹⁵⁸ Riferimenti alla letteratura fantascientifica si trovano anche in Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 269; *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 86; *Gedanken eines Philosophen zur Weltraum-Rakete*, op. cit., p. 198. Cfr. Alessandro Fambrini e Roberta Malagoli, *Alle origini della fantascienza tedesca*, Padova, Padova University Press, 2019; Wolfgang Trautmann, *Soziologische Schriften. Band 11. Utopie und Technik. Zum Erscheinungs- und Bedeutungswandel des utopischen Phänomens in der modernen Industriegesellschaft*, Berlin, Duncker & Humblot, 1974.

distruzione delle macchine o verso l'integrazione dell'operaio come azionista della società o funzionario dello Stato.

A questo proposito, in *Die Utopie der Maschine*, Plessner considera come il destino del proletariato non debba essere la conquista dello stato o della fabbrica, ma la fisica¹⁵⁹. Non l'impegno nella lotta di classe restituirà dignità e libertà alla vita, ma la comprensione più profonda delle leggi della natura e della tecnica: l'operaio «ha poco da aspettarsi dall'autosocializzazione della fabbrica, tutto dall'autoconquista e dall'autosviluppo degli apparati»¹⁶⁰. Plessner sostiene dunque la necessità di appoggiare la trasformazione dell'industria verso una sempre maggiore automazione, verso lo sviluppo di macchine qualitativamente superiori che libereranno più persone sostituendole nei lavori pesanti e lasceranno loro un ruolo di supervisione e di responsabilità.

Questa sfera di miglioramenti tecnici è inoltre auspicabile anche per il mondo borghese in quanto portatrice di dignità umana tramite lo sviluppo dell'energia idrica e aerea che conducono a uno sgravio (Plessner utilizza il termine *Entlastung*) sempre maggiore. Ma non si tratta di fare leva su un'ideologia borghese del progresso (con il suo contraltare storicistico), poiché anch'essa si troverà influenzata dal ritmo incalzante dello sviluppo tecnico al punto da mettere in discussione la sua base di esistenza capitalistica privata e diventare obsoleta, e nemmeno di adattarsi alla meccanizzazione del mondo così com'è perché insopportabile, dal momento in cui gli apparati sono diventati autonomi dal controllo umano e guidano le persone¹⁶¹.

Da una parte, dunque, è impossibile fuggire dalle macchine, poiché «con misteriosa violenza esse sono in noi, e noi siamo in loro» [*Mit rätselhafter Gewalt sind sie in uns, wir in ihnen*]¹⁶²; dall'altra, esse non ci liberano e noi non liberiamo loro, dunque non ci si può affidare a un mondo sostenuto esclusivamente dall'osservazione empirica e dal calcolo. Lo sforzo plessneriano è perciò quello di invitare a pensare a un nuovo tipo morale di essere umano che corrisponda a questa nuova forma di vita caratterizzata dall'intreccio fra scienza, imprenditoria e lavoro definita come il «senso storico della società moderna», l'«idea missionaria del mondo occidentale»: un ampliamento irrefrenabile della civilizzazione tecnico-scientifica che non teme nessun ostacolo esterno e si fonda

¹⁵⁹ Helmuth Plessner, *Die Utopie in der Maschine*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁰ *ivi*.

¹⁶¹ *ibidem*, p. 38.

¹⁶² *ivi*.

sull'asservimento delle forze naturali, cogliendolo come carico di premesse etico-sociali¹⁶³.

Quali siano tali premesse è infine esplicitato nel saggio *Die Untergangsvision und Europa* (1920). Plessner vi affronta il tema della formazione dell'opposizione fra Oriente e Occidente collocandola nel momento in cui in Europa si comincia, con il protestantesimo, a pensarsi come portatori di una missione emancipatoria e universale per il tramite della tecnica e del superamento delle resistenze naturali. Questa missione giustifica la conquista di altre terre per creare una comunione umana su scala planetaria¹⁶⁴: «è qui [...] che si rivela il senso dell'Europa: il superamento della terra con mezzi esterni, lo spirito tecnico»¹⁶⁵.

L'idea di una continuità dello spazio e del tempo, esemplificata dal concetto di «tramonto» applicato alla cultura orientale ed eredità di una coscienza religiosa, implica la possibilità di canalizzare tutte le forze in un solo senso di marcia. Alla disciplina magica della cultura orientale, la cultura occidentale oppone però una disciplina di tipo tecnico che mira a realizzare l'equilibrio con la natura tramite le macchine e la piena rivalutazione dell'individuo e del suo lavoro. Come scrive Oreste Tolone, il superamento delle resistenze naturali e la colonizzazione sono letti da Plessner come un processo in cui prende forma progressivamente la possibilità di una libera interazione con la natura, vissuta all'insegna della libera iniziativa e non più della religiosa subordinazione a un mondo immutabile che esclude la possibilità di essere trasformato dall'azione e dal protagonismo dei soggetti¹⁶⁶.

La realizzazione della “fantasmagoria” europea è quindi questa emancipazione dalla materia e dai cicli della natura, la realizzazione di un'utopia che porta in sé un carattere mondiale e la cui superiorità è giustificata dal fatto che si tratta, teoricamente, di una promessa di salvezza per l'intera umanità e non soltanto per l'anima singola, come nelle visioni del mondo orientali.

Si tenga tuttavia presente che, se nel testo del '20 si ha l'impressione che Plessner giustifichi la politica europea di colonizzazione mondiale, tale

¹⁶³ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 36.

¹⁶⁴ Una critica a tale atteggiamento emergerà tuttavia in Helmuth Plessner, *Technik und Gesellschaft in Gegenwart und Zukunft* (1969) in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 294-301.

¹⁶⁵ Helmuth Plessner, *L'Europa e la visione del tramonto*, op. cit., p. 58.

¹⁶⁶ Oreste Tolone, *L'Europa di Plessner. Antropologia di un continente utopico* in Ferdinando Luigi Marcolungo (a cura di), *Identità europea e libertà*, Cleup, Padova, 2006, pp. 183-194, qui pp. 186-187.

giudizio si perde negli scritti successivi, dove è invece sottolineato il ritardo culturale dell'Europa rispetto al suo arsenale tecnico¹⁶⁷. La produzione di nuovi valori diventa anzi un auspicio necessario, poiché la tendenza della tecnica industriale a espandersi a tutta la terra necessita un atteggiamento mutato:

Ora dovrebbe diventare un dovere d'onore essere sobri, non perdersi in idee che non hanno la prospettiva di applicazione, la forza di diventare realtà. Lo sguardo deve distogliersi dalla grandezza del passato e desiderare l'impossibile, che sta nella direzione del presente, prefigurato dalla dinamica delle energie seminali del nostro tempo stesso. Abbandoniamo il sentimentalismo di un passato culto comunitario, educiamoci allo spirito di cameratismo, alla cavalleria, alle difficoltà della vita reale, in cui la buona volontà, la buona disposizione, l'apertura possono fare molto, ma non tutto. Comprendiamo infine la necessità, il potere curativo di uno stile di vita sociale che richiede distanza, riserbo, padronanza del cerimoniale e del rispetto delle regole, sentimento per l'intero, amore.¹⁶⁸

Non si tratta di pensare la tecnica come mezzo di realizzazione di una volontà di dominio o di liberazione precostituita, ma come qualcosa che rivoluziona l'intero mondo della vita e che richiede una riforma della cultura e della sua espressione¹⁶⁹, la produzione di un nuovo equilibrio rispetto al suo effetto distruttivo¹⁷⁰.

Solo se l'apertura è riconosciuta come un valore che si realizza nella sfera pubblica (da *Offenheit* a *Öffentlichkeit*, dunque) e nello stile di vita societario, caratterizzato dal tatto e dalla diplomazia come dimensioni regolative dei rapporti fra esseri umani, solo evitando qualsiasi fissazione teorica e riconoscendo ogni forma come *una* interpretazione *accanto* ad altre possibili¹⁷¹ la cultura europea, che ha raggiunto tale consapevolezza,

¹⁶⁷ Si noti come Lewis Mumford usi il termine di «pseudomorfosi» derivato da Oswald Spengler per descrivere lo stesso fenomeno. Cf. Lewis Mumford, *Tecnica e cultura* (1934), traduzione di Ettore Gentili, Milano, il Saggiatore, 1961, pp. 283-285. Sul concetto di «pseudomorfosi» si vedano Andrea Pinotti, "Chi ha paura dello pseudomorfo?" in *Rivista di estetica*, 62 | 2016, pp. 81-98 e Andrea Borsari, Epoche, pseudomorfosi, rioccupazioni. Hans Blumenberg, Hans Jonas e il problema delle soglie epocali in Pierpaolo Ascari e Andrea Borsari (a cura di), *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 99-124.

¹⁶⁸ Helmuth Plessner, *Die Utopie in der Maschine*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁹ *ivi*.

¹⁷⁰ La città, le macchine, l'industrializzazione dello spirito nella sua interezza significano la società. Si veda Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 35.

¹⁷¹ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 116.

potrebbe riaffermare la validità dei propri valori umanistici, liberali e pacifisti.

Solo in ragione dell'insondabilità è possibile un'umanità intesa come compito da realizzare, solo se «abbandoniamo la posizione di supremazia verso le civiltà degli altri come barbari e semplici estranei, e abbandoniamo anche la nostra posizione missionaria nei confronti dell'altrove come mondo ancora non redento e in condizione di minorità, e con ciò dischiudiamo l'orizzonte del nostro passato e del nostro presente alla storia incamminata verso le più eterogenee prospettive»¹⁷².

Demolendo ogni rappresentazione unilineare della storia e rinunciando alla «posizione di supremazia del sistema europeo di valori e di categorie, lo spirito europeo libera il proprio orizzonte sull'originaria molteplicità delle culture storicamente divenute e dei loro modi di vedere il mondo. Nella rinuncia all'assolutezza dei presupposti, resa possibile da questa stessa liberazione, questi presupposti vengono condotti al successo. L'Europa vince lasciando liberi»¹⁷³. Come rileva ancora Tolone, nell'altrui diritto a essere, che non difende i propri recinti culturali, ma il diritto di tutti i recinti culturali a confrontarsi nell'orizzonte di emancipazione dalla materia e di dubbio antropologico, l'unico che sappia indebolire i fondamentalismi e promuovere la dignità delle culture, Plessner propone un progetto europeo fondato sull'incontro e sul rispetto reciproco: un'utopia concepita non tanto nella forma del valore inalterabile, ma in quella del «luogo utopico» «che sa scavalcare ogni volta se stesso e le proprie pretese di centralità»¹⁷⁴.

¹⁷² *ibidem*, p. 66.

¹⁷³ *ibidem*, p. 69.

¹⁷⁴ Oreste Tolone, L'Europa di Plessner. Antropologia di un continente utopico, op. cit., p. 193.

Capitolo due.

La tecnica come problema estetico

2.1. Il problema dello stile nel nuovo mondo industriale

Secondo quanto esposto finora, è possibile considerare la riflessione plessneriana come un tentativo di rispondere alla crisi che caratterizzava il nuovo Stato tedesco spingendo verso una riforma culturale capace di riconquistare l'armonia perduta a causa del progresso tecnologico in atto. Un tentativo radicato nello spirito della Germania di Weimar, come dimostra l'affermarsi di uno «storicismo borghese» che risponde alla perdita dei legami tradizionali con la ricerca di un punto di riferimento stilistico derivato da epoche passate per legittimare il proprio ruolo e compensare la propria mancanza di tradizione¹⁷⁵.

Accanto a tale romanticizzazione del passato, si manifesta un'attrazione verso il futuro fondata sull'accettazione del progresso tecnologico in atto e delle novità portate dall'industria. La ricerca di un nuovo stile e di un nuovo ornamento e la passione per le teorie dello stile che si diffondono dalla seconda metà dell'Ottocento caratterizzano dunque la riflessione intellettuale di un'epoca che, fallita la causa rivoluzionaria nel 1918¹⁷⁶, opta per una «riforma della cultura del popolo e della sua espressione, che fosse chiaramente riconoscibile nelle opere d'arte e nell'architettura, un rinnovamento della vita attraverso la riforma delle sue forme e dei suoi canali»¹⁷⁷.

L'estetica acquista, quindi, una maggiore centralità nel dibattito politico e intellettuale tedesco, non soltanto nel senso di un rinnovamento delle pratiche artistiche, ma del nuovo ruolo dell'esperienza estetica come modello dell'esperienza storica¹⁷⁸ che precede la cosiddetta «estetizzazione della politica» degli anni Venti e Trenta e si accompagna da uno sforzo costante per pensare la trasformazione della società¹⁷⁹. Questa centralità, espressa dal fatto che la generazione di filosofi e intellettuali tedeschi dei

¹⁷⁵ Cf. Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., pp. 90-91. Plessner cita, come esempio di storicismo, i *Meistersinger* di Wagner del 1867, Richard Strauss e Thomas Mann.

¹⁷⁶ Si veda Helmuth Plessner, *Staatskunst und Menschlichkeit* (1920) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 47-50.

¹⁷⁷ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 93.

¹⁷⁸ In questo senso sono intesi da Gérard Raulet il dibattito sull'espressionismo, la politicizzazione dell'arte e l'estetismo tecnico e politico di Jünger o il vangelo nietzscheano dell'artista in Gottfried Benn, ben al di là della svolta estetica in politica tipica del marxismo. Si veda Gérard Raulet, *Préface* in Gérard Raulet e Josef Fürnkäs (a cura di), *Weimar. Le tournant esthétique*, Paris, anthropos, 1988, pp. 7-15.

¹⁷⁹ Rainer Rochlitz, *Fonction de l'esthétique et théorie de la rationalité* (de Lukács à Adorno) in *ibidem*, pp. 319-332, qui p. 319.

primi trent'anni del Novecento fa della riflessione artistica e culturale il punto di partenza della riflessione filosofica (si pensi a Bloch, Lukács, Brecht, Marcuse, Adorno, Benjamin), sembra ugualmente valida per Plessner, come d'altronde messo in risalto da Joachim Fischer¹⁸⁰.

In effetti, sul terreno dell'estetica – o più precisamente, della teoria dell'*aisthesis* – si misura la sua prima grande opera, *Die Einheit der Sinne*, nel 1923. Ma è in uno scritto minore del 1918, presentato mentre Plessner lavora, durante la guerra, come volontario del servizio civile ausiliario al Museo Germanico di Norimberga¹⁸¹, che egli si misura direttamente con il problema dello stile, con particolare riferimento ai lavori dei teorici delle *Kunstwissenschaften*, Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer. Se però in *Einheit der Sinne* Plessner sembra individuare negli studi di questi autori un tentativo di «coniugare la produzione artistica con le forme percettive mediante le quali essa si esprime sensibilmente»¹⁸², e in questo senso si può affermare che «scienza dell'arte, fin dal suo precursore Konrad Fiedler, e estesiologia perseguono [...] il medesimo sforzo di legittimare la sensatezza dei media percettivo-sensoriali dell'esperire, lo sforzo antropologico, oltre che estetico, di riconoscere la possibilità nell'uomo di un pensiero produttivo precategoriale, direttamente legato all'aspetto qualitativo del mondo, in quanto linguaggio non verbale dei suoni, dei colori, delle cose»¹⁸³, nel testo del 1918 l'attenzione nei confronti di quegli stessi autori si delinea nei termini di una discussione sul concetto di stile in quanto categoria della filosofia della storia dell'arte intesa come storia delle epoche stilistiche che conduce a una critica della pittura moderna.

Il testo si apre con una problematica legata alla filosofia della storia, intesa non nel senso della tradizione che va da Voltaire a Marx attraverso

¹⁸⁰ Joachim Fischer, *Ästhetische Anthropologie und Anthropologische Ästhetik. Plessners "Kunst der Extreme" im 20. Jahrhundert* in Josef Früchtel e Maria Moor-Grünwald, *Ästhetik im metaphysikkritischen Zeitalter. 100 Jahre 'Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft'* (n.8), Hamburg, 2007, pp. 147-267, poi pubblicato in Joachim Fischer, *Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2016, pp. 163-192. Eckhard Meinberg, dal canto suo, ha sostenuto come l'arte rappresenti di fatto il centro segreto dell'intero lavoro di Plessner. Si veda Eckhard Meinberg, *Anthropologie und Ästhetik: Ein unzertrennliches Duo* in Manfred Lämmer e Tim Nebelung (a cura di), *Dimensionen der Ästhetik. Festschrift für Barbara Ransch-Trill*, St. Augustin, Academia Verlag, 2005, pp. 101-124.

¹⁸¹ Helmuth Plessner, *Selbstdarstellung*, op. cit., pp. 312-313; Kersten Schübler, *Helmuth Plessner*, op. cit., p. 24.

¹⁸² Alessia Ruco, *Sensi e arti in Plessner: tra Kunstwissenschaften ed estesiologia* in Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 37-46, qui p. 38.

¹⁸³ *ibidem*, p. 39.

l'idealismo tedesco, ma nel senso ermeneutico-storicistico di filosofia *della* storia.

Come spiega Salvatore Giammusso, «l'accento cade volutamente sull'ambiguità del genitivo, che vale come genitivo soggettivo e oggettivo. Una filosofia della storia sa della sua appartenenza all'orizzonte storico del moderno e si svolge come considerazione sul significato pratico della storicità e sullo stato teoretico della conoscenza storica. L'ambito di una filosofia della storia coincide così con una considerazione sui presupposti e sulla dinamica dell'esperienza della storia [...]. [...] ma l'esperienza storica è esperienza pratica mai conclusa del guardare a quanto ci appartiene come a qualcosa di estraneo e a quanto ci è estraneo nella distanza storica come qualcosa che ci appartiene [...]»¹⁸⁴.

È in gioco la possibilità di conciliare, nella comprensione storica, il principio di «volontà individuale» [*einzelnen Willenansätzen*] con una regola generale che costituisce la realtà di uno spirito dell'epoca nei termini di un «volto bifronte» [*Doppelgesichtigkeit*] di cui devono tenere conto le forme concettuali. La questione deve essere messa al centro della riflessione logico-speculativa abbandonando tanto l'approccio hegeliano quanto l'approccio razionalista, naturalista o positivista.

Se da una parte, infatti, Plessner considera fondamentale il metodo trascendentale come strumento di critica che, capace di autoverifica e di autocomprensione, porta ogni sistema al riconoscimento di sé stesso, dall'altra parte bisogna tenere presente la critica di Nietzsche e Kierkegaard al positivismo della pura ragione come sistema di grandezze valido atemporalmente. È necessario, cioè, riporre al centro della ricerca l'idea della trasvalutazione di tutti i valori e della fabbricazione del futuro come conseguenza della vita tratta dall'idea kantiana del primato del pratico. Tramite il rovesciamento dell'idea di una verità che determina e vincola le decisioni di un essere responsabile, da porre, invece, nei termini di una rivendicazione di «responsabilità» [*Verantwortlichkeit*] che determina ciò che può essere ritenuto valido come vero, è possibile riformulare le categorie concettuali delle scienze storiche tramite l'istituzione di un a priori pragmatico che superi l'a priori ontologico.

La critica di Plessner prende di mira il tentativo di trovare una norma per le scienze dello spirito ispirata al modello delle scienze della natura interpretate in modo matematico e fisico. Un sistema rigido e finito come quello delle scienze empiriche non può fungere da modello per le scienze

¹⁸⁴ Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere. La questione dell'esperienza storica e l'opera di Helmuth Plessner*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1995, pp. 22-23.

storiche, poiché queste devono essere fondate su un sistema aperto e dinamico che distrugge e rigenera sempre di nuovo i propri criteri di valutazione.

I concetti delle scienze storiche sono, infatti, categorie variabili che si formano a contatto con il materiale storico. L'accento è messo sul concetto di *Begriffsbildung*¹⁸⁵, «formazione concettuale», che si rivolge a delle «possibilità di vita» [*Lebensmöglichkeiten*] e comporta, dunque, un carattere dinamico e strumentale. Plessner mette in guardia contro i pregiudizi naturalistici che inducono a identificare i quadri concettuali con l'essenza della realtà storica e contro eventuali ipostatizzazioni delle categorie storiche che verrebbero, in questo modo, trasformate in forze reali. Bisogna liberarsi della fede nella costanza e nella datità assicurata eternamente delle idee e mirare a una riformulazione della logica tradizionale della natura e della storia che cominci con il cancellare i propri presupposti per afferrare l'esperienza reale delle cose e una reale comprensione del passato, che nel presente si trova sempre rotto e riconfigurato. Il punto di partenza per tale riformulazione sta quindi nella rinuncia alla possibilità di afferrare i fenomeni storici una volta per tutte, nella rinuncia a presunti criteri senza tempo e applicabili in ogni situazione:

l'elasticità nella formazione di categorie mutevoli crea la reale permeabilità del sistema per la vita storica nella sua insostituibilità. Ponendo la cosa sul nulla nell'atto di costruzione o dell'a priori, essa entra in contatto fruttuoso con la totalità della vita sul terreno eruttivo dell'epoca¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Per l'uso del termine si veda Max Weber, L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale (1904), in Id., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, a cura di Pietro Rossi, Torino, Einaudi, 1974, p. 108. Decisivo, per il concetto weberiano, il contributo di Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* (1896-1902). Per un approfondimento si rimanda a Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001, p. 74 e a Franco Bianco, *Le basi teoriche dell'opera di Max Weber*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 32-46. Per il concetto di *Begriffsbildung* si veda anche August Schmarsow, "Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen" in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 13, 1919, I Teil, p. 180. Per l'uso in Troeltsch, si veda Giuseppe Cantillo, Nota alla traduzione in Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I. Logica e filosofia materiale della storia* (1922), a cura di Giuseppe Cantillo e Fulvio Tessitore, Napoli, Guida, 1991 (1985), p. 48, che traduce il concetto di *Begriffsbildung* con «concettualizzazione» o «elaborazione concettuale».

¹⁸⁶ Helmuth Plessner, Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 7-50, qui p. 11.

È un tema ricorrente in Plessner, che sarà espresso anche in testi successivi quali, per esempio, *Lebensphilosophie und Phänomenologie* del 1949, dove l'esperienza storica è considerata come ciò che produce le proprie condizioni di possibilità e categorie ermeneutiche – che mai si pongono come valori puri o verità eterne e sovrastoriche – nell'intreccio reciproco fra soggetto e oggetto, accessibili l'uno per l'altro tramite la comunicazione e la comprensione¹⁸⁷. Bisogna rinunciare a una filosofia della storia che consideri lo spirito come una grandezza unidirezionale posta sovratemporalmente all'essere e assolutamente accertabile che si svolge nell'elemento della verità: «che l'esperienza storico-mondana si svolga “nell'elemento della verità”, nonostante tutte le fenditure [Zerklüftung] interne, chi lo garantisce?»¹⁸⁸.

Rimandando a Ernst Troeltsch, Plessner afferma come «la formazione di criteri di valutazione [Maßstäbe] è sempre una questione di fede, l'atto creativo che, osando portare il materiale della tradizione sotto un punto di vista, sotto principi, con l'osservazione di tutte le richieste conformemente alla più rigorosa disciplina sulla base della più grande insistenza [Eindringlichkeit], è un rischio [Wagnis] che può spingere il ricercatore fuori dal processo vitale della totalità, se la sua intuizione rimane infruttuosa»¹⁸⁹.

Nel testo citato da Plessner, *Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge* (*Sui criteri di valutazione dei fatti storici*, 1916), poi pubblicato in versione rielaborata e ampliata in *Die Historismus und seine Probleme*¹⁹⁰ (*Lo*

¹⁸⁷ Helmuth Plessner, *Lebensphilosophie und Phänomenologie* (1949 ca) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 231-255, qui p. 235 e 237.

¹⁸⁸ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁹ *ivi*.

¹⁹⁰ Si veda Ernst Troeltsch, Premessa a Id., *Lo storicismo e i suoi problemi I*, op. cit., p. 59 e la Nota alla traduzione di Giuseppe Cantillo in *ibidem*, pp. 42-43: «Dal testo originario non vengono riprese le pagine iniziali (1-9), in cui Troeltsch delinea il problema del rapporto tra logica della storia e formazione di norme per l'agire, e quelle finali (46-47), in cui, in connessione con il particolare momento storico, egli accentua maggiormente l'elemento volontaristico e decisionale della scelta dei principi dell'agire, e, ad un tempo, pone decisamente al centro della sintesi culturale del presente la fedeltà all'elemento caratteristico e individuale dello “spirito tedesco” nella sua differenza rispetto alla cultura europeo-occidentale (anglo-francese). Questo aspetto, ovviamente, viene fortemente attenuato nella stesura definitiva del 1922, quando l'interesse di Troeltsch è rivolto, invece, essenzialmente alla ricomposizione dello “spirito comune” europeo, al superamento dell'isolamento della Germania, funzionale alla sua battaglia per consolidare, all'interno e all'esterno, la fragile Repubblica di Weimar. – La sezione 5. del capitolo II è nuova rispetto al testo della *Rede* del 1916». Nelle pagine successive si farà dunque riferimento alle parti presenti in tale traduzione e, ove necessario, al testo originale tedesco.

storicismo e i suoi problemi, 1922), anche Troeltsch poneva il problema della conoscenza storica nei termini della possibilità di conciliare la validità generale dei concetti con l'individualità di tutte le «formazioni storiche» [*historischen Bildungen*]¹⁹¹ senza opporre l'uno all'altro e senza dissolvere l'uno nell'altro, pena un «impoverimento della vita» [*Verödung des Lebens*] senza limiti¹⁹².

Il concetto di «individuale» [*Individuell*], che il Romanticismo ha reso consapevole permettendo di valutare ogni formazione in base alle proprie possibilità e ai suoi propri ideali¹⁹³, è fondamentale per distinguere il metodo storico da quello delle scienze naturali. Difatti, la storia non è fatta di elementi che possono essere combinati seguendo leggi astratte, ma ha a che fare con strutture e processi della vita culturale che hanno una coerenza interna e un'unità propria di significato che permette di considerarli realmente come delle «individualità» uniche, irripetibili, particolari.

Tuttavia «questi oggetti individuali non sono affatto privi del carattere concettuale; solo che il concetto universale non è quello della legge in rapporto al singolo caso, bensì quello dell'unità di vita [*Lebenseinheit*] in rapporto ai suoi elementi, non un'astratta raccolta di eventi sempre uguali, ma invece la rappresentazione sempre intuitiva [*anschauliche Repräsentation*] di innumerevoli eventi singoli in un intero che li raccoglie»¹⁹⁴.

Come fa notare Giuseppe Cantillo, la *Grundfrage* di tutta la filosofia della storia è, per Troeltsch, come sia possibile ricavare norme e valori dalla storia, «mediare la “vita” con le “forme”, cogliere nel “divenire” il “permanente”»¹⁹⁵. A tale esigenza risponde l'idea di una rifondazione della

¹⁹¹ Ernst Troeltsch, “Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge. Rede zur Kaisergeburtstagsfeier der Berliner Universität“ in *Historische Zeitschrift* (116. Bd) 3. Folge 20. Bd., pp. 1-47, qui pp. 13-14.

¹⁹² Kersten Schüßler, *Helmuth Plessner*, op. cit., p. 25.

¹⁹³ Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I*, op. cit., p. 183.

¹⁹⁴ *ibidem*, p. 184-185; Ernst Troeltsch, “Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge“, op. cit., p. 9. Secondo Paul Tillich, il concetto di individuale rimanda in Troeltsch a quello di *Gestalt*, che ha il merito di indicare una classe di oggetti che portano in sé sia caratteri individuali che generali. La totalità individuale non è considerata come una struttura finale, ma come una transizione da una struttura all'altra poiché le situazioni storiche si aprono a sempre ulteriori comprensioni e i concetti storici si riferiscono a sequenze causali infinitamente operanti e che vanno in tutte le direzioni: «Every historical concept is a junction point in the net of fleeting, temporal constellations of meaning», Paul Tillich, “E. Troeltsch: Historismus und seine Probleme” in *Journal for the Scientific Study of Religion*, Oct. 1961, Vol. 1, No. 1, pp. 109-114, qui p. 112.

¹⁹⁵ Giuseppe Cantillo, Nota alla traduzione, op. cit., pp. 37-38.

costruzione teleologica della storia a partire dal punto di vista dell'osservatore, che non è più soggetto trascendentale, ma soggetto vivente e storicamente situato che «entra con i suoi valori, le sue idee, le sue scelte nella configurazione stessa dell'immagine dello sviluppo ("la materialità di questa costruzione consiste nella positiva e personale valutazione dei contenuti di senso, che si danno nella intuizione storica, dal punto di vista della loro visione d'insieme in un processo unitario")». La filosofia della storia, così intesa, non può indicare una "teleologia obiettiva" del processo storico, ma soltanto "una volontà che al momento-presente plasma e trasfigura il proprio passato in futuro": il suo significato è essenzialmente etico-pratico, la creazione di una nuova "sintesi culturale" in cui si intrecciano "valutazioni del passato e del presente, e prospettive del futuro"»¹⁹⁶.

Il problema è dunque quello di conciliare l'esigenza sistematica della ragione con il carattere individuale di tutte le formazioni storiche, formulando criteri di valutazione che siano spontanei e autoevidenti, ma non intemporali, validi universalmente e assoluti: «questi criteri devono essere trovati e nuovamente formati come posizioni individuali a partire ogni volta dalla situazione complessiva»¹⁹⁷, da una connessione di vita¹⁹⁸ entro la quale cogliere un tratto interiore di sviluppo, un movimento vitale immanente.

Questo genere di criteri procede da una «penetrazione simpatetica e vivente» [*lebendige Einfühlung*¹⁹⁹] nell'insieme storico, si fonda su un atteggiamento intuitivo tramite cui il significato emerge con una necessità e una chiarezza impellenti: l'intuizione dello storico è comune alla rivelazione del profeta, dell'artista e del genio politico che interpreta il tempo e crea una nuova sintesi di ciò che esiste. Il concetto di "sintesi" indica allora la costruzione di nuova profondità di vita e rivela l'altrettanta libertà di scelta e di azione creativa da parte dell'individuo che decide di

¹⁹⁶ *ibidem*, p. 40.

¹⁹⁷ Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I*, op. cit., p. 231.

¹⁹⁸ *ibidem*, p. 234 e pp. 240-241: «Ogni ideale culturale può essere elaborato solo sulla base di particolari condizioni geografiche, climatiche, antropologiche, tecniche e sociologiche, e, se è in grado di comprendere cerchie diverse, si individualizzerà ogni volta nuovamente in base a queste condizioni. Inoltre, le condizioni fisiche del nostro pianeta e del nostro corpo definiscono a tutte le possibilità la cornice in ultima istanza intrascendibile. Così restiamo sempre vincolati a certi condizionamenti reali, che soltanto la scienza ci chiarisce perfettamente, consentendoci di dominarli, nella misura in cui ci adattiamo a essi».

¹⁹⁹ *ibidem*, p. 232; Ernst Troeltsch, "Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge", op. cit., p. 29. Così il termine è tradotto nella versione italiana del testo, che manteniamo.

seguire la sua intuizione, di istituire una serie di connessioni e differenze sulle quali basare il proprio giudizio storico²⁰⁰.

Troeltsch cita il Goethe²⁰¹ delle «epoche della fede»²⁰² come colui che ha compreso che il segreto ultimo di tali processi è la fede in una ragione

²⁰⁰ I criteri storici emergono dal contesto storico preso in esame a partire da una necessità oggettiva interna che lo storico comprende in quanto inserito in quel contesto, e ciò vuol dire che gli standard con cui viene giudicato un contesto storico non possono essere direttamente applicati a un altro che sia lontano nel tempo o nello spazio. L'incontro fra le diverse totalità individuali permette tuttavia di ricomprendere diversamente il contesto storico di partenza e di relativizzarne il punto di vista istituendo una serie di connessioni e contrasti che, partendo dall'intuizione della necessità e del significato immanente alle diverse totalità individuali, formano nel confronto e nella disposizione un «concetto di sviluppo» [*Entwicklungsbegriff*] storico. Questo risponde quindi a una decisione personale sulla base delle conoscenze ed esperienze dello storico che intuisce un'unità ultima della storia – nel senso in cui non se ne può dimostrare la fondatezza – che è tuttavia sempre relativa alla sua volontà che prende posizione piegandosi davanti a una necessità intuitivamente sentita e confermata successivamente dalle possibilità che acquisisce il pensiero a contatto con l'evidenza dell'esperienza. In questo senso, i criteri storici sono tipi ideali costruiti a partire dall'esperienza e che in riferimento ad essa devono essere verificati.

²⁰¹ Nella versione di questo saggio pubblicata in *Lo storicismo e i suoi problemi*, Troeltsch aggiunge a p. 252 come Goethe abbia inoltre compreso come «non con una trattazione e un concetto, ma con il fare e l'agire si conosce l'uomo. Proprio nel fare e nell'agire, secondo lui, l'uomo si crea i criteri, che entro la totalità della vita sono collocati in un singolo posto ben individuato, e scaturiscono dalla connessione del divenire universale, fondandosi, certo, in una regola cosmica universale, ma senza essere in grado di formulare concettualmente questo fatto», citando il lavoro di Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin, 1917, pp. 387-400.

²⁰² Del carattere produttivo e vivificante della fede parla Goethe in *Epoche dello spirito*, in seguito alle recentissime notizie di Gottfried Hermann in Friedrich Creuzer e Gottfried Hermann, *Lettere sulla mitologia*, a cura di Sotera Fornaro, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 283-285 e in *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* (Teil 5). Per un approfondimento si rimanda a Arnold Bergstraesser, "Die Epochen der Geistesgeschichte in Goethes Denken" in *Monatshefte*, Vol. 40, No. 3 (Mar., 1948), pp. 127-138. Bergstraesser considera come il concetto di fede permetta a Goethe di porre l'idea di un senso universale della storia nell'intera creazione come un postulato che è necessario per il pensiero, ma non richiede prove né permette di essere collegato direttamente con il corso concreto della storia umana (pp. 127-128). A *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* fa riferimento anche Oswald Spengler nella seconda parte de *Il tramonto dell'Occidente*, rimandando alle quattro sezioni in cui si divide ogni civiltà: preistoria, età arcaica, età tarda e civilizzazione, come a dire che la struttura del Tramonto dipende dallo schema delle *Geistesepochen*. Si noti come, fatta eccezione di questo abbozzo di filosofia della storia, Goethe non pensò di applicare la sua visione della natura al campo della storia, poiché, se la natura offre la garanzia di rispondere alle nostre domande, la storia è il regno dell'imponderabile. Si veda per questo Ernst Cassirer, *Goethe e il mondo storico* (1932), a cura di Renato Pettoello, Brescia,

momentanea che si manifesta e che vincola e il potere della volontà di affermare tale fede²⁰³, una «teleologia della volontà che, a partire dal momento, trasforma e configura il proprio passato nel futuro»²⁰⁴. Il lavoro dello storico è quindi anche un rischio, nel senso in cui egli intuisce qualcosa come una ragione necessaria e osa ordinare e giudicare l'esperienza secondo questo pensiero, obbedendo al divenire del mondo tramite l'immersione viva nella storia e rimodellando costantemente le proprie categorie con il mutare dell'esperienza e con il mutare degli oggetti:

L'autentico rischio di ogni pensiero non meramente formale consiste proprio nel fatto che ci arrischiamo a considerare, a concepire e attuare un'idea momentanea della ragione come effusione della vitalità divina. Su questo piano, perciò, non si può mai escludere a priori l'inganno o l'illusione. Chi ha avuto una falsa intuizione si è con ciò separato dal processo della vita divina, e chi non riesce ad affermare tra la massa un'intuizione esatta diviene un martire dell'idea. Senza rischio, senza errore, senza martirio, non è dato affermare alcuna verità o valore.²⁰⁵

Tali parole risuonano nel saggio di Plessner nel momento in cui pone la formazione di criteri con cui valutare la storia come una questione di fede, un atto creativo che equivale a un rischio che può riuscire o fallire, e il lavoro dello storico come simile al progetto del politico che agisce verso una direzione determinata disconoscendo la totalità di tutti i fattori e

Morcelliana, 1995 e Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, p. 468. Per Spengler, nonostante i richiami a Goethe, la storia non ha niente di incerto, poiché il processo storico è organico, biologico. Per la funzione che Goethe assume nel pensiero di Spengler, si veda Giuseppe Raciti, "Spengler e Goethe" in *CULTURA TEDESCA. Stefan George*, a cura di Gabriele Guerra e Maurizio Pirro, giugno 2020, 59, pp. 181-193. Sulla complicata relazione fra Spengler e Troeltsch si vedano Gilbert Merlio, "La morfologia della storia di Spengler nel contesto dello storicismo e della sua crisi" in *filosofia dell'arte*, n.3, 2004, pp. 31-42; Domenico Conte, "Oswald Spengler e l'idea di «sviluppo»", op. cit.; Joanne Miyang Cho, "Historicism and Civilizational Discontinuity in Spengler and Troeltsch" in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 51, No. 3 (1999), pp. 238-262.

²⁰³ Ernst Troeltsch, "Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge", op. cit., p. 28-29.

²⁰⁴ Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I*, op. cit., p. 176 e p. 240. Come rileva Paul Tillich in "E. Troeltsch: Historismus und seine Probleme", op. cit., p. 113, tale giustificazione per mezzo della fede, tipica dello spirito protestante, è, nonostante la sua evidente portata metafisica, innanzitutto una teoria epistemologica della credenza in un senso immanente alla vita che permette di combattere il relativismo che il concetto di individualità metterebbe in campo se non fosse fondato sulla necessità dell'oggetto.

²⁰⁵ Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I*, op. cit., p. 250; Id., "Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge", op. cit., p. 39.

orientandosi in maniera incompleta nell'orizzonte storico. Comune ai due autori è l'impegno nel trovare norme aperte e flessibili tramite la comprensione del passato, l'immersione nella situazione presente e l'orientamento pratico dell'azione rivolta al futuro²⁰⁶. La grandezza storica è variabile, poiché «messa insieme da evento fattuale e interpretazione, dall'interpretazione attraverso la quale si aiuta al momento della sua esistenza, ha il peso che le attribuisce il suo tempo, che le verrà nella teleologia presagita del gruppo sociale, dello Stato, e infine dell'umanità»²⁰⁷.

Ma la dimensione politica del lavoro dello storico sembra emergere con più chiarezza in Plessner rispetto al testo di Troeltsch, soprattutto se si tiene presente quanto egli dice dell'azione politica in tre scritti degli anni 1920 e 1921. Infatti in *Staatskunst und Menschlichkeit* (1920) Plessner afferma, in seguito a una discussione sul fallimento della rivoluzione di novembre in Germania, che in politica è fondamentale osservare le regole del gioco della natura umana, poiché «l'intenzione, anche la migliore, è inefficace da sola se l'adattamento alla realtà non le procura validità nella realtà stessa. [...] (e) la realizzazione [*Verwirklichung*] è in ogni sfera umana un'arte che richiede accuratezza nel prendere [*Zugreifen*] e nel concedere [*Gewährenlassen*]]»²⁰⁸. Si tratta di tenere in conto le condizioni reali dell'agire, far sì che esso muova dalla realtà e riconosca in essa qualcosa di sempre già formato, ma anche aperto a nuove configurazioni possibili tramite l'intervento e la decisione²⁰⁹.

Per questo motivo, l'educazione politica deve comprendere lo studio della storia, della psicologia e della sociologia. Si delinea un ulteriore passaggio dalla storicità all'azione politica e dall'azione politica all'arte (come indica il termine *Staatskunst*, arte dello stato), intesa non soltanto come tecnica, ma anche come capacità di separare il generale e il tipico dal caso eccezionale e di ridurre l'immensamente intricata rete di condizioni sociologiche e psicologiche a un'anatomia affidabile²¹⁰.

Secondo quanto rileva Salvatore Giammusso, è necessario «mediare con un atto creativo gli ideali dell'umanità con la realtà storica in modo da produrre una forma originale»²¹¹. Il politico – e l'avvocato come politico

²⁰⁶ Kersten Schüßler, *Helmuth Plessner*, op. cit., pp. 25-26.

²⁰⁷ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 15.

²⁰⁸ Helmuth Plessner, *Staatskunst und Menschlichkeit*, op. cit., p. 49.

²⁰⁹ Si veda Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere*, op. cit., pp. 79-84.

²¹⁰ Helmuth Plessner, *Politische Erziehung in Deutschland* in Id. *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 57-70, qui pp. 60-61.

²¹¹ Si veda Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere*, op. cit., p. 83.

della giurisprudenza – è, quindi, un «artista della situazione» [*ein Künstler der Situation*], come Plessner lo definisce in *Politische Erziehung in Deutschland* (1921), che porta con sé tutte le qualità essenziali di cui ha bisogno la politica pratica, perché è agile ed elastico, padroneggia la tipicità della natura umana, ha compreso la mancanza di valore di una rigida codificazione, la duttilità di tutte le disposizioni, le leggi e i trattati²¹² e, come l'artista, è capace di mediare fra le esigenze della situazione e l'ideale che lo ispira. L'attività politica ha, difatti, valore solo se l'ideale si apre a una possibile realizzazione, e ciò comporta il superamento della dicotomia tra norma e realtà e il riconoscimento del fatto che la realtà «Non è mai e in nessun luogo chiusa, è fluida, elastica, non rigida, è un sistema aperto di possibilità di trasformazione [*Umbildung*] e di nuova creazione [*Neuschöpfung*]»²¹³. Come ancora dichiara Plessner in *Politische Kultur* (1921), la vera arte – di cui maestro è Bismarck – è proprio quella di conciliare realtà e idea²¹⁴, volontà e tecnica.

Se l'arte è quindi modello per l'azione politica e per la filosofia della storia in quanto luogo di una sintesi aperta e mai finita, si può estendere a Plessner quanto affermato da Rainer Rochlitz rispetto al movimento di «concretizzazione» della filosofia trascendentale²¹⁵ che ha luogo all'inizio del XX secolo con Lukács, Bloch, Benjamin, Kracauer, Adorno e Marcuse, i quali vedono nell'estetica la possibilità di tenere insieme questioni di conoscenza, di etica e di filosofia della storia²¹⁶.

Tale approccio si esprime nella denuncia delle concezioni formaliste dell'arte, dal momento che queste perdono di vista l'essenziale, cioè la

²¹² Cf. Helmuth Plessner, *Politische Erziehung in Deutschland*, op. cit., p.62.

²¹³ Helmuth Plessner, *Politische Kultur. Vom Wert und Sinn der Staatskunst als Kulturaufgabe* in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 51-56, qui p. 55.

²¹⁴ *ivi*.

²¹⁵ E non, dunque, di estetizzazione della politica, come nota Salvatore Giammusso in *Cultura politica come gioco della civiltà. Per un'interpretazione della filosofia sociale e politica del primo Plessner* in Id., *La comprensione dell'umano*, op. cit., pp.109-135, qui p. 118. La correlazione arte-politica serve anzi a rivendicare il compito culturale della seconda.

²¹⁶ Secondo Rochlitz, i precursori di tale funzione sintetica dell'arte sono il Kant della terza Critica, Schelling e Hegel. Nietzsche è colui che ha rotto il legame fra sintesi estetica e sintesi dialettica e sviluppato l'idea di un'apparenza pura, giocando l'aspetto estetico della razionalità moderna contro la verità e la morale. Con Lukács e Benjamin la riflessione sull'arte torna alle basi poste da Kant e dal romanticismo di Iena, in un momento in cui l'opera d'arte moderna ha perso l'aspetto di totalità organica che potrebbe servire da riferimento a una filosofia della riconciliazione. Si veda Rainer Rochlitz, *Fonction de l'esthétique et théorie de la rationalité* (de Lukács à Adorno), op. cit., pp. 320-321.

singularità concreta, la forma inseparabile dai suoi contenuti, la sintesi paradossale del reale. L'arte moderna, infatti, almeno per quanto riguarda l'Astrattismo, testimonia, secondo Plessner, di una tendenza alla dissoluzione delle categorie dell'arte classica in nome di una esperienza specificamente estetica, radicalmente opposta ai vincoli della conoscenza scientifica e della morale, che mira ad instaurare un proprio modo di conoscenza: è un'arte che si dichiara autonoma e autoreferenziale, che risponde alla «tragedia della cultura» esaltando la separazione fra arte e vita o spingendo verso il collasso delle due dimensioni²¹⁷. Il già citato testo del 1918 prosegue dunque criticando queste avanguardie artistiche, ma anche e prima di tutto le teorie formaliste dell'arte.

2.2. Plessner critico delle *Kunstwissenschaften*

Come si è detto, il punto di partenza della riflessione plessneriana sulla filosofia della storia dell'arte risiede nella necessità di fondare le categorie dell'estetica sul concreto individuale come prodotto di un'azione storicamente umana che, solo successivamente, può acquisire validità generale:

[...] solo l'individuale, non derivato, in piena originalità, acquista validità generale – non come forma per altri possibili contenuti, ma come espressione di insostituibilità. Il generale è essenzialmente concreto [...] La bellezza è una mediazione del bello reale e delle sue singole categorie, alle quali viene assegnato lo stile come luogo della loro parentela storico-filosofica (non logica, non scientifica). In questo senso, c'è un'estetica del Barocco e un'estetica dell'Impero, c'è un'estetica legata allo stile la cui forma e i cui criteri di giudizio sono in un unità originaria con gli oggetti, scritti sul loro corpo.²¹⁸

L'attenzione per il concreto acquista spessore se letta alla luce dell'interesse plessneriano per la fenomenologia e l'ermeneutica, che

²¹⁷ Fra i pittori delle avanguardie vi è tuttavia una importante consapevolezza del fatto che agire sulla forma delle opere significhi anche agire sul loro contenuto e produrre idee nuove. È il caso del dadaismo, di Kandinskij, di Malevič e della «rivoluzione surrealista», che d'altronde dichiarava apertamente di voler cambiare la vita e la politica per mettersi al servizio della rivoluzione comunista. Gli artisti delle prime avanguardie e quelli fra le due guerre sono i primi teorici delle loro opere e ne esplorano tanto le possibilità offerte dai nuovi materiali e procedimenti che le implicazioni sociali, politiche e metafisiche. Si veda Giuseppe Di Giacomo in *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

²¹⁸ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., pp. 13-14.

permette di arricchire l'esigenza di rigore sistematico sviluppando una circolarità presente già nel metodo critico derivato da Kant, come rileva Marco Russo a proposito del progetto estesiologico: «tra oggetto e soggetto, condizione e condizionato, percezione e rappresentazione, tra questi opposti vige un rapporto circolare, ciascuno essendo solo in quanto collegato all'altro. Solo un principio o schema o modello consente la lettura e la spiegazione dei fenomeni; ma la validità del principio va provata sui fenomeni e "naturalmente questo è un circolo, come ogni sistema deve dimostrarci la sua consequenzialità in un circolo"²¹⁹».

Se la fenomenologia consente il famoso «ritorno alle cose stesse» permettendo di revisionare le idee filosofiche nell'esperienza diretta e di ripristinare l'integrità dell'esperienza come essa si presenta, l'ermeneutica consente di considerare tale esperienza nella sua originaria storicità e dunque entro una «grammatica culturale, storicamente mobile e mutevole» che permette di «esaminare le differenziazioni di ciò che a volta a volta ci si presenta come contenuto di un atto intenzionale: la dinamica dei significati, il rapporto tra essi e il mezzo di significazione (significante), tra questi e le stratificazioni storiche di cui sono intessuti»²²⁰. Non solo dunque gli oggetti si pongono alla coscienza, ma sono già compresi significativamente come forme uniche e determinate tramite categorie storico-culturali nell'incontro a partire dal quale l'uno e l'altro dei poli risultano trasformati²²¹.

Per questo motivo, nella sua ricerca di un metodo per l'estetica che sappia congiungere ideale e reale, Plessner si interessa al concetto di stile come proposto dalle teorie formaliste dell'arte, quelle di Wölfflin e Worringer fra tutte. Tali teorie vengono criticate poiché si interessano solo a ciò che resta uguale e che sta oltre l'apparenza trascurando la storicità e l'individualità dell'opera per ricondurla ai suoi dintorni originari e concepiti nei termini di una evoluzione naturale delle possibilità di rappresentazione.

²¹⁹ Marco Russo, *La provincia dell'uomo. Studio su Helmuth Plessner e sul problema di un'antropologia filosofica*, Napoli, La città del sole, 2000, p. 207, nota 2. Russo cita Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 127.

²²⁰ *ibidem*, pp. 211-212.

²²¹ Per un approfondimento si rimanda a *ibidem*, pp. 205-230. Sul carattere perturbante della comprensione storica si veda anche Helmuth Plessner, *Mit anderen Augen* (1953) in Id., *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 88-104. Sull'importanza di Kant, Husserl e Dilthey per il pensiero di Plessner si veda Hans Redeker, *Helmuth Plessner oder die verkörperte Philosophie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1993.

Già nel 1913 Plessner citava Wölfflin in una nota di *Die wissenschaftliche Idee. Ein Entwurf über ihre Form*, in particolare gli scritti *Albrecht Dürer* del 1905, una certa «lezione all'accademia del 1912» (sarebbe *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*²²²) e *Über den Begriff des Malerischen* del 1913, e lo indica come colui che ha tentato con ammirevole acutezza di applicare alle scienze dell'arte il tentativo di individuare delle «legalità» [*Gesetzmäßigkeiten*] negli eventi storici nel modo delle scienze della natura²²³. In *Einheit der Sinne*, invece, Plessner cita *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*²²⁴, pubblicato nel 1915.

Nel testo del 1918, Plessner legge le teorie di Wölfflin e Worringer sulla scia di quelle di Schiller e Nietzsche come tentativi di ottenere una serie di stili e tipologie di espressione – la distinzione fra poesia ingenua e poesia sentimentale in Schiller, la distinzione fra dionisiaco e apollineo in Nietzsche – che formano, nella totalità della storia, una struttura graduale ripetibile e un sistema periodico, una molteplicità definita di varie possibilità di rappresentazione oggettivamente determinabili²²⁵.

In effetti, come notava Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*, il presupposto implicito della maggior parte degli studi di storia dell'arte dell'epoca era *Der Stil* di Gottfried Semper²²⁶, il cui programma era

²²² Erwin Panofsky dedica a questo saggio un'analisi vicina alle posizioni plessneriane in "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", pubblicato in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915), pp. 460-467. Criticando il saggio wölffliniano, Panofsky considera l'espressività come caratteristica non soltanto del contenuto dell'opera, ma anche della sua forma. Lo sforzo espressivo individuale porta l'artista a configurare ogni forma in maniera unica in relazione alla sua personale concezione o definizione del soggetto, all'interno di una serie di possibilità espressive generali offerte dalle epoche storiche. L'accento è messo sul significato della varietà dei modi di vedere, dunque sulla considerazione dei fenomeni della rappresentazione come espressioni di una volontà individuale o storica piuttosto che sulla considerazione delle leggi della natura sedimentate nei modi della visione.

²²³ Helmuth Plessner, *Die wissenschaftliche Idee. Ein Entwurf über ihre Form* in Id., *Frühe philosophische Schriften 1. Gesammelte Schriften Bd. I*, Frankfurt a.M., 2003, pp. 7-141, qui pp. 30-31.

²²⁴ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915. Si veda Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 165.

²²⁵ Si veda Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 24.

²²⁶ tr. it. Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (ed. or. 1908), nuova edizione a cura di Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2008, pp. 11ss: «Un'opera come *Lo stile*, di Gottfried Semper, rimane un punto cardinale nella storia dell'arte e, come ogni edificio intellettuale eretto con magnificenza e compiutamente elaborato, travalica ogni valutazione storica di "giusto" o "sbagliato"». E tuttavia, il

«comprendere l'intero processo dell'arte [*Kunstwerden*] proponendosi di scoprire nello specifico le leggi e le norme che regolano la genesi e il divenire dei fenomeni artistici, e dal risultato di questa ricerca ricavare alcuni principi generali che sarebbero stati a direzione di una teoria empirica dell'arte»²²⁷.

Nonostante le critiche mosse da Wölfflin e Riegl nei confronti dell'idea che la tecnica e i fattori materiali costituiscano i principali responsabili dell'evoluzione stilistica (il *Können* semperiano), cui essi oppongono l'idea di un senso della forma fondamentale che non deriva dalla tecnica, ma ne costituisce un a priori che quella permette di realizzare²²⁸ (il *Kunstwollen*), si può individuare nelle *Kunstwissenschaften* novecentesche lo stesso tentativo di individuare le leggi che regolano la trasformazione stilistica andando verso una direzione tipologica della ricerca²²⁹ condotta su basi scientifiche.

Già in *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* Wölfflin parlava, infatti – pur riconoscendo una duplicità intrinseca al concetto di stile (contenuto e forma ottica) – di uno svolgimento del modo artistico di vedere e raffigurare che nell'arte occidentale che sembra ripetersi periodicamente in modo identico²³⁰. La questione è sviluppata in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*:

i concetti fissati [...] appartengono, per natura, a una nuova categoria solo in quanto, nel loro evolversi, obbediscono a una interiore necessità: rappresentano, infatti, un naturale processo psicologico-razionale. Il passaggio da una concezione tattile, plastica, a una puramente ottico-pittorica segue una sua logica naturale e non potrebbe avvenire in senso inverso. E ancor meno lo potrebbe il trapasso dal tettonico all'atettonico, dalla forma rigorosamente regolare alla legge della libertà, dalla molteplicità all'unità. Nella natura psicologica dell'uomo si determina

contributo di Semper, fondamentale alla storia dell'arte di inizio Novecento, è divenuto, a causa della sua interpretazione «deviante e restrittiva», «un cardine dell'antiprogressismo e della pigrizia mentale» a causa dell'eccessivo valore attribuito a elementi secondari e dell'idea che l'opera d'arte primitiva sia il prodotto di tre fattori: intento utilitario, materia prima e tecnica. Fondamentale è per Worringer dunque l'opera del suo maestro Riegl, poiché fu il primo a introdurre nel metodo di analisi storica dell'arte il concetto di *Kunstwollen*, con cui si intende «quella latente esigenza interiore che esiste per sé, del tutto indipendente dall'oggetto e dal modo della creazione, e si manifesta quale volontà della forma».

²²⁷ Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 25.

²²⁸ *ibidem*, p. 20-21.

²²⁹ *ibidem*, p. 10.

²³⁰ Heinrich Wölfflin, "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst" in *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Mittheilung vom 7. December 1911, 1912, pp. 572-578, qui p. 573.

un processo evolutivo che, come avviene nella crescita del corpo, è sottoposto a precise norme.²³¹

Nella *Prefazione* alla sesta edizione del 1922, tuttavia, egli tacciava di infondatezza le critiche secondo cui il presupposto di un'evoluzione legata a una certa legge della forma rappresentativa annullasse il valore dell'individualità, poiché si trattava, invece, di mostrare che, come il corpo umano è sottoposto a leggi generali senza che questo comprometta i caratteri formali del singolo individuo, così l'obbedienza a certe leggi spirituali non contraddice la libertà umana.

Il problema fondamentale di una tale storia dell'arte era quindi il «conoscere sino a qual punto questa volontà dell'uomo sia subordinata a una necessità: un problema, questo, che indubbiamente esce dal campo dell'arte per entrare in quel fenomeno più complesso che è la vita storica»²³². Si trattava di comprendere i confini posti da ogni epoca alle umane possibilità percettive ed espressive concepite nei termini di un'evoluzione storica del modo di sentire (di vedere) occidentale, in cui carattere individuale e nazionale non avevano più una grande importanza, ma fondamentali erano le forme più generali della rappresentazione. Tali forme avrebbero dovuto emergere, per Wölfflin, tramite la storia degli stili in quanto storia delle modalità storiche della visione che dipendono da una propria legge interna, come nel caso di un organismo vivente.

La critica di Plessner nei confronti delle teorie formaliste dell'arte si rivolge proprio a questo tentativo di individuare uno sviluppo della storia necessario e determinato a priori su modello organicistico e all'estensione nell'uso di categorie sorte in un determinato ambito della sensibilità ad altri. Come già detto in precedenza a proposito della critica a Spengler, non c'è nessuna garanzia della necessità del susseguirsi di epoche storico-stilistiche oggettivamente e assolutamente determinabili, come non c'è nessuna verità che possa essere pensata fuori dall'azione umana. Alle categorie formali, Plessner contrappone la variabilità della grandezza storica e la responsabilità individuale nel portare avanti e stabilire tramite l'autocomprensione e l'interesse pratico il senso verso cui orientare l'azione storica in quanto processo aperto e in costante riconfigurazione. Le categorie formulate dalle teorie della scienza dell'arte non possono ambire a determinare il senso dello sviluppo stilistico una volta per tutte.

²³¹ Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2016 (2012), p. 33.

²³² *ibidem*, p. 12.

In effetti, nelle conclusioni, Wölfflin rimanda alla tesi di Jakob Burckhardt e Georg Dehio di una «periodicità dell'evoluzione formale nella storia dell'architettura, ossia che ogni stile occidentale ha il suo periodo classico e il suo periodo barocco, a patto che gli sia concesso il tempo di svolgere compiutamente la sua parabola»²³³. Allo stesso modo, nella *Nota finale* aggiunta nel 1933, dopo aver ammesso che lo stile di un'epoca, nonostante sia legato a una determinata storia interna della forma, non sarebbe concepibile senza gli stadi precedenti, dice che tali processi, per quanto mutino le circostanze, si ripetono con andamento parallelo su grande e piccola scala poiché, di nuovo, «ogni stile ha il suo barocco»²³⁴.

La periodicità di cui parla Wölfflin ha tuttavia carattere spiraliforme, poiché non si tratta di tornare a un punto di partenza, ma «Nella vecchia forma è già contenuta la nuova, come accanto alle foglie avvizzite già ci sono i bocci di quelle nuove»²³⁵. Sempre nelle conclusioni, Wölfflin tenta quindi di esprimere la necessità di non irrigidire l'uso delle categorie formali poiché la corrente evolutiva prospettata dallo storico non procede con moto uniforme, ma «I popoli e le generazioni sono fra loro diverse. Qui l'evoluzione è più lenta, là più rapida. Accade che certi sviluppi appena iniziati s'interrompano e vengano ripresi solo più tardi, oppure che la direzione si sdoppi e accanto a una tendenza progressiva se ne affermi una conservatrice, il cui stile, per il contrasto che nasce, assume un particolare carattere espressivo»²³⁶.

Per questi tentativi di smussare gli angoli di una «storia dell'arte senza nomi» che pure è orientata alla comprensione dell'evoluzione interna agli oggetti della storia dell'arte, si può perciò comprendere l'ammirazione plessneriana espressa, nonostante tutto, nei confronti di Wölfflin, che, insieme a Worringer, è considerato fra i più interessanti rappresentanti contemporanei della tradizione formalista. Per Plessner, inoltre, le *Kunstwissenschaften* otto-novecentesche hanno permesso una relativizzazione del concetto di bellezza affermando l'esigenza di giudicare una cultura figurativa secondo i propri principi²³⁷, come dimostrano le ricerche di Wickhoff e Riegl sull'arte tardoromana, riscattata dal ruolo di fase decadente rispetto alla classicità greca, quelle di Wölfflin sul Barocco e

²³³ *ibidem*, pp. 281-282.

²³⁴ *ibidem*, p. 294.

²³⁵ *ibidem*, p. 285.

²³⁶ *ibidem*, p. 283.

²³⁷ Cf. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 165 e Id., *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei* in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 265-284.

quelle di Worringer sull'arte nordica e germanica. Come rileva Andrea Pinotti, il merito di tali teorie è quindi l'aver riconosciuto come «ogni stile è [...] all'altezza di se stesso; può certamente venire comparato a stili ad esso estranei in modo da far risaltare, nel confronto, le rispettive peculiarità nel trattamento degli elementi costitutivi della figurazione; ma non deve essere giudicato con altro metro che non sia il suo proprio specifico»²³⁸.

Tuttavia, il carattere storico-ermeneutico del concetto di stile è da Plessner sottolineato. Nonostante egli ammetta come si possano stabilire delle somiglianze psicologiche e formali fra stili storicamente diversi, dichiara fondamentale il considerare le questioni relative al campo della materia, allo scopo espressivo, alle possibilità di espressione e agli effetti raggiunti nel pubblico, il considerare cioè lo stile non come qualcosa di isolato, ma inserito in un contesto storico e in un insieme di possibilità acquisite tecnicamente a contatto con i diversi materiali.

In altre parole, non è soltanto in gioco la legittimità dei diversi stili, ma la negazione della loro necessità, che può soltanto essere stabilita a posteriori. La concezione dello stile natural-filosofica rivela il suo carattere destinale: piuttosto che tenere presente l'insieme delle regole che possono essere imparate e applicate tecnicamente insieme alla volontà che persegue uno scopo espressivo e guida l'azione in un contesto di ricezione e di senso, il formalismo concepisce l'opera d'arte nei termini di uno sviluppo autonomo delle forme in cui si perde il «volto bifronte» delle opere umane. Non soltanto descrive il susseguirsi di epoche, ma ne predetermina il senso.

Al naturalismo, che considera la libertà come una finzione, e alla filosofia della storia, che vede nella libertà la situazione originaria di tutte le possibilità di vita, Plessner oppone lo schema della «creazione» [*Schöpfung*]. Solo tale schema è, infatti, in grado di mostrare la doppia direzione del movimento storico, l'essere vincolati e insieme lo staccarsi da una tradizione, l'intreccio fra presente e passato e fra necessità e libertà che indica la situazione veramente critica degli atti di un essere umano. La creazione è intesa come una «*sintesi paradossale del reale*, che diventa storia nell'elemento politico, [...] in grado di far emergere affinità elettive di essenza in cose storicamente molto eterogenee, parallelismi del senso storico dai flussi degli eventi diretti in modo unilaterale»²³⁹. Un procedimento che dipende dalla posizione dell'osservatore, responsabile dell'interpretazione e della creazione spirituale.

²³⁸ Andrea Pinotti, Introduzione in Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, op. cit., pp. VII-XLII, qui p. XIII.

²³⁹ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 21.

Nonostante, dunque, Plessner sembri rientrare fra quelle teorie che considerano la storia degli stili come un'espressione dei motivi essenziali dell'epoca²⁴⁰, il concetto di espressione testimonia di una rottura e insieme di una continuità fra opera d'arte e spirito del tempo, un confronto non pacificato e costante fra tensioni diverse che nella creazione trovano un equilibrio temporaneo. Dal materiale della tradizione diviene apparente un senso, e tuttavia tale senso non è fisso, ma un movimento di finalità che cambia con noi ed è garantito dal nostro essere in esso: «un processo eternamente aperto a tutte le realtà, ma cristallizzato in piccoli e grandi cerchi di connessioni a conformità a scopo, una volta divenuto»²⁴¹:

Lo stile non è altro che un tale cerchio [*Kreis*], unità storica nei corsi di sviluppo dell'arte; simbolo di un determinato contenuto interiore, stabilito nel linguaggio dell'immagine, del suono velato e del suono che è diventato musica; non un sistema senza senso di contrassegni esterni, ma uno spirito individuale con cui confrontarsi. Una grandezza che - una volta nata [*entstanden*] - è staccabile e formulabile fino a un certo punto dai suoi supporti, le chiese, le statue, i libri e i brani musicali, che permette di formulare stili analoghi nei singoli rami delle arti, senza però rinunciare minimamente all'essenza dell'unicità, della particolare realizzazione di un'idea, della completa dedizione a un momento di una storia di sviluppo, senza rinunciare alla sua funzione storica.²⁴²

Nel concetto di stile si esplicita dunque l'intreccio fra generale e individuale, fra intenzione e risultato, fra interpretazione e azione, fra idee, inclinazioni e materiale, fra forma e contenuto, fra *Wollen* e *Können*. Lo stile diventa cioè *principium individuationis* e *dividuationis*²⁴³ o, per prendere in prestito le parole di Georg Simmel, indica l'appartenenza di un tutto in sé concluso (un'opera, un comportamento) a un tutto di livello superiore che, allo stesso tempo, sussume e ricomprende il caso individuale²⁴⁴. Seppur

²⁴⁰ Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile Barocco*, traduzione di Angelica Tizzo, Milano, Abscondita, 2017 (2010), pp. 85ss., dove per altro la storia degli stili è considerata anche come espressione dello spirito del tempo, ma in relazione alla vita corporea, a un'interpretazione analogica che procede da un ideale del corpo umano al mondo esteriore e guida la forma artistica.

²⁴¹ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 22.

²⁴² *ivi*.

²⁴³ Andrea Pinotti, Forma in Id. (a cura di), *Il primo libro di estetica*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 107-108.

²⁴⁴ Cf. Georg Simmel, Il problema dello stile (1908) in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2020, pp. 107-117, qui pp. 116-117. Per una discussione più approfondita del concetto di «stile» in Simmel si

nell'arte si esprima ciò che si vuole, ciò può accadere solo limitatamente dal confronto fra volontà e contesto storico, a partire dalle possibilità tecniche, di significato e di valore che si offrono in esso.

Per la variabilità del materiale utilizzato, ciascuno rispondente a una propria legge interna che condiziona l'espressione stilistica, il concetto di stile deve inoltre differenziarsi in base alle diverse arti²⁴⁵ ed evitare di trarre la conseguenza dello stile di un'epoca a partire dalla semplice contemporaneità con altre opere: Plessner parla di *Materialgebundenheit*, di un «vincolo materiale» intrinseco al concetto di stile, di una dipendenza dalle qualità del medium della rappresentazione²⁴⁶, di una facoltà di pervenire all'espressione di un materiale sensibile nel materiale medesimo secondo le modalità di configurazione proprie ai singoli sensi²⁴⁷:

È necessaria la rottura [*Brechung*] di questa volontà che vive nelle persone e tra le persone, di queste inclinazioni, disposizioni [*Gesinnungen*] e ideali nella materia dello spazio, della pietra, della parola, del colore, del suono, del gesto, necessaria la configurazione delimitata [*der begrenzten Gestaltung*]²⁴⁸, per parlare dello stile della cosa stessa. Solo dove si trova il segno del superamento [*Überwindung*], la forma [*die Form*], si ha la possibilità di uno stile in cui, per ripetere, si depositano tanto la regola consapevole e il vincolo volontario quanto la peculiarità e la condizionatezza [*Bedingtheit*] inconscia. Si può parlare dello stile del XVII secolo, ma non di un sol fiato della sua scultura, della sua pittura, della sua letteratura e della sua musica [...]. Ciò che hanno in comune è sufficiente per presentare le loro origini psicologiche, ma non è sufficiente per determinare la qualità dello stile stabilito nel trattamento del materiale.²⁴⁹

rimanda a Tim-Florian Steinbach, "On the Paradoxical Structure of the Concept of Style. A Theoretical Framework" in *Simmel Studies*, Vol. 27, 2/2023, pp. 9-42.

²⁴⁵ Anche Wölfflin si porrà contro tale applicazione delle possibilità dell'arte figurativa alle altre arti come la poesia e la musica. Si veda Heinrich Wölfflin, *Sullo sviluppo della forma* (1940) in Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 102-114, qui p. 108.

²⁴⁶ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 18.

²⁴⁷ Si veda Alessia Ruco, *Sensi e arti in Plessner: tra Kunstwissenschaften ed estesiologia*, op. cit., p. 39 e Stephan Pietrowicz, *Helmuth Plessner – Genese und System seines philosophisch-anthropologisch Denkens*, Freiburg/München, Karl Alber, 1992, pp. 140-149.

²⁴⁸ Si ricordino le parole di Piet Mondrian: «Così il nuovo spirito distrugge la forma limitata [*die begrenzte Form*], [rappresentando] ciò che è incluso [*Einschließendes*] e ciò che racchiude [*Umschlossenes*] con uguale valore». Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*, Mainz, Kupferberg, 1974, p. 7.

²⁴⁹ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 16.

Non soltanto il concetto goethiano di stile come modalità di configurazione strettamente condizionata dal materiale sensibile si accosta quindi alla libertà della forma da cui derivano gli innumerevoli stili elaborati nelle diverse culture e periodi storici²⁵⁰, ma anche emerge una prima riflessione sulla forma intesa come tensione fra delimitazione e superamento.

2.3. Sulla filosofia della storia dell'arte figurativa

Nella visione plessneriana, una tale concezione della forma e dello stile emerge per la prima volta nel Rinascimento, poiché in questo periodo l'arte figurativa occidentale – scultura, pittura e architettura – inizia la progressiva riflessione su di sé e la sua autonomizzazione nei confronti della ragione della Chiesa.

A differenza di Wölfflin, la cui necessità era «respingere l'unilaterale, riduttiva, interpretazione del mutamento formale come determinato dal mutamento dello spirito del tempo e delle contingenze extra-formali» senza respingere la connessione fra spirito dell'occhio e spirito del tempo²⁵¹, Plessner intende collegare i mutamenti interni alla concezione dello stile e dell'arte figurativa alla più generale trasformazione della disposizione interiore avvenuta con la riforma protestante²⁵². Indebolito il riferimento alla realtà ultraterrena, l'arte figurativa muta la propria «comprensione della forma» [*Formverständnis*] e dell'esperienza estetica e la propria funzione sociale²⁵³. Orientando il lavoro sull'interrogazione circa

²⁵⁰ Alessia Ruco, *Sensi e arti in Plessner: tra Kunstwissenschaften ed estesiologia*, op. cit., p. 42.

²⁵¹ Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 59.

²⁵² Seppur non citato direttamente, si pensi al lavoro di Troeltsch sul protestantesimo e la Riforma, influenzato ovviamente dall'amicizia con Max Weber a partire dal 1897/8 e con Carl Neumann. Soprattutto nel saggio del 1906 "Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt" in *Historische Zeitschrift* 97, 1-66 (poi 1911), Troeltsch accompagna la precedente riflessione sulla connessione fra Riforma e modernità con l'idea di liberazione artistica ottenuta nel Rinascimento e di liberazione scientifica ottenuta nell'Illuminismo. L'idea di autonomia è principio fondamentale per comprendere il sorgere del mondo moderno, ma allo stesso tempo Troeltsch ne riconosce l'ambivalenza e la presenza di spinte irrazionali. Si veda Hans-Georg Drescher, *Ernst Troeltsch. His life and work*, Minneapolis, Fortress Press, 1993 pp. 66-67, 146-147 (ed. or. Ernst Troeltsch, *Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1991). Ma anche Ernst Troeltsch, *Renaissance und Reformation* (1913) in *Gesammelte Schriften IV. Aufsätze und Geistesgeschichte und Religionssoziologie*, Tübingen, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1925, pp. 261-296.

²⁵³ Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere*, op. cit., p. 48

le proprie condizioni di possibilità essa si scompone nei suoi elementi che scopre come costitutivi avviandosi verso una hegeliana «dissoluzione» [*Auflösung*] o «distruzione» [*Zerstörung*] di se stessa, come annunciato dal programma dell'Espressionismo. Non si tratta, perciò, di individuare le condizioni di possibilità del mutamento stilistico, né di discutere le forme più generali della rappresentazione²⁵⁴, ma di ricostruire il modo in cui la teoria e la pratica artistica hanno imboccato un tale percorso.

La prima tappa centrale alla filosofia della storia dell'arte plessneriana è dunque il passaggio dal cattolicesimo al protestantesimo. Le conseguenze di questo passaggio comportano uno spostamento di baricentro dell'esistenza terrena per cui ogni cosa si muove e si forma non più in riferimento a una sfera celeste, ma all'equilibrio fra le sue parti: la singola «figura» [*Gestalt*] diventa allegoria della totalità vivente; ogni «figura» [*Gestalt*], come «forma impressa che vivendo si sviluppa» [*die geprägte Form die lebend sich entwickelt*]²⁵⁵, diventa una parabola del tutto²⁵⁶.

Un peso straordinario è perciò trasferito ai fenomeni della natura e all'essere umano: l'individualità – l'individuo – rivendica la stessa autonomia della totalità dell'essere. Se nelle epoche legate al culto l'opera d'arte esisteva come componente e supporto delle potenze metafisiche, che si tratti di un ornamento murale, di un quadro o di una casa queste ricordano all'anima il mondo eterno e lo splendore ultraterreno, con il Rinascimento la natura e la società umana scoprono di appartenere a una nuova legge:

L'opera d'arte umanistica è [...] un'immagine consapevole della natura interiormente autonoma come sistema di forme e di relazioni formali che si consolidano l'una con l'altra; un'immagine per quanto riguarda il soggetto e il suo carattere eterno di forma [*Formcharakters*]. L'armonia e il riposare in se stessa non devono solo raffigurare l'opera [*Bildwerk*] nella sua struttura, nella composizione e nel gesto come economia estetica, ma esserlo. La bellezza, oggetto e obiettivo dell'artista, appartiene solo all'opera che punta su se stessa, solo alla forma chiusa. Non si tratta più, come ai tempi della chiesa, di un regno invisibile di indicibile e alta sensibilità spiritualizzata, si tratta di questo nostro mondo, non

²⁵⁴ Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, op. cit., p. 29.

²⁵⁵ «Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.», così Goethe scriveva in *Urworte*. Orphisch, contenuto nella sezione Gott und Welt in Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte, Ausgabe letzter Hand 1827*, North Charleston, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, p. 399. Nella traduzione italiana Johann Wolfgang Goethe, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1989, vol. I, t. II, p. 1018, si legge «Forma plasmata che vivendo evolve».

²⁵⁶ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 23

l'astrazione, l'allusione prudente, il trattenersi dall'alto, ma la concrezione, la completa chiarezza della forma, la limitazione²⁵⁷.

La nuova concezione della forma intesa come chiusura e limitazione, come equilibrio e armonia fra le parti e come autonomia dell'opera d'arte, si comprende in relazione al fatto che la riflessione artistica rinascimentale fa del destino dell'arte il suo oggetto primo fondandosi sulla credenza nell'autosufficienza e nel fine in sé dei fenomeni naturali, sulla credenza nell'esistenza come un sistema chiuso e limitato e sull'autonomia dell'individuo.

Tutta l'arte figurativa del Rinascimento si orienta intorno a tale ideale di forma chiusa, di forma formata dall'interno. Si orienta intorno alla lotta per la pura simmetria e per un vuoto che richiede confini. L'artista non si trova più soggetto alla volontà divina, ma è inteso come creatore dell'opera che porta alla luce la tensione dell'esistenza. Michelangelo conduce questa posizione al suo massimo, cogliendo la forma come espressione, risultato dei movimenti dell'animo che si trasforma da una forma alla successiva fino al più alto grado di affetto, opponendosi alla filosofia delle proporzioni di Dürer. Egli ibrida i confini fra pittura, scultura e architettura, concepisce l'opera d'arte come emanazione di un potente sentimento dell'Io in relazione a un futuro indeterminato e utopico in cui l'essere umano ha raggiunto la piena affermazione e superato ogni limite. La forma è ottenuta abbandonando i confini della figuratività verso un'arte della totalità vivente e per queste ragioni egli apre la strada al Barocco in cui il mondo del sentimento, la coscienza del potere di sé e la libertà dell'essere umano si spostano al centro della coscienza artistica.

La natura barocca diventa allora lo sfondo, la scena carica di potenza espressiva che si fa mezzo per produrre l'immagine in cui ogni elemento è funzionale all'economia del tutto («Il luogo paradigmatico del Barocco è perciò il palcoscenico»²⁵⁸), un organismo che si trasforma e si muove. Il Barocco trae quindi le conseguenze dei problemi di lavoro posti dal Rinascimento: l'interrogazione sulle leggi estetiche che rendono possibile la bellezza – la composizione, la pura apparenza – si spinge fino a considerare quelle come contenuto dell'arte. Se ogni forma è moto dell'animo, il Barocco aspira alla bestialità, allo smisurato, al movimento, alla dissonanza e all'illusione per trovare più forme:

²⁵⁷ *ibidem*, p. 25. Cf. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 113: «La forma significa limitazione, e la limitazione seleziona cosa le appartiene e le si addice e cosa no».

²⁵⁸ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 33.

Un'arte che ama il miracoloso e l'incredibile, che raccoglie tutto per godere della supremazia di un'esistenza elevata nella consapevolezza di avere intorno la pienezza dello strano. In effetti, avviato dal Rinascimento e con il sostegno interno della Riforma, il processo nelle arti raggiunge il suo secondo grado: l'apparenza diventa il principio delle arti figurative.²⁵⁹

L'opera d'arte barocca procede quindi ulteriormente verso il percorso che conduce a una crescente riflessività e al distacco da contenuti non artistici ed estranei alla sua specificità. Ma se ancora nel Rinascimento e nel Barocco era presente la coscienza di trovarsi di fronte all'imitazione della natura, il Romanticismo pone fine a tutto questo spingendo verso la natura soggettiva dell'opera d'arte come pura materializzazione dello stato d'animo dell'artista, simbolismo della forma e riproduzione del sentimento e degli affetti che trionfano sull'oggettività.

Per il tramite della filosofia critica del soggetto, il Romanticismo diviene ostile alla bellezza della forma impressa: «è la dottrina della soggettività creativa, quasi legislativa [*gesetzgeberischen*], il luteranesimo in Kant, il protestantesimo radicale, ad avere il ruolo di guida in questo sviluppo»²⁶⁰. L'intelletto dell'estetica aspira non più soltanto a capire il genio dell'arte, ma a sostituirlo: gli effetti prodotti da un'opera d'arte diventano i veri soggetti della ricerca estetica, la forma diventa un rappresentante simbolico del valore sentimentale. Nel Romanticismo, «La natura è l'esteriorità dello spirito, lo spirito l'interiorità della natura, l'arte la resa sensibile [*Versinnlichung*] di questa filosofia dell'identità e illustrazione della verità»²⁶¹. Le forme sono perciò concepite come atti puri della libertà dell'artista privato da ogni sostegno oggettivo e ributtato costantemente di fronte alla propria interiorità informe, che necessita una padronanza tecnica, un «equilibrio ludico» fra sentimento – il contenuto della rappresentazione –, libertà creativa e vincoli estetici della composizione.

La riflessione su ciò che rende possibile il fatto artistico e su come esso possa essere raggiunto tocca il suo culmine nel tentativo di trasformare in programma le manifestazioni involontarie della natura umana conducendo prima al realismo e alla ricerca di modelli estetici in stili precedenti, poi al positivismo che prende la forma di un'arte retinica: l'Impressionismo, in cui la natura, che si presenta con ombre colorate, luci fluttuanti e contorni

²⁵⁹ *ibidem*, p. 34.

²⁶⁰ *ibidem*, p. 38.

²⁶¹ *ibidem*, p. 40.

fluenti nella sua immediata vicinanza, diventa l'oggetto che l'artista ha sempre cercato:

L'arte prima del suo passaggio alla scienza e la possibilità desiderata ardentemente di poter adottare il corso regolare di una disciplina teorica! Lo stadio finale, il positivismo stesso nell'arte. Senza dubbio, dove questa fede ha originalità e forza, nella scuola di Barbizon, in Manet e nei francesi più recenti, in Menzel, Leibl, Slevogt e Liebermann, in Rodin, il sentimento sicuro di avere un terreno oggettivo, un compito chiaro, un obiettivo per i secoli, dà luogo a qualcosa di unico, alla grandezza; [...] Eppure, la pericolosa scoperta che l'artista ha in sé l'inventario per i suoi compiti e che l'arte deve solo riflettere la verità dell'uomo interiore viene semplicemente coperta da quel programma razionalista di un'arte retinica, come per paura dell'anarchia che sta per irrompere. Infine, ci si stanca dopo aver esaurito tutti i motivi del paesaggio e della sfera umana. Ma la scoperta rimane, si annuncia di nuovo e in tutta la sua spaventosità. Se l'arte deve esprimere i nostri sentimenti negli oggetti, allora non servirà il naturalismo dell'esterno, ma nemmeno il naturalismo dell'interno, nemmeno il positivismo dei fenomeni della coscienza. Non servirà nessuna realtà meramente alterata fisiopsicologicamente con un certificato oftalmologico; questo non è il mondo dell'anima che si esprime, ma la serie di fenomeni congelati in oggetti della psicologia; le cose possono essere rappresentate solo nello status nascendi della loro qualità psichica : il programma dell'Espressionismo.²⁶²

L'Espressionismo rappresenta quindi l'ultimo stadio del programma artistico avviato dal Rinascimento che fa delle leggi e degli effetti della bellezza il proprio contenuto e si spinge fino ai limiti delle proprie possibilità. Tale decorso è inteso da Plessner come una progressiva «crisi delle arti», una decomposizione dei principi dello spirito rinascimentale e un trionfo dell'informe, della pura apparenza che percepisce ogni limite e forma come negazione della vita.

Il Rinascimento ha scoperto la condizione di possibilità più generale della validità estetica, la categoria di opera o di composizione. Il Barocco, sotto l'influenza della Controriforma e del regime assolutista, si interessa ai problemi della dinamica e dell'effetto spaziale avanzando verso un illusionismo che trova giustificazione nella scoperta della seconda principale condizione di possibilità dell'effetto artistico: la dimensione dell'«apparenza» [*Scheinhaftigkeit*] o idealità oggettiva²⁶³. Il Romanticismo fa

²⁶² *ibidem*, p. 44.

²⁶³ A considerazioni molto simili – e più approfondite nei confronti dell'analisi formale di Rinascimento e Barocco – era d'altronde arrivato Heinrich Wölfflin in *Renaissance und Barock* e in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

proprio il terzo momento fondamentale di un'estetica critica dell'arte figurativa: la «sensazione» [*Empfindung*], o idealità soggettiva²⁶⁴. Il programma del Quattrocento prende così la forma dell'ironia romantica, secondo cui non bisogna essere completamente coinvolti nell'opera, ma essere allo stesso tempo al di sopra di essa, distanti da essa. Dall'analisi plessneriana, emergono allora tre momenti a scandire il cammino dell'arte occidentale verso la progressiva scoperta delle proprie condizioni di possibilità trasformando i suoi contenuti. Spinto al suo limite, tale cammino conduce all'annientamento delle possibilità figurative dell'opera nell'Impressionismo radicale e nell'Espressionismo:

[...] l'inevitabile, l'ingenuità creativa, l'inconscio [...] devono essere allo stesso tempo l'oggetto e il solo tema dell'arte [...]. Con questa convinzione di poter forzare la grazia, di poter incontrare sul piano oggettuale [*gegenständlich*] l'irreale [*das Unwirkliche*] di principio, la verità e la bellezza, l'Espressionismo, come rovesciamento e inizio di una profonda rivoluzione dello spirito, ha concluso sensatamente il processo della crisi. L'immagine, lo spirito rinascimentale, è stata decomposta nei suoi principi; l'assenza di forma di una nostalgia espressiva [*Ausdruckssehnsucht*] che sente tutte le forme come negazione della sua vita ha ora la sua vittoria.²⁶⁵

Con la concezione romantica dell'interiorità e dell'autocoscienza che si afferma in Germania da Kant a Reinhold, Fichte, Hegel, Schelling e Schlegel, è la musica a prevalere sull'arte figurativa in virtù delle qualità proprie al suono, che più si avvicinano ai presupposti della filosofia trascendentale. Poiché la musica è l'arte della vicinanza-lontananza²⁶⁶ che aggira la frontalità dell'oggetto e della posizione e avvolge e riempie «ovunque e in nessun luogo»²⁶⁷, essa diventa un ideale pratico-estetico di comunicazione artistica i cui principi si tenta di tradurre in pittura, scultura e architettura.

2.4. Sulla critica all'Espressionismo

²⁶⁴ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 47.

²⁶⁵ *ibidem*, pp. 44-45.

²⁶⁶ Helmuth Plessner, *Zur Anthropologie der Musik* (1951) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp.184-200, qui p. 187; trad. it. *L'antropologia della musica* in Id., *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, a cura di Alessia Ruco, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 141-153, qui p. 143.

²⁶⁷ Helmuth Plessner, *L'antropologia della musica*, op. cit., p. 145.

Il nuovo problema posto dall'arte figurativa di fine Ottocento è pertanto la possibilità di «fare musica con i colori» o di operare una «musicalizzazione della pittura»²⁶⁸ – si pensi alla famosa affermazione del 1877 dello studioso di estetica Walter Pater: «*All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other work of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it*»²⁶⁹; o ancora all'attrazione della prima generazione dell'astrattismo per la musica, quella barocca e classica nel caso di Klee e Kupka, in particolare di Bach; all'attrazione di Kandinskij per la musica tardo-romantica e moderna, soprattutto Wagner e Schoenberg; all'attrazione di Mondrian per il jazz, per il suo ritmo sincopato che sentiva come analogo all'equilibrio asimmetrico di superfici di colore, alla sua resistenza alla narrazione melodica e alla lettura temporale dell'arte visiva²⁷⁰.

Kandinskij, addirittura, usava come titoli delle sue prime astrazioni le categorie della musica: *Improvvisazioni*, *Impressioni*, *Composizioni*. Kupka sottolineava l'analogia simbolista fra musica pura e pittura pura, che agisce direttamente sull'anima senza la distrazione del contenuto o dell'argomento, è per esempio il caso di *Amorpha. Fuga in due colori*, spesso citata come primo quadro non figurativo esposto al Salon d'Automne di Parigi nel 1912²⁷¹.

Fa notare Andrea Pinotti nella Prefazione a *Il problema della forma nell'arte figurativa* di Adolf von Hildebrand, punto di riferimento per le riflessioni sulla forma del primo '900, che

[...] è proprio il tema della costruzione e della configurazione dell'oggetto nella sua apparenza spaziale a costituirsi come prioritario e centrale e a caratterizzare in modo esplicito i percorsi figurativi di molti movimenti artistici del '900. Caduta la barriera della figura come forma necessaria ed esclusiva della rappresentazione, disattivato il principio mimetico fino a conseguenze estreme, la riduzione della

²⁶⁸ Helmuth Plessner, *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens* (1972) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 479-492; trad. it. *La musicalizzazione dei sensi, La storia di un fenomeno moderno* in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 155-164.

²⁶⁹ Walter Pater, *The School of Giorgione* (1877) in Id., *The works of Walter Pater. Volume 1: The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Cambridge University Press, 2011, pp. 130-134, qui p. 135.

²⁷⁰ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo – Antimodernismo – Postmodernismo*. Seconda edizione, Bologna, Zanichelli, 2013, pp. 119-120.

²⁷¹ *ivi*.

forma alla sua grammatica costitutiva troverà proprio nello studio degli effetti spaziali delle figure geometriche elementari e del colore uno dei maggiori e fecondi campi di applicazione. Basti pensare, per la pittura, a Klee e a Kandinskij, che nel corso del loro itinerario artistico andranno intensificando quest'attenzione; ma anche a Mondrian, per il quale l'aspetto spaziale della composizione assume un'importanza costitutiva e direi quasi esclusiva; e poi al costruttivismo, che già nel nome richiama la tesi di fondo di Hildebrand; e a Tatlin e a El Lissitzkij, per esempio, che concepirono le loro installazioni/sculture nella convinzione che il rapporto tra l'oggetto e la percezione risiede proprio in quel tanto di informazione (o spaesamento) spaziale che viene reso esplicito, senza mediazioni concettuali.²⁷²

La riduzione della forma alla sua grammatica, che apre allo studio degli effetti spaziali delle figure e del colore, mira a comunicare un contenuto spirituale direttamente rivelando, secondo Kandinskij, la profonda affinità esistente fra la musica e la pittura, poiché la musica «ha un accesso diretto all'anima, in cui trova immediatamente una risonanza, poiché l'uomo "ha la musica in se stesso"», e la pittura è pronta a diventare un'arte astratta per pervenire alla composizione pittorica pura tramite il colore e la forma²⁷³.

Come chiarisce Plessner in uno dei suoi ultimi scritti dedicati a tale problema nel 1972 – *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens* – questa visione non è soltanto una metafora, ma un «prodotto tardo della storia (che) esprime una peculiare situazione storica divenuta consapevole della sua eccessiva maturazione, come ai tempi del 1500 e del 1910»²⁷⁴. È, cioè, una conquista, una prestazione artistica, un lungo cammino compiuto dall'uomo per “strappare” ai sensi le loro potenzialità spirituali²⁷⁵. Più che annunciare il declino dell'arte occidentale, questa volta Plessner esplicita come la trasformazione storica delle possibilità dei sensi sia da considerare come una conquista tecnica di determinate possibilità spirituali in relazione a certe modalità estetiche. Infatti, l'evoluzione del modo di vedere occidentale non ha niente di naturale, ma emerge dalla storia delle pratiche stilistiche e dal modificarsi

²⁷²Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Prefazione in Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001, pp. 7-32, qui p. 13.

²⁷³Wassily Kandinsky, Dello spirituale nell'arte in Id., *Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte – Scritti critici e autobiografici – Teatro – Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 63-150, qui p. 97.

²⁷⁴Helmuth Plessner, La musicalizzazione dei sensi, op. cit., p. 156.

²⁷⁵Alessia Ruco, Estetica e antropologia filosofica nella teoria estesiologica di Helmuth Plessner in Helmuth Plessner, *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 7-55, qui p. 55.

della comprensione che l'umano ha di se stesso e del mondo, come d'altronde egli aveva già dichiarato nel 1918 a proposito dei concetti di stile e forma.

Come scrive Alessia Ruco, «la comprensione delle qualità estetiche, siano esse ottiche o acustiche, non è [...] schiettamente immediata, come una risposta allo stimolo, né innata, come se nell'uomo fosse infuso già tutto lo scibile. Essa esige piuttosto una peculiare capacità riflessiva, un lungo allenamento spirituale [...]»²⁷⁶. L'uso metaforico del linguaggio musicale applicato ad altri campi dell'arte rivela l'affinità fra la metafora e la sfera musicale poiché la metafora, in quanto astrazione della realtà e *tertium comparationis*, rimanda all'incorporeità dell'espressione musicale che si esprime nelle strutture e permette di pensare a una pittura che combina gli elementi fondamentali della composizione rinunciando al proprio carattere di figura.

A differenza dell'analogia, la metafora non ha pretese scientifiche, ma aspira ad ampliare l'uso di un concetto, a problematizzare i due elementi che mette in relazione fino a farli diventare reciprocamente trasparenti e rivelare le possibilità che in ciascuno di essi si nascondono. Il tentativo di mettere in pratica tale metafora, il «gesto liberatorio» di Kandinskij che mira a fare musica con i colori, si comprende allora come un risultato della riflessione dell'artista sulla propria pratica che diviene problematica per se stessa e si estetizza, ma anche come una tappa della lunga storia di emancipazione della vista che risale agli inizi della secolarizzazione dei contenuti delle immagini religiose e alla scoperta della dignità dell'immagine profana²⁷⁷. Un percorso che conduce allo smascheramento del presunto vincolo dell'arte figurativa al modello oggettuale per proclamare una pittura e una scultura libere dall'oggetto e accedere alla possibilità di strappare all'oggetto le sue qualità musicali, conseguenze radicali tratte da *Blaue Reiter* (soprattutto da Kandinskij e Franz Marc), ma emerse già nel primo Romanticismo tedesco.

Non soltanto la caduta della barriera religiosa apre la strada all'arte astratta, ma la storia della vista è ora pronta, dopo il cammino che ha condotto dal Barocco all'Impressionismo, all'idea che il dipinto esista per il vissuto che vi si trasmette. Come si è detto in precedenza, il destino dell'arte occidentale si affranca progressivamente dai criteri canonici,

²⁷⁶ Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner: problemi di estesiologia*, Tesi di Dottorato in Filosofia (Estetica ed Etica) – XIX ciclo, 2007, p. 197.

²⁷⁷ Helmuth Plessner, *La musicalizzazione dei sensi*, op. cit., pp. 158-159.

ideologici o storici, accede al terreno della libertà e si trova “condannato” all’originalità.

Citando gli scritti del pittore Georges Mathieu, Plessner parla nuovamente di un cammino che conduce dal Rinascimento all’Impressionismo come una progressiva dissoluzione delle forme figurative e come una liberazione dalle forme del passato. L’arte estetica della coscienza si sostituisce alla coscienza estetica dell’arte nell’uomo occidentale che ha perso il suo luogo ontologico dopo Galilei e Pascal e scopre di essere sempre più eccentrico rispetto al reale²⁷⁸. Ma ora, per Plessner, «il niente della fine è un niente dialettico. La tabula rasa è al tempo stesso fine e inizio»²⁷⁹. La dissoluzione liberava diverse possibilità, la perdita dell’immagine del mondo geocentrica e l’indebolimento dell’autorità centrale della chiesa esigevano un nuovo radicamento trovato nella dimensione della coscienza e la musica, la quale già dispone della voce umana come strumento primo ed è più strettamente avviata alla riflessione che non la pittura ai suoi inizi, divenne modello privilegiato del fare artistico.

Nei testi tardivi Plessner sembra dunque intravedere nel lavoro di Kandinskij e degli astrattisti un’occasione di libertà creativa e una risposta allo spaesamento dell’epoca, dimensione che appariva soltanto alla fine del testo del ‘18 come il «lato positivo» del processo di dissoluzione delle arti figurative²⁸⁰. Nonostante egli si mostri scettico di fronte all’idea di orientare tale musicalizzazione dei sensi verso una pittura “assoluta”, ammette la possibilità di una musica del vedere vincolato all’oggetto e di una musica del vedere svincolato dall’oggetto che si fondano su un nuovo orientamento intellettualizzante nei confronti delle arti e sulla concezione metaforica del ritmo di una superficie ispirata all’espressione romantica dell’architettura come «musica congelata» [*gefrorene Musik*]²⁸¹. Permane

²⁷⁸ George Mathieu in Jürgen Claus (a cura di), *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1963, p. 71; trad. it. a cura di Giuseppe Gatt, *Teorie della pittura contemporanea nelle testimonianze degli artisti*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 164. La definizione di «arte eccentrica» è centrale a Hans Seldmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948; tr. it. *Perdita del centro*, Milano, Rusconi Editore, 1974. Per la lettura parallela di Plessner e Seldmayr si consulti Stephan Pietrowicz, *Helmuth Plessner*, op. cit., pp. 27-44.

²⁷⁹ Helmuth Plessner, La musicalizzazione dei sensi, op. cit., p. 160.

²⁸⁰ Helmuth Plessner, Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst, op. cit., p. 49.

²⁸¹ Helmuth Plessner, La musicalizzazione dei sensi, op. cit., p. 163. Plessner si riferisce all’uso goethiano di tale metafora. L’espressione torna in Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 122 e 166.

tuttavia l'idea di un «declino spirituale e morale »²⁸² cui si è arrivati in seguito alla perdita di luogo ontologico.

In un altro saggio del 1958 dal titolo *Zur Genesis der moderner Malerei*, il cammino dell'arte occidentale è d'altronde nuovamente esposto nei termini di una demolizione delle conquiste ottenute da Giotto a Raffaello: l'illusione della materialità, l'illusione del corpo, l'illusione dello spazio, il dettaglio grafico, la correttezza anatomica e i colori dell'oggetto. Tale immagine rivela per Plessner la concezione che gli europei hanno di sé e del mondo, costruita con le categorie della secolarizzazione, della scoperta della natura e dell'essere umano, della razionalizzazione, dell'interiorizzazione e dell'individualizzazione. La perdita del committente ecclesiastico e dinastico a vantaggio della borghesia che emerge con la rivoluzione industriale si rivolge, come si è detto, a un'indistinta ricerca di stile che sfocia nell'*art pour l'art* ed esclude le masse dalla comprensione dell'offerta artistica:

Come si connette – in generale – la nascita di una configurazione esoterica dell'immagine, l'incremento della difficoltà di comprensione, per non dire della difficoltà innaturale di accedere a immagini pittoriche, con la nascita degli operai di fabbrica, la loro proletarizzazione e le tendenze opposte a essa nella società? Come si conciliano la democratizzazione fondamentale, che propone di ampliare il più possibile il diritto d'istruzione, di rendere tutti coscienti del diritto alla partecipazione, di riconoscere i bisogni di ognuno accrescendone il soddisfacimento, come si concilia tutto questo con quel bizzarro processo di radicalizzazione di un'arte che si rivolge all'occhio, a ciò che si vede; un processo che sempre meno uomini possono seguire?²⁸³

Se da un lato la svolta dell'Impressionismo trova radici nello sviluppo dell'industria degli anni Quaranta e Cinquanta, si pensi alle ferrovie e allo sviluppo della fotografia, dall'altro proprio quest'ultima toglie all'artista il primato della riproduzione imitativa, della produzione di illusioni che fissa sul legno e sulla tela il minimo, l'assente, l'unico²⁸⁴. L'artista si interessa quindi all'espressione dell'apprensione personale dell'oggetto, alla

²⁸² *ivi*.

²⁸³ Helmuth Plessner, *Zur Genesis der moderner Malerei* in Id. *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 100-112, qui p. 101; tr. it. La genesi della pittura moderna in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 91-102, qui p. 92.

²⁸⁴ *ibidem*, p. 93. Si veda anche Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 178 per il ruolo che la fotografia e il grammofofono hanno avuto nella trasformazione della funzione attribuita all'arte, da mimetica a espressiva o, come dice Plessner, da naturalista ad allegorica.

componente creativo-soggettuale che compensa la perdita di un monopolio divenuto procedimento fotografico, tecnico e “neutrale”. Il movimento pittorico moderno non si spiega più soltanto con la svolta verso una maggiore riflessività e autonomia dell’arte, ma anche con la necessità di riaffermare il proprio ruolo a seguito di un ulteriore sradicamento operato dalla tecnica fotografica che, seppur rimasta in un primo momento meno nobile, trasforma forme, contenuti e funzione sociale della pittura.

Nel nuovo mondo borghese, che separava l’esistenza privata dall’esistenza pubblica, l’artista è dunque legittimato come genio custode del segreto dell’esistenza, controparte della razionalità generale della vita quotidiana. Il pittore si trasforma in un «musicista dello spirito della vista» che mette da parte i mezzi della raffigurazione per realizzare una comunicazione diretta da ritmi liberi nei colori e nelle linee, che demolisce tutti i mezzi illusori volti all’oggettualità a favore delle visioni intime del mondo, senza interesse per il vincolo generale.

Rispetto al testo del ’18, i tempi sono cambiati. La riproducibilità delle immagini resa possibile dalla tecnica industriale si esprime nelle tensioni che si manifestano nell’arte moderna, si pensi già all’uso della propaganda come progetto consapevole intrapreso dal Dadaismo e dalle avanguardie russe per «abolire le contraddizioni mantenute dal modello avanguardista borghese di pura e astratta opposizione alle forme esistenti di cultura di massa»²⁸⁵. Riviste illustrate, riproduzione fotografica a colori, video, cinema, vetrine e televisori, ma anche la relativizzazione del circolo naturale della vista con l’invenzione della motorizzazione, delle tecnologie aeree e dell’apertura all’invisibile nelle tecnologie in uso nella scienza naturale comportano una «sovrappressione ottica [...] (,) il logoramento e l’appiattimento del vedere oggettuale. Chi vuole vedere, deve anzitutto chiudere gli occhi, deve renderselo difficile e porre una distanza tra sé e l’oggetto»²⁸⁶.

Plessner parla di un «sovvertimento di valore del mondo tradizionale dell’immagine del nostro mondo circostante»²⁸⁷, sembra concepire una trasformazione della visione intesa come trasformazione delle tecnologie ottiche che definiscono le coordinate del visibile, dei dispositivi che inquadrano il nostro rapporto con le immagini e promuovono determinate abitudini piuttosto che altre, così come delle dinamiche culturali e sociali

²⁸⁵ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Arte dal 1900*, op. cit., p. 57.

²⁸⁶ Helmuth Plessner, *La genesi della pittura moderna*, op. cit., p. 96.

²⁸⁷ *ibidem*, p. 97.

che accompagnano l'atto di guardare ed essere guardati²⁸⁸, se si segue la definizione di «storicità della visione»²⁸⁹ data da Andrea Pinotti e Antonio Somaini.

Questo sovvertimento del mondo dell'immagine ha per Plessner conseguenze travolgenti per il lavoro artistico che, liberato dalla tradizione, dalla visione naturalista e dalla prospettiva centrale, esprime la «perdita della soggezione davanti al verticale, la sua inclusione in quanto direzione d'azione e con ciò la sua relativizzazione, lo sviluppo di un mondo-“ambiente” senza sopra e sotto, non più legato alla posizione e dunque privo di orizzonte»²⁹⁰. La riformulazione dei presupposti per configurare l'immagine avviene a seguito di cambiamenti concettuali e sociali quali la spiegazione scientifica della natura e l'affermarsi di piani di astrazione molteplici che strano la visione intuitiva, l'affermarsi della concezione economica, amministrativa, psicologica e fisiologica dell'essere umano e la tendenza a farne una cosa che si può manipolare all'infinito: «una concretizzazione e una funzionalizzazione che [...] non si arrestano né di fronte all'uomo e alla sua tradizione storica né di fronte alle cose della natura. Diventando sempre più evidenti rispetto alle forze che le guidano, ma senza senso, le figure un tempo impresse da un ordine di creazione si trasformano in meri e isolati costrutti»²⁹¹.

Il rinnovamento del vedere pittorico che si ottiene con l'indipendenza progressiva degli elementi compositivi dell'opera e con il sovvertimento di valore dei mezzi di rappresentazione è risultato di una «costellazione socio-spirituale in cui il naturalismo e il realismo dietro la pressione aumentata dell'industrializzazione costrinsero a rinunciare all'ideale artistico tradizionale»²⁹². L'arte si allontana dalla realtà corrente, non ripete le cose visibili, ma risponde al solo criterio della manipolazione pittorica cercando l'apparire stesso sulla superficie e le leggi immanenti alla costruzione orientandosi, su modello della musica, verso una dottrina dell'armonia e del contrappunto ottici. Essa deve inoltre tenere presente la necessità di offrirsi come “novità”, sorpresa e shock dal momento che entra a fare parte di un mercato libero che la rifunzionalizza inglobandola in prodotti

²⁸⁸ Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 43.

²⁸⁹ E di una «storicità dell'ascolto», a cui Plessner dedica diverse belle pagine in Helmuth Plessner, *Antropologia dei sensi*, traduzione di Marco Russo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, pp. 56ss.

²⁹⁰ Helmuth Plessner, *La genesi della pittura moderna*, op. cit., p. 97.

²⁹¹ *ibidem*, p. 98.

²⁹² *ibidem*, p. 100.

industriali quali auto, mobili e tessuti riproducendone le immagini all'infinito²⁹³ e creando sempre nuovi bisogni.

Riecheggiando una tesi diffusa fra le teorie dei nuovi media degli anni Venti, resa programmatica da László Moholy-Nagy e da Walter Benjamin, Plessner considera tuttavia come l'«evocazione di nuovi mondi di forme e colori, le trasgressioni ai limiti della visibilità sono allo stesso tempo tentativi di fuga dalla delizia degli occhi sfruttata come tentativo di educare, di rendere di nuovo gustoso il vedere agli occhi»²⁹⁴. In un testo del 1964 presentato a Kassel per Documenta²⁹⁵, poi pubblicato da Peter Szondi nel 1966 con il titolo *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei* e dedicato all'ottantesimo compleanno di Ernst Bloch, Plessner cita in effetti il saggio di Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte²⁹⁶, in particolar modo una nota presente esclusivamente nella quinta versione dell'agosto 1936 in cui Benjamin discute del dadaismo, del cubismo, del futurismo e del film come «tentativi imperfetti dell'arte di tenere conto, da parte sua, della compenetrazione della realtà con l'apparecchiatura [*Apparatur*]»²⁹⁷. Anche per Plessner lo sviluppo delle avanguardie artistiche coincide con lo sviluppo della società industriale europea e con il mutamento del rapporto delle persone con la realtà visibile, prodotto di una lunga storia di emancipazione della visione che comporta un trionfo della figura [*Gestalt*] sull'oggetto [*Gegenstand*]²⁹⁸.

Dal canto suo, Moholy-Nagy, con cui Benjamin era entrato in contatto ai tempi della rivista berlinese «G» [*Gestaltung*], invitava l'arte a sfruttare le potenzialità dei nuovi dispositivi tecnici per dare vita a una nuova cultura, a una ristrutturazione del campo visivo che avrebbe fatto emergere nuovi fenomeni e nuove forme. Si trattava di educare l'uomo moderno ad

²⁹³ Tale dimensione della produzione artistica contemporanea è elaborata in Helmuth Plessner, *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei* (1965) in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 265-284.

²⁹⁴ Helmuth Plessner, *La genesi della pittura moderna*, op. cit., p. 101.

²⁹⁵ Cfr. Ernst Bloch, *Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter*, Vortrag auf der Documenta 3, 1964, Kassel, in Id., *Gesamtausgabe*, T. 9, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

²⁹⁶ Helmuth Plessner, *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei*, op. cit., pp. 274-275.

²⁹⁷ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019. Plessner cita Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Id. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a.M., (2)1978, S. 503.

²⁹⁸ Helmuth Plessner, *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei*, op. cit., p. 270.

adattarsi alla nuova cultura ottica dell'epoca e di concepire l'arte come una «macina dei sensi» che può «affinare la vista» e plasmare il sensorio umano per prepararlo ad affrontare il nuovo mondo interamente riconfigurato dalla tecnologia²⁹⁹. Un tale compito per l'arte sorge in un mondo di tradizioni e istituzioni perdute che si è fatto acosmico, dove l'essere umano affronta un futuro incerto ed esige possibilità di risposta e argini che l'arte antica non gli procura più, pena la ricaduta nello storicismo. L'arte come argine, dunque, a un'epoca disorientata ed esposta alle ripercussioni della dissoluzione morale, come avvenuto nel XVI secolo con la perdita degli orizzonti di autonomia e sicurezza spirituale, religiosa, politica, filosofica e scientifica:

Lo spazio cosmico ci si avvicina, lo stesso accadde nel sedicesimo secolo con il rovescio della terra. Oggi viviamo il cambiamento del centro politico e sociale del mondo dall'Europa e il cominciamento della sua provincializzazione, nel sedicesimo secolo si hanno gli inizi del medesimo spostamento del centro di gravità dall'area mediterranea e della svalutazione delle vie commerciali. [...] Così come il dissotterramento della dimensione del futuro abbandonò l'uomo alla paura maledetta per il niente senza fine – questo dissotterramento in linea di principio si aveva già con la prospettiva centrale, infatti su ciò che è giusto riguardo allo spazio e alle sue modalità di percezione bisogna convenire anche riguardo al tempo – avvenne il primo incontro con lo spazio infinito. Anche per questo la nostra epoca è particolarmente vicina al sedicesimo secolo, poiché essa, e d'ora in poi direttamente attraverso possibilità tecniche, deve sostenere il peso dell'*horror vacui* per il nuovo non meramente in modo rappresentativo e teorico. A una tale situazione estrema appartiene un'arte dell'estremo. Infatti, per citare un'affermazione di Jean Bazaine: non si fa la pittura che si vuole, ma si tratta al massimo di volere la pittura che l'epoca può realizzare.³⁰⁰

²⁹⁹ Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale*, op. cit., pp. 9-10. Pinotti e Somaini dedicano ampio spazio alla discussione del modo in cui László Moholy-Nagy percepisce la trasformazione operata da fotografia e cinema, in tutte le loro declinazioni, nei confronti delle coordinate del visibile, distinguendo fra un uso «riproduttivo» e un uso «produttivo» dei media ottici. L'educazione a una «nuova visione» darà d'altronde il nome alla corrente fotografica di cui Moholy-Nagy sarà uno dei principali ispiratori. Si veda László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), nuova edizione a cura di Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2010. Per l'importanza del tema in Benjamin, e per la sua ricezione dei motivi di Moholy-Nagy e di Hans Richter, si veda l'Introduzione di Pinotti e Somaini a Walter Benjamin. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 10ss. Il tema, notano gli autori, è ricorrente nella teoria della fotografia e del cinema degli anni Venti.

³⁰⁰ Helmuth Plessner, *La genesi della pittura moderna*, op. cit., pp. 101-102.

Quella trasformazione della visione dischiusa dall'avanzamento tecnico che ha sconvolto il mondo occidentale si rivolge dunque alla ricerca di un'arte nuova, di una nuova forma che fornisca un appiglio dove si aprono confini incerti³⁰¹. E tale nuova forma è trovata nell'allontanamento dagli oggetti del mondo esterno come risposta all'angoscia provata nei confronti di un universo che non fornisce più coordinate, di fronte a quella che Worringer, già citato nei testi plessneriani degli anni Dieci e Venti, definiva una «agorafobia spirituale».

Difatti, Worringer considerava l'astrazione come una risposta al bisogno di quiete rispetto all'inarrestabile fluire dell'esistenza, rispetto alla dipendenza dalla vita e dall'arbitrarietà, un tentativo di strappare l'oggetto al suo contesto naturale per renderlo necessario e inalterabile avvicinandolo al suo valore assoluto³⁰². Dal momento che «le forme astratte conformi a leggi sono [...] le uniche e le più elevate in cui l'uomo possa trovare quiete di fronte a quell'immagine groviglio che è l'immagine del mondo»³⁰³, esse caratterizzano in particolar modo la primitiva condizione umana e la sua innata paura di fronte al mondo fenomenico, superata grazie all'evoluzione intellettuale e risorta in epoca contemporanea come risultato ultimo della conoscenza scientifica.

Questa ha mostrato, infatti, come tutta la storia della conoscenza spirituale e del dominio del mondo siano uno sterile spreco di energie, un assurdo girare a vuoto dove ogni singolo passo è stato pagato dall'atrofizzarsi di un organo innato all'uomo, cioè la sua capacità di percepire l'imperscrutabile mistero della vita³⁰⁴. Se le prime epoche dell'umanità sono per Worringer caratterizzate dalla preponderanza dell'istinto rispetto all'intelletto, tale relazione risulta ormai capovolta in un'Europa che ha creduto di poter eliminare l'imperscrutabilità dell'esistenza fino a ricadere nell'angoscia originaria. Astrazione ed empatia costituiscono tuttavia per Worringer i due ideali puri all'interno dei quali si

³⁰¹ Un accenno a questa questione si trova in Stephan Pietrowicz, *Helmuth Plessner*, op. cit., pp. 148-149 e p. 150. Pietrowicz nota come il dramma dell'umanità moderna che ha perso il proprio luogo ontologico si esprima nella squalificazione dell'oggetto nell'arte e nella negazione del modo di vedere tradizionale. La perdita dei criteri estetici si origina dalla generale insicurezza dell'ordine sociale in cui l'essere umano contemporaneo esperisce il distacco da ogni legame religioso, sociale e morale che lo pone di fronte a un vuoto aperto, di fronte al nulla della propria libertà, per cui si ripropone la questione specificamente antropologica del suo fine e della sua natura, che costituisce il compito dell'antropologia filosofica.

³⁰² Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, op. cit., p. 20.

³⁰³ *ibidem*, p. 22.

³⁰⁴ *ibidem*, p. 130.

svolge la storia della volontà artistica dell'essere umano, mentre Plessner mette l'accento sulle possibilità offerte dall'epoca: si tratta di volere la pittura che si può realizzare. La necessità di porre una distanza fra sé e l'oggetto è acquisita quindi storicamente per arginare il sovraccarico dei sensi che corrisponde a una perdita di senso della rappresentazione dell'arte classica. *Astrazione e empatia* fu pubblicato nel 1912, lo stesso anno de *Lo spirituale nell'arte* e de *l'Almanacco del Cavaliere Azzurro* di Kandinskij e Marc: come testimoniato dalle lettere fra August Macke e Marc, e fra Marc e Kandinskij, il libro di Worringer ebbe un'immediata ricezione nelle correnti dell'astrattismo.

In realtà, come rileva Andrea Pinotti, «più che all'idea di astrazione come impulso all'inorganico e al cristallino propria dello storico dell'arte, la concezione kandinskijana di un'immediata significatività vitale di linee e colori, a prescindere dal *sujet* che raffigurano, così come viene elaborata nello *Spirituale nell'arte*, sembra piuttosto corrispondere all'empatia lippsiana»³⁰⁵; lo stesso vale per l'«animalizzazione dell'arte» operata da Franz Marc. Sarebbe dunque Mondrian quello che più si avvicina alla teoria di Worringer, o meglio ancora Klee, a cui anche Plessner si riferisce parlando di un'arte che «non ripete le cose visibili, ma rende visibile»³⁰⁶. Nonostante Plessner riconosca la «limitata portata teorica» delle teorie formaliste, ammette come il loro merito sia stato di aver riconosciuto una specifica intenzione artistica nell'opera e di aver superato la valutazione negativa intrinseca nei termini come «arte primitiva» o «decadente».

Come si è detto, queste teorie hanno liberato la ricettività estetica dal concetto classico di bellezza e aumentato la sensibilità nei confronti dei fenomeni in parallelo con un'accresciuta indifferenza nei confronti del motivo o del tema dell'immagine³⁰⁷. Il riorientamento concettuale dell'arte e l'«emancipazione della visione dall'oggettualità»³⁰⁸ risultano tuttavia problematici nella prospettiva plessneriana. Innanzitutto perché, se si

³⁰⁵ Andrea Pinotti, Introduzione in *ibidem*, pp. vii-xlii, qui p. xxxi.

³⁰⁶ Helmuth Plessner, La genesi della pittura moderna, op. cit., p. 100. Tratto da Paul Klee in Kasimir Edschmid (a cura di), *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. XIII Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920, pp. 28-40. Sulla vicinanza fra le posizioni di Plessner e Klee si veda Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner*, op. cit., pp. 195-203.

³⁰⁷ Helmuth Plessner, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, op. cit., p. 281-282. Ma anche Helmuth Plessner, Die Einheit der Sinne, op. cit., p. 165.

³⁰⁸ Si veda Helmuth Plessner, *Antropologia dei sensi*, op. cit., p. 57 e p. 60, dove si riconosce, nonostante la critica all'ignorare i limiti delle diverse modalità della sensibilità (l'ottico e l'acustico), un allargamento e un raffinamento del vedere ottenuto con il tentativo da parte della pittura radicale di ottenere effetti musicali da colori e forme.

aspira a una musicalizzazione della pittura, si dimentica la differenza fra il materiale acustico e il materiale visivo, ma anche perché la rinuncia della pittura al suo carattere figurale comporterebbe per quest'ultima una perdita di senso. Tanto il soggettivismo che il cammino verso la pura oggettività costituiscono due idealismi che si fondano su premesse sbagliate³⁰⁹.

2.5. Elementi per una critica dei sensi

Come si è visto, nel 1918 Plessner concepisce la creazione artistica come una rottura dell'ideale nella materia che produce una forma limitata, una sintesi fra forma e contenuto, un equilibrio fra tecnica, intenzione consapevole e determinatezza dettata dal campo di materiale scelto, dalla tradizione e dalla situazione storica.

A dieci anni di distanza inoltre parla della «creatività» [*Schöpfung*] come di una prestazione *espressiva* in cui uno stato di cose che è insieme scoperto e configurato³¹⁰. In altre parole, anche rispetto alla critica al formalismo delineata nel paragrafo precedente, Plessner non intende la forma come fissa e unilateralmente dipendente dal soggetto o dall'oggetto, ma come un incontro reciproco – mai del tutto compiuto – che richiede

³⁰⁹ *ibidem*, p. 248.

³¹⁰ Lo ripetiamo, «la [...] produttività è soltanto l'occasione in cui l'invenzione [*Erfindung*] diventa evento e acquisisce forma [*Gestalt*]», Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico*, op. cit., p. 344; Id., *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., p. 322. Sebbene si sia preferito generalmente tradurre il termine di *Gestalt* con «figura», in questo caso il concetto di «forma» sembra a nostro avviso prestarsi meglio a ricostruire il senso inteso da Plessner. E ancora «Invenzione [*Erfindung*] vuol dire trasformazione della possibilità in realtà. Non è che il martello sia presente prima di essere stato inventato, ma lo è lo stato di fatto a cui esso dà espressione. Il grammofoono era, per così dire, maturo per la scoperta, quando si è stabilito che le onde acustiche si potevano trasformare meccanicamente – e questo stato di fatto non lo ha prodotto l'uomo. Nonostante ciò, lo si dovette scoprire, gli si dovette trovare una forma» (Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 345, traduzione modificata rispetto alla versione italiana). L'assenza costitutiva di equilibrio che caratterizza la condizione umana comporta la presenza di elementi intermedi che garantiscono l'immediatezza della connessione come insieme prodotto dell'azione umana e sfera di elementi oggettivi e autonomi che danno forma e sostegno al comportamento. L'intreccio fra contenuto e forma non preesiste però all'atto creativo, ma è portato a espressione tramite esso: «la forma – di cui si tratta, come distanza tra la meta dell'intenzione e il punto conclusivo dell'effettuazione – [...] non si lascia anticipare, togliere dal contenuto e ripiegare su di esso; essa si delinea nella realizzazione. Essa capita al contenuto, che è il fine dell'aspirazione mantenuto durante la realizzazione», cf. *ibidem*, p. 359-360.

un'arte e un allenamento – una *téchne*, quindi. Dal punto di vista del soggetto che crea, la forma non è mai dove dovrebbe essere poiché fra l'intenzione e il risultato si frappone il medium con le sue proprie leggi che rifrange l'intenzione iniziale: la forma è questa distanza (in)adeguata³¹¹ che costituisce il modo umano della realizzazione³¹² e, corrispondendo solo in parte all'intenzione, apre alla tensione verso sempre ulteriori orizzonti.

Essa non è dove dovrebbe essere, o è in un modo, ma potrebbe essere altrimenti, come esemplifica il linguaggio: non esiste IL linguaggio, ma i linguaggi, poiché «l'unità dell'intenzione si mantiene soltanto nel frazionamento dei vari idiomi»³¹³. Ed è il linguaggio che coglie a sua volta il nesso fra contingenza e necessità presentando, nell'esempio adottato da Plessner della lingua tedesca, ma ugualmente valido per l'italiano, i modi verbali della realtà, della possibilità e dell'irrealtà non impossibile. Non è un caso che il modo dell'irrealtà non impossibile, identificato con il *Konjunktiv II* (il condizionale italiano), si leghi alla sfera dell'immaginazione che indica la via di fuga dalla necessità del reale e dischiude uno spazio di gioco che elude il suo obbligo verso il passato e verso il futuro: potrebbe essere altrimenti (ma non è).

La centralità della capacità immaginativa e del gioco libero con la fantasia si manifesta nell'immensa modalità di risposte culturali che la vita storica ha trovato nel corso dei millenni alla domanda su «cosa è l'essere umano» e trasforma la sofferenza del sapere di sé e dell'essere limitati a questo corpo e a questa vita soltanto nella possibilità di proiettarsi in altro: la capacità di investire qualcosa di passione fino a perdervisi e di inventare nuovi mondi come fa l'arte diventa una caratteristica specifica dell'umano. La dimensione della distanza, insieme alla possibilità di contraddire lo stato di cose presente, sono quindi determinanti per una condotta di vita³¹⁴ attraversata dal bisogno di comunicare e di configurare artificialmente il rapporto con il mondo per conservare la fuggevolezza della vita mediante la forma³¹⁵.

La posizionalità eccentrica è, infatti, una «naturalizza spezzata» che comporta un «essere-presente-a-se-stessi» e un «differenziarsi-da-se-stessi» che «espone e [...] abbandona al peculiare pericolo che [...] (si) tenta di affrontare per vie peculiari attraverso le correzioni e le

³¹¹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 353.

³¹² *ibidem*, p. 359.

³¹³ *ibidem*, p. 362.

³¹⁴ *ibidem*, 240-241

³¹⁵ *ibidem*, p. 346.

compensazioni della cultura»³¹⁶. Oltre alla dipendenza dalla propria costituzione fisico-corporea [*leibsinlichen*]³¹⁷, l'essere umano accede perciò alla libertà dello spirito, è l'uno e l'altro insieme [*zugleich*].

Come è stato sottolineato³¹⁸, il valore del *zugleich* ha qui importanza fondamentale poiché indica una compresenza di opposti che «enfattizza come dall'unità così composta non si ottenga un elemento di sintesi³¹⁹ superiore conciliatorio, che li conserva e li sopprime insieme, bensì un campo che ne rende possibile la relazione»³²⁰. Essa non copre la duplicità d'aspetto, non concilia gli opposti, ma è la frattura, la «discrepanza» [*Zwiespältigkeit*], la mediazione che possiede i caratteri del paradosso e dell'antinomia: «in questo caso, nessuna delle “opposte determinazioni”, come stare “nel mondo” e “contro il mondo” o “in sé” e “contro di sé” ha peso preponderante, giacché la profonda lacerazione, la spaccatura e l'abisso [*Kluft*], più che la semplice frattura, permane in quanto vuoto “in mezzo” tra qui e là, “altra parte” [*Hinüber*], “anche se l'uomo lo sa e occupa proprio con questo sapere la sfera dello spirito”»³²¹. Solo grazie alla mediazione c'è un contatto diretto con il mondo, «solo il carattere indiretto

³¹⁶ Helmuth Plessner, L'antropologia dell'attore in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 77-90, qui pp. 88-89.

³¹⁷ Helmuth Plessner, Die Einheit der Sinne, op. cit., p. 36.

³¹⁸ Andrea Borsari, “Pensare le antinomie costitutive: Plessner, i Gradi e l'uomo” in *IRIDE*, 2007, XX, pp. 635-639.

³¹⁹ Ricordiamo che nel 1918 Plessner ha pubblicato la sua dissertazione di dottorato dal titolo *Krisis der transzendentalen Wahrheit im Anfang*, in cui procede a un confronto fra criticismo e fenomenologia per porre la domanda su come sia possibile una critica della ragione. La ricerca è sviluppata attraverso la discussione del concetto di sintesi a priori, definita da Plessner come una «unità della scissione», un «originario separare e unire», un processo in cui «i momenti contrapposti rendono possibile l'unità, e l'unità rende possibile i momenti contrapposti». Con tale funzione sintetica, Plessner intende spiegare come sia possibile l'unità dei contraddittori, la presenza nella coscienza di un oggetto a essa estraneo e la necessità della sua dipendenza da essa che si realizza nella sintesi come processo di istituzione e di costruzione di un ordine e di un insieme di relazioni per cui una realtà si rende possibile come stabile e “naturale”. La dualità soggetto-oggetto su cui si basa il modello classico di cognizione non è sufficiente a spiegare il legame interno fra i momenti opposti che sono solo i confini, da fissare asintoticamente, di quella relazione effettiva e inseparabile che, nel suo insieme, costituisce il fatto dell'esperienza. Inoltre, tale modello impedisce la comprensione dell'unità interna fra l'essere umano e il mondo a cui l'umano appartiene. Si veda Helmuth Plessner, *Krisis der transzendentalen Wahrheit im Anfang* in Id., *Frühe philosophische Schriften 1*, op. cit., pp. 143-310, qui pp. 176 e 164. Per un approfondimento si rimanda a Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit., p. 216ss.

³²⁰ Andrea Borsari, “Pensare le antinomie costitutive: Plessner, i Gradi e l'uomo”, op.cit., p. 637.

³²¹ *ivi*.

realizza quello diretto, soltanto la separazione porta all'incontro»³²².

Secondo Stephan Pietrowicz, la riflessione plessneriana sviluppa dunque in senso antropologico il problema già posto in *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst* nei termini di una dipendenza e di una libertà rispetto alla tradizione: come è possibile comprendere l'essere umano da una prospettiva che lo vede come insieme prodotto della storia e suo creatore, come essere vincolato alla propria natura (storica) e insieme libero nelle sue azioni?³²³ Nelle *Stufen* è l'esistenza corporea dell'umano, la «doppia distanza del centro della persona dalla corporalità»³²⁴ che permette di comprendere il carattere di compromesso della cultura a partire da un incontro con il mondo che non è concertato in precedenza:

Ogni impulso vitale, a cui partecipa il centro spirituale dell'atto o la persona, deve essere espressivo. Vale a dire che esso è per sé, dal punto di vista del soggetto, una relazione diretta, immediata con il proprio oggetto e trova la sua adeguata realizzazione soltanto *in quanto* l'intenzione della pulsione, dell'impeto, della brama, del volere, del mirare, del pensiero, della speranza – con ciò che di fatto ne consegue e costituisce il soddisfacente risultato finale – *non* si trova in una relazione diretta. L'inadeguatezza fattuale di intenzione e realizzazione concreta, che si fonda sulla totale diversità tra spirito, anima e natura corporea, non è quindi fatale per l'intenzione, non la condanna a l'inattuabilità eterna e la credenza nella sua realizzazione a una mera illusione soggettiva, in quanto la relazione tra soggetto e oggetto, come relazione indirettamente diretta, *richiede*, legittima e coglie questa rottura.³²⁵

Il concetto di «espressività» è centrale alle *Stufen*, che ne indagano le leggi strutturali e il carattere originario conducendo a una «dottrina dell'uomo e delle leggi costruttive della sua esistenza vitale» che è insieme materiale, sensibile e corporea. Dirà Plessner: «a quest'ambito appartengono gli interrogativi sulla struttura essenziale del carattere personale e della personalità in generale, sulla sua capacità e i suoi limiti espressivi, sul significato della corporalità per la modalità e la portata dell'espressione; gli interrogativi sulle forme essenziali della coesistenza di persone nei rapporti sociali e della coesistenza di persone e "mondo", vale a dire la domanda importantissima sull'orizzonte vitale dell'uomo e sulla sua capacità di variazione: la domanda sulle possibili immagini del mondo»³²⁶.

³²² Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 354.

³²³ Stephan Pietrowicz, *Helmuth Plessner*, op. cit., p. 145.

³²⁴ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 355.

³²⁵ *ibidem*, p. 356.

³²⁶ *ibidem*, pp. 47-48.

Dell'espressività Plessner dice in *Lachen und Weinen* che «corrisponde [...] alla tensione da compensare continuamente e all'intreccio tra essere un corpo [*Körper Sein*] e avere un corpo [*Körper Haben*]. L'espressività è una modalità originaria per venire a capo del fatto di abitare un corpo [*Leib*] e contemporaneamente di essere un corpo»³²⁷. E a proposito del fatto che solo «il carattere indiretto realizza quello diretto»³²⁸, Plessner rimanda nelle *Stufen* a *Die Einheit der Sinne*. Difatti, nella *Einheit* vengono trattati i tipi fondamentali del darsi dell'espressione e della cultura³²⁹ in relazione alla corporalità umana, il «farsi sensibile dello spirito e il farsi spirituale dei sensi»³³⁰, il sistema delle forme tramite cui si realizza la connessione naturale e culturale fra essere umano e mondo³³¹, il «sistema di conformità fra sensibilità e spiritualità»³³². L'«estesiologia dello spirito» è allora una teoria della struttura della persona umana che cerca di dimostrare la relazione fra l'unità della persona – in quanto regno dell'indifferenza psicofisica e della connessione fra corpo e spirito – e le qualità tramite cui si manifesta il mondo e da cui la coscienza dipende: «le modalità dell'oggettività sono, in senso stretto, corrispondenze [*Entsprechungen*], vere e proprie controimmagini del tipo di esistenza della persona umana»³³³.

Nel quadro della «scienza dell'espressione»³³⁴ che Plessner si propone

³²⁷ Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* in id. *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 201-387, qui p. 249; tr. it. Id., *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, a cura di Vallori Rasini, Milano, Bompiani, 2000, p. 78. Traduzione rivista.

³²⁸ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 354.

³²⁹ *ibidem*, p. 345.

³³⁰ *ibidem*, p. 57.

³³¹ In effetti, nota Helmut Lethen, la categoria dell'«espressione, nonostante le definizioni date in *Lachen und Weinen* e nelle *Stufen*, presenta diversi gradi di sviluppo nel pensiero plessneriano che presentano momenti di inasprimenti drammatici negli anni Trenta e sviluppi più pacati dopo la seconda guerra mondiale». Si veda Helmut Lethen, *L'«ultima carta in gioco» della sovranità. Gradi della categoria dell'espressione in Helmuth Plessner* in Bruno Accarino, *Espressività e stile*, op. cit., pp. 19-32. Si rimanda a tutto il volume per un approfondimento ulteriore.

³³² Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 57.

³³³ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 21.

³³⁴ La necessità di seguire il «filo rosso dell'espressione» è ribadita in Helmuth Plessner, *Sinnlichkeit und Verstand. Zugleich ein Beitrag zur Philosophie der Musik* (1936 ca) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 119-143; tr. it. *Sensibilità e intelletto. Un contributo sulla filosofia della musica* in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 117-140. Si vedano le pp. 136-137, dove l'analisi dell'espressione, in necessaria relazione con intelletto e senso, comporta un'analisi delle possibilità della sua incarnazione: «L'intelletto, in quanto possibilità di far comprendere e di comprendere, resta assegnato alla sensorialità

di fondare, la *Einheit* rappresenta lo svolgimento dell'asse «orizzontale» della ricerca, mentre le *Stufen* rappresentano lo svolgimento dell'asse «verticale»³³⁵. Il primo riguarda cioè la relazione dell'essere umano con il mondo nel suo agire e subire, mentre il secondo riguarda lo studio dell'essere umano come organismo all'interno di una più ampia teoria degli organismi. Entrambe le direzioni trattano l'essere umano come soggetto e oggetto della natura e come soggetto e oggetto della cultura, intersecano il piano dell'agire spirituale e del lavoro creativo con l'esserci corporeo³³⁶.

Nonostante, infatti, Plessner riconosca come l'elaborazione del materiale tipica delle scienze della natura differisca da quella delle scienze della cultura, radica la distinzione in una differenza fra forme d'ordine dell'intuizione³³⁷ la cui comprensione costituisce l'oggetto di ricerca di una critica dei sensi fondata su una filosofia della natura. Tale filosofia deve essere innanzitutto intesa «nel suo senso più ampio e originario», deve cioè superare i confini fra le scienze particolari e il dominio dei metodi del calcolo esatto, la divisione fra *res cogitans* e *res extensa* che «ha preparato la separazione moderna in un mondo della natura da indagare in modo meramente matematico-fisicalista e un mondo del soggetto che si manifesta come cultura».

Bisogna quindi superare anche il procedimento kantiano di definizione della facoltà conoscitiva dell'essere umano esclusivamente in base alle sue prestazioni matematiche e scientifico-naturali³³⁸ che ha tolto alla filosofia un accesso immediato alla natura e sottratto le realtà dello spirito all'indagine scientifica. Dal momento che si tratta di comprendere il modo di esistere dell'essere umano e della sua collocazione nell'insieme della natura «mediante un'unica posizione esperienziale [...] che comprenda "natura" e "spirito"»³³⁹, ha invece senso porre a monte del lavoro una

come medium di un'espressione. L'espressione a sua volta si realizza soltanto nei movimenti corporei in base al tipo di atteggiamento, linguaggio e azione. I sensi hanno il compito di mediare tra il comprendere e il mettersi in moto, conformemente alle loro differenze modali».

³³⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 56.

³³⁶ *ibidem*, p. 55.

³³⁷ Hans-Ulrich Lessing, Plessners unveröffentlichte „Selbstanzeige“ der „Einheit der Sinne“ [ca. 1923] in Id., *Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer „Ästhesiologie des Geistes“ nebst einem Plessner-Ineditum*, Freiburg/München, Karl Alber, 1998, pp. 375-385, qui pp. 375-376; tr. it. Helmuth Plessner, Autopresentazione inedita dell'“Unità dei sensi” in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 61-72, qui p. 62.

³³⁸ Helmuth Plessner, Autopresentazione inedita dell'“Unità dei sensi”, op. cit., p. 61.

³³⁹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 49.

«considerazione non empiricamente ristretta del mondo corporeo, a partire dalla quale si costruisca, dalla quale dipenda, con la quale lavori e sulla quale retroagisca il mondo spirituale umano»³⁴⁰.

Rimandando a Goethe³⁴¹, Plessner dichiara quindi la necessità di una critica dei sensi, di uno studio del carattere normativo dell'organizzazione sensoriale umana che ne spieghi le leggi di connessione con le forme di conferimento di senso³⁴². La critica dei sensi elabora, pertanto, «1. le leggi fondamentali delle leggi materiali delle scienze dello spirito; 2. le leggi fondamentali delle fonti materiali delle scienze della natura, così come delle fonti prescientifiche del vissuto immediato della natura; 3. l'accesso a un problema che si impone attraverso l'osservazione dei fenomeni della natura, che nessuna scienza della natura può risolvere»³⁴³. In quanto metodo critico, essa si interroga sulle condizioni di possibilità di certe prestazioni culturali, in quanto critica *dei sensi*, essa si interroga sul carattere vincolante dei sensi e sulla relazione fra determinate prestazioni culturali e certi ambiti materiali specifici: «perché determinate prestazioni sono legate proprio a questo senso e non a un altro?»³⁴⁴.

Se, come si è detto, la relazione fra umano e mondo è mediata dalla partecipazione a una determinata cultura, cioè «il mondo naturale è presente a noi direttamente, così come a ogni altro organismo senziente, ma presente attraverso il medium del mondo sociale, grazie alla cui condivisione diventiamo le persone che siamo, le persone che vedono, ascoltano e sentono»³⁴⁵, la critica dei sensi mette l'accento sui media, più che sul medium, sulla molteplicità qualitativa del reale la cui condizione di possibilità si trova nelle diverse modalità sensoriali. A questo proposito Hans-Ulrich Lessing ha ribadito come lo scopo di Plessner sia di «penetrare filosoficamente “i modi della materia” stessa. Il “mondo fenomenico”, “l'aspetto qualitativo del mondo”, “l'aspetto della natura”, “la visione qualitativa della natura” diventa per lui oggetto di una genuina ricerca filosofica, attraverso la quale egli spera di ottenere un “accesso

³⁴⁰ *ibidem*, p. 50.

³⁴¹ Si veda anche Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., pp. 31-32.

³⁴² Helmuth Plessner, *Über die Möglichkeit einer Ästhetik* (1925) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 51-57; tr. it. *Sulle possibilità di un'estetica* in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 73-76.

³⁴³ Helmuth Plessner, *Autopresentazione inedita dell'“Unità dei sensi”*, op. cit., p. 63.

³⁴⁴ *ivi*.

³⁴⁵ Marjorie Grene, *The Understanding of Nature. Essays in the Philosophy of Biology*, Berlin, Springer, 1974, p. 359.

comprendente alla natura”»³⁴⁶.

Plessner persegue tale obiettivo elaborando i «fondamenti a priori per l'applicazione di certe categorie dell'espressione alla materia»³⁴⁷, indagando la necessità di una connessione a priori fra certi modi dell'intuizione e certi tipi di donazione di senso. Una connessione che non è dunque data in modo indifferenziato, come era in Kant nel caso dello spazio e del tempo, ma tramite delle fondamentali differenze, per esempio quelle fra vista e udito³⁴⁸. I sensi sono, infatti, modalità tramite cui la materia può apparire, e apparire sensatamente, in modo determinato, all'umano³⁴⁹. Il progetto estesiologico plessneriano è stato allora giustamente compreso come una teoria della medialità che indaga i limiti dell'esperienza umana³⁵⁰ (o anche: i limiti dei fenomeni originari³⁵¹) tramite lo studio delle forme espressive in cui la connessione fra umano e mondo si realizza³⁵².

Nel quadro di tale *Grenzforschung*³⁵³, Plessner propone una rielaborazione della teoria dell'espressione, non più compresa nei termini di un soggetto che produce espressione o di una relazione che va dall'interno all'esterno e nella quale la persona si perde in una sfera straniante, ma come un mezzo tramite cui la persona diventa tale: «nella sfera dell'“essere

³⁴⁶ Hans-Ulrich Lessing, L'ermeneutica plessneriana dei sensi e la riabilitazione della filosofia della natura in Bruno Accarino, *Espressività e stile*, op. cit., pp. 33-50, qui p. 41.

³⁴⁷ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 283.

³⁴⁸ *ivi*.

³⁴⁹ *ivi*.

³⁵⁰ Si veda Heike Delitz, “Zur Ästhesiologie und Philosophischen Anthropologie der Architektur”, op. cit., pp. 69-70.

³⁵¹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 32.

³⁵² Si veda il saggio di Lessing per la declinazione in chiave di un'ermeneutica della natura dell'opera plessneriana. Lessing sottolinea come la riscoperta della dimensione intuitiva della natura, ispirata probabilmente da Driesch e dalla fenomenologia, ma i cui predecessori Plessner individua in Aristotele, Goethe, Schelling e Carus, sia concepita come un “correttivo” della moderna scienza naturale e della sua considerazione della natura come «oggetto di disposizione e oggetto di interventi tecnico-razionali» sotto dominio dell'uomo. A questa visione Plessner opporrebbe una «relazione dialogica con la natura» di cui si tratta di cogliere le conseguenze etiche. Cf. Hans-Ulrich Lessing, L'ermeneutica plessneriana dei sensi e la riabilitazione della filosofia della natura, op. cit., pp. 44ss. Per la rilevanza del concetto di “espressione” in Dilthey e della sua ricezione in chiave bioermeneutica in Plessner, il quale allarga la categoria dell'espressione alla vita in generale, si veda Jos de Mul, “Comprendere la natura. Dilthey, Plessner e la bioermeneutica” in *Lo Sguardo. Rivista di Filosofia*, n. 14, 2014 (I), pp. 117-134 e Jean-Claude Gens, *Éléments pour une herméneutique de la nature. L'indice, l'expression et l'adresse*, Paris, Les éditions du cerf, 2008.

³⁵³ Heike Delitz, *Zur Ästhesiologie und Philosophischen Anthropologie der Architektur*, op. cit., p. 70.

straniato” delle forme artificiali di espressione l’essere umano giunge a se stesso»³⁵⁴. Queste forme artificiali sono quindi poste in relazione con l’organizzazione psicofisica³⁵⁵, con la differenziazione sensoriale, con le possibilità motorie di espressione e con i tipi fondamentali di comprensione possibile (artistica, linguistica, scientifica).

Come si è detto, comprendere la differenza sensoriale significa superare l’approccio quantitativo e causalistico per privilegiare l’aspetto qualitativo del mondo, ciò che permane nonostante i cambiamenti e che non si lascia comprendere dalla fisica o dalla chimica³⁵⁶: «Perché viviamo in una natura che è fatta di luce e di colori, di toni e di suoni, di odori di ogni genere, di liscio e di ruvido, di duro e di morbido? Perché mostra queste qualità e nessun’altra, nessun’altra forma e figura?»³⁵⁷. Invece di trattare le differenze sensibili in modo puramente empirico, una critica dei sensi mira infatti a riconoscere come nella differenziazione sensoriale si nasconda una legge di senso, un «assemblaggio» [*Zusammenstimmung*] fra qualità sensoriale, modalità di conferimento del senso e comportamento del corpo vivente:

che vi siano *luce* (e colori) e *suono fisico complesso* (e suoni musicali) non è casuale, ma sensato. Soltanto che la sensatezza della luce è di altro genere (schematico-pratico) rispetto alla sensatezza del suono fisico complesso (tematico-espressivo). Le modalità fenomeniche ottica e acustica hanno il loro luogo peculiare nel sistema delle possibilità di senso, sono materie di *valore specifico*. Così come con i colori e con le linee di contorno non si può *fare musica* – cosa che l’Espressionismo invece vorrebbe –, con i suoni e le melodie non si possono costruire schemi. [...] Presupponiamo allora la validità dell’ambito normativo della scienza e dell’arte (in senso moderno), e interrogiamoci sulle possibilità della loro realizzazione. Luce e suono fisico complesso, colori e suoni musicali sono “*reali*”-*obiettivi* poiché appartengono ai presupposti dell’applicazione sensata delle norme scientifiche e artistiche, e precisamente in quanto loro materie di valore specifico, in una parola, poiché sono *ideali-soggettuali*.³⁵⁸

Non soltanto la sensibilità ha un carattere fondativo, ma anche è esperita in modi qualitativamente diversi che rendono possibili modalità diverse del conoscere e dell’agire: l’ambito del senso non è monopolio del linguaggio, ma riguarda anche l’arte e la scienza. Bisogna dunque rivolgere

³⁵⁴ Helmuth Lethen, L’«ultima carta in gioco» della sovranità, op. cit., p. 23.

³⁵⁵ *ibidem*, p. 22.

³⁵⁶ Helmuth Plessner, Die Einheit der Sinne, op. cit., p. 24.

³⁵⁷ *ibidem*, p. 23.

³⁵⁸ Helmuth Plessner, Autopresentazione inedita dell’“Unità dei sensi”, op. cit., pp. 66-67.

l'attenzione alle specificità che permettono di distinguere fra loro le differenti modalità, alle costanti che, se venissero a mancare, comporterebbero la distruzione della pienezza di quel contenuto sensibile determinato, la distruzione del suo carattere ottico, o acustico, o tattile, e così via³⁵⁹.

Scoprire tali costanti significa radicare le diverse forme di pensiero e di atteggiamento nelle diverse forme dell'esperienza, dimostrare l'intreccio fra modalità della sensibilità e tipi di contenuto del pensiero che si fondano "obiettivamente" su quelle così da rivelare il nesso fra fisico e simbolico, fra materiale e ideale, l'intima conformità fra la nostra organizzazione sensibile e le forme possibili della significazione. Se «l'estesiologia dello spirito è la scienza dei modi della resa sensibile [*Versinnlichung*] dei contenuti spirituali e delle loro ragioni [*Gründen*]», essa «mostra che a determinate donazioni di senso [*Sinngebungen*] sono necessari determinati materiali sensoriali e perché non ne sono possibili altri.

Di conseguenza, essa è la strada data per interpretare la molteplicità delle modalità sensoriali» che procede selezionando «quegli ambiti di valore a cui corrispondono connessioni pure di donazione di senso e di intuizione»³⁶⁰. Essa non prende in esame l'intera cultura, ma solo le possibilità della sua comprensione e le materie specifiche nelle quali e con le quali essa è necessariamente legata. Una tale teoria procederà dunque individuando dei casi limite in cui la corrispondenza fra modalità della sensorialità e modalità di conferimento di senso si rivela in modo puro e insostituibile.

Detto altrimenti, se ogni prestazione espressiva si divide in forma e contenuto, nel *come* e nel *cosa* dell'espressione, si tratta non tanto di individuare in alcuni prodotti culturali specifici e storicamente divenuti (la geometria euclidea, la musica pura dell'Europa del dopo Riforma) delle categorie aprioristiche, ma di comprendere i modi in cui per un determinato contenuto viene trovata una forma³⁶¹. Tali modi, che Plessner chiama «Typen von Kundgabe»³⁶² [tipi del rendere manifesto], costituiscono le condizioni di possibilità della cultura:

³⁵⁹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., pp. 15-16.

³⁶⁰ *ibidem*, p. 278.

³⁶¹ Cf. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., p.32; tr. it. *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 345-346.

³⁶² Hans-Ulrich Lessing, Plessners unveröffentlichte „Selbstanzeige“ der „Einheit der Sinne“ [ca. 1923], op. cit., p. 377.

La cultura come il rendere manifesto dello spirito [*Kundgabe des Geistes*] nelle forme e materie più svariate permette di riconoscerne tre tipi: l'espressione [*Ausdruck*] di un contenuto dotato di senso, la designazione [*Bezeichnung*] di significati, la fissazione [*Fixierung*] di concetti. Soltanto la prima ci dà l'arte, soltanto la seconda il linguaggio, soltanto la terza la scienza. A un certo tipo di rendere manifesto corrisponde in modo immanente un "atteggiamento" determinato della persona psicofisica: al primo il mimo e il gesto, al secondo il "parlare" ([...] il linguaggio ad alta voce), al terzo l'azione. A questa concordanza tra spirito, anima e corpo vivente corrisponde un accordo tra spirito e qualità dei sensi che soltanto la concordanza può fondare in modo effettivamente completo. Accordo significa un'affinità specifica o parentela di struttura tra una funzione dello spirito (tipo o modo del rendere manifesto) e tipo o modo della funzione sensoriale³⁶³.

Si distingue allora il ruolo fondamentale dell'espressività intesa in generale come messa in forma significativa della relazione con il mondo in cui «ogni intuizione è un vissuto e in ogni vissuto vi è un darsi di 'qualcosa'»³⁶⁴, e l'espressione come modalità di comprensione caratteristica di un tipo di contenuti dell'intuizione.

Innanzitutto, l'«intuizione» [*Anschauung*] è per Plessner il «farsi presente [*Vergegenwärtigen*] di un contenuto [*Inhalt*] distinto in forma presentativa. Denota una coscienza che in modo chiaro e circoscritto trova come dato qualcosa di determinato qualitativamente e lo accetta come datità [*Gegebenheit*]. Il dato non rappresenta niente, ma è puramente lì e si offre con maggiore o minore chiarezza e interpretabilità. Ciò che si offre, dipende dall'atteggiamento [*Haltung*] della persona, che ottiene i contenuti corrispondenti dalla pienezza dell'essere, poiché viene loro incontro con una postura corrispondente»³⁶⁵.

Il farsi presente dei contenuti dell'intuizione può avvenire in modo rappresentabile, precisabile e pregnante. I contenuti rappresentabili sono contenuti che si presentano come direttamente riproducibili poiché corporei, spaziali, estesi, dipendenti dalla sensorialità. I contenuti precisabili riguardano invece la sfera dello psichico intersoggettivo e interindividuale che si apre alla comunicazione tramite un codice comune. Si possono riprodurre soltanto indirettamente³⁶⁶ e non dipendono dai sensi.

³⁶³ *ibidem*, p. 377, tr. it., p. 63 (modificata).

³⁶⁴ Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit., p. 262.

³⁶⁵ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 79.

³⁶⁶ Nota Alessia Ruco come i primi due generi dell'intuizione siano ancora legati alla dottrina kantiana, alla distinzione fra intuizioni esterne, rappresentabili nello spazio e nel tempo, e alle intuizioni interne, precisabili nella durata, mentre il terzo tipo sarebbe quello

I contenuti che si presentano in modo pregnante non si lasciano invece né rappresentare né precisare e, come pura «sensazione» [*Empfindung*] o come idea pura (visione dell'essenza), i due poli possibili, si danno in maniera unica e insostituibile.

Tuttavia, pregnante è già l'«unità cosale» [*Waseinheit*] dell'intuizione che fonda gli altri due tipi di intuizione possibili, poiché riguarda la necessaria determinatezza delle comprensioni e dei giudizi che provocano «l'isolamento ultimo dell'individuo», la «ricognizione» [*Rekognition*] e il «riconoscimento» [*Wiederkennen*] di un contenuto specifico che fonda il concetto³⁶⁷. L'intuizione pregnante è legata solo parzialmente agli organi di senso poiché riempie senza attendere che lo sguardo si diriga verso qualcosa e anzi, quanto più la persona è rilassata, tanto più è permeata dalle sensazioni³⁶⁸. I contenuti rappresentabili, invece, sono caratterizzati da una direzionalità dello sguardo che si pone “contro” il contenuto nella «percezione» [*Wahrnehmung*].

Ciò che si presenta alla coscienza si lega dunque a una corrispondente modalità del presentarsi: l'*antreffen*, nel caso dei contenuti rappresentabili, l'*innenwerden*, nel caso dei contenuti precisabili, e l'*erfüllen*, nel caso dei contenuti pregnanti. Ma qual è la necessità di questa differenziazione fra tipi e atteggiamenti della coscienza che intuisce?

Come chiarisce Plessner, «poiché l'oggettualità [*Gegenständlichkeit*] dei fenomeni, in virtù della quale essi si uniscono in diversi circoli dell'essere, il regno fisico, psichico, spirituale, non si basa sulla materia delle sensazioni, che rivelano solo stati, non oggetti, essa deve essere ancorata a quelle componenti strutturali immateriali dei fenomeni che dominano formalmente la materia»³⁶⁹. L'oggettualità, cioè, è concepita come un problema formale che riguarda il rapporto fra componenti immateriali e componenti materiali dei fenomeni, piuttosto che un mero adattamento della coscienza all'oggetto.

Ne consegue che «per raggiungere l'obiettivo di comprendere la necessità della differenziazione dell'intuizione in *Antreffen*, *Innenwerden* e *Füllen* l'indagine deve imboccare la strada della comprensione dell'unità dell'intuizione e chiarirsi il problema delle componenti immateriali dell'apparenza»³⁷⁰. Bisogna, cioè, comprendere il modo in cui «materia»

che «si volge fenomenologicamente alla purezza delle cose stesse». Si veda Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner*, op. cit., p. 113.

³⁶⁷ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., pp. 83-84.

³⁶⁸ *ibidem*, p. 89.

³⁶⁹ *ibidem*, p. 99.

³⁷⁰ *ibidem*, p. 100.

[*Stoff*] e «forma» [*Form*] giocano l'una con l'altra per congiungersi in una «figura» [*Gestalt*] sensata nell'unità dell'intuizione³⁷¹, indagarne la componente unificante.

In relazione alla critica alle forme pure dell'intuizione in Kant, esposta in *Einheit der Sinne*, si tenga presente che se, per Plessner, l'elaborazione del concetto di intuizione da parte di Kant ha permesso di superare il sensismo e il razionalismo di Leibniz e Wolff e di considerare sensibilità e intelletto come ambiti compresi ciascuno con un proprio tipo specifico di chiarezza e con un tipo qualitativamente diverso di evidenza senza ridurli l'uno all'altro, pure restava irrisolto il problema della relazione fra le due sfere³⁷². Dalla soluzione a questa questione ne dipende un'altra:

Se i sensi possiedono una propria evidenza e purezza, che può essere costruita nell'intuizione dello spazio e del tempo, se questo tipo di evidenza non può crescere nell'intelletto e non è affatto capace di incremento, se quindi la sensibilità è collegata alla ragione e ai principi della conoscenza solo per ciò che fa, come fonte che fornisce materia [*stoffliefernde Quelle*], e non per il modo in cui lo fa, come fonte che fornisce materiale sensoriale [*Sinnenstoff*], quale valore ha essa in generale oltre alla relativa utilità per il corpo [*Körperleib*] sensibile-materiale del portatore delle funzioni spirituali?³⁷³

Come dunque oltrepassare i limiti del criticismo quando pone il problema del senso della sensibilità in termini di utilità per la conoscenza e limita la sua indagine alla possibilità delle scienze esatte?

Kant aveva avuto il merito di affermare la necessità dell'intuizione per l'esperienza oggettuale, eppure la riduzione di spazio e tempo a forme pure escludeva la comprensione della relazione individuale con l'ambiente e con il proprio corpo vissuto³⁷⁴. La soluzione al problema della costituzione individuale dell'esperienza e della sua configurazione in relazione al corpo vissuto con questi e non altri organi si delinea quindi per Plessner nel tentativo di comprendere i tratti essenziali dell'esperienza nella pregnanza morfologica della natura³⁷⁵, nelle modalità a priori con cui la vita sensoriale si realizza e partecipa alla costruzione del mondo oggettuale, dunque nella relazione reciproca fra sensibilità e sensatezza, fra intuizione e comprensione.

³⁷¹ *ibidem*, p. 98.

³⁷² *ibidem*, p. 75.

³⁷³ *ibidem*, p. 76.

³⁷⁴ *ibidem*, p. 77.

³⁷⁵ *ibidem*, p. 78.

La modalità, infatti, è più concreta nell'intuizione rispetto allo spazio e al tempo, e più universale, poiché connessa allo spirito in tutti i suoi tipi di conferimento di senso ³⁷⁶. I sensi mediano, avvolgono il mondo trasformandolo in apparenza secondo le sue qualità, dove con qualità si intendono i modi in cui l'essere assoluto può diventare oggettivo, cioè reale, per una coscienza³⁷⁷. La struttura modale specifica della sensibilità è dunque motivo di differenziazione dell'intuizione spazio-temporale, cioè ogni modalità dei sensi ha delle proprie qualità spaziali e temporali³⁷⁸.

Inoltre, Plessner pone il problema dell'oggettualità come un problema formale la cui essenza risiede nella relazione particolare delle componenti costruttive immateriali dei fenomeni con quelle materiali ³⁷⁹. Alla comprensione di tali componenti immateriali non possono però condurre né il criticismo né l'intuizionismo³⁸⁰.

Plessner procede dunque considerando entrambi gli approcci e i loro limiti, ponendo la presenza di un momento iletico e di un momento categoriale nelle «figure dell'intuizione» [*Anschauungsgestalten*] e dimostrando come tutti i contenuti presentativi dell'intuizione siano dotati di una diversa articolazione fra materia e forma³⁸¹: «si diventa consapevoli di qualcosa nella misura in cui essa è in forma [*in Form steht*] e le componenti pure formano il contenuto presentativo senza apparire di per sé»³⁸². Le forme sono figurali o categoriali, figurali nel caso delle forme spaziali, cioè rappresentabili, categoriali nel caso delle forme psichiche che costituiscono cioè unità di senso individuali. Anche i contenuti pregnanti sono dotati di forma, poiché la coscienza trova in essi la precisione grazie alla quale essi possiedono senso e distinzione qualitativa.

Ma come è possibile comprendere *eidos* e *hyle* nel loro collegamento, in modo tale che le divisioni della molteplicità iletica in materia ottica, acustica, tattile mostrino l'unità oggettuale del mondo fenomenico? Come evitare di dedurre l'oggettualità delle manifestazioni dalla componente materiale delle sensazioni e dove trovare una componente immateriale e costruttiva delle sensazioni che domini la materia sul piano della forma e insieme eviti di interpretare la natura della forma in modo funzionalista?

³⁷⁶ *ibidem*, p. 305.

³⁷⁷ *ibidem*, p. 310.

³⁷⁸ Heike Delitz, *Zur Ästhesiologie und Philosophischen Anthropologie der Architektur*, op. cit., p. 69.

³⁷⁹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 99-98.

³⁸⁰ *ibidem*, p. 100.

³⁸¹ *ibidem*, p. 102.

³⁸² *ibidem*, p. 104.

Dovrebbe, paradossalmente, una questione apparentemente di filosofia naturale essere risolta orientandosi verso le scienze dello spirito, o addirittura verso le forme culturali dello spirito stesso?³⁸³

Il problema della forma rimanda al problema del valore dei sensi. Se i sensi avessero solo la funzione biologica di sostenere l'organismo in ciò che è utile alla sua vita, tutto ciò che è spirituale, come l'arte, non troverebbe spiegazione. La questione dei sensi è però connessa alla questione della possibilità di conoscenza empirica degli oggetti naturali, e le questioni di conoscenza o sono questioni scientifiche o le fondano, sono cioè questioni di valore. Dal momento che le questioni di valore appartengono all'ambito della filosofia della cultura, il problema della conoscenza empirica degli oggetti naturali rientra in essa. Si tratta allora di rivalutare l'accesso comprendente alla natura tramite l'abbandono dei criteri posti dalla coscienza intuitiva basandosi sul puro rendersi manifesto del senso che si dà direttamente nei fenomeni, rendendoli unitari, come un «*inoggettuale* esser dato del non visibile»³⁸⁴ nel visibile:

Se però la ricerca non deve restare bloccata al livello psicologico, ma deve toccare le fondamenta su cui si erge la cultura umana nelle sue molteplici forme espressive, devono essere fornite garanzie che non possono risiedere in altro se non nella possibilità di associare le diverse forme del senso [*Formen des Sinnes*] con le forme della cultura fattuale. Allora sappiamo che i nostri pensieri non fluttuano nel vuoto, ma l'esperienza [...] ci conferma che l'essere umano [...] nel quadro delle sue possibilità spirituali, è diventato l'organon della nostra riflessione.³⁸⁵

La sfera della cultura, cioè dello «spirito» [*Geist*], è, per Plessner, la sfera di «produzione di atti che – significativi o insignificanti – sono discussi solo se hanno senso»³⁸⁶. È libertà umana di agire e comportarsi che non risponde a nessuna finalità [*Unzweckmäßige*], a nessuna economia [*Unökonomische*], a nessuna necessità [*Unnötige*], emancipata rispetto alla costrizione dell'esistenza³⁸⁷. A cosa servirebbe, infatti, la conoscenza assoluta, a cosa servirebbe l'arte o la tendenza del potere statale a spingersi ben oltre la messa in sicurezza di un popolo?

³⁸³ *ibidem*, p. 133.

³⁸⁴ Helmuth Plessner e Frederik J. J. Buytendijk, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, op. cit., p. 86.

³⁸⁵ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 152-153.

³⁸⁶ *ibidem*, p. 149.

³⁸⁷ Cf. *ivi*.

Lo spirito supera il principio di conformità a scopi e di determinazione, coincide con l'ambito in cui è possibile dire che qualcosa ha valore o non ha valore, cioè con il puro senso³⁸⁸. Porre il problema in questo modo significa porre accanto al modo di incontrare i fenomeni, di percepirli, di prenderne coscienza, di sentirli e di vederne l'essenza (coscienza che intuisce), un modo diverso di connettersi con contenuti estranei, la «comprensione» [*das Verständnis*] o coscienza rappresentativa:

Vivo insieme a persone e animali, li conosco e li tratto come esseri che hanno sentimenti, pensieri e volontà come me. Li capisco, anche senza comunicare tra di noi attraverso il linguaggio dei segni e dei suoni. La psiche si rende manifesta [*gibt sich kund*], comunica e si fa capire in movimenti espressivi [*Ausdrucksbewegungen*] dal modo più elementare al più raffinato. Comprendo i significati effettivi, il modo in cui essi stabiliscono l'oggettività sovraperonale portata da leggi di valore, il contenuto della frase in senso metagrammaticale e grammaticale. Comprendo il senso, che non significa più nulla, ma che tuttavia si pone oggettivamente di fronte a noi, in tutte le arti, ma soprattutto nella musica.³⁸⁹

Poiché oltre a essere diretta verso i fenomeni, la coscienza è orientata verso il senso, si tratta di dimostrare il legame fra i due momenti, la possibilità di associare i diversi tipi di intuizione con i diversi tipi di conferimento di senso.

Sul calco della precedente definizione di *Anschauung*, Plessner definisce il termine *Verständnis* come la «connessione con un contenuto di senso [*Sinngehalt*] attraverso il farsi presente di un qualunque contenuto [*Inhalt*] in forma rappresentativa. Indica un atteggiamento di coscienza che interpreta una datità in maniera chiaramente circoscritta. La datità non è semplicemente assunta, ma sta lì *come* qualcosa, in quanto chi comprende la coglie [*auffaßt*]. Il cogliere [*Auffassung*] è possibile solo del senso, il senso si dischiude solo a un atteggiamento di coscienza che coglie»³⁹⁰.

I contenuti di senso possono essere rappresentabili, precisabili e pregnanti, dove la rappresentabilità richiede forme estese, la precisabilità richiede qualcosa di accessibile a più coscienze e la pregnanza risiede nell'unicità di un contenuto per l'esperienza. I primi sono colti tramite schemi, i secondi tramite i sintagmi e i terzi tramite i temi. A queste diverse caratteristiche corrispondono atteggiamenti altrettanto determinati: spiego

³⁸⁸ *ibidem*, p. 150.

³⁸⁹ *ibidem*, p. 152.

³⁹⁰ *ibidem*, p. 153.

tramite schemi, significhiamo tramite sintagmi e «accenno qualcosa» [*andeuten*]³⁹¹ tramite i temi. Cogliere schematicamente i contenuti rappresentabili dell'«intuizione che incontra» [*der antreffenden Anschauung*] è la funzione della scienza; significare sintagmaticamente i contenuti precisabili dell'«intuizione che acquisisce» [*der innenwerdenden Anschauung*] è la funzione del linguaggio e della scrittura; interpretare tematicamente i contenuti pregnanti dell'«intuizione che riempie» [*der erfüllenden Anschauung*] è la funzione dell'arte³⁹².

Questa categorizzazione per gradi non significa però che le diverse modalità non siano collegate l'una all'altra nell'esperienza e non sta a indicare elementi puri di contenuto, che nella vita ordinaria si formano dalla combinazione delle diverse direzioni dell'intuizione e della comprensione, ma esplicita le possibilità fondamentali della coscienza che hanno trovato nella cultura umana una espressione che ne manifesta l'essenza in modo elementare e semplice: la matematica, per quanto riguarda il processo di schematizzazione (nel caso particolare della geometria pura), la musica (la musica pura), per quanto riguarda il processo di tematizzazione e il linguaggio, per quanto riguarda l'articolazione sintagmatica dei significati.

Questi tre campi della cultura umana costituiscono i casi privilegiati da indagare per verificare il nesso fra modalità della coscienza intuente e modalità della coscienza comprendente e permettono di comprendere tale nesso come «atto del conferire senso (atti dello spiegare, del comunicare significati, dell'interpretare temi) la qual cosa altro non dice se non che è atto di ordinare contenuti. Dar senso è innanzitutto e fundamentalmente una funzione d'ordine, dare una determinata forma; il tipo di funzione (di forma) sta in stretta correlazione col tipo di contenuto. È tale stretta correlazione, tale unione sintetica, a fondare la significatività»³⁹³. Schema, sintagma e tema sono allora i modi per organizzare sensatamente il materiale sensibile che dipendono «necessariamente» dalle sue qualità, cioè i modi per i quali un materiale sensibile determinato può avere senso o meno.

Le modalità con cui i fenomeni si danno alla coscienza corrispondono quindi alle modalità della comprensione secondo le condizioni date dalla forma che è loro propria³⁹⁴: i fenomeni che si incontrano nell'intuizione possono essere rappresentati in modo intelligibile attraverso i contorni del

³⁹¹ *ibidem*, p. 154.

³⁹² *ivi*.

³⁹³ Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit., p. 275.

³⁹⁴ Cf. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., pp. 170.

loro profilo nel disegno, attraverso la forma del loro andare, venire e restare nello spazio, e insieme nel calcolo (disegno e calcolo sono difatti messi in funzione l'uno dell'altro e Plessner parla di una «algebrizzazione delle funzioni geometriche e di una geometrizzazione delle funzioni algebriche» che ha reso possibile l'unione dello spazio con il tempo tramite la rappresentabilità universale dei valori numerici e delle forme³⁹⁵); i fenomeni psichici dell'intuizione che acquisisce e tutto l'*habitus* mentale possono essere designati secondo le condizioni della loro stessa struttura tramite il funzionamento sintagmatico del linguaggio, in maniera loro congruente e corrispondente.

2.6. Lo statuto dell'arte in *Die Einheit der Sinne* [1923]

Per quanto riguarda i modi dell'intuizione pregnante, che Plessner ha distinto nei due poli di sensazione pura e idea pura, la prima caratterizzata da un tipo di contenuto che riempie in maniera "oscura", la seconda, invece, da un tipo di contenuto che riempie in maniera "lucida", viene specificato come, se nell'esistenza ordinaria i due tipi di intuizione si trovano separati e non hanno alcuna relazione fra loro, poiché la sensazione è caratterizzata da un atteggiamento di abbandono, mentre l'idea pura da un atteggiamento di contemplazione e di concentrazione che eleva oltre gli strati materiali sensoriali, esse si trovano collegate nel medium dell'arte e nella comprensione artistica.

L'arte, infatti, porta il materiale della sensazione e l'idea pura a una compenetrazione tale da riflettere nella pienezza materiale il contenuto puro dell'essenza³⁹⁶: «[...] la bellezza, che non è altro che questa connessione formata tematicamente, ha un carattere comprensibile e, nonostante si diffonda nei contenuti pregnanti dell'intuizione [*sie sich in prägnanten Anschauungsgehalten ausbreitet*], appartiene alla sfera del senso [*Sphäre des Sinnes*]»³⁹⁷. Così la grande arte «penetra tutti gli strati dell'intuizione e del senso, presenta [*stellt dar*], senza cadere nella fotografia e nell'oggettività scientifica, comunica, senza diventare didascalica e psicologica, e tuttavia opera direttamente fondendo la

³⁹⁵ *ibidem*, p. 160.

³⁹⁶ Cf. *ibidem*, p. 178. Per una critica alla derivazione classica, sulla scia di Baumgarten e Hegel, della concezione plessneriana, si veda Heinz Paetzold, *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, pp. 39-53.

³⁹⁷ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 178.

molteplicità sensoriale con le idee nella peculiare disposizione del senso tematico»³⁹⁸.

Se lo schema semplifica secondo principi e il sintagma permette l'articolazione, il tema mette in forma tramite proporzioni. Nel tema si fondono, infatti, l'idea e il materiale in proporzioni spaziali o temporali indipendentemente dal fatto che l'opera d'arte riguardi qualcosa di determinato, poiché con tema non si intende ciò di cui l'opera d'arte parla o raffigura o la sua funzione morale, ma il modo e la forma nella quale essa si presenta e con la quale essa coglie l'artista e l'essere umano.

È quanto mancano di vedere le teorie naturaliste e simboliste dell'arte quando si interessano a ciò che l'opera intende comunicare facendo dell'opera d'arte un significato spirituale materializzato, o le teorie formaliste quando ancorano il valore estetico di un'opera a puri rapporti formali senza tenere conto dei suoi valori rappresentativi. Il simbolismo, in particolare, è criticato poiché, identificando a torto senso e significato, attribuisce efficacia alla forma artistica solo dopo aver distinto più livelli di significato (quello scritto, quello rappresentato, quello dell'intenzione espressiva dell'artista e quello misterioso, consciamente o inconsciamente depositato nel disegno i cui codici devono essere decifrati), e fa dell'arte una sorta di «linguaggio senza parole [*Sprache ohne Worte*³⁹⁹] che mette i colori e le forme, i ritmi e i gesti al servizio di significati strutturati sintagmaticamente, per i quali tuttavia esistono sempre equivalenti linguistici»⁴⁰⁰.

L'estesiologia invece, come scrive Alessia Ruco, tende a considerare «in affinità con le *Kunstwissenschaften* e in contrasto con le teorie estetiche come filosofia dell'arte, [...] l'arte nella sua forza formativa, nei suoi esercizi di stile, nella sua capacità di combinare le necessità dei materiali con la libertà della forma», come capace di realizzare «concretamente [...] l'idea della perfetta accordanza, dell'unità interna, fra forma e materia»⁴⁰¹. La sensazione e l'idea devono fondersi se si vuole creare un'opera d'arte, poiché le idee hanno una forma pregnante non rappresentabile, ma questo

³⁹⁸ *ibidem*, pp. 186-187.

³⁹⁹ Agli *Sprachlose Räume*, e soprattutto alla musica, Plessner dedicherà un capitolo in *Anthropologie der Sinne* (1970) in Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften III*, op. cit., pp. 317-393, qui pp. 351-367.

⁴⁰⁰ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 179.

⁴⁰¹ Alessia Ruco, *Alle origini dell'estesiologia*, op. cit., pp. 126-127. Si riprendono qui alcuni nuclei concettuali dell'estesiologia plessneriana funzionali all'argomentazione del capitolo. Per una trattazione più specifica, si vedano, oltre al testo di Ruco, Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit. e Hans-Ulrich Lessing, *Hermeneutik der Sinne*, op. cit.

tipo di forma può esistere solo nella condizione di forme concrete rappresentabili, come rivela la partecipazione dei fenomeni all'«immagine originaria» [*Urbilder*] secondo Platone⁴⁰².

Le opere d'arte si presentano come sensate, e tale contenuto di senso costituisce la loro idealità che, senza risolversi nell'esperienza, non può prescindere da essa poiché si pone di fronte al soggetto di una coscienza in modo oggettivo, determinato e individuale per essere compreso così com'è. L'opera d'arte non permette tuttavia una determinazione definitiva del suo contenuto in modo precisabile o schematico⁴⁰³, perciò ogni formazione concettuale della scienza dell'arte deve mantenersi aperta e flessibile restando ancorata all'intuizione. Questo modo tematico del cogliere, del comprendere, non riguarda però soltanto l'opera d'arte, esperita come puro senso, ma anche in generale la donazione di valore estetica, la comprensione di un fenomeno, di un paesaggio, di un essere umano, e *anche* di un'opera:

Nessun terreno dal quale il cogliere tematico [*die thematische Auffassung*] non ricavi un carattere specifico e ne faccia un paesaggio individuale, nessun detto che esso non possa far apparire come caratteristico, nessun avvenimento [*Begebenheit*], per quanto evidentemente senza senso, a cui esso non sia in grado di attribuire il timbro di un evento [*Ereignis*]. La donazione di valore estetica, che abbraccia l'opposizione fra bello e brutto, è quindi l'espressione del livello più inferiore della donazione di senso. Noi cogliamo semplicemente qualcosa, non come qualcosa. Lo comprendiamo, ma non comprendiamo niente al di sotto. Poiché il cogliere si dirige *in primis* verso un contenuto di senso [*Sinngehalt*] e solo attraverso questo senso verso gli oggetti, dobbiamo contrassegnare il cogliere tematico come quello che lascia sempre apparire le sensazioni o qualche contenuto dell'intuizione nel puro carattere di *come* [*Alscharakter*], cioè, la coscienza rappresentativa non ha qui nulla per cui essere rappresentativa, nulla che essa rappresenti. Il senso puro non sta in rappresentanza di qualcosa, ma è lasciato alla libera interpretazione.⁴⁰⁴

Poiché riguarda il puro carattere di *come* del fenomeno, la sua individualità e determinatezza, il cogliere tematico fonda gli altri due tipi di

⁴⁰² Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 191.

⁴⁰³ Cf. Alessia Ruco, *Alle origini dell'estesiologia*, op. cit., pp. 127-128, che individua una «plurivocità produttiva» dell'arte, riprendendo un concetto introdotto da Hans-Ulrich Lessing in *Hermeneutik der Sinne*, op. cit., p. 224 e affine all'idea goethiana di «essenziale incommensurabilità e incalcolabilità delle creazioni artistiche, nonché al concetto di Dilthey, di matrice goethiana, di determinatezza indeterminata».

⁴⁰⁴ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 205.

donazione di senso. Inoltre, dal momento che esso riguarda la possibilità di comprendere sensatamente un determinato contenuto senza che questo rappresenti nient'altro, si capisce perché l'esempio più perfetto della fusione fra forma e materia non possa essere l'arte figurativa, ma la musica.

Difatti, l'arte figurativa è per Plessner rappresentativa o costruttiva, poiché immagini e sculture non sono possibili senza un riferimento immediato e leggibile nell'opera agli oggetti presenti all'intuizione «che incontra» [*antreffenden*], così come non esiste rappresentazione che non sia retta da principi architettonici. Paesaggi, ritratti e monumenti devono mostrare la chiarezza organica con la quale appaiono le cose nella natura stessa: «la richiesta di somiglianza e di verità relativa alla vita ha dunque giustificazione nella misura in cui certi confini sono rispettati, seppur non definibili concettualmente e non assolutamente fissi, all'interno dei quali una rappresentazione può ancora essere tale, la cui trasgressione porterebbe all'architettura nella superficie con colori e linee o alla plasticità pura [*Plastik*] senza carattere scultoreo, come ha dimostrato in particolare il cubismo»⁴⁰⁵. L'artista diviene modello esemplare del trattamento ideale dei sensi, poiché nelle sue opere sperimenta l'«estensione della portata» [*Belastungsgröße*] di ciascuna qualità sensoriale e rileva i veri «confini di essenza» [*Wesensgrenzen*] fra i sensi⁴⁰⁶. L'«arte che costruisce» [*bauende Kunst*], dal canto suo, seppur libera da ogni riferimento a forme presenti in natura, è legata essenzialmente a scopi costruttivi e a possibilità tecniche, risponde alle necessità pratiche, alle esigenze del gusto e del materiale da costruzione di cui dispone⁴⁰⁷.

È dunque la musica la vera forma pura di tematismo, poiché essa soltanto presenta un materiale sensato che di per sé non rappresenta, non serve e non rimanda a nulla. I colori, le forme e le masse fisiche si presentano come elementi compositivi di oggetti, e solo tramite atti che li privano della loro oggettualità possono essere trattati come puro materiale della sensazione relativo alla pregnanza eidetica dell'intuizione di un contenuto d'essenza. Allo stesso modo, il poeta deve fare i conti con il significato linguistico da seguire o disattendere se vuole utilizzare le parole come valori sonori, suscitare affetti o veicolare intuizioni immaginifiche. I toni, invece, presenti ovunque in natura, non formano mai oggetti, né sono portatori di significati⁴⁰⁸, e la musica è, dal punto di vista della semplicità del rapporto fra materia e idea, superiore alle arti figurative e all'arte della

⁴⁰⁵ *ibidem*, p. 180.

⁴⁰⁶ *ibidem*, p. 17.

⁴⁰⁷ Cf. *ibidem*, p. 180.

⁴⁰⁸ Cf. *ibidem*, p. 182.

parola, sebbene anch'essa debba fare i conti con i valori espressivi che aderiscono alla sua materia.

Nel caso della musica pura non si tratta tanto di fondere insieme contenuti rappresentabili e precisabili con le idee, come nell'arte figurativa, nel teatro, nell'architettura o nella poesia, ma di trattare direttamente il suono nella sua pregnanza iletica e l'idea nella sua pregnanza eidetica per fondere le due direzioni nel tema in modo significativo. La musica pura cattura e coinvolge senza che si possa specificare il motivo per cui questo accade, semplicemente tramite l'ascolto. Non rappresenta nulla, non dice nulla, non illustra e non simbolizza, si rivolge al puro vuoto di una coscienza che riempie senza che essa possa sottrarsi a essa, che eccita e allenta risvegliando un'eco psichica. Le sue proporzioni di ordine generale e formale permettono la sussunzione di tutte le relazioni e forme psicologiche e fisiche, realizzano un'apertura indeterminata che può essere riempita da contenuti provenienti da tutte le zone sensoriali per dare comprensibilità alle idee⁴⁰⁹ sulla base di una comunanza formale, producendo una prestazione direttamente comprensibile tramite il materiale della sensazione stesso⁴¹⁰ a differenza della geometria, che lo fa in quanto pura forma⁴¹¹.

Nella musica, cioè, il contenuto si manifesta come veicolo immediato di connessioni dotate di senso in virtù delle qualità che sono proprie ai suoni: il volume, dal momento che il suono è capace di gonfiarsi e di sgonfiarsi (direzione "espansivo-impansiva"); l'altezza variabile (direzione "alto-basso", valore di posizione); l'articolazione del materiale nella forma dell'arsi, della tesi e della sinesi; l'organizzazione della materia acustica secondo accordi, sonorità e suoni⁴¹². Anche nel saggio del 1951 dal titolo *Anthropologie der Musik*, scritto dopo essersi consacrato alla fondazione della vera e propria antropologia filosofica, Plessner riprende la riflessione sulla musica come caso esemplare per comprendere le corrispondenze fra le «possibilità motorie di espressione e le direzioni nelle quali la nostra comprensione (artistica, linguistica, scientifica) può muoversi»⁴¹³.

⁴⁰⁹ Cf. *ibidem*, p. 188.

⁴¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 196.

⁴¹¹ Cf. *ibidem*, p. 202.

⁴¹² Cf. *ibidem*, p. 220. Si veda anche Helmuth Plessner, Autopresentazione, op. cit., pp. 64-65.

⁴¹³ Helmuth Plessner, Zur Anthropologie der Musik (1951 ca) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 184-200, qui p. 184; tr. it. L'antropologia della musica in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 141-153, qui p. 141.

Tale riflessione permette di mettere in discussione il paradigma che ha fondato l'«essere» sul predominio della «visione» e modellato l'idea di spirito rispetto al pensiero e al linguaggio, all'espressione e all'intelletto radicandola nell'esattezza concessa dal piano ottico. Nel dimostrare la differenziazione dei sensi in relazione all'unità degli atti di conferimento di senso, Plessner vuole sottolineare l'equivalenza in termini di valore delle diverse modalità della sensorialità, ciascuna con le sue possibilità e con i suoi limiti. Nel caso del piano ottico, a dominare è «la costruzione, l'evidenza, l'obbligo delle mosse»; nel caso del piano acustico, a dominare è «la libertà ludica, l'apertura plurivoca del significato, la composizione creatrice. Là la simbolica terminologica e la formalizzazione dei segni nella relazione dei soggetti razionali sostituibili, qui la simbolica esaltante degli esseri in carne e ossa, in accordo e in contrasto. Che là si tratti di verità, qui di bellezza, non può celare in entrambi i casi l'accordo peculiare tra il comprendere, la sensorialità e il sistema motorio, che soltanto nella sua variabilità specificamente umana rivela il piano di organizzazione spirituale dei sensi»⁴¹⁴.

Le proprietà della modalità acustica sono dunque analizzate in relazione alla funzione di mediazione tra modalità del movimento e modalità del comprendere. La modalità acustica media in primo luogo in quanto l'essere umano appartiene agli esseri che producono suoni, mentre non produce luce né colori. Producendo suoni, l'umano exteriorizza, scarica una tensione interna attraverso il movimento, e tale produzione è incontrata di nuovo dall'esterno come «propria». Il suono prodotto rompe, dunque, lo strato limite fra interno ed esterno collegando le due direzioni tramite la sua realizzazione: la modalità acustica possiede un valore di liberazione e di esonero, che non si limita al rilascio di una tensione ma, una volta «scoperto» e oggettivato, acquista efficacia passando attraverso il possibile controllo dell'atteggiamento e del movimento e, per gli esseri umani, si apre al gioco con i suoni e alla possibilità di regolarne l'uso. Il suono media dunque fra il «qui» e il «là», possiede il carattere della vicinanza-lontananza, ma in sé non è qualitativamente né «qui» né «là», poiché non appare frontalmente, ma è spazioso, avvolgente, voluminoso: è «ovunque e in nessun luogo»⁴¹⁵, come proprio della posizionalità eccentrica.

Questo modo di essere nello spazio e di produrre spaziosità è dunque conforme alla posizione corporea umana che produce suoni tramite la voce,

⁴¹⁴ Helmuth Plessner, *L'antropologia della musica*, op. cit., p. 142.

⁴¹⁵ *ibidem*, p. 145.

e anzi si adatta a essa articolandosi in intervalli che conferiscono ai suoni determinatezza: «esibisce sequenze sonore chiaramente strutturate dal punto di vista sintattico, nonostante si tratti ora di strutture aperte, non rigidamente normative come quelle del linguaggio logico»⁴¹⁶. Nella relazione fra corpo vivente e modalità acustica, i suoni fanno appello allo strato del comportamento: la connessione diretta tra linee sonore e movimenti corporei si manifesta nella danza, nella possibilità di trasporre in movimenti l'importo di senso della musica. La trasposizione del senso musicale nella danza è però vista da Plessner come un impoverimento della comprensione musicale, la cui grandezza risiede proprio nella possibilità di «astenersi dal sistema motorio che la musica stessa risveglia e tocca, e affidare lo scioglimento delle sue tensioni dinamiche (fino alle tensioni espressivo-emozionali) alle stesse immagini sonore. Il loro gioco reciproco garantisce il gioco con noi»⁴¹⁷. In questo, la musica appartiene alle forme espressive dotate di una peculiare socievolezza che, come il sorriso, testimoniano del controllo dell'essere umano sul proprio corpo che apre a uno spazio di gioco inedito alle altre forme di vita, un gioco tra sé e sé, un «essere in potere, essere signore, del rapimento che provocano i suoni»⁴¹⁸.

Nonostante la musica sia il campo privilegiato per studiare la connessione fra donazione e comprensione tematica del senso, che Plessner chiama «espressione» [*Ausdruck*], questa è una caratteristica in generale di «tutto ciò che è formato da proporzioni, che appare sensato attraverso la messa in forma [*Formung*], un'opera per mano dell'essere umano, così come un paesaggio, un fiore, un discorso [...]. La mimica umana nella fisiognomica e nel gesto è solo un caso particolare dell'espressione in generale, ma proprio per questo significativa tematicamente come movimento del corpo [*Leibesbewegung*]»⁴¹⁹.

Per questo, anche proposito delle forme di comportamento, Plessner distingue l'espressione dall'azione, in cui si tratta di agire anticipando la meta del movimento e di mostrare la fondamentale relazione fra corpo organico e ambiente tramite «l'anticipazione di un punto che appartiene alla realtà o deve essere posto in relazione a essa»⁴²⁰. L'azione, intesa come agire finalizzato, è legata alla donazione di senso schematica che comporta una maggiore univocità di senso rispetto alla donazione di senso tematica, dunque un graduale restringimento del campo della coscienza che procede

⁴¹⁶ Alessia Ruco, *Alle origini dell'estesiologia*, op. cit., p. 158.

⁴¹⁷ Helmuth Plessner, *L'antropologia della musica*, op. cit., p. 152.

⁴¹⁸ *ivi*.

⁴¹⁹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 221.

⁴²⁰ *ibidem*, pp. 221-222.

verso un aumento della direzionalità e della finalità di movimento. Azione ed espressione hanno caratteristiche essenzialmente diverse rispetto al rapporto fra senso e temporalità: l'azione avanza per fasi successive anticipando il suo fine e può svolgersi in modi comparabili che tendono tutti ugualmente allo stesso risultato, mentre l'espressione si realizza in se stessa senza essere orientata verso alcun fine esterno poiché il senso appare direttamente nel corso della sua durata. L'espressione si situa nel *temps durée* e ha un valore d'essere, immediato, mentre l'azione si situa nel *temps espace* e ha un valore di funzione, è un'esteriorizzazione vitale mediata e indiretta. Entrambe testimoniano della relazione di interdipendenza fra corpo vivente e ambiente che si esprime nelle immagini del comportamento⁴²¹, nonostante l'espressione riguardi tutto ciò che ha forma proporzionata dove «il senso è dato *uno actu* nella e con la scansione spaziale e temporale dell'evento»⁴²²:

Se nella materia, nel movimento di un corpo [*Körpers*] appare una connessione comprensibile senza che si sia in grado di indicare cosa significa questa linea, questo movimento, allora il corpo [*Körper*] è espressivo [*ausdrucksvoll*] in un senso che forse non è descrivibile, non è concettualizzabile [*begreiflichen*], ma può essere vissuto in modo pregnante. La legge della tematica si applica a tutti i corpi [*Körper*] e garantisce la possibilità delle arti. La presenza originaria dello spirito è leggibile solo nell'atteggiamento dei corpi viventi [*Leibern*], mentre il processo artistico di tutta l'arte [*das künstliche Verfahren jeder Kunst*] consiste nel rendere corpi materiali [*Körper*] quali la tela, il colore e la pietra campi di espressione [*Ausdrucksfeldern*] con i quali dare corpo [*verleiblichen*] a un senso. L'immediata capacità espressiva del corpo vivente [*Leibes*], alla quale corrisponde un altrettanto immediata e originaria capacità dello spirito di cogliere [*Auffassungsgabe*] il senso espressivo dei suoi gesti, della sua mimica e della fisiognomica, ha validità per ogni contenuto [*Inhalt*], sia esso di natura psichica, [...], o si tratti di un'essenza spirituale, di pensiero [*gedanklichen*] o dei sensi [*sinnhaften*].⁴²³

Perciò il motivo per cui, fra tutte le arti, la musica è quella che meglio si offre per comprendere la donazione di senso tematica, è che essa, allo stesso modo dell'espressione in quanto forma del comportamento, offre un intreccio diretto fra forma e materia senza fare riferimento a qualcosa che stia oltre sé.

⁴²¹ Si veda Helmuth Plessner e Frederik J. J. Buytendijk, *Die Deutung des mimischen Ausdruck*, op. cit.

⁴²² Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit., p. 280.

⁴²³ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., pp. 287-288.

I suoni sono «costrutti temporalizzati» [*gezeitigte Gebilde*] che possono «produrre sequenze motivate nella successione temporale grazie alle caratteristiche essenziali della modalità acustica» (impulso alla successione, il fondersi in accordi, la struttura a intervalli, la somiglianza della ottave e il valore della direzione), hanno cioè una relazione diretta con il tempo e con il movimento che manca invece a luce e colori. I suoni riempiono il *temps durée* come un *continuum* di natura processuale: «accanto ai caratteri della potenza spaziale, [...] il volume dell'ampiezza possiede anche la *tendenza a realizzarsi*, come infatti un'improvvisa interruzione che non riesce a *smorzarsi* lascia dietro un vuoto di temporalità sensibile, di valore dinamico»⁴²⁴. Tale successione è di per sé sensata poiché appresa come un intero che «attraverso la produzione di suoni conduce necessariamente l'esecuzione [...] a una *fine* stabilita ma non ancora rivelata», anticipata in ogni passaggio ma non ancora compiuta: «[...] questa apertura della *fine* è [...] è l'idea specificamente musicale»⁴²⁵.

Non soltanto si tratta di una fine attesa, eppure indeterminata e plurivoca, ma anche essa si compie soltanto attraverso lo svolgimento della melodia, nell'importo materiale dei suoni che si articolano secondo un ritmo interno e una direzionalità propria. Il minimo di interpretabilità garantito dalla forma tematica si produce a condizione che siano possibili un avanti e un indietro e un congiungersi degli elementi nel loro svolgimento univoco, un incontrarsi in relazioni reciproche che creano alti e bassi, inversioni, ripetizioni, intrecci di diverse linee di svolgimento e forme di svolgimento che si raggruppano in figure pure dispiegando un ordine di sviluppo che matura di fase in fase.

Nonostante seguano tale linea di sviluppo, le tappe non si succedono semplicemente, ma formano nessi diversi che si svolgono in un tempo che non può essere misurato, in un ordine del tempo soggettivo di cui facciamo esperienza quotidianamente, il *temps durée*, appunto⁴²⁶. L'esperienza di un'armonia musicale impregna la psiche di nuovi ordini orientati in maniera plurivoca⁴²⁷, di un «*continuum* disomogeneo» i cui cambiamenti di contenuto appaiono diversamente lunghi o corti, noiosi o eccitanti, tempestosi o lenti nel tempo dell'esperienza soggettiva⁴²⁸. Nel movimento incommensurabile e disomogeneo che costituisce l'essenza delle linee guida

⁴²⁴ Helmuth Plessner, *L'antropologia della musica*, op. cit., p. 148.

⁴²⁵ *ibidem*, pp. 149-150.

⁴²⁶ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 226.

⁴²⁷ *ivi*.

⁴²⁸ *ibidem*, p. 227. Per la derivazione bergsoniana del passaggio si veda Alessia Ruco, *Alle origini dell'estesiologia*, op. cit., pp. 170ss.

costituite dall'arsi, dalla tesi e dalla sinesi si dispiega il mistero della messa in forma tematica come pura proporzione appresa soggettivamente⁴²⁹.

È il suono stesso a durare, non soltanto la struttura musicale, dunque la sua messa in forma, e nemmeno il solo movimento complessivo, perché il materiale acustico si prolunga, riverbera, riempie un ordine di durata pura che non può essere misurata. Aumenta di volume, intensifica la sua esperienza, aumenta o diminuisce di intensità, a differenza del dato ottico che, come «qualità piana», è di per sé statico pur progredendo nel tempo. Non soltanto, quindi, nel rapporto fra senso e temporalità, ma anche nel rapporto fra senso e spazialità (o «spaziosità» [*Räumigkeit*]) differiscono espressione e azione, suono e dato ottico: i suoni sono «conformi allo spazio» [*räumige Ordnung*] poiché corrispondono a posture del corpo che produce suoni, che è la ragione effettiva della possibilità di mettere in relazione le loro altezze con le corrispondenti altezze vocali e di poter produrre i toni uditi con la voce, nonostante la scala tonale della voce sia significativamente più piccola e presenti un minor numero di transizioni⁴³⁰.

Poiché la musica significa tramite strutture di senso «posizionali» che non rappresentano e non designano, ma lasciano aperta la struttura del senso, l'accordanza dei suoni evoca atteggiamenti adeguati a tale senso: «si sviluppa un gioco di gesti e con esso un gioco di forme di significati possibili da tutti gli ambiti dello spirito, poiché lo spirito è coerentemente fondato nell'unità del senso e in quelle forme secondo la legge della funzione ordinatrice»⁴³¹ che spiega la possibilità della musica assoluta e della sua interpretazione nella danza e nella direzione d'orchestra, i cui gesti che si dispiegano davanti agli occhi dell'ascoltatore realizzano l'intenzione risvegliata in lui, ma che gli è negato di perseguire⁴³².

Anche dal punto di vista estesiologico, dunque, il tentativo di rinnovare la coscienza dell'arte figurativa a partire dallo spirito della musica, sotto l'influenza della grande musica sinfonica, è da Plessner considerato un processo di impoverimento delle specificità artistiche di ogni mezzo. Cézanne, Matisse, Picasso, van Gogh o Gauguin testimoniavano di un nuovo idealismo che aveva portato all'affermarsi di un realismo soggettivo sensoriale che aveva creduto di potersi allontanare dalla rappresentazione. Non tanto l'oggetto, ma la sua esperienza e il suo valore spirituale diventavano centrali all'opera d'arte: «la giovane generazione cercava non più l'adeguamento dell'opera d'arte all'oggetto

⁴²⁹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 228.

⁴³⁰ *ibidem*, p. 239.

⁴³¹ *ibidem*, p. 241.

⁴³² *ibidem*, pp. 243-244.

dell'impressione, ma l'adeguamento dell'oggetto all'espressione attraverso l'opera d'arte»⁴³³. Dal momento che la rappresentazione era considerata un pregiudizio borghese da eliminare per affermare una libertà espressiva che avrebbe inaugurato la nuova umanità, si era arrivato a credere di poter fare musica con i colori cercando, in particolar modo Kandinskij, di dimostrare l'immediata connessione di certi colori e forme con determinati valori emotivi.

Tuttavia, nell'ottica plessneriana, l'armonia e la disarmonia dei colori non si basano sull'assonanza o la dissonanza di particolari qualità sensoriali che si fondono insieme, poiché i colori conservano la propria indipendenza e permangono fissi nel punto di diffusione che fa parte intrinsecamente di ogni realtà cromatica. I colori, cioè, combinandosi, non compongono quantità complesse e grandezze di ordine superiore come fanno gli accordi, poiché non hanno valore posizionale e non significano nulla da soli, senza una giustificazione oggettiva: «una composizione (di colori) [...] può benissimo darci l'impressione di calma e benessere assoluti», pur cambiando di significato all'interno delle diverse culture, e «l'artista ha sempre la possibilità di creare stati psichici di una certa qualità attraverso una certa disposizione di colori e linee. Tuttavia, se non dispone questi elementi visivi come proprietà di ordine oggettuale cosale o extracosale, l'immagine rimane priva di senso, anche se è puramente decorativa nel senso di uno stato mentale»⁴³⁴, può cioè produrre effetti nella psiche senza produrre contenuti significativi o contesti di senso.

Poiché i colori e le linee non sono voluminosi, non hanno valore posizionale e non producono accostandosi quantità complesse, non è dunque possibile una musica per gli occhi. La successione temporale che, in modo diverso, l'Espressionismo e il cinema hanno creduto di poter fondere con i colori, i dati ottici e le figure rimane a essi esterna e immotivata, perché essi non possiedono quel carattere temporalizzante che permette di disporre i suoni in sequenze sensate e li conduce a risolvere una qualche tensione. I colori non procedono per intervalli, ma anzi possono manifestarsi simultaneamente e trasformarsi l'uno nell'altro e, infine, non sono prodotti dal corpo umano nel modo in cui lo sono i suoni, quindi non possono accordarsi con le posizioni corporee. A essi manca, quindi, l'«assemblaggio» [*Zusammenstimung*] basato sull'uniformità fra materia e forma⁴³⁵ che costituisce il fondamento estetico dell'adeguamento sensato

⁴³³ *ibidem*, p. 249.

⁴³⁴ *ibidem*, p. 251.

⁴³⁵ *ibidem*, p. 236.

dei gesti alla musica, la loro funzione interpretativa e obiettiva, non arbitraria, ma motivata dal materiale acustico in virtù delle figure e del valore posizionale dei toni che fanno a meno del riferimento oggettuale⁴³⁶.

Anche quando la luce si diffonde, essa resta fenomenicamente nel luogo da cui si propaga e la sua propagazione rimane invariata, mentre il volume della musica cambia, il suono si gonfia e si intensifica riempiendo lo spazio in tutte le direzioni. Non è quindi possibile un tematismo puro nella pittura o nella scultura⁴³⁷, poiché entrambe, appoggiandosi sul materiale visivo, necessitano ugualmente della donazione di senso schematica e vano è il tentativo dei pittori rivoluzionari di «liberare l'arte del colore dal suo vincolo tradizionale con un *sujet* e ottenere per essa la stessa libertà del fare musica, contro il popolare pregiudizio che il suo scopo consisterebbe in un modo qualunque di descrivere e riprodurre»⁴³⁸:

La musica a colori di Kandinskij, la fase puramente costruttiva di Picasso (“Il violino”, “La studentessa”) e il cubismo rigoroso, detto più in generale: tutti gli effetti radicali del movimento espressionista, che miravano [*aus waren*] a frantumare il *sujet* cosale, portarono alla completa illeggibilità del contenuto pittorico (o plastico) e finirono dove anche l'Impressionismo era finito contro la sua volontà: nella semplice decorazione del tappeto dipinto. Tale vicolo cieco è stato riconosciuto da tempo. Picasso, e con lui una cerchia più ampia, è tornato all'oggettività classica, segno che almeno i confini tra arti figurative e musica iniziano a essere valorizzati come leggi di essenza e non più come pregiudizi borghesi.⁴³⁹

Nessuna pittura assoluta, dunque, solo una musica assoluta: tutti i tentativi di raggiungere la libertà del soggetto dal mondo materiale nel dramma, nella lirica e nelle arti figurative sono destinati all'impossibilità⁴⁴⁰. La critica all'impostazione soggettivistica delle avanguardie novecentesche, sviluppata sul terreno dell'estesiologia dell'udito e della vista, costituisce quindi un ulteriore passaggio verso la necessaria riabilitazione della sensatezza specifica alle differenti qualità estetiche della natura e alla sua pregnanza morfologica che il progresso scientifico e tecnologico avevano

⁴³⁶ *ibidem*, p. 235-236.

⁴³⁷ *ibidem*, p. 232.

⁴³⁸ Helmuth Plessner, *L'antropologia della musica*, op. cit., p. 146.

⁴³⁹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 232.

⁴⁴⁰ *ibidem*, p. 237.

ignorato formando il moderno concetto di realtà sulla base di relazioni numeriche omogenee e astratte e campi di forze⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Helmuth Plessner, *Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei*, op. cit., pp. 277-278.

Capitolo tre.

Verso una filosofia dell'architettura

3.1. L'architettura come problema estesiologico

Per quanto riguarda dunque il tentativo espressionista di fare musica con i colori, Plessner si mostra assai critico. Gli elementi di cui è composta la pittura sono essenzialmente diversi da quelli musicali, non sono voluminosi e non hanno durata, non si assemblano in strutture autonome di senso senza riferirsi a una componente oggettuale. Dal punto di vista plessneriano, l'Espressionismo è quindi considerato come un ennesimo radicalismo⁴⁴² alla stregua dell'industrialismo e del comunitarismo, una mancanza di tatto e una rinuncia a tutto ciò che vi è di inessenziale⁴⁴³, una sorta di «nostalgia espressiva» [*Ausdrucksehnsucht*] che sente ogni forma come negazione della vita: il trionfo della «mancanza di figura» [*Gestaltlosigkeit*]⁴⁴⁴.

È interessante tuttavia comprendere come il processo di dissoluzione dell'arte figurativa – *bildende Kunst*, dunque arte che mette in forma – riguardi l'architettura. Nel saggio del 1918 sulla filosofia della storia dell'arte, Plessner sostiene infatti come dalla direzione critico-trascendentale assunta progressivamente dall'arte occidentale, l'architettura sia stata portata a compiere passi significativi, orientandosi verso un sempre più maturo commisurare i propri mezzi, verso un'arte della «resa sensibile» [*Versinnlichung*] delle regole costruttive che compone il materiale secondo la sua essenza tecnica corrispondente in una totalità. Non tanto la trascendenza metafisica nei confronti delle forme mondane, che la religione non può più garantire, ma la finalità terrena, la vita del lavoro finalizzato a uno scopo, ha spinto la coscienza estetico-architettonica verso la sua libertà⁴⁴⁵.

Come si è detto, dal punto di vista estesiologico pittura, scultura e architettura emergono dalla tensione fra schematismo e tematismo presentando ciascuna una validità specifica. Lavorando con il mezzo ottico, esse mirano a scopi «ultraottici», poiché «come una cosa è incontrata attraverso l'intuizione visibile, così le relazioni d'ordine in essa, la sostanza e la qualità, la sua relazione reciproca e causativa con altre cose, la sua dissolvibilità [*Auflösbarkeit*] in elementi e la sua ricomponibilità a partire

⁴⁴² Joachim Fischer, *Ästhetische Anthropologie und Anthropologische Ästhetik*, op. cit., p. 181.

⁴⁴³ Cf. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 101.

⁴⁴⁴ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 45. Si veda a questo proposito Christoph Asendorf, „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, op. cit.

⁴⁴⁵ Cf. Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 45.

da elementi, sono trasposte in concetti e giudizi se si vuole comprendere i loro modi di apparire rappresentabili [...]. [...] gli oggetti sono più di ciò che appare»⁴⁴⁶, pertanto «la loro donazione di senso [*Sinngebung*] è fondata oggettualmente-significativamente [*gegenständlich-bedeutungshaft*]]»⁴⁴⁷.

Come un ritratto comprende la figura di ciò che si incontra, in modo corporeo e spirituale, il carattere dell'anima, la forma fisica e la sua vitalità, così la percezione di un mobile coglie il fatto che esso abbia un lato posteriore e un lato anteriore, si divida tra la visione dell'immagine attualmente data e le possibilità di ulteriori immagini che «includono formando un tutto» [*die ein Ganzes einschließen*]⁴⁴⁸. Il motivo per cui l'arte figurativa, entro la sua donazione di senso tematica, resta legata alla «cosalità» [*Dinglichkeit*] della rappresentazione dipende, allora, dalla comprensione del suo intreccio con la donazione di senso schematica connessa al circolo del senso ottico⁴⁴⁹, il cui caso limite è individuato nella geometria che, a differenza del legame fra senso musicale e senso acustico, di tipo materiale, si lega al senso ottico secondo un accordo funzionale ugualmente immediato.

Non si tratta di una relazione che riguarda la sensazione visiva, ma del carattere figurale della geometria, della sua costruttività mostrata dal disegno. Questo permette, infatti, di restituire la specificità di tale accordo tramite supporti materiali, pur essendo una soltanto parziale rappresentazione delle verità geometriche il cui senso risiede nell'unità della costruzione ottenuta da punti, linee e spazi, vale a dire i possibili schemi secondo i quali i contorni figurali devono essere prodotti a misura di legge. Solo attraverso schemi le immagini sono formalmente definite e rese comprensibili: «non è il disegno a essere decisivo, nonostante sia necessario, ma il senso dei contenuti cosali geometrici, che valgono come schemi di costruzione e devono essere sviluppati e determinati costruttivamente»⁴⁵⁰.

La «direzione» [*Richtung*] o, per meglio dire, il raggio, è quindi l'a priori della comprensione di senso geometrica. La possibilità di costruire secondo una particolare «direzione» [*Richtung*] dipende dalla comprensione dell'«indirizzo» [*Gerichtheit*]⁴⁵¹ e nessuna linea potrebbe

⁴⁴⁶ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 255.

⁴⁴⁷ *ibidem*, p. 296.

⁴⁴⁸ *ibidem*, pp. 255-256.

⁴⁴⁹ Cf. *ibidem*, p. 255.

⁴⁵⁰ *ibidem*, p. 258.

⁴⁵¹ *ivi*.

essere intuita se lo sguardo che la percorre mancasse di questa specifica modalità di donazione di senso. Punto, linea, superficie e spazio sono allora tanto gli strumenti quanto le forme del «cogliere che indirizza» [*richtunggebender Auffassung*]⁴⁵². L'indirizzo è un tipo di intuizione che corrisponde a una comprensione particolare, che si realizza tramite una funzione le cui qualità essenziali forniscono la ragione della corrispondenza con quella particolare modalità del cogliere: la funzione dello sguardo, dove l'essere diretti frontalmente, radialmente verso un contenuto materiale determina inequivocabilmente il campo ottico.

Non si tratta di considerare il raggio della visione come un modello originario della linea, costruita a posteriori, ma di comprendere come la funzione dello sguardo implichi costitutivamente la radialità. Il campo ottico è determinato in modo inequivocabile da questa forma dello sguardo come funzione di attenzione specifica al materiale sensoriale. La forma radiale costituisce la linea e quindi tutti i mezzi di costruzione della geometria, la relazione interna a una connessione lineare o fra diverse connessioni, la progressione e il discostamento dall'intenzione originaria che si ha nelle linee curve: «l'intero mondo rappresentabile è quindi soggetto alla geometrizzazione, se non sintetico-proiettiva, analitica, attraverso la mediazione di grandezze di valore numerizzabili»⁴⁵³.

Nella misura in cui il mondo diventa numerizzabile, matematizzabile, passa sotto il dominio della volontà umana, la cui sfera d'azione si consolida grazie alla chiara determinabilità delle relazioni tra le cose e si amplia grazie alla calcolabilità degli eventi futuri, acquisendo il massimo valore pragmatico possibile:

Da una varietà di possibilità di azione, la cui forma è tracciata dalla matematica, la selezione avviene in base alla ricerca della massima efficacia delle nostre azioni. In questo modo, matematica e tecnica sono necessariamente collegate.⁴⁵⁴

Sulla base della connessione e dell'uniformità interna fra raggio della visione e raggio della linea bisogna dunque parlare di un accordo fra funzione ottica e costruzione geometrica e di una conformità fra funzione ottica e azione considerata secondo la sua forma generale. Questa conformità è sia indiretta, che diretta. Indiretta, poiché la «radialità» [*die Strahligkeit*] è la forma dell'intuizione ottica che corrisponde alla costruzione geometrica, la quale media l'accordo dell'intuizione ottica con

⁴⁵² *ibidem*, p. 258-259.

⁴⁵³ *ibidem*, p. 261.

⁴⁵⁴ *ibidem*, p. 262.

l'azione permettendo, come si è detto, il dominio della natura tramite il calcolo che fornisce una base alla tecnica. Diretta, poiché lo schema di ogni azione in generale contiene già quell'essere indirizzato verso qualcosa in relazione a uno scopo cui si accorda l'indirizzo del raggio visivo.

Solo la vista consente un rapporto con gli schemi dell'azione nella misura in cui coglie «fonti di stimolo» [*Reizquellen*] oggettuali. L'oggetto colpito dal raggio della visione è isolato, afferrabile, permette l'orientamento di varie azioni possibili tramite la sua individuazione nello spazio e ha valore segnaletico tramite la distanza che lo separa da chi guarda. Il valore segnaletico non ha bisogno di essere compreso, poiché lo sguardo si aggrappa direttamente a un contenuto oggettuale, a differenza di quanto accade con i toni e le sensazioni che, come si è detto, riempiono disorientando la coscienza senza essere riconducibili a un luogo preciso. La possibilità di «fare presa» [*Griffigkeit*] su un contenuto e l'indirizzo della funzione visiva che incontra sono le caratteristiche essenziali su cui si basa l'accordo del senso della vista con l'azione, nonostante non tutti i contenuti della vista siano afferrabili, per esempio i colori, o materiali, ma solo quelli in cui si manifesta un contrasto definito del contorno rispetto allo spazio e la completa unificazione dei contenuti che riempiono il campo visivo intorno al nucleo dell'oggetto.

Solo nell'oggetto del vedere si dispiega l'accordo immediato fra sensorialità e senso relativo al campo ottico, e questo spiega perché ogni rappresentazione sensata nella pittura, nella scultura e nell'architettura debba essere la rappresentazione di qualcosa, cioè debba essere soggetta all'ordine delle cose, mostrare un riferimento oggettuale. Lo sguardo ha bisogno di determinatezza, di aggrapparsi all'oggetto in ogni suo aspetto e di organizzare i contenuti del campo visivo fra loro per dar loro un senso: «un'opera figurativa deve comunicare in maniera chiara ciò che rappresenta, per ottenere un effetto che vada oltre il materiale [*den Stoff*]. Se invece si accontenta di essere solo un ornamento, una decorazione, di suscitare uno stato d'animo, allora non ha bisogno di alcun legame oggettuale»⁴⁵⁵. A tale ragione “positiva”, si accompagna la ragione “negativa” della non corrispondenza fra materiale ottico e atteggiamento, dal momento che il corpo non si accorda direttamente ai cambiamenti di intensità e di qualità del materiale ottico come fa con la musica, poiché non è in grado di produrre luce e colori come produce suoni.

Questa distinzione si complica nei confronti dell'ambito di validità dell'architettura, o «arte della costruzione» [*bauende Kunst*]. Rispetto al

⁴⁵⁵ *ibidem*, p. 265.

modo in cui essa produce senso e al modo in cui il senso è in essa compreso, Plessner la considera innanzitutto come essenzialmente legata allo «scopo costruttivo» [*Bauzweck*], che ne limita la libertà compositiva⁴⁵⁶. Si tenga presente che i «movimenti orientati a obiettivi» [*Zielstrebige Bewegungen*]⁴⁵⁷ sono, come si è detto, costitutivi dell'azione e possono essere istintivi o "intelligenti", nel caso in cui la rappresentazione dell'obiettivo anticipi il movimento, che non si limita dunque soltanto ad apparire come conforme a scopo, ma è causato da quella rappresentazione.

La causalità tramite decisione, fondamento della facoltà razionale, è tuttavia possibile sulla base di giudizi che acquistano validità per il comportamento solo se il comportamento ha la possibilità di prendere in ogni momento una strada diversa per la sua traiettoria, dunque in relazione alla certezza di potere anche altrimenti: il ragionamento, soppesando le diverse motivazioni, anticipa un sistema di possibilità per contrassegnarne infine una come decisiva per la direzione dell'azione sotto il segno della «definitività» [*Endgültigkeit*]⁴⁵⁸. La definizione consapevole degli obiettivi è quindi subordinata al giudizio secondo ragioni e l'interesse di sapere se un'azione avrà successo e a quali condizioni giustifica la ricerca di una conoscenza certa e di una prevedibilità degli eventi: la scienza diventa esatta quando un effetto può essere riprodotto entro determinate condizioni, dunque tramite l'individuazione di cause che, come intervento richiesto dal metodo, trova appoggio nell'azione che tramite essa raggiunge il suo massimo grado di precisione.

Schematizzare, che è il proprio della scienza, significa, per Plessner, «semplificare» [*Vereinfachen*], tralasciare qualcosa sulla base di un certo principio⁴⁵⁹ per garantire una costante possibilità di intervento nella natura dell'ambiente e del mondo interiore psichico e ampliare le possibilità di azione. L'indagine sperimentale e metodica del mondo è ottenuta tramite la riduzione dei fenomeni a un *continuum* spaziotemporale che permette di assegnare loro un senso e una possibilità di applicazione riconducendoli a elementi figurali e «valori di luogo» [*Stellenwerte*], cioè tramite una riduzione matematica dei fenomeni concreti alle loro condizioni formali date, collegate e visualizzate tramite il disegno e il calcolo.

⁴⁵⁶ *ibidem*, p. 181.

⁴⁵⁷ «Obiettivi [*Ziele*] e fini [*Zwecke*] non sono la stessa cosa [...]. Porre una finalità [*Zwecksetzungen*] è quel particolare modo di porre un obiettivo [*Zielsetzungen*] il cui motivo di uno stato finale nel futuro ne causa la realizzazione», *ibidem*, p. 219.

⁴⁵⁸ *ibidem*, pp. 218-219.

⁴⁵⁹ Cf. *ibidem*, p. 159.

L'ordine secondo cause e finalità della scienza è in questo modo trasposto nell'azione tecnica: «il conseguimento metodico di un effetto con la massima sicurezza di successo è il principio della tecnica come applicazione della visione scientifica alla prassi della vita»⁴⁶⁰. Di conseguenza, la produzione di un *continuum* spaziotemporale è determinante per l'architettura in quanto tecnica di costruzione che procede su base scientifica anticipando il proprio obiettivo nelle diverse fasi progettuali e dipendente da matematica e geometria, disegno e calcolo. Disponendo schematicamente gli elementi dello spazio la costruzione può accordarsi alla corrispondenza a un fine determinato. In questo modo, essa è vincolata fin dall'inizio a un certo ambito di significato:

Sulla base della rappresentazione di una finalità razionalmente comprensibile l'architettura dà all'oggetto il suo significato, una casa, una scala, un giardino. La legge secondo cui un contenuto visivo deve sempre essere sostenuto da un significato, cioè si deve sapere “cosa rappresenta”, è quindi soddisfatta dall'inizio.⁴⁶¹

La corrispondenza a una finalità specifica limita quindi la libertà compositiva dell'architettura, che può essere ottenuta solo tramite le possibilità tecniche e materiali tenendo presenti le esigenze funzionali e sociali a cui essa risponde⁴⁶². Su questa base può tuttavia iniziare il gioco libero delle forme e dei colori, il cui effetto estetico dipende dal fatto che il dominio dello sguardo si fonde con lo spazio⁴⁶³ ed è relativizzato rispetto alla frontalità della pittura.

Si noti come il problema del giudizio di gusto come effetto del libero gioco delle facoltà conoscitive insieme alla dipendenza dall'uso della bellezza aderente sia un tema già kantiano. Nella *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant analizzava, infatti, il modo in cui il giudizio di gusto è formato secondo i quattro momenti di qualità, quantità, relazione e modalità e forniva le definizioni fondamentali del bello. Bello è un oggetto la cui rappresentazione è riferita mediante l'immaginazione al soggetto e al sentimento di piacere e dispiacere, senza alcun interesse, senza concetto e secondo una finalità meramente formale, cioè una finalità senza scopo. Non si tratta di un piacere dipendente da ciò che è buono, ma di «uno stato d'animo, soggettivo ma universalmente comunicabile, che, fondato su

⁴⁶⁰ *ibidem*, p. 220.

⁴⁶¹ *ibidem*, p. 266.

⁴⁶² *ibidem*, pp. 180-181.

⁴⁶³ *ibidem*, p. 266.

quell'elemento d'armonia tra le facoltà conoscitive che sempre esigiamo in una conoscenza, si alimenta del libero gioco dell'immaginazione coll'intelletto»⁴⁶⁴.

Vi sono tuttavia per Kant due tipi di bellezza: la «bellezza libera» [*pulchritudo vaga*] e la «bellezza aderente» [*pulchritudo adhaerens*]. La prima non presuppone un concetto di ciò che l'oggetto deve essere, mentre la seconda presuppone un concetto e giudica la perfezione dell'oggetto in base ad esso. Esempi della prima sono i fiori, alcuni uccelli, i disegni alla greca, la musica senza testo, dove il giudizio di gusto è puro e la libertà dell'immaginazione non è ristretta. Esempi della seconda sono la bellezza di un essere umano, di un cavallo o di un edificio che presuppongono un concetto di finalità che determina ciò che la cosa deve essere. Il collegamento fra buono (secondo il fine della cosa) e bello nuoce alla purezza del giudizio di gusto, eppure entrambi i giudizi sono formulati giustamente e, se la rappresentazione di ciò che un oggetto deve essere e la sensazione nel soggetto si accordano, la capacità rappresentativa nel suo complesso ne guadagna⁴⁶⁵.

In questo quadro, l'architettura fa parte dell'arte figurativa, una delle tre specie di arte bella e, come la scultura, è un'arte figurativa plastica che fa delle figure nello spazio l'espressione di idee per la vista e per il tatto ponendo come condizione per la riflessione il riferimento a un fine effettivo. Anche per Kant, dunque, la dimensione fondamentale dell'architettura è «un certo uso dell'oggetto dell'arte, uso al quale, come condizione, vengono limitate le idee estetiche»⁴⁶⁶. Essa non imita la natura⁴⁶⁷, a differenza del

⁴⁶⁴ Augusto Guerra, *Introduzione a Kant*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 149.

⁴⁶⁵ Cf. Paul Guyer, "Free and Adherent Beauty. A Modest Proposal" in *The British Journal of Aesthetics*, Volume 42, Issue 4, October 2002, pp. 357-366.

⁴⁶⁶ Immanuel Kant, Il giudizio di gusto sull'architettura in Ettore Rocca (a cura di), *Estetica e architettura*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 41.

⁴⁶⁷ Cf. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 180. Sull'importanza della terza critica e del concetto kantiano di eautonomia si veda Helmuth Plessner, *Selbstdarstellung*, op. cit., p. 312. Il problema del giudizio riflettente è inoltre affrontato da Plessner in *Untersuchungen zu einer Kritik der philosophischen Urteilskraft* (1920) in Id., *Frühe philosophische Schriften 2. Gesammelte Schriften Bd. II.*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003 (1981), pp. 7-322. Per un approfondimento si veda Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner*, op. cit., p. 30. Per una definizione del concetto di eautonomia, si veda Julian Wuerth, *The Cambridge Kant Lexicon*, Cambridge/New York/Melbourne/New Delhi/Singapore, Cambridge University Press, 2021, pp. 211-214. Kant caratterizza come del tutto "riflettente" e "soggettiva" (in contrapposizione a "determinante" e "oggettiva") la legislazione relativa alla sola facoltà di giudizio, che ha in sé un principio a priori che prescrive una legge non alla natura (come autonomia), ma a se stessa (come eautonomia), per accedere alla possibilità di una

resto dell'arte figurativa, ma dipende dall'uso o, in termini plessneriani, dallo «scopo costruttivo» [*Bauzweck*] a partire dal quale dispiegare il gioco con le sue forme.

L'effetto estetico dell'architettura comporta tuttavia per Plessner il movimento del corpo, il camminare avanti e indietro nello spazio che fornisce una serie di percezioni in successione. Gli edifici rivelano una dinamica latente nella distribuzione di forze e di carichi, di forme e colori che tuttavia, a differenza della musica, non si trasforma in movimenti espressivi adeguati. Poiché l'architettura, in quanto arte figurativa, si presenta in un'opera che riposa in se stessa, essa non è un'arte del movimento, è anzi estranea al tempo. Quand'anche cerchi di creare movimento, come fa il Barocco, è necessaria «la tensione dello sguardo che sintetizza» [*der Spannkraft des zusammenfassenden Blicks*], che costringe il massimo grado di irrequietezza, di «mancanza di chiarezza» [*Unübersichtlichkeit*], di «eccesso» [*Überladenheit*] a una quiete statuaria e alla «limitatezza» [*Begrenztheit*]⁴⁶⁸.

Il movimento dell'architettura invita a fare un passo indietro, a distanziarsi per poterlo percepire nella quiete adeguata alla sua essenza di opera. E tuttavia, Plessner parla di una *Beschwingtheit* dell'effetto dello spazio formato architettonicamente, di una vivacità, di uno slancio che, come la musica spinge alla danza, coinvolge il movimento tattile⁴⁶⁹: «spinta al movimento e consapevole della sua inadeguatezza al contenuto di senso architettonico, si costituisce la sensazione del potere misterioso del bello spazio»⁴⁷⁰. Così, solo parzialmente, il campo dell'architettura e la coscienza dello spazio sono interessati dalla corrispondenza dello sguardo con l'azione, poiché ugualmente necessari sono i movimenti del corpo che si

riflessione sulla natura, distinguendosi in questo dall'autonomia, in cui il potere di giudizio determina un atto o un oggetto possibile secondo una regola o un fine determinati. Nel giudizio riflettente (in contrapposizione a quello determinante) la facoltà di giudizio trova un concetto, una legge o un universale adatto e «conforme a scopi» [*zweckmäßig*] in base al quale è possibile giudicare o organizzare il sensibile in modo determinante, senza poter a priori determinare la necessità obiettiva di tali principi metodici, ma procedendo sul piano soggettuale come se la natura fosse conforme a scopi, verificando la propria validità nel momento in cui l'esperienza riesce a costituirsi come tale, cioè coerente, ordinata, sensata, e trasformando criticamente i propri principi nel caso tale validità risultasse compromessa.

⁴⁶⁸ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 222-223.

⁴⁶⁹ Per simili riflessioni si veda Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, op. cit., oltre che le riflessioni di Herder sulla pittura in Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, Riga, Hartknoch, 1778.

⁴⁷⁰ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 223.

accordano allo spazio come avviene nella comprensione musicale, seppure tali movimenti non siano sufficienti a fornire una comprensione puramente tematica. Lo sguardo invita il corpo a seguirlo e il corpo fa appello alla distanza dello sguardo per comprendere il significato complessivo dell'opera. Più ci si avvicina all'edificio, più esso perde il suo posto nel campo della visione e diventa un fattore che influenza il corpo nel suo insieme. Dall'interno, esso ha un effetto diretto sull'atteggiamento dell'organismo, induce alla calma, come fa una chiesa romanica, o esalta, come fa il Gotico, o coinvolge nella sua dinamica vorticoso come fa il Barocco. L'a priori di ogni comprensione architettonica è dunque l'affinità fra spazio e varietà dell'atteggiamento corporeo:

L'annidarsi [*Einschmiegung*], il farsi trascinare [*Mitgehen*], l'esplorare [*Abtasten*], l'essere riempiti [*Ausgefülltsein*], i mille modi di vivere in atteggiamenti e tramite atteggiamenti dare all'immagine silenziosa degli spazi e delle superfici un immediato rapporto con me, sono le vie per comprendere l'architettura. Per assaporare il senso di un edificio, dobbiamo sentire la sua illustrazione [*Abbildung*] sul nostro corpo vivente [*eigenen Leib*] e sul suo sistema di espressione ideale. L'ornamentale puro, gli effetti di luce, le qualità materiali sono così disposti nella serie [*in den Zug*] di una struttura significativa, anche se non consapevolmente, ma in una reazione più o meno rapida che si adatta al mondo spaziale configurato artificialmente.⁴⁷¹

Tramite la possibilità di giocare liberamente con gli spazi e con i loro elementi, l'architettura raggiunge possibilità assolute comparabili alla musica, seppur di un grado di libertà inferiore, giacché deve rispondere a una determinata finalità. Entro tali limiti, la famosa metafora dell'architettura come «musica congelata» o «solidificata» [*Architektur als gefrorene o erstarrte Musik*] e della musica come «architettura fluida» o «liquida» [*Musik als fließende o flüssige Architektur*] può però essere ritenuta valida⁴⁷².

Innanzitutto, nonostante le differenze (l'architettura si muove principalmente nel modo ottico, mentre la musica nel modo acustico, l'architettura si rivolge a uno scopo mentre la musica è pura donazione di senso), Plessner considera entrambe come forme artistiche che articolano sensibilità e senso nel modo della messa in forma tematica, della piena fusione di materiale e idea tramite proporzioni⁴⁷³. Inoltre, se si tiene

⁴⁷¹ *ibidem*, p. 267.

⁴⁷² *ibidem*, p. 266 e p. 122.

⁴⁷³ *ibidem*, p. 190.

presente quanto detto in precedenza, si può considerare come la conquista storica della metafora della musica congelata si riveli utile all'architettura per manifestare la sua possibilità "implicita" di «strappare all'oggetto le sue qualità musicali»⁴⁷⁴ e ampliare le proprie capacità tecnico-espressive⁴⁷⁵ senza cadere nella rinuncia all'oggettualità, che nel caso dell'architettura corrisponderebbe a una rinuncia alla finalità. Il progresso nel campo delle tecniche di costruzione e nella scienza dei materiali è anzi ciò che ha impedito all'architettura di dissolvere i propri confini e può tornare a ispirare a sua volta la coscienza pittorica e scultorea.

Vale quindi per l'accostamento plessneriano di architettura e musica quanto sottolineato da Silvia Vizzardelli: non si tratta di un rapporto meramente descrittivo fra le due, fondato sulla presenza analogica di isomorfismi strutturali (simmetrie, ripetizioni, ordini, articolazioni ritmiche, composizioni, fondate tendenzialmente sul rapporto fra proporzioni armoniche musicali e proporzioni aritmetiche e geometriche) che Vizzardelli chiama isomorfismo *debole*, ma di un isomorfismo *forte* che presagisce un dinamismo interno in relazione all'incrocio chiasmatico di attività e passività, di oggettivo e soggettivo che interessa prima di tutto la corporeità necessaria a vivere *nelle* opere architettoniche e musicali.

In questo senso, il passo indietro cui Plessner fa riferimento rispetto alla possibilità di comprendere l'architettura e rispetto all'insufficienza dei movimenti espressivi che essa suscita può essere inteso non soltanto come uno sguardo che si allontana per ottenere una visione di insieme dell'oggetto architettonico, ma come una differenziazione, un processo continuo di ricentramento e decentramento suscitato dallo spazio architettonico e compiuto da un corpo che vive al centro di tale spazio che lo circonda, pur essendo nello stesso tempo un corpo fisico che occupa uno spazio fra altri corpi, nella consapevolezza di entrambe le posizioni. Corpo che guarda la costruzione architettonica nella sua forma esterna eppure vive attraverso di essa. Non soltanto l'architettura come spazio misurabile in termini matematici, schematizzabile, progettabile, figurale, ma come «spazio intelligibile e cangiante, che vive cioè per noi e ci circonda mentre, nello stesso tempo, noi viviamo per (essa)»⁴⁷⁶, attraverso di essa. Un intreccio dinamico, pertanto, fra astrazione ed empatia⁴⁷⁷ inerente alla relazione fra corpo e spazio che implica un'esperienza «di espatrio, di

⁴⁷⁴ Helmuth Plessner, *La musicalizzazione dei sensi*, op. cit., p. 156.

⁴⁷⁵ *ibidem*, p. 164.

⁴⁷⁶ Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 168.

⁴⁷⁷ Helmuth Plessner, *Antropologia dei sensi*, op. cit., p. 17.

movimento verso il fuori» e di coincidenza «con un mondo che ha la sua oggettività e autonomia»⁴⁷⁸.

Se il punto in comune fra musica e architettura sembra essere quello dell'articolazione di volumi che implicano direttamente certe posture del corpo, che riempiono, trascinano, si annidano, orientano e disorientano, la vicinanza fra le due arti ha una storia secolare che, con le dovute trasformazioni, giunge fino all'estetica dell'idealismo tedesco, periodo cui risale l'affermarsi dell'espressione *gefrorene* o *erstarrte Musik*, la cui origine è stata variamente oggetto di dibattito⁴⁷⁹.

Sebbene Plessner citi entrambe le varianti⁴⁸⁰, il riferimento al testo di Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste* del 1917, il cui primo capitolo è dedicato alla discussione della metafora *erstarrte Musik*, sembra di particolare importanza per la sua ricezione. A prescindere da chi abbia inventato l'espressione *erstarrte Musik* o *gefrorene Musik*, Walzel considera il suo uso da parte di Schelling nella filosofia dell'arte e di Goethe nelle sue *Maximen und Reflexionen* come fondamentale alla sua fama. Goethe parla di *erstarrte Musik* in un aforisma del 1827 citando le parole di un «nobile filosofo», molto probabilmente Schelling⁴⁸¹. Richiamandosi al mito di Orfeo, che con i suoni vivificanti della sua lira ha trasformato un cantiere disordinato in una piazza spaziosa, dove una volta placata la musica, l'armonia rimane e i cittadini si muovono fra melodie eterne, Goethe rimanda all'effetto simile suscitato dall'ingresso nella Basilica di San Pietro che si oppone all'architettura di una città mal costruita per il suo effetto psicologico e la sua funzione morale. Tuttavia, per Walzel, l'uso della metafora in Goethe non si basa su una correlazione oggettiva, poiché l'armonia architettonica è intesa come un'unificazione che si realizza attraverso un concetto artistico costruttivo predefinito e rigorosamente

⁴⁷⁸ Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 169.

⁴⁷⁹ Per la ricostruzione degli usi di tale espressione durante il Romanticismo si veda Alexander Michailow, "... Architektura Ist Erstarrte Musika..." Nochmals Zu Den Ursprüngen Eines Worts Über Die Musik" in *International Journal of Musicology*, vol. 1, 1992, pp. 47-65 e Khaled Saleh Pascha, „Gefrorene Musik“. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, tesi di dottorato presentata alla facoltà di architettura della Technischen Universität di Berlino, sotto la direzione del prof. Fritz Neumeyer e del prof. Helga de la Motte-Haber, 5.2.2004.

⁴⁸⁰ Anche in Helmuth Plessner, *La musicalizzazione dei sensi*, op. cit., p. 163, si parla di un'espressione romantica dell'architettura come «musica congelata» cara a Goethe.

⁴⁸¹ Johann Wolfgang Goethe, *Massime e riflessioni*, n. 1133, Roma, Theoria, 1984, p. 241. Si veda anche Eric Schmidt, "Für Goethe war weder F. Schlegel noch Görres ein edler Philosoph, wohl aber Schelling" in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n. 127, 1911, p. 378.

eseguito. In questo modo, Goethe priva la formula della sua vera forza e non permette di comprendere se e cosa tale metafora offra di utile alle scienze artistiche⁴⁸².

Un'altra fonte per la ricezione plessneriana di tale formula potrebbe inoltre essere costituita da Eckermann, che riferisce di una conversazione con Goethe del 23 marzo 1829 in cui è citata la *erstarrte Musik*:

Fra le mie carte ho trovato un foglio, – ha detto oggi Goethe, – in cui definisco l'architettura musica irrigidita [*erstarrte Musik*]. E c'è del vero in questa definizione: lo stato d'animo nel quale ci veniamo a trovare davanti a un'opera di architettura è simile all'effetto della musica.⁴⁸³

E Goethe continua distanziandosi dalla tranquillità che si respira in palazzi e saloni sfarzosi e dichiarando di preferire un alloggio modesto per evitare la pigrizia e l'inattività a beneficio di «un ordine approssimativo e zingaresco [...] (che) lascia alla mia natura interiore piena libertà di agire e di creare»⁴⁸⁴. Non si dimentichi che l'idea di una critica dei sensi era presentata da Plessner come un tentativo di realizzare il progetto goethiano accennato nelle conversazioni con Eckermann il 17 febbraio 1829⁴⁸⁵, a pochissima distanza dunque dalla conversazione di marzo sulla *erstarrte Musik* e seguita da una discussione sulla teoria dei colori.

Come si è detto, dell'architettura come *erstarrte Musik*, *Musik der Plastik* o *concrete Musik*, parla Schelling nelle lezioni del 1802-1803 sulla filosofia dell'arte, almeno secondo il manoscritto postumo pubblicato nel 1859. Non si tratta di un'affermazione isolata sul rapporto fra le due arti, poiché musica e architettura svolgono una funzione centrale nella filosofia di Schelling. Limitandoci ad accennare alcuni punti⁴⁸⁶, se l'originalità

⁴⁸² Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin, Reuther & Reichard, 1917, p. 6.

⁴⁸³ Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, traduzione di Ada Vigliani, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 254.

⁴⁸⁴ *ivi*.

⁴⁸⁵ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op cit., p. 31.

⁴⁸⁶ Per una trattazione esaustiva del problema dell'architettura in Schelling si rimanda a Francesco Di Maio, *Animal Architecture* in Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's *Philosophy of Art* in Julio Velasco e Klaus Weber (a cura di), *Bio-Art: Varieties of the Living in Artworks from the Pre-modern to the Anthropocene*, Bielefeld, transcript Verlag, 2024, pp. 131-150 e a Mildred Galland-Szymkowiak, "Schelling et l'architecture. De l'identité absolue au biomimétisme" in *Archives de Philosophie*, vol. 83, no. 2, 2020. Su Schelling e Plessner si vedano Guido Cusinato, "Schelling come precursore dell'antropologia filosofica del Novecento" in *Etica E Politica* 12 (2), 2010, pp. 61-81; Jens Halfwassen, *Die Bestimmung des Menschen und die Rolle des Bösen in Schellings "Freiheitschrift"* in Lore Hühn e Philipp Schwab (a cura di),

dell'approccio schellinghiano risiede nel fatto di radicare la filosofia dell'arte in una metafisica dell'identità assoluta del reale e dell'ideale e in una filosofia della natura⁴⁸⁷, l'arte è quanto esprime l'assoluto nella perfetta compenetrazione di ideale e reale, di universale e particolare, di infinito e finito.

Le arti si dividono per Schelling in «arti formative» [*bildende Künste*] e «arti della parola» [*redende Künste*]; le arti formative si compongono a loro volta di musica, pittura e plastica, e quest'ultima si divide in architettura, bassorilievo e scultura. L'arte plastica raffigura le proprie idee mediante oggetti reali corporei, a differenza della musica, ma nell'arte plastica l'architettura corrisponde alla musica nella misura in cui la musica raffigura il lato inorganico, cioè la forma della materia, e l'architettura, organica in quanto arte plastica, costituisce il modo in cui l'organismo rifluisce nell'inorganico tramite la mediazione operata dal concetto dell'istinto artistico presente in tutti gli animali che si fa opera d'arte nell'essere umano. Il concetto è esteriore al corpo architettonico, e l'architettura è annoverata fra le belle arti, ma anche condizionata dal bisogno, dalla conformità a scopi che costituisce la forma della sua manifestazione fenomenica, tuttavia non la sua essenza. Essa si innalza ad arte bella nella misura in cui unifica forma ed essenza, cioè fa della sua forma, che mira all'utilità, una forma della bellezza, raffigurazione dell'assoluto in un particolare. L'architettura cioè, subordinata a uno scopo, si fa arte innalzandosi sopra se stessa, imitando se stessa, trasformando la propria conformità a scopo da soggettiva a oggettiva e immettendola realmente nel suo oggetto. Essa raddoppia, potenzia, conserva e mette a distanza la propria condizione, cioè la finalità, che è dunque caratteristica fondamentale della bellezza architettonica. In quanto musica nello spazio, essa si costituisce secondo proporzioni aritmetiche o geometriche. L'espressione «musica concreta» rivolta all'architettura implica dunque,

System, Natur und Anthropologie. Zum 200. Jubiläum von Schellings Stuttgarter Privatvorlesungen, Frohmann-Holzboog, 2014, pp. 241-256; Thomas Schwatz Wentzer, "Rethinking Transcendence: Heidegger, Plessner and the Problem of Anthropology" in *International Journal of Philosophical Studies* 25 (3), 2017, pp. 348-362; Id., Approaching Philosophical Anthropology: Human, the Responsive Being in Kevin M. Cahill, Martin Gustafsson e Thomas Schwarz Wentzer (a cura di), *Finite but Unbounded: New Approaches in Philosophical Anthropology*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2017, pp. 25-46.

⁴⁸⁷ Mildred Galland-Szymkowiak, "Schelling et l'architecture. De l'identité absolue au biomimétisme", op. cit.

come sottolinea Kaled Saleh Pascha, un «cambiamento dello “stato di aggregazione” da musicale a geometrico, da temporale a spaziale»⁴⁸⁸.

A questo proposito, interrogandosi sulla validità della metafora della *erstarrte Musik*, Walzel si interessa alla scuola di August Schmarsow a Lipsia in relazione alla possibilità di prendere in prestito concetti derivati dalla poesia e dalla musica per comprendere aspetti trascurati delle arti figurative⁴⁸⁹. L'idea schmarsowiana di una «ritmica degli spazi» relativa all'architettura, che si offre quando i movimenti sensoriali di chi osserva sono legati in successione temporale alla terza dimensione dello spazio, è criticata sulla base di un intreccio fra temporalità e spazialità inerente alla percezione di tutte le arti formative. L'occhio percorre e incontra opere d'arte che gli prescrivono un cammino ritmato e altre che non gli offrono alcun ritmo, ma che si tratti di un edificio o di un poema, nella successione dell'osservazione una *Gestalt* si forma, un tutto appare che eccede la somma delle sue parti⁴⁹⁰.

Di fatto, Walzel vuole ricavare dalle dottrine sulla scienza dell'arte un modo per comprendere le «possibilità di configurazione» [*Gestaltungsmöglichkeiten*] poetica: «I miei tentativi di apprendere dagli storici dell'arte, per prendere in prestito da loro dei gesti riusciti [*erfolgreiche Handgriffe*] per una migliore comprensione delle possibilità di configurazione poetica, si [collegano] in particolare a Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin»⁴⁹¹. Riegl, Wölfflin e Worringer hanno difatti il merito di aver superato quell'impostazione presente ancora in Goethe e in Schmarsow che procedeva per analogie fra le arti, ponendo invece il problema della necessità di un linguaggio formale specifico a ogni singola arte.

⁴⁸⁸ Khaled Saleh Pascha, „Gefrorene Musik“. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, op. cit., p. 104.

⁴⁸⁹ Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, op. cit., p. 11.

⁴⁹⁰ Walzel cita inoltre le analisi formali sulla metrica sviluppate da Schmarsow in *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters* del 1915, che si trovano anche nel testo citato da Plessner del 1922 scritto da Schmarsow e Fritz Ehlotzky, *Die reine Form in der Ornamentik aller Künste*, dove si analizza la forma della strofa alcaica e da dove Plessner trae i concetti di arsi, tesi e sinesi per descrivere la messa in forma tematica. Cf. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 207, nota 56 e August Schmarsow e Fritz Ehlotzky, „Die reine Form in der Ornamentik aller Künste“ in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVI*, 1922, quaderno 4, pp. 491-500. Nello stesso numero del *Zeitschrift für Ästhetik* si trova l'articolo di Schmarsow „Zur Lehre vom Ornament“, pp. 511-526.

⁴⁹¹ Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, op. cit., p. 25.

Secondo Carole Maigné, la scommessa dell'elucidazione non si accontenta allora di pensare che le belle arti possono spiegare la letteratura o la poesia, ma piuttosto vuole ispirarsi alla logica della forma delle *Kunstwissenschaften*⁴⁹² per pensare l'autonomia delle diverse forme artistiche secondo le loro proprie leggi e mostrare l'«unità differenziale delle arti»⁴⁹³. È questo un punto rilevato da Plessner, secondo cui Walzel si occupa del problema estesiologico dell'unità dell'intuizione proprio a partire dal fenomeno di «elucidazione reciproca delle arti»:

L'unità dell'intuizione si manifesta efficacemente nella molteplicità dell'esperienza naturale, ma penetra profondamente nelle fondamenta dell'arte. [...] Walzel riassume con un concetto pregnante il grande fatto che ritroviamo nei diversi rami dell'arte: che le intuizioni, i modi di vedere e di sentire di un'arte vengono messi in relazione con quelli di un'altra arte in un modo che va oltre l'associazione semplice. Il Romanticismo e il nostro tempo sono particolarmente pieni di tali trasposizioni della qualità sensoriale di un campo di significato in altre qualità sensoriali, nella misura in cui contribuiscono alla sua illuminazione [*Erleuchtung*], a una maggiore consapevolezza del suo contenuto di essenza. Si parla di colori freddi e caldi, della musica di uno spazio interno (l'architettura è una musica congelata, la musica è un'architettura fluida), della cantilena delle linee raffaellesche, del brio di un ritratto di Rembrandt - in breve, si portano a un'immediata vicinanza qualità di ambiti sensoriali disparati per ottenere, come per interferenza del puro contenuto della sensibilità, una consapevolezza dell'essenza più pura nell'unità dell'intuizione.⁴⁹⁴

Torna il tema che ha attraversato la riflessione plessneriana relativa alla filosofia dell'arte dal punto di vista critico ed estesiologico: l'unità e la molteplicità delle forme della cultura, la riflessione trascendentale sul valore dell'*aisthesis* che, seppur con esiti non sempre condivisi da Plessner, ha ugualmente caratterizzato la coscienza artistica dal Rinascimento alle avanguardie artistiche novecentesche, fino alle scienze dell'arte. Se il discorso artistico sembra tuttavia progressivamente orientarsi verso «un mondo dell'interminabile scambio [...] definitivamente affrancato da un'eventuale radice corporea», la riflessione plessneriana sottolinea la necessità di ricondurre la libertà espressiva «all'estremo dell'insostituibilità e dell'inconfondibilità, dell'inseparabilità di senso e forma»⁴⁹⁵.

⁴⁹² Carole Maigné, "Oskar Walzel et l'élucidation formelle des arts" in *Revue germanique internationale*, 31 | 2020, pp. 35-50.

⁴⁹³ Alessia Ruco, *Alle origini dell'estesiologia*, op. cit., p. 148, nota 200.

⁴⁹⁴ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 122.

⁴⁹⁵ Marco Russo, *La provincia dell'uomo*, op. cit., pp. 460ss.

2.2. La comprensione architettonica fra Wölfflin e Schmarsow

La relazione fra spazio, tempo e architettura che si disegna in Schelling nel quadro della vicinanza con la musica⁴⁹⁶, acquista ulteriore centralità dalla fine del XIX secolo, in parallelo con la riformulazione della dottrina trascendentale di Kant a opera della psicologia fisiologica e delle prime estetiche dell'*Einfühlung*⁴⁹⁷, come è il caso in Wilhelm Wundt e Hermann Lotze, giungendo fino alle *Kunstwissenschaften* di Heinrich Wölfflin e August Schmarsow. I *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* di Wölfflin, del 1886, affrontano la domanda su come sia possibile che le forme architettoniche esprimano qualcosa di spirituale in modo analogo, per certi versi, alla posizione plessneriana:

[...] per capire la teoria dell'espressione musicale è necessario osservare la nostra produzione di toni musicali, il significato e l'uso dei nostri mezzi vocali. Se non avessimo la capacità di esprimere emozioni con i suoni, non potremmo mai e poi mai capire il significato di altri suoni. Si capisce solo ciò che si può fare in prima persona. Per cui anche in questo caso dobbiamo dire: forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo. Se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico del mondo fisico ci sarebbe precluso.⁴⁹⁸

Come chiarito in seguito, non si tratta di attribuire un'apparenza umana alle forme della natura inorganica, ma di «capire il mondo dei corpi

⁴⁹⁶ Per l'influenza di Schelling si veda, oltre al già citato lavoro di Francesco Di Maio, il contributo di Eduard Führ, *Architektur/Städtebau* in Stephan Günzel (a cura di), *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009, pp. 46-60. A una origine lessinghiana della concezione dell'architettura come arte spaziale in quanto arte figurativa fa riferimento invece Andrea Pinotti in *Body-Building: August Schmarsow's Kunstwissenschaft between Psychophysiology and Phenomenology*, in Mitchell B. Frank e Daniel Adler, *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, London and New York, Routledge, 2016 (ed. or. Ashgate Publisher, 2012), pp. 13-32, qui p. 15.

⁴⁹⁷ Sebbene il termine *Einfühlung* sia introdotto da Robert Vischer nell'estetica tedesca nel 1873, Lotze aveva già usato il verbo *empfinden*, così come Herder. Cf. Remy Debes, *From Einfühlung to Empathy. Sympathy in Early Phenomenology and Psychology* in Eric Schliesser (a cura di), *Sympathy: A History*, Oxford Scholarship, 2015, pp.286-322.

⁴⁹⁸ Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, a cura di Ludovica Scarpa e Davide Fornari, Milano, et al. edizioni, 2010, p. 16. Si veda anche Rainer Schützeichel, "Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow" in *Architectural Theory Review*, 18 (3), 2013, pp. 293-309.

fisici con le categorie [...] che con esso condividiamo»⁴⁹⁹, di comprendere cioè come l'effetto di uno spazio dipenda da un sentimento direttamente fisico. Al problema posto in apertura al lavoro di come sia possibile che le forme architettoniche possano esprimere una «tonalità affettiva» [*Stimmung*], Wölfflin risponde con l'ipotesi di una «penetrazione simpatetica» [*Einfühlung*]⁵⁰⁰ del corpo con le forme architettoniche che possono dunque comunicare soltanto ciò che noi stessi esprimiamo con le qualità che con esse condividiamo.

Tale teoria si basa sul concetto di «espressione» [*Ausdruck*] come immagine del processo emozionale che riguarda l'intero organismo nell'intreccio fra psichico e fisico e fonda la partecipazione estetica relativizzando la sovranità dell'occhio, come sottolineava Plessner nella *Einheit*. Non si tratta di un compito affidato all'immaginazione, ma della sensazione fisica che abbiamo delle forme degli edifici architettonici che, nella proiezione inconscia della nostra esperienza, attribuisce un significato spirituale alle forme a partire da un sentimento di unità affettiva immediata con esse.

È dunque il «corpo vivente» [*Leib*]⁵⁰¹, la dimensione somatico-esistenziale, a costituire il *medium* fra la forma percepita nell'architettura e l'emozione sentita⁵⁰², luogo in cui si manifesta l'intreccio fra fisico e psichico che permette di attribuire un'espressione ai rapporti di peso, equilibrio, durezza, e così via. Come aveva detto Goethe⁵⁰³, l'effetto di uno spazio bello si deve dunque poter provare anche attraversandolo a occhi chiusi, dal momento che il corpo partecipa sensibilmente al movimento delle forme spaziali e collabora con esse. Ponendo il corpo come centrale alla comprensione dell'espressività architettonica, Wölfflin concentra la sua analisi sull'architettura come messa in forma dello spazio e vi subordina la funzione. Tale messa in forma è in realtà ottenuta tramite la contrapposizione fondamentale fra materia e «forza della forma» [*Formkraft*] che costituisce l'elemento basilare dell'intero mondo organico:

⁴⁹⁹ Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, op. cit., p. 18.

⁵⁰⁰ Questa traduzione è stata usata in precedenza rispetto all'*Einfühlung* di Troeltsch e ci sembra risultare più adatta che il termine «empatia» per restituire la riflessione wölffliniana.

⁵⁰¹ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999, p. 9.

⁵⁰² Come sottolinea Mildred Galland-Szymkowiak in "L'engendrement de l'espace architectural: trois modèles (Wölfflin, Schmarsow, Lipps)", pubblicato in *Construire et éprouver dans l'espace et dans la pensée. Points de rencontre entre l'architecture et la philosophie*, a cura di Ead. e Petra Lohmann, HAL shs, 2017, pp. 85-102, qui p. 89.

⁵⁰³ Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, op. cit., p. 22.

L'esperienza estetica trasporta questa esperienza intima del nostro corpo anche nella natura senza vita. In ogni cosa assumiamo l'esistenza di una volontà di vita, che tenta di realizzarsi in una forma e per questo deve contrastare l'opposizione di una materia senza forma. [...] come la nostra comprensione della caratteristica del peso proviene dalla nostra esperienza fisica, del nostro stesso corpo, senza la quale non sarebbe pensabile, anche ciò che lavora contro il peso viene compreso grazie ad analogie umane, cioè organiche. Per questo credo che tutte le leggi che l'estetica formale individua per la *bella forma* non siano altro che le *condizioni della vita organica*⁵⁰⁴.

La forza della forma è ciò che crea la vita, una *vis plastica* che proviene internamente dalla materia come una volontà immanente in cui materia e forma sono indivisibili. Ogni cosa che vive cerca infatti di opporsi alla mancanza di forma tendendo alla regolarità e all'equilibrio; la materia attende la forma, come era chiaro già ad Aristotele e Goethe⁵⁰⁵ con l'espressione «l'immagine deve prodursi», «la forma conclusa appare come una entelechia, come il completamento di ciò che era presente nella materia»⁵⁰⁶.

L'analogia fra musica e architettura espressa nella *erstarrte Musik* si comprende allora, per Wölfflin, anche come risultato del fatto che nell'architettura, come nella musica, tutto ciò che è «senza forma» [*Formlose*] sparisce e la volontà di forma, che proviene dall'interno e costruisce i propri corpi, libera dalla pesantezza della materia che si compone organicamente in un modo percepito come autonomo e autodeterminantesi [*Selbstbestimmung ist die Bedingung aller Schönheit*⁵⁰⁷].

Come una totalità organica, l'architettura comunica qualora sia composta da organi indipendenti che, pur svolgendo ciascuno la propria funzione, si compongono armoniosamente, dunque la sua perfezione è valutata con un sentimento immediato e con la stessa unità di misura usata per le creature viventi. Essa non «corrisponde a una regola» [*Regelmässigkeit*], ma pone da sé la propria «conformità a scopi» [*Gesetzmässigkeit*], è forma formata dall'interno che, come il corpo organico, è ordinata in modo simmetrico, animata da movimenti regolari,

⁵⁰⁴ *ibidem*, p. 29.

⁵⁰⁵ A proposito dell'influenza di Goethe su Wölfflin, in particolar modo in relazione agli scritti sulla natura, si veda Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999 e Andreas Ay, *Nachts – Göthe Gelesen: Heinrich Wölfflin und seine Goethe Rezeption*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.

⁵⁰⁶ Heinrich Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, op. cit., p. 31.

⁵⁰⁷ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, op. cit., p. 19.

proporzionata e armonica, unità della molteplicità. Poiché i motivi della forma sono le condizioni stesse dell'esistenza organica, lo spazio architettonico è compreso dalla risonanza fra corporeità vivente e corporeità dell'edificio e si organizza su modello della categorizzazione corporea come condizione di possibilità della tonalità affettiva⁵⁰⁸.

Nonostante questa somaticità del senso della forma sarà ridotta all'otticità come condizione di possibilità dello stile (in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*⁵⁰⁹), essa è ancora in parte presente in *Renaissance und Barock* del 1888: «giudichiamo ogni oggetto in rapporto al nostro corpo. Non solo ogni oggetto si trasforma ai nostri occhi, per così dire, in un essere corporeo, ma abbiamo anche la sensazione della gioia o del malessere nell'esistenza di qualsiasi configurazione o di qualsiasi immagine»⁵¹⁰.

Anche August Schmarsow, come Wölfflin formatosi a contatto con la psicologia fisiologica e con l'estetica dell'*Einfühlung*, fa dell'architettura il punto di partenza per fondare una scienza dell'arte. In *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* del 1893, così come in *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* del 1905, citato da Plessner nella *Einheit*⁵¹¹, si trova una definizione dell'architettura come *Raumgestalterin*, «configuratrice di spazio». La comprensione dell'esperienza estetica dell'architettura è qui spiegata, come dagli altri teorici dell'*Einfühlung*, come un trasferimento della vita soggettiva all'oggetto, come un'analogia fra l'esperienza del corpo proprio e quella del corpo architettonico.

Ma con corpo architettonico non si deve questa volta intendere la forma esterna dell'edificio, come prevalentemente in Wölfflin, ma lo spazio interno ed esterno che emana da un soggetto che è corporeo e spirituale insieme e lo circonda, un mondo che non comprende soltanto le cose esterne in se stesse, ma anche le molteplici relazioni alla vita delle sensazioni dell'essere umano e le occasioni di penetrazione psichica e spirituale che corrispondono alla comprensione umana nella sua originaria peculiarità⁵¹². L'estetica schmarsowiana dell'architettura è dunque prima

⁵⁰⁸ Mildred Galland-Szymkowiak, "L'engendrement de l'espace architectural", op. cit., p. 90.

⁵⁰⁹ Cf. Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 208.

⁵¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, op. cit., p. 87.

⁵¹¹ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 165, nota 47.

⁵¹² August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998, p. 33.

un'estetica della produzione dello spazio e solo dopo un'estetica della percezione⁵¹³.

In *Grundbegriffe* Schmarsow fa d'altronde uso della distinzione fra *Leib* e *Körper*, che nel testo del 1919 *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie* è dichiaratamente mutuata da Scheler, e dei concetti di *Umgebung/Umwelt* (quest'ultimo in riferimento alle teorie di Von Uexküll)⁵¹⁴ per porre il corpo al centro di un mondo che lo circonda come luogo di un confronto creativo. Il corpo al centro, dunque, ma un corpo che tramite la sua intuizione dello spazio genera lo spazio architettonico e, allo stesso tempo, costituisce il punto di riferimento per entrare in relazione con esso. L'approccio genetico cui Schmarsow fa riferimento mira difatti a ricondurre il prodotto artistico al corpo che lo ha causato come configurazione spaziale specifica:

Il confronto del soggetto umano con il suo mondo esterno deve ovviamente svilupparsi secondo la legge interna della sua propria organizzazione e andare di pari passo con i progressi di questa crescita. Certamente inizia in senso letterale a partire dal corpo proprio [*der eigene Leib*], se non altro perché le nostre membra, in quanto strumenti, devono intervenire come mediatori necessari in ogni accertamento di ciò che è a disposizione [*Feststellung des Vorhandenen*] o in ogni cambiamento dell'esistente [*Verschiebung des Bestehenden*] che realizziamo. Dalla condizionatezza della creatura organica, che trova se stessa come corpo [*Körper*], dalle particolarità della sua posizione, da cui inizialmente non può sfuggire o sentire il bisogno di allontanarsi, derivano per l'essere umano le più svariate relazioni della sua esistenza e vita. Il luogo e la posizione degli organi coinvolti, il loro grado di mobilità o dipendenza dal tronco, le condizioni della cooperazione delle due mani sulle due braccia, dei due piedi sulle due gambe, dei due occhi sulla parte anteriore della testa insieme alla disposizione interna di questo doppio apparato visivo, tutte queste relazioni determinano non solo il nostro orientamento, ma anche la nostra comprensione e produzione, tutte le possibilità e

⁵¹³ Mildred Galland-Szymkowiak, "L'engendrement de l'espace architectural", op. cit., p. 92.

⁵¹⁴ August Schmarsow, "Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen II" [1919] in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1919, 13, pp. 225-258. Rispetto alla ricezione di von Uexküll riguardo alla rimodulazione dell'idea di mondo come un tema mai dato in sé stesso se non nelle sue variazioni in relazione alle diverse organizzazioni corporee, Pinotti nota la vicinanza di Schmarsow all'antropologia filosofica di Scheler, Plessner e Gehlen, ma anche alla filosofia di Spengler, Cassirer, Heidegger e Merleau-Ponty. Della riformulazione plessneriana del trascendentale kantiano in chiave bioermeneutica si discuterà nel paragrafo successivo. Cf. Andrea Pinotti, *Body-Building: August Schmarsow's Kunstwissenschaft between Psychophysiology and Phenomenology*, op. cit., pp. 22ss.

le maniere di esteriorizzare la nostra efficacia, nonché l'estensione e i limiti della nostra sfera di azione.⁵¹⁵

Il soggetto corporeo-spirituale è dunque in Schmarsow il trascendentale concreto⁵¹⁶, l'a priori materiale e modale che realizza architettonicamente la specificità della propria intuizione dello spazio garantendo l'unità dell'esperienza visiva, di quella tattile e relativa alle sensazioni muscolari e di quella tridimensionale composta da asse verticale, larghezza e profondità. Dimensioni che corrispondono alle sue possibilità di orientamento e di movimento e divengono criteri di creazione e comprensione artistica nella proporzione, nella simmetria e nel ritmo, a loro volta condizionanti il corpo che in tale spazio si muove e percepisce.

Il movimento, inoltre, realizza le direzioni corporee e ne mette alla prova i limiti: stirando le mani di fronte a noi esploriamo la profondità dello spazio, alzandole in alto ne esploriamo l'altezza, ci allunghiamo, e facciamo l'esperienza della larghezza aprendo le braccia⁵¹⁷. Non si tratta di un movimento che si aggiunge a un corpo statico dall'orientamento prefissato, ma del movimento come processo di configurazione specifica della relazione fra corpo organico e ambiente, movimento di spazializzazione e temporalizzazione particolare.

La profondità, soprattutto, che si fa ritmo, è per Schmarsow la dimensione fondamentale dell'architettura che scaturisce dalla libertà di movimento del corpo che cammina nello spazio secondo un'andatura determinata e vi alterna la stasi e dalla direzione dello sguardo. Schmarsow parla di una «ritmizzazione» [*Rhythmisierung*]⁵¹⁸ che, in relazione all'esperienza architettonica, non può che rivelare una dimensione temporale intrinseca, come nel caso della composizione musicale⁵¹⁹. È dunque il corpo intero, che si vive e si muove con i suoi organi e la sua organizzazione sensibile, a sostituire le forme pure di spazio e tempo⁵²⁰, a

⁵¹⁵ August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 33.

⁵¹⁶ Cf. Mildred Galland-Szymkowiak, Qu'est-ce qu'un concept fondamental (Grundbegriff) en histoire de l'art? Teneur et enjeux de la critique de Wölfflin par Schmarsow in Danièle Cohn e Rémi Mermet (a cura di), *L'histoire de l'art et ses concepts*, Paris, Éditions d'Ulm, 2020, pp. 67-84.

⁵¹⁷ Cf. Andrea Pinotti, Body-Building: August Schmarsow's *Kunstwissenschaft* between Psychophysiology and Phenomenology, op. cit., p. 20.

⁵¹⁸ August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 86 e p. 98.

⁵¹⁹ *ibidem*, p. 87. Cf. Mildred Galland-Szymkowiak, "L'engendrement de l'espace architectural", op. cit., p. 94.

⁵²⁰ Si veda Andrea Pinotti, Body-Building: August Schmarsow's *Kunstwissenschaft* between Psychophysiology and Phenomenology, op. cit., p. 15. Inoltre in questo articolo (pp. 23ss)

costituire la condizione di possibilità della configurazione e della comprensione spaziale. E proprio in quanto il corpo per intero si trova sempre implicato come unità della molteplicità, vi è un'affinità interna fra le diverse arti che permette uno scambio interno di principi.

Nonostante la morfologia del corpo in Schmarsow sia più vicina a quella di Plessner di quanto lo sia quella di Wölfflin, entrambi si avvicinano all'estesiologia dell'architettura plessneriana nel tentativo di legittimare la sensatezza del sensibile e delle sue qualità individuando la morfologia specifica dell'estetico⁵²¹ in una messa in stile del mondo originaria. Anche per Plessner «non si dà esperienza se non in uno stile, in una declinazione stilistica. Lo stile è costitutivo di mondo. Oppure, il che è lo stesso, il mondo è il tema mai dato su cui insistono le variazioni stilistiche [...]. Ma ciò che è a priori per lo stile [...] è il corpo. Il corpo proprio, che noi siamo e abbiamo, è ciò che ci permette di essere nel mondo, e di esserlo innanzitutto come esseri sensibili, estetici. Se lo stile è l'a priori del mondo, il corpo è l'a priori dello stile»⁵²².

Si tenga però presente un punto di fondamentale importanza: la comprensione architettonica non è intesa, da Plessner, come una proiezione di categorie soggettive verso uno spazio esterno. La riformulazione del concetto di categoria proposta nella filosofia dell'organico del 1928 si rivela a questo proposito illuminante:

Un sedicente neokantismo divenuto popolare fra gli empiristi intendeva con «categorie» delle forme di pensiero, delle modalità del giudizio, dei concetti-tipo. Gli empiristi pensavano che la loro ricerca conducesse a una specifica logica formale e a una specifica metodologia della formazione dei concetti [...], e che affidasse completamente all'esperienza la sfera dell'intuizione, nella quale pure i concetti hanno il loro impiego, la loro rettifica, il loro compimento e la formazione originaria. Naturalmente le cose non stanno così. Le categorie non sono concetti, ma li rendono possibili, poiché costituiscono le forme della corrispondenza fra sfere eterogenee, tra pensare e intuire, come tra soggetto e oggetto.⁵²³

così come in *Il corpo dello stile*, op. cit., pp. 214ss, Pinotti sottolinea giustamente come i concetti di cinestesi e di corpo proprio, così come l'importanza attribuita da Schmarsow alla Terra come condizione di possibilità del movimento del corpo, presentino non poche affinità con le riflessioni di Husserl. Anche il problema della pluralizzazione dell'intuizione spaziale comporta in Husserl un discorso sullo stile dell'esperienza che riguarda il mondo della vita e il concetto di *Einstellung*.

⁵²¹ Si veda Alessia Ruco, *Sensi e arti* in Plessner, op. cit.

⁵²² Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 9.

⁵²³ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 143.

Le categorie sono, per Plessner, modalità di connessione fra soggetto e oggetto che non appartengono a uno più che all'altro, ma rendono possibile l'incontro, modalità che il corpo condivide con il mondo, come reso celebre dal verso goethiano: «se l'occhio non fosse solare come potremmo vedere la luce? Se non vivesse in noi la forza propria di Dio come potrebbe estasiarci il divino?»⁵²⁴. E ancora Plessner:

Nell'uso linguistico della filosofia, «categoria» significa una forma a cui si adatta l'esperienza ma che non deriva dall'esperienza; una forma il cui ambito non si esaurisce con la sfera del soggetto ma si estende alla sfera degli oggetti, ragione per cui non solo l'esperienza che si fa degli oggetti, ma anche gli oggetti stessi le sottostanno. Pertanto le categorie sono forme che non appartengono né soltanto al soggetto né soltanto all'oggetto, e che in virtù della loro neutralità permettono al soggetto e all'oggetto di incontrarsi. Le condizioni della possibilità di sovrapporsi e della concordanza di queste due grandezze essenzialmente diverse e indipendenti l'una dall'altra sono tali che queste grandezze non sono separate da un abisso invalicabile, ma nemmeno possono avere direttamente influenza l'una sull'altra.⁵²⁵

All'estetica dell'architettura di Schmarsow e Wölfflin si potrebbe allora estendere la critica di Plessner al «kantiano Von Uexküll»⁵²⁶ il quale, ancora troppo legato alla dottrina trascendentale, ha messo l'accento sui modi in cui i soggetti costituiscono essi stessi gli ambienti e gli oggetti di fronte ai quali si trovano, piuttosto che mostrare le categorie modali a priori dell'incontro reciproco fra organismo e ambiente grazie alle quali i due poli sorgono l'uno con l'altro, l'«uno nell'altro» [*Ineinander*].

Nonostante le teorie di Uexküll sulla molteplicità dei mondi organici e, in generale, le ricerche di morfologia della natura di derivazione goethiana siano premesse condivise tanto da Plessner che dai teorici delle *Kunstwissenschaften*⁵²⁷, la pluralizzazione del trascendentale kantiano

⁵²⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, Milano, il Saggiatore, 2003, p. 14, citato in Helmuth Plessner, *Antropologia dei sensi*, op. cit., p. 74.

⁵²⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 90.

⁵²⁶ *ibidem*, p. 94.

⁵²⁷ Come i *Grundbegriffe* di Schmarsow hanno l'obiettivo di rivolgersi a una logica di individuazione dell'essenza delle arti che, a partire dall'assimilazione classica delle arti plastiche ad arti spaziali, procede determinando il tipo di rapporto poetico del soggetto umano alla spazialità (pittura: rappresentazione su una superficie bidimensionale tramite forme, colori e luce; scultura: arte di modellare forme tridimensionali; architettura: arte di configurare lo spazio che di ritorno influenza il corpo che la vive), così negli scritti successivi alla *Psychologie der Architektur* Wölfflin si interessa a formulare un complesso concettuale-sensibile-storico che permetta di comprendere le condizioni di possibilità

operata dal primo si fonda, prima di tutto, su tale spostamento delle categorie da forme del pensiero e del giudizio a forme della connessione, leggi materiali a priori che hanno il valore di leggi categoriali⁵²⁸ e che, in *Einheit der Sinne*, permettono di comprendere la parentela fra forme della sensibilità e forme della cultura.

Come Marco Russo sottolinea, «La materia ha forma, certi possibili modi di presentarsi (acusticamente, tattilmente, in sapori, odori, ecc.); lo “spirituale” non è che la variazione ed articolazione inventiva di questi modi: la produzione di sequenze “sensate”. Ma allora: siccome i modi fondamentali sono tanti quanti i sensi, e i sensi appartengono al corpo, ecco che si può parlare di unità di anima (spirito) e corpo, o della persona umana

trascendentali del mutamento stilistico. Anche in questo caso è in gioco «una declinazione psico-fisiologica del kantismo» (Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 61). Come è noto, nei *Grundbegriffe* di Wölfflin tali condizioni di possibilità sono schemi ottici, categorie storiche della visione e delle possibilità figurative o atteggiamenti diversi nei confronti del visibile che permettono di spiegare la morfologia fondamentale dell'arte. Vero è che Wölfflin concepisce tale morfologia come uno sviluppo naturale dei modi di vedere, una legge interna alla configurazione che corrisponde a una storia della percezione umana e delle varie *Weltanschauungen*, «intuizioni del mondo», ma nonostante Plessner critichi l'eccesso di naturalismo implicito nelle categorie wölffliniane riconosce il valore di tali studi insieme a quelli di Riegl, Worringer e Schmarsow per aver posto l'attenzione sui diversi impulsi stilistici che si manifestano nella pratica artistica e per aver stimolato il rispetto per le volontà e i valori estranei alla nostra cultura come Humboldt aveva fatto nei confronti delle lingue. Anche il progetto della *Einheit* si rivolge d'altronde alla comprensione dell'ambito di validità della sensibilità e della sua connessione con le forme della cultura tramite l'analisi di ciò che permane nelle diverse forme del reale, delle qualità a priori tramite cui si manifesta il mondo in relazione al valore normativo dei sensi. La normatività intrinseca all'impostazione plessneriana si manifesta quando considera l'arte figurativa come legata all'intreccio fra schematismo e tematismo a cui non può rinunciare se vuole evitare di diventare geometria o pura decorazione. Si tratta però, appunto, di una normatività del senso che non si propone di prevedere l'andamento stilistico delle singole arti, ma ne definisce le qualità che le differenziano le une dalle altre fondandole sulle determinazioni della corporeità, i limiti che, se valicati, le trasformerebbero in altro. La sovrapponibilità e la traducibilità da un campo artistico all'altro rivela certo un'affinità intermodale, ma si arresta di fronte al fatto che, per esempio, l'immagine resta immagine, la musica resta musica, che la prima necessita la visione, la seconda necessita l'ascolto, che la visione si realizza frontalmente, che l'ascolto si realizza in modo penetrante. Sulla diversa concezione di *Grundbegriffe* in Schmarsow e Wölfflin e sulle critiche reciproche si veda Mildred Galland-Szymkowiak, *Qu'est-ce qu'un concept fondamental (Grundbegriff) en histoire de l'art?*, op. cit.

⁵²⁸ Cf. Vallori Rasini, “Helmuth Plessner alle prese con Kant”, in *Azimuth. The Domain of the Human. Anthropological Frontiers in Modern and Contemporary Thought – Il dominio dell'umano. Frontiere antropologiche tra moderno e contemporaneo*, a cura di Simone Guidi e Antonio Lucci, I (2013), nr. 1, pp. 105-117.

come “regno intermedio dell’indifferenza psicofisica”»⁵²⁹. Dimostrare che il regno dello spirito si muove secondo le modalità della sensibilità permette di considerare l’unità psicofisica della persona e la non arbitrarietà delle diverse formazioni culturali: «Tanti lati, tanti sensi; ma anche: tanti sensi, tanti lati. [...] Il modo fenomenico di apparizione corrisponde cioè al modo in cui ci si rivolge alle cose»⁵³⁰. Non potendo determinare come sia il mondo quando non lo percepiamo, ci si limiti a comprendere la modalità di connessione fra ciò che viene percepito e il percepire.

Come Plessner dirà in *Anthropologie der Sinne*, si tratta di un’estensione dell’ermeneutica al sostrato sensibile, ai materiali della percezione sensoriale, alle condizioni della loro «incorporazione» [*Verkörperung*] in prodotti spirituali. La corporeità è, infatti, un comportamento dell’incorporazione e rispetto all’incorporazione, un comportamento verso se stessi e i propri “oggetti” che si consegue attraverso le azioni, il linguaggio, il dare forma in maniera corrispondente all’organizzazione del corpo umano. La connessione con il mondo è dunque connessione attiva, incarnata, un farsi e un darsi di una relazione sensata che configura reciprocamente i due poli:

[...] un’estesiologia dello spirito rende necessaria una teoria della comprensione che, libera da catene neo-kantiane, conduca a una problematica più ampia: un’antropologia dei sensi. Quali specifiche possibilità ottiene l’uomo (come persona) dai suoi sensi [...]? [...] L’uomo infatti non s’acquieta nel puro fatto della sua organizzazione sensibile, vi vede qualcosa, un senso, e se non lo trova gliene dà uno, ne fa qualcosa.⁵³¹

Non essendo tutt’uno con il proprio stesso corpo, vivendo dunque la propria corporeità nel modo del conflitto e dell’intreccio, l’essere umano deve istituire un ambiente. Tale ambiente è tuttavia istituito sulla base delle possibilità che si offrono al corpo entro le forme di connessione (la molteplicità sensoriale e spirituale) che condivide con il mondo: queste forme di connessione sono la possibilità stessa della vita.

3.3. Forma, ambiente e mondo nella filosofia dell’organico e oltre

⁵²⁹ Marco Russo, *La provincia dell’uomo*, op. cit., p. 250.

⁵³⁰ *ibidem*, p. 288.

⁵³¹ Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne*, op. cit., pp. 331-332; tr. it. *Antropologia dei sensi*, op. cit., p. 21.

La fondazione di una scienza dell'espressione comporta, come si è detto, l'estensione dell'ermeneutica alla natura concepita come un "correttivo" della moderna scienza naturale che ne fa mero oggetto di interventi tecnico-razionali sotto dominio dell'essere umano. Una tale scienza dell'espressione si pone in continuità con la tradizione della logica trascendentale di Kant nel momento in cui si occupa dell'indagine categoriale rivolgendosi, tuttavia, contro i suoi principi, poiché si tratta di pensare le categorie in termini materiali e non formali, cioè come «variabili dipendenti di una complessa unità della persona intera»⁵³².

Lo studio della biologia e della psicologia hanno, difatti, reso evidenti le dipendenze fra qualità fisiche e psichiche e funzioni della coscienza mostrando la necessità interiore delle diverse immagini della natura in relazione a un sistema vitale originariamente unificato. L'abbondanza di forme di vita umane e non umane ha implicato a sua volta la messa in discussione della moderna concezione della natura aprendola alla consapevolezza della propria limitazione vitale e storica e rivelando, quindi, come la riduzione dei fenomeni a costanti assolute operi a discapito della loro esperienza qualitativamente determinata e sensata per un soggetto che percepisce intuitivamente. È dunque necessaria la fondazione di una nuova filosofia della natura che affronti il problema dell'«intuibilità» [*Anschaulichkeit*] della natura nella consapevolezza «della relatività dell'esistenza "della" natura [*Daseinsrelativität »der« Natur*] a una concezione della vita [*Lebensauffassung*] divenuta storica all'essere umano che, in virtù di questa libertà di cogliere, afferra [*begreift*] il proprio procedere [*Hervorgang*] naturale dalla storia e il procedere naturale di questa storia dalla natura che ancora parla nelle fossilizzazioni di epoche terrestri scomparse [...]. Essa deve infine [...] mostrare la natura come il sistema di condizioni che rende possibile l'essere umano nelle sue specifiche prestazioni. Solo così si chiude il cerchio fra l'immagine della natura legata alla storia e l'immagine della storia legata alla natura "nell'essere umano come unità che rende possibile la relativizzazione dinamica e muta essa stessa in modo vivo in relazione alla natura e alla storia»⁵³³.

Uno studio delle leggi strutturali dell'espressione risponde, quindi, alla questione della «possibilità dell'autocomprensione della vita nel contesto della sua esperienza attraverso la storia» tramite lo studio della vita espressiva nella sua originarietà, «cioè come essa vive e non come essa si

⁵³² Helmuth Plessner, *Das Problem der Natur in der gegenwärtigen Philosophie* (1930) in Id., *Schriften zur Philosophie. Gesammelte Schriften Bd. IX*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003 (1985), pp. 56-72, qui p. 59.

⁵³³ *ibidem*, p. 72.

presenta all'osservazione scientifica»⁵³⁴. Alla fondazione dell'esperienza delle scienze dello spirito si accosta quindi il problema della sfera corporea da indagare in direzione di una filosofia non empiricamente ristretta. Le scienze particolari, infatti, siano esse della natura o dello spirito, pongono in anticipo una restrizione sulle cose che si manifesta nei loro concetti.

Tramite l'intuizione fenomenologica, invece, è possibile comprendere l'esperienza vitale aderendo a essa immediatamente e restando sul suo stesso piano⁵³⁵. Difatti, dice Plessner, dall'intuizione originaria, che le scienze empiriche mancano di tenere in conto nonostante essa fondi i loro apparati concettuali, traggono vita tutte le rappresentazioni e le idee della coscienza che in essa nuovamente sfociano:

Se perciò deve esserci una scienza che comprenda l'esperienza che l'uomo ha di sé, il modo in cui vive e interpreta storicamente la sua vita per sé e per i posteri, allora una tale scienza non può e non deve limitarsi all'uomo come persona, come soggetto dell'agire spirituale, come soggetto di responsabilità morale e di abnegazione religiosa, ma anzi *deve comprendere l'intero circuito dell'esistenza e della natura, che giace sullo stesso piano della vita persona e sta con essa in una correlazione essenziale*.⁵³⁶

Alla realtà concreta nella sua interezza, all'esperienza viva dei fenomeni deve perciò rivolgersi la filosofia della natura auspicata da Plessner che precede in senso logico la fondazione di un'antropologia filosofica e conduce alla fondazione dell'esperienza vitale nelle scienze della cultura⁵³⁷. Tale direzione del pensiero⁵³⁸ è di fatto giustificata dalla particolare posizione dell'essere umano come oggetto e soggetto della sua vita, «unità vitale psicofisicamente indifferente, o neutrale»⁵³⁹.

Come l'estesiologia indagava l'unità vitale a partire dalle possibilità che l'essere umano realizza nella sua relazione con il mondo, la filosofia dell'organico proposta in *Die Stufen des Organischen und der Mensch* del 1928 si propone di analizzare la posizione dell'essere umano come organismo all'interno della più ampia classe degli organismi. Solo così, dice Plessner, è

⁵³⁴ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 47.

⁵³⁵ *ibidem*, p. 51.

⁵³⁶ *ivi*.

⁵³⁷ *ibidem*, p. 54.

⁵³⁸ «Denkrichtung» è d'altronde il termine usato da Joachim Fischer per caratterizzare l'antropologia filosofica tedesca. Si veda Joachim Fischer, *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/München, Alber, 2009.

⁵³⁹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 55.

possibile preservare «quell'unico aspetto di fondo dell'esperienza della vita che l'uomo assume verso se stesso e il mondo: al tempo stesso legato alla natura e libero, cresciuto spontaneamente e costruito, originario e artificiale»⁵⁴⁰. Ma se l'indifferenza psicofisica è intesa come caratteristica dell'esperienza dell'essere umano in quanto unità vitale, questa indica l'unità sferica fra soggetto vivente e mondo realizzata sulla base di categorie preintenzionali che stabiliscono al contempo la struttura del mondo e del soggetto vivente che si inserisce in esso⁵⁴¹.

Come si è detto, tali categorie non sono dunque, o almeno non soltanto, categorie della coscienza come ancora in Uexküll⁵⁴², ma rendono materialmente possibile la relazione fra organismo e realtà e si rivelano nel carattere sensato del comportamento vivente in quanto «unità di immagine» irriducibile a concetti fisico-fisiologici⁵⁴³. Il carattere gestaltico del comportamento costituisce perciò il punto di partenza per un'analisi filosofica del vivente, il cui problema risiede nella duplicità d'aspetto di interiorità e corporeità. Si tratta quindi di capire se tale problema abbia o meno valore di fondamento, se, cioè, «per gli oggetti che appaiono nella duplicità d'aspetto, questa spaccatura ha il valore di un'alternativa del punto di vista di fronte agli oggetti stessi» e se «quegli oggetti che si mostrano nella duplicità di aspetto hanno solo determinazioni tra loro alternative, cosicché l'unità dell'oggetto non si dà come già determinata ma come ancora da determinare»⁵⁴⁴, o se è possibile che, nella duplicità di

⁵⁴⁰ *ibidem*, p. 56.

⁵⁴¹ Cf. *ibidem*, pp. 90-91. Di una ricezione dell'idea diltheyana di unità vitale come fenomeno relazionale fra individuo e ambiente da parte di Uexküll, Merleau-Ponty, von Weizsäcker e, seppur appena accennato, Plessner, discute Jean-Claude Gens, *Éléments pour une herméneutique de la nature*, op. cit., pp. 145ss. La concezione diltheyana della vita come fenomeno che si rivela all'esperienza come più intimo e insieme più insondabile e dunque il concetto di insondabilità [*Unergründlichkeit*] sono inoltre considerati centrali alla riflessione plessneriana da Salvatore Giammusso in *Potere e comprendere* (1995) e *La comprensione dell'umano* (2000).

⁵⁴² Su Plessner e Uexküll si veda Vallori Rasini, "Ambiente e organismo. Plessner, Gehlen e il pensiero biologico di von Uexküll" in [B@BELONLINE.PRINT](#), 1/2008, pp. 144-158; Carlo Brentari, *Jakob von Uexküll. Alle origini dell'antropologia filosofica*, Brescia, Morcelliana, 2011; Kristian Köchy, Helmuth Plessners Biophilosophie als Erweiterung des Uexküll-Programms in Kristian Köchy e Francesca Michelini (a cura di), *Zwischen den Kulturen. Plessners »Stufen des Organischen« im zeithistorischen Kontext*, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 2015, pp. 25-64; Matteo Pagan e Marco Dal Pozzolo, "From the harmony to the tension: Helmuth Plessner and Kurt Goldstein's readings of Jakob von Uexküll" in *HPLS*, 46, 9 (2024).

⁵⁴³ Cf. Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 94.

⁵⁴⁴ *ibidem*, p. 103.

aspetto, siano date alcune caratteristiche precise dell'unità e che la duplicità di aspetto sia condizionata da tali caratteristiche di unità e associata alla loro struttura essenziale⁵⁴⁵.

Porre tale «primato filosofico dell'oggetto» interessandosi al modo in cui esso si mostra significa allora, sottolinea Gerald Hartung, «oltrepassare l'alternativa che si potrebbe associare a una volgarizzazione del cartesianesimo, cioè il fatto di porre come esclusivi il punto di vista del corpo e quello della coscienza»⁵⁴⁶. Gli oggetti si presentano intuitivamente tramite la distinzione di un interno e di un esterno che ne costituiscono due lati divergenti. In quanto aspetti spaziali di un oggetto però, tali lati sono riconducibili l'uno all'altro, come accade, per esempio, rovesciando un calzino.

Ma con duplicità d'aspetto Plessner intende una distinzione non spaziale fra sfere divergenti non riconducibili l'una all'altra. Tale distinzione riguarda la modalità di manifestazione di un oggetto che si presenta con una struttura definita mediante un contenuto nucleare centrale e lati che portano proprietà. Ciascuna cosa, percepita come cosa, si presenta come un'unità fatta di proprietà e disposta intorno a un nucleo. Ciò che della cosa si presenta è però solo uno degli infiniti possibili lati della cosa, non dunque la cosa intera, che non è mai realmente documentabile tutta in una volta: «Il lato realmente presente si limita a *implicare* la cosa intera e appare in essa incluso, per quanto non sia possibile produrre una prova sensibile né della cosa intera né delle modalità dell'inclusione»⁵⁴⁷.

Il fenomeno reale indica la totalità che lo porta, «in certa misura oltrepassa il suo ambito proprio in quanto si presenta come apertura, aspetto, come ap-parizione, manifestazione della cosa stessa». Il modo in cui il fenomeno appare appartiene quindi alla cosa intera e consiste in tale «sconfinamento del contenuto fenomenico» che «condetermina il fenomeno reale»⁵⁴⁸. Sconfinamento verso l'interno della cosa, cioè verso il suo nucleo

⁵⁴⁵ *ibidem*, p. 106.

⁵⁴⁶ Gerald Hartung, Ernst Cassirer, Helmuth Plessner. De la perception de la forme à la question de l'anthropologie, in Pierre-François Moreau e Charlotte Morel (a cura di), *Anthropologies philosophiques allemandes. De Johann Friedrich Herbart à Helmuth Plessner*, Paris, Classiques Garniers, 2023, pp. 177-196, qui p. 190.

⁵⁴⁷ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 108.

⁵⁴⁸ Cf. Gerald Hartung, Ernst Cassirer, Helmuth Plessner, op. cit., p. 192. A differenza di Husserl, l'aspettività è un fenomeno che è situato da Plessner nella cosa percepita che appare, in quanto fenomeno, «come un continuo che deve la propria "profondità" a questa pluralità di aspetti. Plessner va quindi, secondo Hartung, contro la tesi trascendentale mobilitata dalla teoria della conoscenza, dalla fenomenologia e dalla psicologia secondo la

sostanziale, e sconfinamento verso l'esterno della cosa, cioè verso i suoi altri possibili lati, qualificano l'apparizione della cosa come «adombrata»⁵⁴⁹, per riprendere il lessico di Husserl. Questo essere parziale, secondo un lato, è perciò insito nell'oggetto stesso e appartiene strutturalmente al fenomeno la cui intuizione anticipa le direzioni dello sconfinamento, realizza determinazioni *spazializzanti* tramite l'osservazione nella quale si presenta il rapporto nucleo-proprietà caratteristico della cosa osservata:

L'oggetto non si spezza in questa divisione fra un interno che non si manifesta mai, cioè non diventa mai esterno, e un esterno che non diventa mai contenuto nucleare; anzi, costituisce la sua unità tipica proprio a partire da questa divisione. Il valore del risultato è tuttavia sempre limitato dal fatto che la divergenza di aspetti, individuata come la precondizione di ogni unità manifesta in modo corporeo-oggettuale, non compare essa stessa nel fenomeno. L'intuizione scorge solo una massa solida, raccolta intorno a un nucleo, che con la sua superficie esterna racchiude un interno. Solo la riflessione successiva analizza i presupposti di quella pretesa dell'intuizione che travalica i confini della presa sensibile senza diventare essa stessa percettibile all'intuizione sensibile. [...] La duplicità d'aspetto costituisce la forma intuibile del corpo della cosa, ma in quanto autentica condizione si perde in ciò che essa condiziona.⁵⁵⁰

A questo punto, Plessner individua degli oggetti che non soltanto appaiono con una duplicità di aspetto, ma si manifestano *nella* duplicità di aspetto che costituisce perciò l'oggetto dell'intuizione. Gli oggetti in cui la relazione fra interno ed esterno interviene in maniera oggettiva e tale da condizionare l'oggetto stesso, dunque appartiene al loro stesso essere, sono detti *viventi*⁵⁵¹. Le cose viventi portano i caratteri fenomenici di tutte le cose corporee, ma «hanno il *plus* di quella misteriosa proprietà della vita che nonostante il suo carattere di proprietà trasforma non solo materialmente il fenomeno della cosa, ma anche formalmente il suo modo di manifestarsi»⁵⁵². In questo modo Plessner intende superare la disputa fra meccanicismo e vitalismo interna alla teoria degli organismi e il dibattito

quale la continuità conferita dalla dimensione d'aspetto alla sensazione e alla percezione è un apporto del soggetto spiegando che quando la coscienza percettiva raggiunge la propria maturità comprende delle strutture di proprietà sostanziali direttamente nelle cose. Il processo percettivo non è cioè fondato su strutture esterne al fenomeno, ma anche sulle sue caratteristiche strutturali interne che presentano una forma.

⁵⁴⁹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 108-109.

⁵⁵⁰ *ibidem*, pp. 114-115.

⁵⁵¹ Cf. *ibidem*, p. 115.

⁵⁵² *ibidem*, p. 116.

che ha opposto Hans Driesch e Wolfgang Köhler – la quale ha offerto il pretesto per la scrittura delle *Stufen*⁵⁵³ – riguardo alla distinzione fra oggetti animati e oggetti inanimati⁵⁵⁴. La sua posizione mira perciò a definire il vivente in maniera tale da includere in esso il momento della forma gestaltica senza però ridurvi quella vivente⁵⁵⁵.

L'idea che la somma o la diminuzione di tratti corrisponda a un cambiamento di valore della configurazione che possiede quei tratti mette in luce il fatto che nel fenomeno «la forma gestaltica complessiva è la cosa primaria. [...] Ciò che si presenta alla percezione è sempre un fenomeno con una impronta originaria particolare, che malgrado grandi e piccole somiglianze con altri fenomeni non rinuncia alla sua intima compiutezza»⁵⁵⁶. Questa legge è valida anche per i corpi viventi, la cui variazione di alcuni tratti determina una variazione della configurazione d'insieme dove, come è noto, un tutto significa più della somma delle sue parti.

Secondo Driesch, però, tale spiegazione non è sufficiente. Pur riconoscendo la validità dei principi fisici per il mondo organico, Driesch considera i corpi organici come caratterizzati da un fattore chiamato «entelechia» che si manifesta nelle proprietà dell'autoregolazione e della ricostituzione, della riproduzione e dello sviluppo da gradi inferiori a gradi superiori di complessità e le cui condizioni fisiologiche offrono al massimo all'entelechia «l'occasione per entrare in azione»⁵⁵⁷. Le proprietà caratteristiche della vita rispondono perciò alla legge della «totalità», che diventa la categoria per eccellenza per comprendere i fenomeni organici. Gli organismi si distinguono dalle macchine poiché queste presentano tratti di regolarità fisica e di unità funzionali che cambiano la loro attualità dinamica, ma non la loro essenza, e dunque assumono valore in base a caratteristiche topografiche e sono eteronome ed eteromorfe. La costituzione della forma vivente, invece, è caratterizzata da spontaneità, è autonoma e automorfa: il limite dell'analisi di Köhler sta nel fatto che egli

⁵⁵³ *ibidem*, p. 22.

⁵⁵⁴ Su questo punto, si veda Vallori Rasini, "Forma e limiti dell'organismo. La posizione di Plessner a partire da Buytendijk e Driesch" in *Archivio di Storia della Cultura*, XXXV (2022), pp. 205-216.

⁵⁵⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 125.

⁵⁵⁶ *ibidem*, pp. 116-117.

⁵⁵⁷ *ibidem*, p. 119.

non riconosce la totalità di ciò che chiama struttura come procedente da forze interne e da una dinamica interna spontanea⁵⁵⁸.

Come si è detto, piuttosto che mostrare una distinzione rigida fra le due posizioni, Plessner considera necessario porre la questione in modo da «indicare positivamente il limite che deve essere valicato affinché una forma gestaltica presenti i predicati specifici della totalità»⁵⁵⁹. La posizione di Köhler non è riducibile alla critica di Driesch, poiché le qualità della forma gestaltica come il ristabilimento dei contorni in forma totalitaria e la trasformazione delle parti che coinvolge una trasformazione di essenza riguarda anche alcune possibilità dell'inorganico.

Ma il fatto che la relazione interno-esterno si presenti oggettivamente come appartenente all'essere di alcuni tipi di oggetti, chiamati viventi, definisce il corpo della cosa nel suo fenomeno come un tutto e, rispetto alle altre proprietà, appare sovraordinata. Tale sovraordinamento è dunque da ricondurre alla forma gestaltica oppure a qualcosa che sta oltre essa? Detto altrimenti: «È sufficiente che una creazione sia dotata di forma gestaltica per attribuirle il momento della duplicità d'aspetto, oppure occorre un tipo di ordinamento diverso e superiore che includa anche l'essere dotato di forma gestaltica?»⁵⁶⁰.

Entrambi i problemi riguardano lo «stato di cose del corpo vivente colto in modo intuitivo e fenomenico»⁵⁶¹ e, piuttosto che essere indifferenti l'uno rispetto all'altro, si tratta di capire se essi rimandino a una comune legge fondamentale. Innanzitutto, perché la duplicità di aspetto intervenga come proprietà nella cosa, bisogna che nell'intuizione «l'insieme della cosa corporea che si manifesta si present(i) come il lato esterno di un interno che non si può mostrare»⁵⁶². Non lato interno in quanto sostanza della cosa, ma in quanto proprietà accanto ad altre. Per distinguere però una direzione verso l'interno e una verso l'esterno bisogna logicamente che sia dato qualcosa di neutrale rispetto alle due direzioni e che dia inizio a entrambe:

Attraverso questa zona si passa da un campo all'altro. La differenza direzionale dei due campi, l'uno rispetto all'altro, si mantiene se con il passaggio attraverso la zona neutrale si inverte il senso della direzione. La zona neutrale rispetto alla

⁵⁵⁸ *ibidem*, p. 121. Su Plessner e Driesch si veda Georg Toepfer, Helmuth Plessner und Hans Driesch. Naturphilosophischer versus naturwissenschaftlicher Vitalismus in Kristian Köchy e Francesca Michelini (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 91-121.

⁵⁵⁹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 123.

⁵⁶⁰ *ibidem*, p. 126.

⁵⁶¹ *ivi*.

⁵⁶² *ibidem*, p. 127.

direzione costituisce un limite nella misura in cui non può occupare nessun campo che sopprima l'esclusività della contrapposizione direzionale nell'oggetto in questione e ponga accanto a interno ed esterno un «in mezzo» realmente individuabile. Di conseguenza, al principio che i corpi viventi presentano come loro determinazione oggettiva nel fenomeno la relazione divergente per principio fra interno ed esterno si può dare la seguente forma: i corpi viventi hanno un limite [*Grenze*] che si manifesta in maniera intuitiva.⁵⁶³

Il limite è individuato intuitivamente nelle cose corporee dove queste iniziano e finiscono, dunque è il loro bordo che determina la forma gestaltica della cosa o il loro contorno di cui si può seguire lo sviluppo e che si può astrarre, per esempio, nel disegno come linea. Come puro passaggio dalla cosa al *medium* che la circonda, esso ottiene consistenza tramite la messa in risalto di una porzione di spazio delimitata rispetto all'ambiente circostante. Tuttavia, il contorno non esaurisce il senso del limite in cui si capovolgono le direzioni divergenti per principio: esso è limite spaziale, ma anche limite d'aspetto: «Da questa esigenza consegue che il limite della forma organica, *in quanto forma gestaltica*, deve avere una caratteristica che va oltre la forma gestaltica, che non si esaurisce nella forma gestaltica»⁵⁶⁴. Il limite deve cioè apparire come proprietà decisiva della cosa perché essa possa dirsi vivente, e ciò accade quando «un corpo oltre alla sua delimitazione ha come proprietà il *superamento stesso del limite* [...] e (in questo caso) il contorno malgrado il suo carattere gestaltico acquista il valore di forma della totalità»⁵⁶⁵.

Vi sono allora due tipi di rapporto possibile fra il corpo delimitato e il suo limite: caso I. «Il limite è solo quel virtuale “in mezzo” tra il corpo e il *medium* che incontra»⁵⁶⁶, appartiene a entrambi e indica il finire dell'uno e l'iniziare dell'altro; caso II. «Il limite appartiene realmente al corpo»⁵⁶⁷, non solo in quanto corpo delimitato, ma in quanto realizza esso stesso il passaggio al *medium* adiacente ed è questo passaggio. In questo caso, l'iniziare e finire del corpo è indipendente da qualsiasi cosa stia fuori di lui, poiché il corpo presenta la proprietà del duplice aspetto e si manifesta, di conseguenza, come unità di interno ed esterno. La differenza fra corpo inanimato e corpo animato appare quindi come una differenza formale, non materiale: «Non occorre che differiscano nel contenuto del fenomeno, ma

⁵⁶³ *ivi*.

⁵⁶⁴ *ibidem*, p. 129.

⁵⁶⁵ *ibidem*, p. 130.

⁵⁶⁶ *ivi*.

⁵⁶⁷ *ivi*.

devono differire nelle modalità di esso»⁵⁶⁸. Non basta dunque parlare di forma gestaltica nel caso della forma dell'unità organica, poiché quella manca di cogliere «l'autofondamento, l'autonomia, l'essere in se stessa e da se stessa di una cosa vivente [...] l'autocrazia peculiare del sistema vivente»⁵⁶⁹, come invece indicava il concetto di «totalità» proposto da Driesch.

Dal punto di vista della verifica sensibile, la totalità non si distingue però dalla forma gestaltica nonostante l'intuizione rilevi la sua eccedenza, che non è verificabile empiricamente. La dimostrazione del fatto che fra i due casi stia una differenza d'essere è perciò ottenuta da uno studio delle conseguenze tratte dall'ipotesi del limite. Se dal caso II. precedentemente descritto è possibile «sviluppare le funzioni fondamentali la cui presenza nei corpi viventi viene ritenuta caratteristica della loro particolare posizione»⁵⁷⁰, allora la situazione presentata nel caso II. è considerata il fondamento dei caratteri costitutivi della natura organica.

La ricerca plessneriana si rivolge allora alla fondazione rigorosa dei caratteri essenziali dell'organico, di quegli elementi qualitativi ultimi e irriducibili – o «modali organici» – che si manifestano con evidenza intuitiva come costitutivi della vita. Tale fondazione non può procedere dall'esperienza, poiché anzi essa la presuppone inconsapevolmente. Piuttosto:

I caratteri essenziali nel senso delle categorie che rendono possibile la conoscenza *biologica* si ricavano dall'essere oggettivo nell'intuizione, e anche se vengono scoperti solo grazie all'esperienza, sono già la guida all'esperienza del biologo nella scelta dei suoi oggetti.⁵⁷¹

Ne consegue che «le categorie della biologia empirica sono radicate nelle categorie del vivente stesso»⁵⁷², ma si distinguono in caratteri che indicano soltanto l'*habitus* della vitalità e caratteri che garantiscono fenomenicamente la reale presenza del vivente. I primi possono simulare la vita, i secondi definiscono la vita e mai la simulano.

Una teoria che si occupi di tali caratteri che definiscono la vita li intende come «sviluppi necessari di un preciso ambito di leggi dell'essere» e si allontana perciò dalla sfera dell'intuizione sensibile pur poggiando su di

⁵⁶⁸ *ibidem*, p. 131.

⁵⁶⁹ *ivi*.

⁵⁷⁰ *ibidem*, p. 133.

⁵⁷¹ *ibidem*, p. 141.

⁵⁷² *ibidem*, p. 142.

essa. Differenziandosi, le determinazioni di essenza risultano una dall'altra mostrando la loro connessione interna come manifestazione della stessa situazione di base. Per questo, «una simile teoria a priori dell'organico sembra avere a che fare più con una dialettica che con una fenomenologia. Parte da una situazione di base, ne tratta la realtà in maniera completamente ipotetica e perviene, passo dopo passo, da una determinazione di essenza alla successiva»⁵⁷³.

Infatti, poiché la fenomenologia si occupa della descrizione statica dei caratteri che indicano la vita, bisogna spingersi oltre tramite la deduzione categoriale orientata dialetticamente verso la comprensione della logica essenziale del vivente. Una logica che non si occupa, come fa l'empiria, di descrivere le cause e le condizioni che provocano il comparire di determinate manifestazioni organiche, ma che si rivolge ai presupposti del lavoro empirico, che comprende la totalità della connessione vivente dalla quale scaturiscono i concetti e le strutture che fungono da guida alla scienza.

I caratteri essenziali a priori non sono provvisori, come nel caso dei concetti empirici, ma «costituiscono lo strato costante del fenomeno intuitivo concreto, dal quale deve sempre prendere spunto la scienza empirica»⁵⁷⁴. Bisognerà perciò stabilire se esistano realmente tali caratteri essenziali della vita che ne costituiscono le condizioni di possibilità e che sono irriducibili nelle loro qualità: dal punto di vista del limite descritto nel caso II., se sarà rilevato che tale relazione è possibile per una cosa fisica solo quando essa assume le modalità dello sviluppo, della reattività agli stimoli, della crescita, sarà dimostrato che tali modalità hanno il carattere di modali organici. Le condizioni per cui una forma gestaltica soddisfi la legge della totalità sono allora le proprietà della vita che la «cosa corporea spaziotemporale» assume, e a sua volta la vita è definita come «*la serie delle condizioni necessarie affinché una forma gestaltica sia una totalità*»⁵⁷⁵.

Nonostante la totalità non abbia alcun modo specifico di datità e si mostri a partire dalla forma gestaltica, essa non si può realizzare astrattamente, ma deve concretizzarsi. Tale realizzazione non è però possibile direttamente, ma solo attraverso le proprietà essenziali della natura organica. Il rapporto peculiare fra corpo e limite che è caratteristico della totalità, il rapporto fra materia e forma gestaltica tipico delle cose viventi, deve mostrarsi fenomenicamente, cioè «i valori intuibili del

⁵⁷³ *ivi*.

⁵⁷⁴ *ibidem*, p. 144.

⁵⁷⁵ *ibidem*, p. 149.

contorno di un corpo organico devono differenziarsi in maniera caratterizzante dai corrispondenti valori del contorno di un corpo inorganico»⁵⁷⁶. Questo rapporto fra materia e forma è relativo ai caratteri d'essenza indicatori della vitalità che, come si è detto, indicano la vita, ma possono anche simularla qualora fossero presenti in cose inanimate. La forma che appare come vivente presenta, infatti, una certa plasticità o, come dice Buytendijk nel saggio *Anschauungskriterien des Organischen*, una «nettezza della limitazione» che presenta una «instabilità nella stabilità» e una «regolare irregolarità»: più una cosa appare come plastica più essa appare come vivente⁵⁷⁷.

Nel saggio sopracitato, pubblicato nel 1928 nella rivista *Philosophischer Anzeiger* fondata da Plessner, Buytendijk⁵⁷⁸ aveva discusso la categoria dell'organico indagandovi l'applicazione in ambiti di realtà anche diversi dalle sole scienze della vita: «“Organica” o “meccanica” può essere una considerazione, una teoria, una visione del mondo [...]; ma anche la struttura di un'unità sociale, di uno Stato, di una Chiesa o di un'opera d'arte può manifestare, nel suo complesso, l'essenza dell'organico»⁵⁷⁹. Il concetto di «organico» è da considerare al di là del concetto di individualità, poiché anche nella biologia moderna «l'organico si dà tanto all'interno quanto all'esterno dei confini dell'organismo vivente individuale [...] nella totalità costituita dall'animale e dal suo ambiente.

L'organico è quindi psicofisicamente neutrale, e per sua essenza non si trova nemmeno al di qua o al di là del confine che separa la vita dalla morte»⁵⁸⁰. Nella sua definizione consueta, dice Buytendijk, la parola

⁵⁷⁶ *ibidem*, p. 150.

⁵⁷⁷ Cf. *ibidem*, p. 151.

⁵⁷⁸ Su Plessner e Buytendijk, si veda Henk Struyker Boudier, “Helmuth Plessner als philosophischer Wegweiser für F. J. J. Buytendijk” in *Man and World*, Nr. 26, 1993, pp. 199-207 e Ralf Becker, *Der Sinn des Lebens. Helmuth Plessner und F. J. J. Buytendijk lesen das Buch der Natur* in Kristian Köchy e Francesca Michelini (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 65-90. Su Buytendijk e l'antropologia filosofica, si veda Jasper van Buuren, *Buytendijk und die Philosophische Anthropologie* in Ralf Becker, Joachim Fischer, Matthias Schloßberger (a cura di), *Philosophische Anthropologie im Aufbruch: Max Scheler und Helmuth Plessner im Vergleich. Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, pp. 285-300.

⁵⁷⁹ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Anschauliche Kennzeichen des Organischen* (1928) in Id., *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis*, Stuttgart, Koehler, 1958, pp. 1-13; tr. it. Contrassegni intuitivi dell'organico in Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, pp. 109-121, qui p. 110.

⁵⁸⁰ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Contrassegni intuitivi dell'organico*, op. cit., pp. 112-113.

«organico» indica una «totalità di parti eterogenee» o una «unità molteplice», che costituisce in realtà soltanto un caso limite che «non significa altro che “forma” [*Gestalt*] nel senso che diamo oggi a questo termine.

Carattere “formale” hanno tutti quei fenomeni psichici che mostrano una totalità di parti eterogenee»⁵⁸¹. La psicologia della *Gestalt* ha difatti orientato il paradigma della psicologia da quello meccanicistico a quello organicistico, mostrando come l’eterogeneità delle parti debba essere intesa come una differenza interna alla totalità stessa e non una differenza di parti isolate. Köhler ha mostrato come la differenza fra le particelle di un cristallo e quelle di una foglia stia nel fatto che nel cristallo la relazione fra le parti è regolare, mentre la foglia mostra una «regolare irregolarità, che è comunque cosa ben diversa dall’assoluta irregolarità del caotico»⁵⁸².

La forma organica è caratterizzata quindi da tale «regolare irregolarità» e dalla «continuità fra le parti stesse»⁵⁸³. Dall’osservazione di forme semplici quali un cerchio, un’ellisse, un ovale e una foglia di tiglio, emerge una progressione nel carattere organico della forma se si segue l’aumento della regolare irregolarità che «nasconde la regola della relazione» (ancora evidente nel cerchio, per esempio), «lasciando soltanto presagire una “legge segreta”»⁵⁸⁴. Il rimando a Goethe è evidente: più la relazione è complessa, più aumenta la variabilità della forma, e se di un cerchio si può modificare solo la grandezza, la foglia di tiglio può assumere innumerevoli forme, restando sempre una foglia di tiglio. Non solo allora l’intuizione ordina le forme in base alla complessità della relazione fra le parti, ma anche in base al loro grado di variabilità:

Pur limitandoci a forme semplicissime, dunque, rinveniamo subito una delle caratteristiche dell’organico, che rimane identico per quanto grandi siano i cambiamenti o, se si preferisce, che è indifferente a qualsivoglia modificazione. È come se una forma ci dicesse: “Puoi comprimermi o stirarmi in qualunque direzione, tanto resterò sempre ciò che sono. Fammi pure quel che ti pare, tanto ho qualcosa che non mi puoi sottrarre”.⁵⁸⁵

Perciò l’eterogeneità delle parti, che può essere simulata da una qualsiasi macchina, e la dipendenza da una forma in generale, non sono

⁵⁸¹ *ibidem*, p. 113.

⁵⁸² *ibidem*, p. 114. Passaggio ripreso in Helmuth Plessner, *Elemente der Metaphysik*, op. cit., pp. 107ss.

⁵⁸³ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Contrassegni intuitivi dell’organico*, op. cit., p. 114.

⁵⁸⁴ *ivi*.

⁵⁸⁵ *ibidem*, p. 115.

sufficienti a individuare la forma organica. Sono piuttosto la variabilità (o variazione, in termini darwiniani) entro certi limiti e la libertà delle parti (riconosciuta da Bergson come fenomeno fondamentale della vita) a rivelarsi all'esame fenomenologico come «caratteristiche essenziali dell'organico»⁵⁸⁶.

Un'ulteriore caratteristica riguarda poi la «continuità delle parti», fondamentale per il «carattere organizzativo del reale» quando si tratta della «ricomposizione di fratture, dell'abolizione di confini interni»⁵⁸⁷ nell'inserimento di ogni singolo aspetto in un quadro complessivo e nel superamento dei confini particolari. Infine, è necessaria la presenza di una «delimitazione» e di uno «sfondo». La «delimitazione» riguarda la «demarcazione rispetto all'ambiente circostante», la «linea di confine» che non è riconducibile alle linee in geometria, ma «ha la sua specifica qualità, che dipende dall'essenza fenomenologica di ciò che è delimitato dallo sfondo»⁵⁸⁸. Essa è netta nel caso dell'organico, il confine deve cioè essere chiuso, ma anche dinamico.

Così «nell'organico il limite non è dato da una linea o da una membrana, bensì da una *superficie* in cui si manifesta una tensione che si dirige verso l'interno, sostiene e guida le relazioni funzionali interne e ha il significato di una difesa nei confronti dell'esterno»⁵⁸⁹. Che si tratti di forme animali, di forme psicologiche o spirituali-oggettive non è la forma statica, ma la superficie dinamica, un «involucro formale che ha *carattere funzionale*» che, insieme alla delimitazione netta, costituisce la forma organica.

Come spiegato in un'opera ben successiva (1952), la «forma» e la «funzione» sono comprensibili nella misura in cui sono cariche di senso: «la forma non è nient'altro che un conglomerato *significativo* dal punto di vista statico, e la funzione è una forma dinamica, riferita ad altro che se stessa tramite il senso di cui essa è satura»⁵⁹⁰. Fondamentale è allora anche lo sfondo, disorganizzato e disomogeneo che contribuisce alla costituzione della forma organica: «Un edificio si staglia su una vasta superficie, e l'alta cupola di una chiesa si staglia come un essere vivente sul blu uniforme del

⁵⁸⁶ *ivi*.

⁵⁸⁷ *ibidem*, pp. 115-116.

⁵⁸⁸ *ibidem*, p. 117.

⁵⁸⁹ *ibidem*, p. 118.

⁵⁹⁰ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Traité de psychologie animale*, traduzione di Albert Frank-Duquesne, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 48.

cielo»⁵⁹¹. Poiché lo sfondo sta “dietro” la forma, «quest’ultima resta libera, indipendente, in primo piano e irrelata: invece che un valore operativo, essa mostra un valore d’essere»⁵⁹². Essa è dunque espressione di un «valore proprio» e di «autoaffermazione» e il «puro valore d’essere»⁵⁹³ non implica un’assenza di rapporto funzionale con l’ambiente, ma la secondarietà di tale rapporto rispetto all’esibizione che rimane l’«essenza primaria dell’organico».

Il valore operativo è perciò primario negli organi, ma non negli organismi:

Questo vale sia per gli oggetti naturali sia per le unità sociali, ed è proprio in ambito sociale che tutto ciò si rivela fondamentale per la definizione e la valutazione delle forme viventi. Un’associazione di categoria professionale non è una unità organica: ha valore effettuale come qualunque macchina. Una famiglia, una Chiesa o uno Stato possono invece essere organici, e lo sono davvero, nella misura in cui esibiscono il loro valore d’essere e solo in seconda istanza, magari

⁵⁹¹ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Contrassegni intuitivi dell’organico*, op. cit., p. 119.

⁵⁹² *ivi*.

⁵⁹³ È Adolf Portmann ad approfondire ulteriormente tali riflessioni: «L’olandese Buytendijk, fisiologo e psicologo degli animali, ha definito il senso dell’apparenza fenomenica in termini di esibizione del “valore d’essere”; io lo chiamo “valore di presentazione”. Entrambe le espressioni vogliono richiamare l’attenzione su un significato essenziale della forma esterna, troppo spesso dimenticato nella spasmodica ricerca delle funzioni immediatamente necessarie per l’esistenza. [...] I tentativi – del tutto inadeguati – di chiarire le caratteristiche formali subordinandole al fine dell’autoconservazione sono assai numerosi, e l’assurdità di alcuni di essi ha gettato discredito sullo studio della forma in generale. Porre l’accento sul valore di presentazione deve servire a riportare l’attenzione sulla più importante proprietà della forma, che consiste nel rendere manifesta, nel linguaggio dei sensi, la peculiarità di ogni organismo, recandone immediata testimonianza attraverso la forma». Si veda Adolf Portmann, *La forma degli animali. Studi sul significato dell’apparenza fenomenica degli animali* (1948; seconda edizione ampliata e rivista del 1960), a cura di Pietro Conte, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, pp. 222-223. Si veda inoltre Joachim Fischer, *Biophilosophie als Kern des Theorieprogramms der Philosophischen Anthropologie. Zur Kritik des wissenschaftlichen Radikalismus in Gerhard Gamm, Mathias Gutmann e Alexandra Manzei* (a cura di), *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie: Zur Renaissance Helmuth Plessners im Kontext der modernen Lebenswissenschaften*, Bielefeld, transcript Verlag, 2005, pp. 159-182. Alle pp. 169-170, Fischer come Portmann consideri la caratterizzazione plessneriana dell’organico ottenuta tramite il concetto di *Grenze* come un «nuovo cammino in biologia [*Neue Wege in der Biologie*]» (Cfr. Portmann 1961), una biologia che si concentra sul fenomeno della vita dalla prospettiva umana in modo tale che la vita nella sua fenomenicità diventi comprensibile senza riduzioni, ma anche senza essere incorporata in una filosofia naturale speculativa».

costretti dalla necessità di realizzarsi, mantengono relazioni operative con lo sfondo.⁵⁹⁴

Non è quindi la conformità a scopi a caratterizzare l'unità organica in generale e quella della natura in particolare. La coincidenza fra conformità a scopi e necessità faceva dell'organico «una macchina ideale costruita da un ingegnere onnisciente» oppure «una macchina che si è sviluppata nel corso della lotta per la sopravvivenza»⁵⁹⁵. Tuttavia, nonostante le macchine possano fornire esempi di conformità a scopi, possono essere ordinate secondo un grado di perfettibilità che, se l'organismo fosse una di queste macchine e l'essere umano costituisse – come si crede – l'apice dell'evoluzione, dovrebbe raggiungere in esso il suo più alto grado di perfezione e conformità a scopi che non rivela nulla di superfluo.

Le cose non stanno però in questo modo: vi sono, in effetti, negli organismi diversi «congegni conformi a scopi» estremamente raffinati, eppure nella natura organica si manifesta qualcosa di eccedente e di gratuito, uno sfarzo, uno «sconfinato spreco di energie» che rivela che «la sua essenza consiste nella *ricchezza*, nel *lusso*»⁵⁹⁶, prima ancora che nella conservazione dell'esistenza. Questa scoperta, questa visione della natura non nuova richiede ancora, secondo Buytendijk, la considerazione dei cambiamenti profondi che essa comporta: l'organico, quando appare, «dev'essere ordinato in base al grado maggiore e minore non di conformità a scopi, ma di ricchezza», poiché la sua essenza è portata a compimento quando esibisce tale ricchezza. Di fatto, «non esistono organismi conformi a scopi e organismi non conformi a scopi – gli organismi sono tutti *sufficientemente* conformi a scopi per esibire il proprio lusso»⁵⁹⁷.

D'altronde già in *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen* del 1925, Buytendijk sosteneva, sotto influenza di Plessner⁵⁹⁸, che il rovesciamento dell'interpretazione teleologica dell'organico si inserisse nel tentativo di superare l'uso della sola spiegazione analitica della natura per riabilitare la

⁵⁹⁴ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Contrassegni intuitivi dell'organico*, op. cit., p. 119.

⁵⁹⁵ *ibidem*, p. 120.

⁵⁹⁶ *ibidem*, p. 121.

⁵⁹⁷ *ivi*.

⁵⁹⁸ Almeno secondo quanto Plessner scrive a Josef König ironizzando sull'effetto avuto dal suo soggiorno ad Amsterdam presso Buytendijk nel 1924, durante il quale i due lavorano al saggio *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*. Si veda Josef König e Helmuth Plessner, *Briefwechsel 1923–1933. Mit einem Briefessay von König über Plessners „Die Einheit der Sinne“*, a cura di Hans-Ulrich Lessing e Almut Mutzenbecher, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 1994, p. 74.

molteplicità di qualità originali del vivente e salvaguardare la sua manifestazione unitaria. Come scrive Plessner nel contributo al 70° compleanno di Buytendijk, «l'obiettivo dovrebbe essere non tanto quello di afferrare la natura [*in den Griff bekommen*], ma di incontrare i suoi occhi»⁵⁹⁹. Cercare un contatto più libero con la natura che possa rompere le catene dei metodi e dei sistemi scientifici significava ambire a una forma più elevata di oggettività che poneva maggiore enfasi sul «comprendere» [*Verstehen*] accanto allo «spiegare» [*Erklären*]⁶⁰⁰.

Durante il discorso inaugurale pronunciato all'Università di Groeningen, Buytendijk chiedeva «se le regole metodologiche della fisiologia favoriscano l'aumento della conoscenza, o se piuttosto ostacolano la più alta libertà della scienza, cioè la libera azione reciproca [*Wechselwirkung*] fra l'essere umano e la realtà che si rivela»⁶⁰¹. La revisione dei parametri filosofici ed epistemologici della fisiologia e l'individuazione dei suoi limiti si rendeva a suo avviso necessaria per comprendere i fenomeni della vita nella loro complessità e insieme nella loro unità qualitativa.

La fisiologia procede, infatti, separando gli elementi dell'unità attraverso i metodi sperimentali e servendosi della spiegazione a discapito della descrizione, che ne perde di vista le qualità. Tuttavia, a un'esamina della struttura logica delle ricerche fisiologiche, emergeva come in esse la descrizione avesse la precedenza. Per questo, secondo Buytendijk, la fisiologia avrebbe dovuto avvicinarsi alla morfologia e alla psicologia, piuttosto che alla fisica e alla chimica, per comprendere i fenomeni della vita.

Estendendo alla fisiologia quanto detto da Martin Heidenhain a proposito dell'anatomia, Buytendijk sostiene come il prevalere dell'analisi come metodo e come teoria abbia comportato la perdita delle «forme meravigliose del corpo vivente [*die wunderbaren Formen der lebendiger Körper*] e ne ha fatto un cumulo di macerie [*Trümmerhaufen*], senza avvicinarsi alla teoria delle forme»⁶⁰². Poiché ha considerato come suo

⁵⁹⁹ Helmuth Plessner, *Unsere Begegnung in Rencontre – Encounter – Begegnung. Contributions à une psychologie humaine dédiées au Prof. F. J. J. Buytendijk*, Utrecht, Antwerpen, 1957, pp. 331-338, qui p. 338.

⁶⁰⁰ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen*, traduzione dall'olandese di Bruno Thilsch, Habelschwerdt, Frankes Buchhandlung, 1925, p. 13.

⁶⁰¹ *ibidem*, p. 10.

⁶⁰² *ibidem*, p. 15. Buytendijk cita da «Martin Heidenhain, *Formen und Kräfte in der lebenden Natur*, Beitrag VII zur synthetischen Morphologie, Vorträge und Aufs. über Entw.-mech, Berlin 1932 (S. 2 und S. 4)».

compito il sezionare innumerevoli parti nelle loro componenti, la fisiologia ha trascurato il fatto che nessuna scienza della forma può essere fatta dalla sola analisi. La forma, infatti, sia morfologica che funzionale, è indivisibile: «Come una melodia⁶⁰³ ha la sua forma temporale che, indipendente dal tempo e dalle condizioni materiali dello strumento afferma la sua unità indivisibile, così anche il fenomeno della vita è un “accadimento” [*Geschehnis*] che possiede una sua qualità indivisibile»⁶⁰⁴.

La forma temporale, definita da Plessner e Buytendijk come «forma orientata» [*Richtungsform*] nell'articolo del 1925, accomuna quindi la melodia e il fenomeno della vita. Come rileva Christian Sommer, contrariamente alle realtà che possono essere intelligibili, senza essere intuibili (realtà matematiche, logiche), nel comportamento vivente, come nella melodia, queste due dimensioni coincidono e sono date insieme «così che il comportamento non può essere percepito senza essere interpretato almeno *un minimo*. [...] L'orientamento intenzionale che ha «senso» permette, oltrepassando l'alternativa fra soggetto e oggetto, ma allo stesso tempo mettendoli in relazione, [...] di vedere come qualcosa di non intuibile sia dato congiuntamente e non oggettivamente con i dati dell'intuizione, cioè: il *fenomeno*, più precisamente il *fenomeno del vivente* dal momento in cui oltrepassa le dicotomie soggetto-oggetto, *physis-psyche*, corpo-mente, etc»⁶⁰⁵.

Perciò comprendere significa per Buytendijk «cogliere il senso immutabile che è racchiuso nei fenomeni spazio-temporali»⁶⁰⁶, riconoscere il significato delle forme della natura che possono essere intese sia come azione che come espressione. Nel primo caso, sono chiare all'osservazione le motivazioni e il fine del movimento, nel secondo caso il motivo rimane

⁶⁰³ Per il confronto fra funzioni biologiche e struttura della melodia, Buytendijk rimanda a «v.Uexküll, Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung, München 1913». La stessa immagine ricorre in Frederik Jacobus Johannes Buytedijk e Helmuth Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, op. cit., p. 85. Come la melodia, il comportamento vivente non mostra solo una forma specifica, ma anche un motivo, cioè un senso: si parla di *Bewegungsmelodie*, come in von Uexküll. Per un approfondimento si veda Christian Sommer, *Umweltintentionalität. De Merleau-Ponty à Plessner via Buytendijk* in Florence Burgat et Christian Sommer (a cura di), *Le phénomène du vivant. Buytendijk et l'anthropologie philosophique. Suivi de L'interprétation de l'expression mimique (1925) de Frederik Buytendijk et Helmuth Plessner*, Genève, MetisPresses, 2016, pp. 91-107.

⁶⁰⁴ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen*, op. cit., p. 16.

⁶⁰⁵ Christian Sommer, *Umweltintentionalität*, op. cit., pp. 96-97.

⁶⁰⁶ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen*, op. cit., p. 17.

incomprensibile, che si tratti di movimenti del vivente o del rapporto ideale che si esprime nelle forme e nelle funzioni dell'organico. La questione della comprensibilità dei fenomeni della vita è indipendente dalla loro spiegabilità in termini fisico-chimici poiché, se anche l'organismo fosse inteso meccanicamente, fondamentale è la permanenza dell'unità delle parti e dell'unità della funzione dove ogni dettaglio è espressione della vita dell'organismo considerato come un insieme separato e persistente: «Per la comprensione dei fenomeni della vita, la percezione dell'unità indivisa è una condizione indispensabile, perché il tutto si esprime nelle parti e le parti sono in relazione con l'attività del tutto»⁶⁰⁷. Si tratta quindi di considerare come anche nelle esternalizzazioni puramente materiali della vita l'organismo abbia un suo modo di agire, un tipo di attività ben definito che si realizza attraverso determinati mezzi e meccanismi, ma che può essere identificato come tale solo se ci si concentra sull'«unità significativa» [*die sinnvolle Einheit*] come espressione di un'idea⁶⁰⁸.

Nel già citato *Traité de psychologie animale* del 1952 Buytendijk, considerando la *Kritik der Urteilskraft* come un primo allontanamento dalla spiegazione causale dei fenomeni organici in quanto posti come cause ed effetto di se stessi, considera lo scopo di una scienza del vivente l'imparare a conoscere la manifestazione della natura in tutti i suoi dettagli poiché «ciò che vive si *dimostra* nella natura»⁶⁰⁹. La natura è quindi produttrice di forme cariche di senso la cui comprensione, in riferimento a idee e principi (la totalità dell'organismo, l'esistenza individuale), è compito di una «biologia idealista». Si tratta di una «biologia determinata dalle immagini», idealista, perché «ricerca metodicamente le idee, dal cui solo punto di vista è possibile scoprire la correlazione significativa; essa è anche *bildbedingt* [in tedesco, nel testo originale], “determinata dalle immagini”, perché la scoperta delle idee si opera seguendo il metodo *fenomenologico*, tramite l'osservazione attenta delle immagini, delle unità indivise, delle forme che la natura vivente offre alla nostra esperienza, e tramite la ricerca delle loro caratteristiche *essenziali*»⁶¹⁰.

Lo sforzo di una tale biologia sta quindi nel trovare dei tipi fondamentali e irriducibili per quanto riguarda le forme e i processi funzionali, il cui esempio classico è l'*Urpflanze* della morfologia goethiana. Un «ritorno a Goethe» che permette di comprendere il valore del metodo fenomenologico aprendo a un nuovo punto di vista nelle scienze della vita e

⁶⁰⁷ *ibidem*, p. 20.

⁶⁰⁸ Cf. *ibidem*, pp. 29-30.

⁶⁰⁹ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Traité de psychologie animale*, op. cit., p. 47.

⁶¹⁰ *ibidem*, p. 48.

nel lavoro sperimentale situandosi entro le strutture della vita stessa: ne sono esempi, per Buytendijk, la teoria dell'*Umwelt* di von Uexküll, la teoria del *Gestaltkreis* di von Weizsäcker, la *Gestaltpsychologie* e le opere di Plessner e Conrad-Martius in materia di filosofia della natura, i quali «si occupano del problema della conoscibilità e della conoscenza dell'*essere* – dell'“essere essenziale”, dice Conrad-Martius – nella pianta, nell'animale e nell'uomo. Dobbiamo a Plessner la più acuta delle analisi fenomenologiche riguardanti l'esistenza vegetale e animale, la formulazione delle “idee” di animalità e di vegetalità»⁶¹¹.

È dunque tramite la comprensione della tipicità che si manifesta come un tutto proprio e formato in un solo organismo individuale che è possibile risolvere il problema della gerarchia organica: «*È perfetto [...] un essere esistente [een bestaand iets, come indicato nella nota del traduttore] che presenta tutte le sue caratteristiche essenziali con un massimo di espressività nella forma, e che corrisponde integralmente all'idea madre del suo essere specifico e individuale.* Più esattamente quindi conosciamo l'eidos, l'essenza, meglio potremo determinare una gerarchia. [...] Nel capitolo precedente abbiamo caratterizzato il vegetale come una forma “aperta”, al contrario dell'animale, una forma “chiusa”. Questa antinomia pianta-animale rende possibile l'elaborazione di una gerarchia nel cuore stesso del regno animale»⁶¹². Come dimostrato dalla filosofia della natura plessneriana, l'intuizione dei principi formali propri alla vita vegetale-animale non cessa di ritrovarsi e di realizzarsi tramite la struttura del corpo.

Il punto di partenza di una filosofia della natura è perciò fenomenologico. «Organico» è un corpo che appare con le caratteristiche specifiche della variabilità entro certi limiti o libertà delle parti, della continuità delle parti e della delimitazione netta del contorno che si staglia dinamicamente su uno sfondo. Una tensione che preme per esibirsi e si configura primariamente come lusso e ricchezza, uno sconfinato spreco di energie che non rinuncia alla funzione, ma la precede. Ciò che dunque è distintivo, rileva Vallori Rasini, non è la configurazione in quanto tale, ma «una particolare mutevolezza nell'ambito di una certa configurazione, una sorta di libertà all'interno dell'insieme strutturale», una irregolarità che conserva una precisa identità configurativa. Così facendo, Buytendijk «sostiene [...] la possibilità di individuare le caratteristiche essenziali dell'organismo vivente già sul piano intuitivo, accordando a un approccio

⁶¹¹ *ibidem*, p. 50.

⁶¹² *ibidem*, pp. 63-64.

in senso lato fenomenologico la capacità di cogliere strati della realtà che sfuggono ai metodi delle scienze naturali»⁶¹³.

È quanto motiva il riferimento di Plessner:

Tutto ciò che è vivente, sia staticamente che dinamicamente, presenta instabilità nella stabilità e regolare irregolarità. Buytendijk ha dimostrato in maniera molto efficace questa proprietà della configurazione delle creature organiche mediante un confronto tra figure. [...] Ma non bisogna pensare che in questo sia solo l'irregolarità a giocare il ruolo decisivo. Questa si deve sempre presentare sotto il dominio di una regola (non isolabile), cosicché una deformazione che vada spontaneamente oltre, non solo non disturberà il quadro d'insieme, ma addirittura lo rafforzerà nella sua funzione, come del resto accade.⁶¹⁴

La descrizione fenomenologica consente a Plessner di cogliere i caratteri d'essenza indicatori che, come in Buytendijk, possono simulare la vita, ma non definiscono l'essenza dell'organico. Prendere come punto di partenza tali caratteri indicatori ha quindi un puro scopo pedagogico: possiamo intuitivamente supporre di essere di fronte a un organismo vivente, senza poterlo affermare con certezza. L'«irregolarità regolare» – che Plessner chiama anche «fluente forma dell'unità» – è messa in relazione con i fenomeni della ritmica, caratterizzati dalla «relativa variabilità (dei periodi)» come accade al battito cardiaco, alla curva della crescita, al mutamento delle espressioni vitali con il mutare del giorno e della notte, delle stagioni, del nutrimento, «ma non in maniera direttamente meccanica, bensì regolandosi secondo un proprio ritmo. [...] Il processo vitale può svolgersi lento o veloce, pieno o debole, sicuro o stentato, incerto o con slancio; e dunque i suoi ritmi in quanto autentiche forme gestaltiche sono passibili di trasposizione come melodie. [...] La fluente forma dell'unità rende continuamente percepibile un simile iato fra il diveniente e il suo ritmo»⁶¹⁵.

Questo «iato» fra il processo e la sua forma ritmica caratterizza il movimento vitale: la cosa è colta nel divenire come «oltre se stessa e in se stessa», come una «differenziazione del formato rispetto alla sua forma». Il movimento vivente presenta quindi un carattere «tendenziale» che lo distingue dal movimento inanimato, segue cioè «una tendenza a esso precedente o predata e il cui reale decorso si dà con il carattere

⁶¹³ Vallori Rasini, «Forma e limiti dell'organismo», op. cit., pp. 207-208.

⁶¹⁴ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 151.

⁶¹⁵ *ibidem*, p. 152.

dell'attuazione»⁶¹⁶. Una tendenza che si manifesta nel fatto che i movimenti si presentano come orientati verso ciò che deve venire e, di conseguenza, come indeterminati in ogni loro punto e ancora da realizzare, mentre il movimento inanimato appare assolutamente determinato e così com'è:

[...] la sua forma coincide completamente con il percorso che gli è prescritto ed è quel percorso; esso costituisce qualcosa di affatto diverso dal movimento vitale. Qui, ogni fase fattualmente passata, *poiché* sembra essere fondata in una tendenza ed essere sollecitata da questa, ha la caratteristica di essere stata indeterminata in ogni punto del suo percorso. Si presenta come un movimento che avrebbe anche potuto avvenire in modo diverso da come è effettivamente avvenuto. Questa libertà dalla forma pur entro la forma appartiene coerentemente al carattere tendenziale. Per l'intuizione, l'attuazione di una tendenza può darsi solo «liberamente». Nel delinarsi dell'attesa, nel momento di tensione che deve risolversi, risiede quello iato dell'anticipazione, che può essere superato soltanto da un atto spontaneo scaturito dall'arbitrio.⁶¹⁷

«Libertà dalla forma entro la forma»: con questa formula Plessner descrive il movimento vivente caratterizzato da irrazionalità, spontaneità e indeterminazione entro certi limiti. Ma siamo ancora nell'ambito dei caratteri indicatori, dai quali non bisogna trarre alcuna conseguenza ontologica poiché il loro valore può essere riconosciuto soltanto dopo aver ottenuto la conferma dell'ipotesi iniziale – che «le cose viventi sono corpi che realizzano il limite» – tramite la deduzione dei caratteri essenziali del vivente. Si rende quindi necessaria una teoria a priori dei modali organici che li intenda come sviluppi imprescindibili di un preciso ambito di leggi dell'essere.

La realtà del limite si esprime nel modo dell'essere oltre sé. Esso fonda un rapporto reciproco fra due zone che divide e che al tempo stesso unisce. È passaggio dall'una all'altra fra direzioni divergenti e implica l'essere volto verso se stesso del corpo che realizza il proprio limite e insieme l'essere oltre sé. Tale relazione, per essere reale, deve manifestarsi in modo da non contraddire le proprietà della cosa fisica ed essere conforme ai suoi mezzi: il corpo deve apparire nei suoi contorni come una cosa che è posta all'esterno di sé e insieme in sé, dentro di sé.

Segue la discussione del termine «porre»: non un atto del pensiero interamente compiuto dal soggetto, ma porre nel senso del posare, dell'essere alzato, sollevato. In quanto corpo vivente, la cosa «è» già di per

⁶¹⁶ *ivi.*

⁶¹⁷ *ivi.*

sé, senza differenziarsi dall'essere né trovarsi di fronte a esso, ma insieme, mediante l'esser gli proprio del limite, è un essere «sollevato» e un «passare oltre». «Essere sollevato», cioè stagliarsi da se stesso, differenziarsi da se stesso; «passare oltre» per tornare sempre di nuovo stabile e in quiete nonostante la sospensione: il corpo organico si distingue dal corpo inorganico per il suo «carattere posizionale» o per la sua «posizionalità» che lo rende «un corpo posto nel proprio essere», in relazione con sé stesso e posto fuori da sé stesso nel modo di una «elasticità intrinseca». Il corpo organico non finisce cioè fin dove arriva materialmente, poiché trascende verso due direzioni e appare nella duplicità d'aspetto che compenetra il rapporto nucleo-proprietà.

Il nucleo delle cose viventi è allora non soltanto il punto di riferimento dei predicati a esse riferibili, come nelle cose non viventi, ma riceve la caratteristica dell'«essere posto», di una configurazione che esiste per sé, o a sé: «la cornice invisibile nella quale la cosa si staglia dal suo ambiente con quella particolare nettezza della limitazione»⁶¹⁸. L'essere vivente appare perciò come un individuo «collocato di fronte al suo ambiente. Da esso parte la relazione *con* l'ambito *in* cui si trova, e la relazione che ritorna in senso inverso fino a lui»⁶¹⁹.

Allo stesso modo esso ha le sue parti come sue proprietà poiché non è completamente assorbito in esse, ma è una cosa di per sé, un' «essenza» che si staglia nel campo della sua esistenza e non soltanto riempie un posto nello spazio, ma «ha un luogo; più precisamente, a partire da sé occupa un luogo, il suo “luogo naturale”»⁶²⁰. Se ogni cosa fisica è spaziale, dunque la sua posizione dipende dalla relazione con altre posizioni e dalla posizione dell'osservatore, i corpi viventi sono anche dentro lo spazio, cioè mantengono uno spazio invece che semplicemente riempirlo, sono «spazializzanti». «Spazializzare» significa occupare il proprio luogo naturale essendo in relazione con il posto del proprio essere e insieme oltre sé. Essere oltre sé significa allora divenire, significa movimento: «Una cosa a carattere posizionale può essere solo in quanto *diviene*»⁶²¹.

La posizionalità spinge verso l'ambito del dinamico, verso il movimento come necessità a priori, verso il processo come modalità dell'essere. Prendere le distanze da sé, «essere sollevato», indica il differenziarsi da se stessa, l'elasticità dell'essere che realizza il passaggio come senso del limite. La cosa vivente non rimane entro i suoi contorni,

⁶¹⁸ *ibidem*, p. 157.

⁶¹⁹ *ibidem*, p. 158.

⁶²⁰ *ivi*.

⁶²¹ *ibidem*, p. 159.

eppure il passaggio è condizionato dal fatto che essa deve rimanere entro i limiti della cosalità, altrimenti scomparirebbe, dunque insieme al momento del passaggio il significato del limite implica il momento della permanenza: «Solo insieme questi due momenti definiscono l'essenza del limite come ciò che conduce all'altro e al tempo stesso separa da esso. Per questo, il limite comporta una delimitazione senza però escludere il delimitato dal rapporto con l'altro»⁶²². Tramite la delimitazione, la cosa delimitata accede quindi al rapporto con l'altro e la modalità propria dell'organico consiste proprio nel «restare ciò che la cosa è e un passare sia in ciò che la cosa non è (oltre sé) sia in ciò che la cosa è (in sé)».

Il limite è quindi

il divenire *di una persistenza*, la persistenza *di un divenire* [*Werden eines Beharrens, Beharren eines Werden*]. [...] Il divenire è per sua essenza reale soltanto in ciò che diviene, cioè nel contrasto con un persistere a cui si presenta legato; e il persistere è reale soltanto in ciò che persiste, vale a dire in contrasto con qualcosa che diviene, a cui si presenta legato e contro cui fa opposizione.⁶²³

Il persistere passa cioè nel divenire senza dissolversi completamente e il divenire diviene qualcosa senza arrestarsi. Nel divenire di un qualcosa, quel qualcosa è insieme ciò da cui e ciò verso cui si dirige il processo «nei modi dell'originarsi e dell'originato del medesimo uno»⁶²⁴. Il differenziarsi della cosa vivente non mette in questione la sua identità: i limiti visibili della cosa rimangono gli stessi, eppure il processo è il modo in cui essa esiste e in cui nessuna fase può essere distinta dall'altra, poiché il processo appare come «espressione variabile di questa costante stabile»: «L'identico che si mantiene realmente lungo tutte le fasi attraversate dal contorno, si definisce in relazione a tutte le fasi, nelle quali diviene reale ogni volta con una forma gestaltica differente: si definisce come loro *typus* o come loro *idea gestaltica*»⁶²⁵.

La forma organica è dunque necessariamente forma di un *typus* che diviene intuibile concretamente in una forma gestaltica individuale: «in quanto tale la forma organica è *forma dinamica*»⁶²⁶. La forma dinamica è perciò condizione di possibilità del processo che si realizza nella

⁶²² *ibidem*, p. 160.

⁶²³ *ibidem*, pp. 160-161 [ed. or. pp. 133-134].

⁶²⁴ *ibidem*, p. 161.

⁶²⁵ *ibidem*, p. 163.

⁶²⁶ *ivi*.

«correlazione sintetica» del divenire e del persistere, della sosta e dell'oltrepassamento:

Sotto la spinta di questa necessità, la forma gestaltica acquista il carattere dell'impronta del *typus* realizzato in un individuo, ovvero della forma conosciuta [geprägten Form], della forma gestaltica all'interno dei margini [Spielraum] dell'idea gestaltica. Così la forma gestaltica della singola cosa abbandona il suo puro isolamento e appare vincolata a una legge formale del *typus*. Il singolo ha in questa legge il proprio sostegno; e diventa un individuo. Se vivente, la mera cosa singola deve essere l'impronta [Ausprägung] di un'idea formale, ovvero possedere la caratteristica dell'individualità. Qui la singolarità [das Einzelne] è possibile solo come individuo.⁶²⁷

L'intera natura organica mostra di essere dominata dalla legge del *typus*: non esiste la singolarità assoluta, ma un corpo vivente è sempre un caso, anche unico, di tipicità che si apre alla classificazione e alla graduazione entro un determinato «spazio di gioco»⁶²⁸. L'idea formale è, nel processo, l'anticipazione del fine della cosa vivente, cioè la cosa stessa, che fa coincidere il qualcosa di partenza e il qualcosa di arrivo e insieme conduce dalla modalità del passato a quella del futuro. L'immagine del processo non è dunque né il cerchio né la linea, ma, di nuovo, la spirale in cui «ciò che la cosa è viene ricavato continuamente da sé stessa»⁶²⁹, in cui si correlano la linea retta dello sviluppo e la linea del circolo chiuso per risultare nella linea della progressione ciclica.

L'idea formale, che anticipa la cosa colta nel processo, assume le caratteristiche della causa finale e lo sviluppo della cosa si mostra come suo effetto e insieme realizzazione. Ciò che anticipa appartiene quindi alla cosa anticipata che risulta incompiuta rispetto a tale causa finale e procede verso l'appianamento mai totale di tale incompiutezza nella successione di fasi che progrediscono su livelli sempre più elevati seguendo una spinta interna che non può essere ricondotta a nessun fattore concomitante esterno, quand'anche inteso in termini di energia vitale o entelechia, ma solo alla cosa colta nel suo processo. Una direzione ascendente della cosa verso

⁶²⁷ *ibidem*, p. 164; ed. or., *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., p. 137.

⁶²⁸ Marjorie Grene parla a questo proposito di «kinship» e antepone, con Plessner, la morfologia allo studio della filogenesi nella misura in cui «il modo in cui i corpi viventi entrano nella nostra esperienza, come corpi che hanno la proprietà della posizionalità, comporre già la relazione essenziale a principi morfologici». La possibilità della sistematizzazione è dunque una conseguenza logica della percepibilità dei corpi viventi. Si veda Marjorie Grene, *The Understanding of Nature*, op. cit., pp. 326-327.

⁶²⁹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 167.

l'idea formale posta di fronte a essa, che «marchia la cosa come perfezionante se stessa» senza essere separata da essa. Al posto dell'entelechia come fattore naturale che interviene insieme a fattori energetici verificabili e calcolabili, Plessner pone «l'entelechia come modalità d'essere corrispondente a quella condizione del limite che si può comprendere benché non se ne possa dare alcuna caratterizzazione in termini fisici (alcuna «spiegazione» [Erklärung]).

Compare quella condizione del limite che porta alla concordanza della causalità relativa individuale con il fenomeno dell'autonomia del sistema vivente»⁶³⁰. Poiché la direzione dello sviluppo è rappresentata dalla spirale che unisce le due direzioni del differenziarsi e del restare sé stessa della cosa, ogni punto dello sviluppo si trova più in alto del precedente e il processo conduce a una direzione contraria che, se isolata in un suo tratto, mostra l'immagine della parabola con un ramo discendente, un vertice e un ramo discendente che procede in maniera continua, ma va incontro alla morte, cioè produce le condizioni per il suo intervento tramite le modalità dell'invecchiamento e della caducità che caratterizzano necessariamente lo sviluppo. La morte, come il *typus*, costituisce una possibilità necessaria della vita: entrambe non sono realizzate direttamente, poiché la vita produce solo l'occasione per la concreta coniazione del *typus* e per il compiersi del suo destino nella morte, una forza che non è prodotta dalla vita, ma separata da essa e che la vita può solo subire.

All'essenza del limite appartiene la chiusura, ma anche l'apertura che mette in relazione le due direzioni della cosa: posta verso se stessa e condotta verso fuori. Questo vuol dire che il limite unisce e insieme separa e che il corpo che possiede il proprio limite non arriva mai del tutto a esso, si arresta cioè davanti a esso entrando in relazione, come totalità, con la propria spazialità. Per fare ciò bisogna che sia dato un punto centrale che funge da centro della regione delimitata dal corpo senza essere esso stesso spaziale, un punto di riferimento che fa del corpo un sistema di relazioni fra parti e tutto e pone un punto separato dall'unità del tutto che costituisce il Sé del corpo vivente.

Il Sé non è ancora il soggetto della coscienza, eppure è il luogo di origine della possibilità della coscienza come punto di riferimento autonomo e staccato dell'intero sistema. Il riunirsi dell'intera compenetrazione delle parti in un punto centrale forma un processo circolare che interviene autonomamente producendo il carattere sistemico della totalità e la sua autonomia rispetto alle sue parti che «duplica» il

⁶³⁰ *ibidem*, p. 173.

centro che già, nelle forme gestaltiche, garantisce la possibilità dell'unità della molteplicità: «quella eccedenza di essere in sé, che rende il corpo un Sé, un soggetto dell'avere o un sistema, e sì di tipo spazializzante, ma non spaziale»⁶³¹. Tale centro «è il punto di attraversamento di tutte le relazioni che costituiscono l'unità rispetto ai suoi elementi»⁶³², è presente contemporaneamente in tutti gli elementi e li lega tutti allo stesso modo rappresentando in essi l'unità che li collega come possibilità reale del corpo, dunque sua facoltà, o potenza. Una facoltà che Plessner chiama «equipotenzialità armonica delle parti di un organismo» e presuppone la differenziazione qualitativa dello stesso che si realizza tramite la mediazione degli organi la cui specializzazione avviene in considerazione dell'unità rappresentata in essi e in cooperazione gli uni con gli altri, un passaggio all'atto della totalità che si realizza mediatamente.

Lo sviluppo produce cambiamento tramite l'aumento della complessità quantitativa e qualitativa dell'organismo che guadagna in stabilità e specializzazione, ma perde in capacità di riorganizzarsi e regolarsi:

Ciò che era in potenza, ora è divenuto attualità e rappresenta il tutto nella misura in cui è spogliato della sua centralità per una specificazione il più possibile accentuata. Poiché il tutto è delimitato, deve essere delimitata anche la specializzazione. Lo sviluppo è la rinuncia alla possibilità e al tempo stesso la sua acquisizione. Ma colui che perde e colui che acquista non sono più lo stesso; fra essi c'è il tempo: l'età.⁶³³

Poiché quindi il corpo vivente ha nell'organo il mezzo in cui vive e in cui il tutto è presente nelle sue parti e si realizza nella concordanza data dalla loro specializzazione, il corpo è fine in sé stesso che sorge tramite la sua differenziazione. Se la realizzazione organica al suo inizio manifesta un momento di totale «arbitrio giocoso» che si dà a vedere nell'abbondanza di organizzazioni viventi, la sua progettualità è implicita nelle sue stesse condizioni – ostacoli e agevolazioni – che generano l'ordine che procede dall'interno. Parlare di potenza o facoltà in relazione al corpo organico significa allora considerare che il corpo organico possiede la qualità del potere, dell'essere capace, insieme alla sua attualità⁶³⁴: il corpo organico è

⁶³¹ *ibidem*, p. 187.

⁶³² *ibidem*, p. 188.

⁶³³ *ibidem*, p. 196.

⁶³⁴ Si veda Marjorie Grene, *The Understanding of Nature*, op. cit., p. 334: «Ancora una volta un concetto aristotelico, 'dynamis', potenza [*potency*] o potere [*power*], si rivela – entro certi limiti – naturalmente adatto alla biologia filosofica. Un organo è uno strumento, cioè qualcosa per mezzo di cui qualcosa *può* essere fatto; una mano ha il potere di afferrare, un

«possibilità essente e nella sua relazione con la realtà essente del corpo presente e afferrabile»⁶³⁵.

Una possibilità che si dispiega come relazione con un «non ancora» che esiste «ora», a differenza di quanto accade alle cose inorganiche: per quanto una casa sia uno spazio che offre la possibilità di essere ulteriormente modificato e accresciuto, essa non porta «già in sé» la relazione al «dover divenire», come invece le forme organiche. La matita offre la possibilità di essere usata in determinati modi, ma queste possibilità non le appartengono come il suo essere rossa o di legno, mentre l'essere «ora» dell'organismo vivente dipende dal suo essere «non ancora» che ne determina la successione verso una direzione non invertibile nel tempo: un'anticipazione del futuro che condiziona il presente, poiché «l'essere possibile è un non essere che [...] ha in sé le condizioni del passaggio all'essere»⁶³⁶.

La «fondazione» del corpo vivente si trova dunque nel futuro come «schema della dipendenza *fattuale* e *conforme al senso*»⁶³⁷, come anticipazione e automediazione dell'unità nelle parti che risiede nel carattere «spazializzante» e «temporalizzante» della posizionalità. Non si tratta di un'anticipazione di una cosa determinata che deve venire dall'esterno, ma «l'anticipazione di se stesso in quanto determinato» che, realizzandosi, «conserva ciò che era nel suo passato come consistenza del suo proprio essere» e «rappresenta la continua trasposizione da una modalità temporale all'altra e l'unità della trasposizione, cioè il presente»⁶³⁸. La cosa vivente entra quindi in relazione con il proprio luogo nello spazio e nel tempo e «ha nell'aumento dei suoi limiti una misura assoluta dello spazio, e nel suo invecchiamento una misura assoluta del tempo»⁶³⁹. Pur essendo un corpo fisico che, come tutti i corpi fisici, subisce mutamenti estensivi e può essere definito in relazione ad altre cose collocate nello spazio e nel tempo, esso è in relazione con il luogo che occupa nello spazio e nel tempo che «sono *dosati* per esso»⁶⁴⁰ e porta in sé la sua misura. Le forme dello spazio e del tempo divengono caratteri «interni» all'essere vivente, che è in se stesso

orecchio la possibilità dell'ascolto, e così via. E il soggetto stesso [...] è il potere centrale di tutte queste performances. Gli oggetti inanimati, anche le macchine più sofisticate, non 'hanno' i loro poteri nello stesso senso degli organismi, perché le loro specifiche 'capacità' non sono tenute insieme dalla capacità-centrale [*core-capacity*] che è il soggetto vivente».

⁶³⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 200.

⁶³⁶ *ibidem*, p. 203.

⁶³⁷ *ibidem*, p. 204.

⁶³⁸ *ibidem*, p. 207.

⁶³⁹ *ibidem*, p. 209.

⁶⁴⁰ *ibidem*, p. 210.

«assoluta unione di spazio e tempo. Questo è il senso della dottrina risalente ad Aristotele del luogo naturale, del luogo appartenente per essenza alle cose, che trova conferma solo in rapporto alle cose viventi»⁶⁴¹.

Estendendo quanto detto da Marjorie Grene, che a Plessner si ispira, a proposito della propria ricerca, la domanda posta dalla filosofia della natura plessneriana riguarda quindi, in prima battuta, non tanto la genesi o il *telos* dell'essere organico, ma la sua forma: «nella terminologia aristotelica, si tratta di capire se le cause materiali siano di per sé adeguate, senza far riferimento alle cause formali, per spiegare la natura e l'esistenza degli esseri organizzati»⁶⁴². Ma l'ipotesi di una «fondazione aristotelica della biologia»⁶⁴³ plessneriana – che considera la «forma» come categoria fondamentale della vita⁶⁴⁴ – è possibile solo estendendo il concetto di forma a un mondo di processi.

La «libertà della forma» «non è, o piuttosto non solo, un concetto che indica un contorno [*shape*], o anche più in generale una forma fisica. [...] il concetto di posizionalità ha difatti a che fare [...] con il modo in cui un organismo stabilisce il confine rispetto al medium che lo circonda. Ma la posizionalità non è il confine, o la forma descritta dal confine: è il modo in cui un organismo si delimita che è essenziale. È dunque questione non soltanto di limite [*Grenze*], ma di delimitazione [*Begrenzung*]». Poiché l'organismo è «l'unità dei mezzi per la vita. [...] (e) il soggetto è insieme il proprio oggetto», cioè «il portatore della vita coincide con il fine della vita»⁶⁴⁵, l'unità si ottiene solo tramite l'automediazione delle parti: il corpo deve farsi mezzo per la vita, che pure è ai suoi mezzi assolutamente consegnata. L'autonomia dell'organismo, inserito in un ciclo vitale comune a lui e al *medium*, si realizza tramite la mediazione degli organi che rende possibile il contatto con ciò che non è e di cui ha bisogno. Per questo gli

⁶⁴¹ *ibidem*, p. 211.

⁶⁴² Marjorie Grene, *The Understanding of Nature*, op. cit., p. 40.

⁶⁴³ *ibidem*, p. 321.

⁶⁴⁴ Gerald Hartung sottolinea invece la vicinanza dell'impostazione plessneriana al dibattito sulla psicologia della *Gestalt*, in particolare al tentativo di Wertheimer, Köhler e Koffka di spiegare gli accadimenti [*Geschehen*] organici come accadimenti di figure fisiche [*physischen Gestalten*]. La «Gestalt» emerge come indicazione della datità della realtà del mondo esterno per un organismo percettivo accessibile alla forma. Della particolare posizione che Plessner assume tuttavia nei confronti della riduzione della forma organica a forma gestaltica, si è discusso in precedenza. Per un approfondimento si veda Gerald Hartung, *Gestalt und Grenze*. Helmuth Plessner und die Gestaltpsychologie in Kristian Köchy e Francesca Micheli (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 161-189, qui pp. 179ss.

⁶⁴⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 213.

organi «sono aperti e formano un ciclo funzionale con ciò a cui si aprono. [...] In questo modo sorge il ciclo vitale [*Lebenkreis*], costituito per una metà dall'organismo e per l'altra dal campo posizionale»⁶⁴⁶.

Questo rapporto precede tutte le relazioni particolari tra il vivente e il *medium*. Lo si potrebbe quasi paragonare alle forme dell'intuizione spaziale e temporale che nella teoria kantiana giocano il ruolo di forme preliminari della materia e della conoscenza, anche se il campo posizionale non è forma del vivente nello stesso senso in cui lo spazio e il tempo sono forme del soggetto conoscente. Il controcampo è posto «secondo la forma» con il corpo essente nei suoi limiti. Il controcampo circonda il corpo; non tuttavia nel senso che semplicemente circonda il luogo naturale occupato dal corpo, [...], bensì include in sé questo luogo naturale. [...] Di conseguenza il corpo stesso conta sul contenuto del campo posizionale, anche se in quanto punto centrale ne è separato. In rapporto al campo posizionale l'organismo è il *punto centrale eccentrico*. Rappresenta dunque il passaggio da sé al *medium*, senza che la limitazione e la chiusura vengano meno quali sue reali delimitazioni.⁶⁴⁷

Il vivente si trova in relazione al campo posizionale come centro e come periferia, poiché il campo non gli appartiene completamente, né gli è del tutto separato: lo *hiatus* è superato, non eliminato. La relazione fra organismo e campo è allora dell'ordine di una «armonizzazione» entro certi limiti: «L'organismo deve accordarsi con il *medium* e avere al contempo un certo margine di gioco in esso; in tal modo al suo interno non si danno solo delle forme fisse di armonia, ma anche dei rischi»⁶⁴⁸. Un «labile equilibrio tra l'organismo e il *medium*» dunque, fra «l'appartenenza in forma aperta alla natura reale e la protezione nella chiusura di fronte a essa»⁶⁴⁹ che rivela l'«adattabilità» come presupposto della vita organica nel senso in cui la apre alla possibilità di miglioramento e di cambiamento, ma anche al pericolo di non riuscire.

L'adattabilità implica la forma anticipata che non si dissolve in contenuti concreti, ovvero: l'adeguamento si realizza mediante un atto vitale, l'adattamento. Prima della comparsa dell'organo la luce non esiste, ma la produzione dell'organo sensibile alla luce si realizza in virtù dell'organizzazione del corpo vivente – della idea di cui esso è forma coniata – senza fare appello alla identità delle due componenti e senza fondarsi su un particolare istinto-guida. La forma anticipata è allora il *typus*

⁶⁴⁶ *ibidem*, p. 218.

⁶⁴⁷ *ibidem*, p. 228.

⁶⁴⁸ *ibidem*, p. 231.

⁶⁴⁹ *ivi*.

della specie entro cui l'individuo ricade che permette la «disposizione graduale delle idee formali che fonda la forma gestaltica» e ha il carattere di causa finale. Fra l'estensione del *typus* e l'individuo, fra la forma e ciò che è formato, insiste quindi nuovamente uno *hiatus* che si rivela nel margine insuperabile di possibilità non sfruttate che l'individuo, sviluppandosi, trascura, e che tuttavia sussistono e richiedono compensazione.

La vita è perciò «passaggio da potenze non dispiegate ad attualità, restrizione delle possibilità che erano originariamente presenti e che, qua o là, potrebbero ancora diventare realtà, se eventuali interventi sull'organismo richiedessero tali regolazioni: la vita è *selezione*»⁶⁵⁰. Ma lo sviluppo dell'individuo secondo una linea determinata appare come se avesse potuto svolgersi anche altrimenti e dunque porta un valore di unicità e necessità, di una precisa possibilità realizzata che lo rende quello che è e non altro «come il sacrificio di un cieco destino»⁶⁵¹. Se la possibilità è l'elemento supremo della vita⁶⁵², questa implica ugualmente la selezione come perdita necessaria delle possibilità e come «*modus a priori* del suo effettivo verificarsi nella realtà corporea»⁶⁵³ poiché «forma significa delimitazione [*Begrenzung*], e la delimitazione sceglie ciò che le appartiene e le si adatta ciò che non lo fa»⁶⁵⁴.

Il «kategorische Konjunktiv» indica allora la legge strutturale interna alla vita che esprime la tensione tra le possibilità espressive concesse dall'idea formale e l'effettiva realizzazione di una forma limitata che restringe il campo del possibile, ma potrebbe essere altrimenti, portando la vita in tutte le sue forme fino alla sfera dell'essere umano «che deve vivere consapevolmente»⁶⁵⁵. Plessner individua quindi delle varianti essenziali all'interno del pattern generale della posizionalità, cioè le forme di organizzazione rappresentate da un lato dalle piante, dall'altro dagli animali e dagli esseri umani. Varianti essenziali dunque, o tipologie: la forma di organizzazione della posizionalità, cioè il modo in cui si realizza «l'automediazione dell'unità del corpo vivente attraverso le sue parti»⁶⁵⁶ in relazione alla sua inevitabile chiusura in quanto corpo fisico, può essere aperta o chiusa (nel caso degli organismi pluricellulari).

⁶⁵⁰ *ibidem*, p. 240.

⁶⁵¹ *ibidem*, p. 241.

⁶⁵² Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 32.

⁶⁵³ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 241.

⁶⁵⁴ Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 113.

⁶⁵⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 241.

⁶⁵⁶ *ibidem*, p. 212.

Si tratta, dice Plessner, di una differenza ideale: «Forma aperta e forma chiusa sono idee secondo le quali i corpi viventi reali si danno come corpi organici; sono idee sotto le quali compare il vivente nel percorrere la via dell'organico»⁶⁵⁷. Da questa differenza nelle modalità di organizzazione risulta una differenza empirica: la mancanza, nelle piante, di organi centrali che servono alla mediazione e l'incapacità degli animali di assimilare le sostanze inorganiche. Trattandosi tuttavia di forme ideali, non è esclusa la possibilità che nelle forme empiriche esistano livelli intermedi e proprietà condivise. La posizione di Plessner è allora magistralmente espressa in tale passaggio che chiude il capitolo quinto:

Le idee dell'organizzazione della forma aperta o della forma chiusa hanno il valore di uno spazio [*Spielräume*] mai interamente colmabile da un determinato complesso di caratteristiche. Tra la cosa vivente e la forma-*typus* nella quale essa rientra, anche in questa sfera della configurazione [*Gestaltung*] differenziata, rimane lo *hyatus* già segnalato come essenziale per la vita. Per la cosa inorganica la forma [*Form*] è quella gestaltica data dalla realtà di tutti i suoi elementi, e perciò trasponibile, benché non differenziabile dalla cosa stessa. La cosa è vincolata alla forma, poiché questa coincide con la sua delimitazione. Per la cosa organica, la forma [*Form*] è la configurazione dell'intero [*Ganzheitsgestalt*] determinata dal rapporto della delimitazione con il limite, trasponibile e al contempo differenziabile dalla cosa stessa. Per questo l'organismo è libero dalla sua forma. [...] Le idee non sono concetti come quelli usati dall'esperienza per indicare ambiti di minore o maggiore affinità su livelli di astrattezza inferiore o superiore. Esse costituiscono invece una molteplicità discontinua di mutui rialzamenti, senza la possibilità di giungere da un grado all'altro secondo un principio di progressione continua. Non costituibile a partire dall'idea, ma comprensibile nell'ottica dell'idea, la cosa vivente concreta corrisponde alla connessione ontologica di essere e forma caratteristica della vita [*entspricht das konkrete lebendige Ding hiermit dem ontologischen Zusammenhang von Sein und Form, der für das Leben kennzeichnend ist*]. Tra ciò che è fisico e la forma rimane un margine [*Spielraum*].⁶⁵⁸

Considerata la connessione ontologica fra vita e forma, dunque, vita che si realizza come forma dinamica, come tensione fra forma ideale e forma impressa, la ricerca plessneriana può essere letta nella prospettiva della «sinergia fra gli esiti della critica kantiana, che comporta la saldatura fra la questione della *formale conformità a scopi* che il soggetto attribuisce al bello e la possibilità di una comprensione filosofica dell'organico come *scopo*

⁶⁵⁷ *ibidem*, p. 259.

⁶⁵⁸ *ibidem*, p. 260.

naturale in quanto “essere organizzato e che si autorganizza”, e la coeva costituzione [...] di una ulteriore scienza nuova, la biologia come scienza generale del vivente»⁶⁵⁹.

Una prospettiva che Plessner sviluppa dai principi interni alla forma stessa che costituisce la propria causa finale, che configura attivamente la propria legalità: come spiega in modo molto chiaro Gesa Lindemann, già in Kant la varietà di corpi organici può essere concepita come una unità costruita secondo una legalità solo se la si ascrive a un principio formativo universale che è identificato nei termini di conformità a scopi. Ma la legalità è caratterizzata da cause ed effetti, e se la conformità a scopi è concepita come causa, la struttura temporale ne risulta capovolta in un’influenza reciproca fra dipendenze regressive e progressive: la causa della cosa è anche il suo effetto, dunque la sua *idea*, come succede nell’arte e negli organismi viventi⁶⁶⁰.

Ma questa relazione è concepibile solo dinamicamente nei termini di una «*Gestaltung* intesa come il costruirsi della sua struttura nelle relazioni [...] cui dà vita l’interazione fra l’organismo e l’ambiente»⁶⁶¹. Se già per Goethe la prospettiva morfologica teneva insieme «la concezione della forma come *Gestalt* e come *Bildung* alla luce della continua *Umbildung*, trasformazione, dei corpi organici»⁶⁶², anche la «logica⁶⁶³ della forma vivente»⁶⁶⁴ conduce Plessner all’idea di un *typus* che, pur non essendo direttamente dedotto dalla forma singola, si rivela nell’esperienza come «modalità genetica della rappresentazione»⁶⁶⁵. Il *typus* è allora insieme metodo e risultato dell’osservazione che si apre a sua volta alla comparazione per essere messo alla prova.

Come per Goethe, la forma mette insieme i due principi genetici della direzionalità dello sviluppo e della ciclicità dello sviluppo: l’idea di metamorfosi, che da sola condurrebbe all’informe come forza centrifuga, è

⁶⁵⁹ Salvatore Tedesco, *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, Aesthetica Preprint, 90, Dicembre 2010, p. 13.

⁶⁶⁰ Gesa Lindemann, “From the Critique of Judgment to the Principle of the Open Question” in *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 18, No. 5, Special Issue: The Power of Judgment (November 2015), pp. 891-907, qui p. 893.

⁶⁶¹ Salvatore Tedesco, *Morfologia estetica*, op. cit., pp. 29-30.

⁶⁶² *ibidem*, p. 14.

⁶⁶³ Per l’importanza di Georg Misch a proposito del concetto di «logica della vita», si veda Salvatore Giammusso, *Homo absconditus*, op. cit. e Massimo Mezzanica, “Esperienza, intuizione, espressione. L’antropologia filosofica di Plessner tra filosofia della vita e logica ermeneutica” in *Thaumàzein*, Volume 9, Issue 2, 2021, pp. 151-169.

⁶⁶⁴ Helmuth Plessner, *Selbstdarstellung*, op. cit., p. 327.

⁶⁶⁵ Salvatore Tedesco, *Morfologia estetica*, op. cit., p. 14.

associata a un contrappeso, cioè all'impulso alla specificazione e alla persistenza come forza centripeta. Tuttavia, la tensione fra l'irregolarità delle forme e lo spazio di gioco concesso dall'idea formale che si mostra nel corpo vivente è fondata da Plessner sull'ipotesi della *Grenze* come unità di chiusura e apertura, del permanere e del passare.

Una concezione della *Grenze*⁶⁶⁶ per altro discussa da Josef König, cui Plessner riconosce l'aver definito per la prima volta la nozione di «eccentricità», sebbene non allo stesso modo e non come forma di vita⁶⁶⁷,

⁶⁶⁶ La distinzione fra *Grenze* [limite] e *Schranke* [barriera] è sviluppata da Plessner in *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 182ss. Per una storia filosofica di tale distinzione si veda Joachim Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, Basel/Stuttgart, Schwabe & Co. Verlag, 1974, pp. 875-877. Secondo l'*Historisches Wörterbuch*, entrambe le espressioni entrano a far parte del vocabolario tedesco per il tramite di Leibniz e la traduzione tedesca dei termini *limes* e *terminus* avvenuta durante il XVIII secolo. Il termine *Schranke* è inteso come traduzione di *limes*, la cui rilevanza concerne i limiti di una cosa finita, mentre in Leibniz il concetto di *Grenze-terminus* è relativo al calcolo infinitesimale ed è dunque essenzialmente un concetto matematico. Sebbene i due termini fossero tendenzialmente usati come sinonimi, con Leibniz, ma soprattutto con Kant, i due termini assumono significati distinti. *Schranke* indica in Kant una negazione, una mancanza, una chiusura. *Grenze*, invece, indica qualcosa di positivo, implica uno spazio di ulteriorità in relazione a ciò che esso delimita o rinchiede. Nella *Grenze* qualcosa acquista determinatezza in relazione a qualcos'altro, a una doppia distinzione/relazione del tipo limitato/illimitato, possibilità/impossibilità: *Grenze* è dunque *Grenzlinie*, una linea limite nella quale campi qualitativamente diversi si distinguono e a partire dalla quale essi entrano in relazione. Se *Schranke* indica dunque una divisione o barriera insormontabile, la nozione di *Grenze* è investita di un significato negativo e positivo insieme: negazione di continuità, da un lato, ma anche riconoscimento dell'interruzione che rende la relazione fra due campi possibile e dinamica. La *Grenze* kantiana indica la tensione fra la ragione e qualcosa di inconoscibile che diventa norma e motore della ricerca stessa. A proposito della nozione di *Grenze* in Kant (e oltre), si rimanda a Katerina Deligiorgi, "Kant, Hegel, and the Bounds of Thought" in *Hegel Bulletin*, 23 (2-1), 2002, pp. 56-71; Andrea Gentile, "Limiti e 'confini' della ragione" in *Archivio di filosofia*, 76 (3), 2008, pp. 179-187; Federica Porcheddu, "Grenze und Schranke: l'origine del soggetto kantiano" in *Areté*, 5, 2020, pp. 359-379. In *Mensch – Natur*, op. cit., pp. 39ss., Hans Heinz Holz discute invece il concetto di *Grenze* in Plessner a partire da Fichte e da König. Al confronto fra Simmel e Plessner a proposito della *Grenze* è dedicato il saggio di Gregor Fitz, Il concetto di "limite" come categoria fondativa dell'antropologia filosofica. Un confronto fra Plessner e Simmel in Andrea Borsari e Marco Russo (a cura di), *Helmuth Plessner. Corporeità, natura e storia nell'antropologia filosofica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 245-260. Per una visione d'insieme sulle diverse posizioni qui accennate, si rimanda a Claudia Nigrelli, *Grenze versus Schranke/Open Form* in Andrea Borsari, Annalisa Trentin, Pierpaolo Ascari (a cura di), *TEMPORARY: Citizenship, Architecture and City*, Cham (Switzerland), Springer, 2024, pp. 159-166.

⁶⁶⁷ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 6. Per un approfondimento si rimanda a Mathias Gutmann, *Der Lebensbegriff bei Helmuth Plessner und Josef König*.

nel suo studio dei tratti fondamentali della filosofia speculativa presentato in *Der Begriff der Intuition* del 1926⁶⁶⁸. König si serve del concetto di *Grenze* per indicare la relazione fra il tutto e le parti⁶⁶⁹, fra l'infinito e il finito, fra l'eternità e il tempo, già presente nella filosofia kantiana.

L'oggetto della filosofia speculativa è quanto egli chiama «*unendlicher Gegenstand*»⁶⁷⁰ e si colloca nella sfera dell'intuizione che si afferma oltre il concetto di «intelligibilità» [*Verständigkeit*] : in questo senso va letta la «conoscenza della ragione che contempla di Plotino [*Plotins schauende Vernunftkenntnis*], il terzo genere di conoscenza intuitiva [*intuitive [...]* *Erkenntnisgattung*] di Spinoza, l'intuizione intellettuale [*die intellektuelle Anschauung*] di Fichte e Schelling, l'intuizione di essenza [*Wesenschau*] di Husserl e l'intuizione [*Intuition*] di Bergson come l'unico organo adeguato di una filosofia orientata verso l'assoluto»⁶⁷¹. La filosofia speculativa procede tuttavia necessariamente dalla parte per cogliere il tutto e per cogliere quella come parte, molteplicità del tutto, che è a sua volta unità della molteplicità. Cogliere una parte come parte di un tutto significa perciò coglierla nel suo essere una limitazione e un riflesso dell'infinito che «non si presenta mai a noi intuitivamente, “poiché senza limitazione [*Begrenzung*] non potrebbe apparire l'illimitato [*das Grenzenlose*]”»⁶⁷². È la reciproca parentela e correlatività fra le parti a giustificarne l'interpretazione come parti di una totalità illimitata e sue determinazioni limitanti, dunque come identità di generalità e particolarità. Identità parziale, tuttavia, poiché le parti sono cosa diversa dal tutto eppure sono unità organiche non separabili di questi due momenti: «Dovrà diventare visibile una sorta di sfondo e profondità da cui l'infinito volo delle forme [*die unendliche Flucht der Gestalten*] cresce verso di noi»⁶⁷³.

Solo qualcosa di limitato è intuibile, ma il limite del limitato contiene la possibilità necessaria di andare oltre separando e insieme permettendo il passaggio da una zona all'altra: come rileva Hans Heinz Holz, esso è «la

Systematische Rekonstruktion begrifflicher Grundprobleme einer Hermeneutik des Lebens in Gerhard Gamm, Mathias Gutmann e Alexandra Manzei (a cura di), *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie*, op. cit., pp. 125-158.

⁶⁶⁸ Josef König, *Der Begriff der Intuition*, Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1926.

⁶⁶⁹ Cf. Gesa Lindemann, “From the Critique of Judgment to the Principle of the Open Question”, op. cit., p. 894.

⁶⁷⁰ Josef König, *Der Begriff der Intuition*, op. cit., p. 39

⁶⁷¹ *ibidem*, p. 40.

⁶⁷² *ibidem*, p. 80. Citazione tratta da «Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, III 406/I, VII 320.».

⁶⁷³ *ivi*.

forma categoriale che costituisce questo e quello come questo e quello»⁶⁷⁴. La *Grenze* può allora emergere come forma pregnante in certe determinate circostanze, ma non è mai separabile da ciò che delimita in quanto puro passaggio, trasgressione delle parti verso il tutto e del tutto verso le parti che si rivela nella loro correlatività come presente in esse: entrambi i termini della relazione operano l'uno nell'altro, ma ciò che è primario è la loro unità.

Di questa precisazione si serve König per rilevare come anche i concetti goethiani di *typus* e di «Urphänomen» trovino radicamento in tale relazione. Per König «Goethe vede un fenomeno originario ovunque e solo là dove un fenomeno sembra richiedere di per sé di essere compreso come una limitazione di un tutto [*Einschränkung eines Ganzes*]⁶⁷⁵». Una *Einschränkung* è tale di qualcosa, dunque implica due momenti, sé stessa e una sorta di resto: essa punta dunque oltre sé, tende verso qualcosa in quanto puro «Zwischen»: «Questo limite [*Grenze*] è quindi originariamente e di per sé un divenire, un in mezzo vivente [*lebendiges Zwischen*], che è ciò che è solo nell'andare oltre [*Übergang*]⁶⁷⁶».

La *Grenze* è, quindi, nello stesso tempo, principio di individuazione e momento che tende al suo annullamento proiettando la cosa oltre sé stessa, una relazione reciproca fra continuità e discrezione che si mostra nell'andare oltre. Dire che qualcosa è colto come parte o che è colto nel movimento, come suo punto d'arresto, è perciò la stessa cosa: le determinazioni della relazione sono quelle della polarità⁶⁷⁷ i cui momenti sono parti di un tutto e in cui ogni parte è già una transizione verso un'altra parte tendendo verso un processo infinito che è tuttavia già compiuto dall'inizio come totalità nel modo dell'identità parziale – che lo rende insieme non finito e completo.

La differenza fra il modo di porre la questione dell'idea in Kant e in Goethe sta tuttavia nel fatto che l'idea è in Kant meramente regolativa, mentre il tutto [*das Ganze*], in quanto idea, è per Goethe costitutivo per il processo infinito degli oggetti⁶⁷⁸. L'identità fra intero e parti è perciò solo

⁶⁷⁴ Hans Heinz Holz, *Mensch – Natur*, op. cit., p. 39.

⁶⁷⁵ Josef König, *Der Begriff der Intuition*, op. cit., p. 121.

⁶⁷⁶ *ibidem*, p. 122.

⁶⁷⁷ Alberto Giacomelli in *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, Milano – Udine, Mimesis, 2021, pp. 32ss, rimanda implicitamente alla vicinanza con la biofilosofia plessneriana a proposito della polarità come «conflitto di forze centripete e centrifughe come fattore determinante della dinamica cosmica. Gli studi botanici e la concezione della morfologia goethiana si basano pertanto sulla “affinità elettiva” e sulla “polarità originaria” tra tutti “i gradi dell'organico”».

⁶⁷⁸ Cf. Josef König, *Der Begriff der Intuition*, op. cit., pp. 124–125.

parziale e, poiché l'idea è costitutiva, il processo non è liberamente intenzionato dal soggetto, ma un processo in sé, come indicava Hegel con il cosiddetto «automovimento [*Selbstbewegung*]» dei concetti e con l'idea di «misura» [*Maß*]: l'intero come unità di qualità e quantità è il «margine di gioco» della cosa e sua «misura immanente» o «concetto interno» [*Inbegriff*]. Ma tale essenza è inaccessibile se non dall'interno, dunque appare come fine di se stessa, formazione indipendente che realizza se stessa. Così Goethe si distingue da Kant per il fatto di non procedere per ipotesi, ma di dichiarare un posizionamento interno ai fenomeni stessi di formazione.

In questo senso, la morfologia goethiana è un «essere, nella visione, “una cosa sola con la natura”», ed è perciò stata intesa come una fenomenologia ermeneutica fondata nel mondo della vita, come un'indagine che «costituisce una forma di esperienza anteriore al rapporto soggetto-oggetto, che *coincide* con il darsi della *Lebenswelt*»⁶⁷⁹. Ciò che si forma si trasforma subito di nuovo, e «se vogliamo raggiungere in qualche misura un intuire vivente della natura [*lebendigen Anschauen der Natur*], dobbiamo conservarci mobili [*beweglich*] e plastici [*bildsam*], secondo l'esempio con cui essa ci viene incontro»⁶⁸⁰. Nella metamorfosi della natura il pensiero produttivo coglie delle leggi di essenza intuibili in quanto cause immanenti ai processi naturali che determinano la relazione fra parti e tutto, ma tali leggi si presentano solo nelle loro varietà, limitazione, manifestazione, rendendo necessaria una certa immaginazione produttiva che riconduce la varietà delle forme empiriche alle varie manifestazioni di uno stesso ordine immergendosi pienamente nella transizione e insieme conservando se stessa.

Il termine impiegato è allora quello di «Nachschaffen», dove si uniscono momento a priori e momento empirico, un «fare creativo» [*schöpferisches Schaffen*] che tuttavia è solo un «fare riproduttivo» [*Nachschaffen*]⁶⁸¹. Ciò che è colto e riprodotto è un'idea concreta, che si tratti di *Urphänomen* o del *typus* della pianta o dell'animale originario⁶⁸², poiché l'idea non può manifestarsi di per sé, ma esiste solo come apparenza, limitazione.

⁶⁷⁹ Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza*, op. cit., p. 43.

⁶⁸⁰ Josef König, *Der Begriff der Intuition*, op. cit., p. 144.

⁶⁸¹ *ibidem*, p. 129.

⁶⁸² Sulla differenza fra «typus» e «Urphänomen», si veda *ibidem*, pp. 155-156: «Ist der Typus, das Urbildliche, Urbedingte, ein Inneres, so ist das Urphänomen ein Äußeres, genauer das Äußere eines, hier freilich anderen, Inneren». Per un approfondimento si rimanda ad Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza*, op. cit., pp. 34ss.

È questo un punto di fondamentale importanza per comprendere il ruolo svolto dall'interpretazione della natura di Goethe per le scienze della vita novecentesche. Come rileva Paola Giacomoni, «L'idea che la natura vivente fosse considerabile dal punto di vista della forma, della sua configurazione esterna, dei suoi modi tipici di *apparire*, del suo presentarsi alla vista e ai sensi in generale non era comunemente e tranquillamente accettato dalla comunità scientifica. Il fatto che essa sia studiabile in quanto e nella misura in cui *si mostra* e si presenta nel suo aspetto esterno sembrava anzi contraddire il senso comune tipico della scienza meccanicista, che, leggendo la natura in termini matematici e distinguendo tra qualità primarie e secondarie, affermava la necessità di studiare i meccanismi, la disposizione geometrica, la struttura, la composizione fisico-chimica della materia e della natura in generale, tenendo in conto solo relativo il dato sensibile immediato»⁶⁸³.

Il precedente goethiano era, si è detto, il Kant della *Kritik der Urteilskraft* che aveva messo estetica e scienza della natura organica l'una accanto all'altra assegnandole all'ambito ipotetico e soggettivo del giudizio riflettente. È tuttavia proprio riguardo al giudizio sul valore della conoscenza sensibile della natura organica, centrale in entrambi gli autori, che si rivela una divergenza importante: per Kant, l'esperienza della natura può mostrare scopi e relazioni fra parti e tutto, ma non dimostrare il carattere intenzionale interno alla natura stessa, e procedere solo in analogia⁶⁸⁴ con la nostra causalità secondo fini, dunque in modo puramente ipotetico e non oggettivo; per Goethe, la possibilità di percepire la relazione fra parte e tutto di un corpo vivente è di per sé legittima, poiché «ciò che gli interessa sono solo le leggi o le regole di ciò che è percepibile, e per nulla le forze, o le intenzioni, o i fini, indispensabili secondo Kant sul piano riflettente per determinare la specificità del nostro modo di conoscere la natura.

Ciò che a Goethe interessa è il rapporto che il concetto sensibile di forma mantiene con quello di organizzazione funzionale del corpo vivente, e su questo è d'accordo con Kant, ma si tratta per Goethe di un elemento altrettanto chiaramente e scientificamente determinabile dell'altro»⁶⁸⁵. Se la ricerca delle ragioni e delle cause che riguardano le forze e gli impulsi in atto nel vivente sono pure ipotesi, bisogna interessarsi a ciò che è visibile e

⁶⁸³ Paola Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Napoli, Guida editori, 1993, p. 9.

⁶⁸⁴ Sul concetto di «analogia» in Kant e Goethe, si veda Eva Geulen, *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin, August Verlag, 2016, pp. 87-98.

⁶⁸⁵ Paola Giacomoni, *Le forme e il vivente*, op. cit., p. 12.

mostrarlo, piuttosto che spiegarlo: compito della morfologia è un' «analisi del visibile, della forma vivente nella misura in cui essa si mostra»⁶⁸⁶, nella sua molteplicità e varietà che rivela degli «elementi strutturali essenziali che la rendono, nel suo mutare, riconoscibile»⁶⁸⁷.

Variabilità nell'invariabilità, necessaria accidentalità e regolare irregolarità caratterizzano la metamorfosi della natura goethiana che il termine «idea concreta» usato da König riassume: «La foglia nel regno vegetale, il tipo osteologico in quello animale, funzionano da invariante, costituiscono una sorta di punto di indifferenza al di qua e al di là del quale oscillano le forme concrete nel loro ritmo inesausto di espansione e contrazione, consentono una generalizzazione e un'astrazione che non perde mai di vista il particolare, – entro il quale solo sono riconoscibili – rendono possibile una considerazione unitaria almeno del mondo vivente in cui l'astratto fluire di forme e figure, la disincarnata riconoscibilità dello stesso modello ha corpo e spessore concreto»⁶⁸⁸. I concetti di *typus* o di «Urphänomen» non sopprimono allora il fatto che la natura si manifesta solo come variazione, ma rivelano la possibilità insita nella natura stessa di una sua «visione *stilizzata*», ordinabile secondo una regola, secondo una disposizione per gradi. L'«intuire vivente della natura» implica questa inscindibilità fra idea e forma, fra ideale e sensibile, poiché l'idea è nella forma e solo in essa si esprime, coglibile tramite un particolare atteggiamento del corpo sensibile e, in particolare, dell'occhio orientato a «cogliere [...] nel fenomeno il suo nucleo originante, strutturante, costitutivo»⁶⁸⁹.

Comprendere la natura «con altri occhi» che quelli della matematica e della fisica è d'altronde quanto lega, secondo Buytendijk, il progetto plessneriano a Goethe, ma anche ad Aristotele, a Schelling, a Husserl e a Scheler⁶⁹⁰. E se già Dilthey aveva capito l'importanza della via goethiana alla scienza come antidoto all'«incontrastato dominio dei metodi del calcolo esatto nella conoscenza della natura»⁶⁹¹, Plessner si propone di dare nuovo slancio a quella filosofia della natura intesa nel suo senso più ampio e originario per fondare a sua volta la teoria dell'esperienza umana della vita in senso non riduzionistico.

⁶⁸⁶ *ibidem*, p. 13.

⁶⁸⁷ *ibidem*, p. 14.

⁶⁸⁸ *ibidem*, p. 15.

⁶⁸⁹ Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco, *Estetica e scienze della vita*, op. cit., p. 11.

⁶⁹⁰ Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Wege zum Verständnis der Tiere*, traduzione di Helmuth Plessner, Zürich/Leipzig, Max Niehans Verlag, 1938, p. 11.

⁶⁹¹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 48.

Affascinato dall'immagine goethiana di una natura che genera sempre nuove creature e insieme resta fissa nella sua contemplazione e dall'applicazione del metodo comparativo alla biologia e all'anatomia, Dilthey aveva interpretato il percorso intellettuale di Goethe come un cammino che conduceva dalla natura all'essere umano⁶⁹². Nel suo tentativo di fondazione delle scienze dello spirito, egli aveva perciò esteso il concetto di ermeneutica alle configurazioni socio-storiche che intendeva come espressioni vitali. Tuttavia, nota Jean-Claude Gens, così facendo aveva escluso dal campo i fenomeni naturali, la cui conoscenza restava abbandonata alle scienze moderne della natura:

I limiti della biologia del XIX secolo e della concezione che Dilthey ebbe della comprensione non gli hanno permesso di realizzare il suo progetto di estensione del fondamento psicologico delle scienze dello spirito alla biologia. Piuttosto, è nel contesto della loro ricezione da parte della fenomenologia che i lavori di Uexküll hanno potuto aprire lo spazio di una biologia comprensiva come si realizza nelle opere di Buytendijk e di Portmann. Rivendicando la necessità di tornare al mondo della vita per come ci è data, il compito che si attribuisce questa biologia è, in effetti, di comprendere il significato tanto dei comportamenti che delle forme dell'apparire dei viventi. In questo modo, riprende contatto con una concezione del sapere marginalizzata dal successo delle moderne scienze della natura, ma che è ancora effettiva in [...] Goethe [...].⁶⁹³

La necessità di non spiegare la natura in termini esclusivamente meccanici è però quanto aveva portato Kant a riconoscere l'impossibilità di concepire un «Newton del filo d'erba», suscitando l'interesse di Goethe⁶⁹⁴. Inoltre, come scrive Plessner nel 1954, «Le strutture del fenomeno e le leggi del fenomeno [*Erscheinungsgesetze*] erano ciò che Goethe aveva in mente nella sua lotta contro i principi dell'ottica di Newton [...]»⁶⁹⁵.

A questo argomento Plessner dedica una discussione nell'appendice alla seconda edizione delle *Stufen* del 1965 – ripubblicate per altro senza

⁶⁹² Jean-Claude Gens, *Éléments pour une herméneutique de la nature*, op. cit., pp. 141-143.

⁶⁹³ *ibidem*, p. 326.

⁶⁹⁴ Cf. Ernst Cassirer, Goethe und die Kantische Philosophie (1944) in Id., *Rousseau, Kant, Goethe*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1991, pp. 63-100.

⁶⁹⁵ Helmuth Plessner, «Das Identitätssystem» in *Studia philosophica*, 14 (1954), pp. 68-90, qui p. 90. L'intervento di Plessner è stato ripubblicato in Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften IX*, op. cit., pp. 300-319. La traduzione italiana, in corso di revisione, è a cura di Francesco Di Maio e Claudia Nigrelli.

cambiamenti⁶⁹⁶ – e in un saggio del 1964 dal titolo *Ein Newton des Grashalms?*, presentato nel 1965 all'incontro del gruppo studio sulla fondazione dell'unità culturale tenutosi al Bowdoin College di Brunswick nel Maine, sotto la direzione di Marjorie Grene. Plessner vi inaugura la sezione dedicata alla fondazione filosofica della biologia.

Il testo si apre con la citazione della *Kritik der Urteilskraft* in cui Kant discute dell'impossibilità di ridurre gli esseri organizzati a principi esclusivamente meccanici e di spiegarli tramite essi. Non essendo possibile derivare i fenomeni particolari dalle leggi generali della natura e procedere dal tutto alle parti, il concetto di «conformità a scopi della natura» [*Zweckmäßigkeit der Natur*⁶⁹⁷] diventa in Kant un principio soggettivo, regolativo per il giudizio, ma necessario come se fosse oggettivo: «Necessariamente, ma senza forza dimostrativa, il pensiero teleologico si afferma come dispositivo euristico sia nel campo della biologia che della teologia. Solo sotto la guida di un concetto di reciprocità funzionale [*eines funktionellen Zusammenspiels*] si penetra nella struttura sistematica di un organismo»⁶⁹⁸. Se questa limitazione significava poco all'epoca di Kant, poiché non vi erano fatti convincenti che dimostrassero la possibilità di spiegare meccanicamente i fenomeni organici, con l'affermarsi della chimica organica e della fisiologia sperimentale l'organico viene realmente soggetto ai metodi in precedenza applicati all'inorganico. Si afferma perciò un'interpretazione che ne fa un «epifenomeno del gioco “meccanico” delle forze»⁶⁹⁹, il cui esempio più famoso è la teoria della selezione naturale di Darwin che ha favorito la svolta verso la neutralizzazione dei «fenomeni di conformità a scopo» [*Neutralisierung der Zweckmäßigkeitsphänomene*]⁷⁰⁰. Questa svolta è pienamente realizzata con il trionfo del metodo sperimentale nelle scienze biologiche a inizio Novecento: la fisiologia dello sviluppo, la genetica, l'etologia e l'ecologia come studio delle forme di popolazione e degli equilibri biologici mirano a inquadrare gli eventi naturali entro metodi esatti.

L'unica eccezione è rappresentata per Plessner da Driesch e Uexküll che, per quanto esponenti classici della biologia sperimentale, osavano ancora condurre l'indagine dei fenomeni della vita rifiutando la

⁶⁹⁶ Cf. Vallori Rasini, La natura organica e l'uomo nel pensiero di Plessner in Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. XI-XXIV, qui p. XVI.

⁶⁹⁷ Helmuth Plessner, *Ein Newton des Grashalms?* (1964) in Id., *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 247-266, qui p. 248.

⁶⁹⁸ *ivi*.

⁶⁹⁹ *ibidem*, p. 250.

⁷⁰⁰ *ivi*.

misurazione, nel caso di Driesch, o cercando di dimostrare il significato dell'ambiente connesso a un organismo tramite l'interpretazione del comportamento di quest'ultimo, irriducibile allo schema stimolo-risposta. Entrambi rompevano con l'evoluzionismo di moda nella Germania del tempo, che trovava particolare risonanza nella giovane nazione industriale del Reich fondato nel 1871, ma entrambi restavano marginali rispetto alla teoria dell'epoca perché usavano metodi non corrispondenti all'analisi esatta.

Plessner riferisce inoltre di un dibattito svoltosi a Mosca nel 1957 sull'origine della vita sulla terra, sulle condizioni necessarie e sufficienti per il verificarsi della qualità «vivente» in composti chimicamente definibili o sistemi di composti. Prendendo atto dei risultati del convegno, Plessner chiede se, nonostante la moderna analisi fisica e chimica sembri bastare a spiegare la conformità a scopi dell'organismo, sia sufficiente concludere che l'autonomia dei sistemi viventi sia riducibile esclusivamente a leggi di questo tipo. Il particolare intreccio di proprietà materiali e immateriali che caratterizza la vita non è difatti dimostrabile dalla sola biochimica. È anzi necessario prendere sul serio «l'autonomia degli esseri viventi nella loro apparenza [*Erscheinung*], [...] dare un fondamento a questa autonomia sotto la guida di una loro proprietà specifica»⁷⁰¹. Ciò che importa non è tanto la conformità a scopo, ma la comprensione del fenomeno vivente che appare come un centro di relazioni indipendente dalle sue parti e dal suo *medium*, pur essendovi sempre diretto, e precede la spiegazione biochimica fondando il suo oggetto di studio.

Richiamandosi alla propria filosofia dell'organico, Plessner rimanda dunque a una «teoria dei modali organici» a priori che si proponga di indagare le condizioni che devono essere soddisfatte affinché un certo fatto definito dalla nostra esperienza come vivente possa esistere come tale. Non si tratta di una teoria a priori nel senso dello sviluppo di un sistema deduttivo di concetti puri, ma di un metodo regressivo che indaga le condizioni interne abilitanti di un certo stato di cose. Come si è detto, il punto di partenza di questa teoria è la delimitazione di un corpo fisico riconosciuto come vivo e l'indipendenza raggiunta tramite tale limitazione: un criterio che si ritrova in tutti gli organismi e che deve poi essere dimostrato come la condizione minima che costituisce la vita.

La delimitazione ha evidenza intuitiva e concreta, ma non coincide con il contorno del corpo: può essere compresa, non disegnata. Se poi a partire da questa situazione, posta come condizione minima, è possibile sviluppare

⁷⁰¹ *ibidem*, p. 260.

le proprietà o funzioni di base la cui presenza è considerata come caratteristica per i corpi viventi, allora quella situazione di base sarà considerata il fondamento dei fenomeni viventi (non la causa). Nonostante le proprietà fenomeniche della vita possano essere correlate a una costellazione quantitativamente determinabile di fenomeni chimici e fisici, si mantengono difatti irriducibili nel loro aspetto qualitativo. Nel supplemento pubblicato nella versione in inglese del 1965, Plessner inserisce quindi un estratto della prefazione alla seconda edizione delle *Stufen* pubblicata nello stesso anno:

Una teoria dei modali organici, che non si occupi di chiarire la sua realizzazione [*ihres Zustandekommens*] bensì di illuminare il suo spazio logico e il suo contributo [*ihres logischen Ortes und Beitrags*] rispetto al fenomeno del vivente, si concretizza solo in un'assiomatica dell'organico [...]. La vitalità è una qualità del fenomeno di determinate cose corporee, della loro costituzione, del loro comportamento all'interno di un *medium*, di un *milieu*, certo, di un «mondo». [...] La forma come manifestazione del limite è un indice essenziale della vitalità. Perciò l'apparire [*das Aussehen*] ha un significato per l'organismo nella scala dall'organizzazione più primitiva a quella più elevata. [...] L'apparire come richiamo [*Lockmittel*], difesa [*Schutz*] (mimetismo [*mimikry*]), deterrenza [*Abschreckung*], dono del fare effetto [*Imponiergehabe*] è incorporato nel ciclo vitale, ma come aspetto [*Aussehen*] e rappresentazione [*Darstellung*] la forma gestaltica [*Gestalt*] dell'organismo diventa, come dice Portmann, «apparizione vera» [*eigentlichen Erscheinung*].⁷⁰²

La pura esibizione come realizzazione delle possibilità del limite è perciò carattere fondamentale degli esseri viventi al pari dell'auto-mantenimento e della conservazione della specie. La *Grenze* kantiana come condizione di possibilità dell'esperienza degli oggetti, fondata sulle operazioni sintetiche dell'intelletto, è ricondotta a un'attività eseguita dagli stessi oggetti nel momento in cui si mostrano come viventi⁷⁰³, a una «realizzazione dinamica del principio della forma»⁷⁰⁴.

⁷⁰² Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 23-24; ed. or. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, op. cit., pp. XXII-XXIII; Id., "A Newton of a Blade of Grass"? in Marjorie Grene (a cura di), *Toward a Unity of Knowledge*, New York, International Universities Press, 1969, pp. 135-176, qui pp. 155-156;

⁷⁰³ Cf. Thomas Ebke, *Life, concept and subject. Plessner's vital turn in the light of Kant and Bergson* in Jos de Mul (a cura di), *Plessner's Philosophical Anthropology. Perspectives and Prospects*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, pp. 99-110.

⁷⁰⁴ Gregor Fitzi, *Il concetto di «limite» come categoria fondativa dell'antropologia filosofica*, op. cit., p. 252.

In continuità con le ricerche di Buytendijk e Plessner, le ricerche di Adolf Portmann, cui Plessner fa riferimento, mettono ulteriormente in evidenza come la rivalutazione delle apparenze e delle forme visibili della natura comporti una riformulazione del concetto di “organismo” che rifiuta la sua riduzione a pura *Zweckgestalt*. Perciò se, come sottolinea Pietro Conte, «il tentativo di spiegare la realtà organica come una catena di reazioni fisico-chimiche corrisponde a una visione del mondo incentrata sulla volontà di dominare la natura e basata su un concetto di “organismo” ottenuto per via di sottrazione, come se tutto fosse riconducibile a una combinazione di fattori fisiologicamente determinati e finalisticamente orientati [...] (,) La morfologia insegna [...] a studiare la forma come elemento dotato di un proprio specifico valore, di un *senso* cui si accede per via intuitiva, ma che non per questo si sottrae a una considerazione genuinamente scientifica. [...] Per tentare di comprendere un organismo si deve certo ricorrere a una valutazione funzionale, ma anche e con pari diritto a una valutazione estetica, riconoscendo che l’organico non si riduce a un complesso ben congegnato di strutture finalizzate alla conservazione dell’esistenza, ma manifesta invece, pur all’interno di determinati vincoli, innumerevoli possibilità di “libera configurazione”. Senza scopo (*zweckfrei*) non vuol dire senza senso (*sinnlos*): molti aspetti della forma animale sembrano non possedere alcuna utilità immediata per la sopravvivenza e non essere funzionalmente necessari, ma ciò non significa che siano insensati o non svolgano alcun ruolo»⁷⁰⁵.

L’apparenza, l’ornamento, l’elemento decorativo, si manifestano come dotati di uno specifico e ineliminabile valore che non può essere distrutto senza distruggere a sua volta l’individualità della costruzione, sia essa biologica o architettonica⁷⁰⁶. La funzione, a sua volta, si trova quindi investita di un significato che supera l’idea di sopravvivenza dell’individuo e della specie e implica il fatto stesso di apparire, il senso stesso dell’autopresentazione del vivente che ne fa un essere determinato.

Poiché la *Grenze* come principio costitutivo della logica della forma organica permette di riformulare il concetto stesso di «organico» a partire dal suo carattere antinomico e dinamico, essa abilita inoltre la critica al suo uso in senso comunitario⁷⁰⁷ che minaccia di abbandonare ogni diritto alla distanza. Come discusso a proposito di *Grenzen der Gemeinschaft*, l’ideologia

⁷⁰⁵ Pietro Conte, *Fanerologia. Adolf Portmann tra estetica e biologia* in Adolf Portmann, *La forma degli animali*, op. cit., pp. IX-XXXIII, qui pp. XVII-XVIII.

⁷⁰⁶ Sul rapporto fra Portmann e Louis Sullivan, si veda *ibidem*, pp. XIX-XX.

⁷⁰⁷ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 21.

*völkisch*⁷⁰⁸ diffusa in Germania considera «la sussistenza della totalità vitale [...] (come) legata [...] alla rinuncia ad una riserva ultima. Con essa la persona singola e conchiusa si consegna, per ricevere di nuovo la sua autonomia da una fonte sovraordinata all'essere, cioè dalla connessione di tutti i membri»⁷⁰⁹. Dal punto di vista della *Grenze*, invece, una comunità fondata sull'immersione totale e sulla chiusura, sulla familiarità assoluta e sull'univocità di posizioni non può che esistere nella tensione antitetica con una società intesa come insieme di relazioni possibili fra un numero indeterminato di persone, ambito della non familiarità e della distanza, dell'impenetrabile ambiguità delle situazioni e del carattere frammentario dell'esistenza poiché «la luce, per esistere, ha bisogno dell'oscurità»⁷¹⁰.

Di questa «reciproca dipendenza» fra «la concezione della natura umana», dunque fra la concezione della natura, e «la concezione dello Stato o della comunità» resa visibile dalla storia della teoria organicistica⁷¹¹, Plessner si occupa infine direttamente in *Macht und menschliche Natur* del 1931. Tale riflessione, insieme alla genealogia della vita politica sviluppata a partire dalla fondamentale costituzione dell'essere umano inteso come «originaria unità di spirito, anima e corpo», mira a mostrare l'a priori politico dell'essenza umana che lega l'«idea microcosmica dell'uomo» e quella «del macrocosmo politico»⁷¹². È necessario perciò intendere l'antropologia in un senso più che biologico e anatomico, comprendere cioè «lo psichico così come lo spirituale, l'individuale così come il collettivo, lo storico così come qualsiasi sincronica frazione di tempo»⁷¹³ e insieme fondare la riflessione filosoficamente, poiché si tratta in primo luogo di capire se la politica sia effettivamente una dimensione consustanziale all'esistenza umana o se invece essa sia accidentale a essa.

Come, tuttavia, porre il problema antropologico nella modernità, «qui, dove tutto è in movimento»⁷¹⁴, dove le scienze specialistiche hanno reso impossibile una conoscenza universale dell'essere umano, dove è crollata ogni certezza metafisica? Forse a partire dalla constatazione di tale movimento, dalla possibilità di considerare l'essere umano come «“luogo”

⁷⁰⁸ Cf. Antonello La Vergata, “Organic vs. Mechanic. Notes on the History of an Antithesis” in *Etica & Politica*, XIV, 2012, 1, pp. 86-124.

⁷⁰⁹ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 38.

⁷¹⁰ *ibidem*, p. 48.

⁷¹¹ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 41.

⁷¹² *ivi*.

⁷¹³ *ibidem*, p. 49.

⁷¹⁴ *ivi*.

di scaturigine di tutti i sistemi sovratemporali dai quali riceve senso la sua esistenza»⁷¹⁵, essere responsabile del modo in cui vive.

La scoperta della cultura moderna occidentale di una soggettività creatrice e produttrice di storia comporta infatti la relativizzazione di tutte le sfere di senso delle diverse culture, inclusa la propria. L'idea di una soggettività creatrice legata e sottoposta alle proprie creazioni, in linea con la visione storica del mondo, «apr(e) la strada alla teoria universale dell'essenza dell'uomo, ovvero all'antropologia filosofica»⁷¹⁶.

La filosofia dell'organico elaborata nelle *Stufen* aveva già, d'altronde, permesso di fondare un'antropologia filosofica presentata nei suoi tratti più generali solo nell'ultimo capitolo. Poiché lo studio tipologico delle forme di organizzazione del vivente, cioè dei modi in cui si realizza «l'automediazione dell'unità del corpo vivente attraverso le sue parti»⁷¹⁷, aveva condotto alla distinzione fra forma di organizzazione aperta e forma di organizzazione chiusa, l'essere umano deve a sua volta ricadere entro queste forme tipiche, nel caso specifico entro la forma di organizzazione chiusa. La differenza di grado nell'automediazione comporta una differenza posizionale, quindi la forma chiusa è una forma la cui mediazione è relativa a un centro dal quale parte la relazione verso il medium e verso il quale la relazione ritorna: «L'animale esiste a partire dal suo centro, vive nel suo centro, ma non vive come centro. Esperisce contenuti nel campo circostante, proprio ed estraneo; può anche acquisire il dominio sulla propria corporalità e formare un sistema riflessivo, un Se stesso, ma non "sì" vive»⁷¹⁸. Nonostante, allora, un centro posizionale sia la condizione minima di un darsi riflessivo, dal punto di vista logico questo può essere realizzato solo tramite la distanza del centro posizionale da se stesso, tramite cioè la possibilità che il carattere dinamico della realizzazione – la posizionalità – diventi realmente il «principio costitutivo di una cosa»⁷¹⁹.

Un punto di fuga permette al corpo di entrare in relazione con se stesso, di diventare percettibile a se stesso come «io», lo «spettatore che sta di fronte allo scenario di questo ambito interiore»⁷²⁰: esso resta connesso con il qui e ora della propria esperienza del campo circostante e del proprio essere, ma è anche in grado di distanziarsi da se stesso, «di spalancare un abisso tra sé e le proprie esperienze vissute. Allora si trova al di qua e al di

⁷¹⁵ *ibidem*, p. 50.

⁷¹⁶ *ibidem*, p. 53.

⁷¹⁷ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 212.

⁷¹⁸ *ibidem*, p. 312.

⁷¹⁹ *ibidem*, p. 314.

⁷²⁰ *ivi*.

là dell'abisso, vincolato(o) al corpo, vincolato(o) all'anima, e insieme in nessun posto, priv(o) di luogo, al di fuori di ogni legame con lo spazio e con il tempo: perciò è essere umano»⁷²¹. L'esperienza del legame con il qui e l'ora lo svincola da essa, «sente di essere l'autore della propria esistenza, di stare tra azione e azione, sente la scelta come pure l'entusiasmo negli affetti e nelle pulsioni, si sa libero e nonostante questa libertà confinato in un'esistenza che lo inibisce e con la quale deve lottare. Se la vita dell'animale è centrica, la vita dell'uomo, che non può spezzare la centratura e insieme ne è proiettato al di là, è eccentrica»⁷²².

L'assenza di luogo e di tempo insieme alla convergenza nel qui e ora implica una reale frattura della natura umana che si vive come psiche e come corpo e come unità delle due sfere, ma un'unità che è la frattura, il puro vuoto della mediazione: «il vivente è corpo, nel corpo (come vita interiore [...]) e fuori del corpo, come il punto di vista da cui derivano entrambi. Un individuo posizionalmente caratterizzato in questo triplice modo si dice *persona*»⁷²³. A questo triplice modo della posizionalità eccentrica corrisponde quindi un mondo che si delinea a sua volta come mondo esterno, mondo interno e «mondo comune» [*Mitwelt*], ciascuno caratterizzato da cose che si presentano come realtà autonome e perciò come frammenti, porzione di un tutto che ne costituisce lo sfondo.

Dal punto di vista della relazione fra l'essente e il non-essere che caratterizza la posizionalità eccentrica, il campo circostante diventa un mondo di oggetti correlati alle forme vuote dello spazio e del tempo, a un *continuum* spaziotemporale che porta alla concezione fisico-matematica di posizioni astratte e sostituibili seppur determinate. Allo stesso tempo, il campo circostante rimane tale convergendo verso la corporalità nelle direzioni assolute di sopra, sotto, davanti, dietro, eccetera, in conformità alla sua forma gestaltica empirica:

Entrambi gli aspetti sussistono l'uno accanto all'altro, mediati unicamente nel punto dell'eccentricità, nell'io non oggettivabile. Così come questo "dietro" il corpo e la corporalità produce il punto di fuga della propria interiorità, dell'essere un Sé, il limite a cui è possibile soltanto un avvicinamento asintotico, anche la cosa del mondo esterno mostra la stessa struttura come fenomeno di un essere non analizzabile, come la struttura di nucleo e involucro. [...] Il centro diventa punto di fuga, la *x* dei predicati, il portatore delle qualità. Su ciò si fonda, infine, la necessità, essenziale per ogni realtà, del fenomeno unilaterale o della

⁷²¹ *ibidem*, p. 315.

⁷²² *ibidem*, pp. 315-316.

⁷²³ *ibidem*, p. 317.

rappresentazione adombrata, il momento dell'eccedenza rispetto al dato, nella misura in cui esso viene inteso come realtà esistente.⁷²⁴

Al campo circostante, differenziato dalla corporalità, corrisponde il mondo «nella» corporalità, il mondo vissuto, cioè il mondo interno: «realtà presente nella posizione di sé *e* nella posizione di oggetto, [...] realtà che si fa *e* si percepisce»⁷²⁵. Come realtà assorbita dal proprio esperire e insieme atto del prestare attenzione, dell'osservare, del riflettere, del ricordare, la vita interiore diventa oggetto di se stessa – fenomeno psichico – e dunque assume distanza da se stessa fino alla possibilità di mentire a se stessa e di fraintendere se stessa: la struttura dialettica dell'eccentricità fa dell'essere un Sé ciò che in se stessi si sente, ma anche ciò che si è, ne fa esperienza vissuta spontaneamente e insieme qualcosa contro cui resistere o combattere.

Ciò che si è, è tuttavia già passato, la costruzione di un mondo proprio tramite la scissione come modo d'essere della realtà umana che è, prima di tutto, un io individuale ma anche un io generale in virtù della propria stessa struttura. Fra i presupposti della sfera dell'esistenza umana sta quindi questa pluralità di posizioni fra un «tu», un «io», un «noi» che fa del mondo comune la forma della posizionalità eccentrica:

Il mondo comune *porta* la persona, nel *venire* da questa portato e formato. Tra me e me, tra me e lui, sta la sfera di questo mondo dello *spirito*. Se la caratteristica distintiva dell'esistenza naturale della persona è quella di occupare il centro assoluto di una sfera sensibile-immaginativa, che a partire da sé relativizza questa posizione e la priva del suo valore assoluto; se la caratteristica distintiva dell'esistenza spirituale della persona è di stare in relazione di comprensione con il suo mondo interno e al contempo di realizzare vivendo questo mondo; allora il carattere spirituale della persona si fonda sulla forma del «noi» del proprio io, sull'essere la sua esistenza assolutamente e unitariamente contenente *e* contenuta, secondo la modalità dell'eccentricità.⁷²⁶

Il mondo comune è questa sfera della reciprocità, dell'incontro indifferente alle posizioni individuali e alla distinzione fra soggetto e oggetto: l'essere umano appartiene al mondo eppure vi si sottrae ponendovisi di fronte, sta in se stesso eppure conosce se stesso come altro. Dall'ambiguità di questa situazione, dal fatto di non essere completamente

⁷²⁴ *ibidem*, p. 319.

⁷²⁵ *ibidem*, p. 320.

⁷²⁶ *ibidem*, p. 327.

assorbito dal suo posizionamento, deriva l'obbligo di rendersi qualcosa, di condurre la propria vita tramite un equilibrio prodotto artificialmente nel modo delle tre leggi antropologiche (artificialità naturale, immediatezza mediata e posizione utopica). Come discusso in precedenza, le tre leggi delineano un «vincolo all'espressione» tramite cui «conservare il carattere di fuggevolezza della vita mediante la forma»⁷²⁷ e, tramite la produzione di elementi intermedi, garantire l'immediatezza della connessione con il tutto.

Come dimostra la varietà di forme culturali, si tratta della conquista di una determinatezza ottenuta di volta in volta in modo diverso e la cui considerazione si rivela fondamentale per una «teoria universale dell'essenza dell'uomo, ovvero [...] l'antropologia filosofica»⁷²⁸. Se l'essere umano deve difatti essere inteso come «il luogo di irruzione creativa del suo mondo spirituale (a partire dai cui valori e dalle cui categorie egli comprende e considera sé, il suo mondo degli altri e il suo ambiente), dunque del suo stesso apriori e delle possibilità (per lui già tracciate) di pensiero, di volontà e di sentimento, la teoria che cerca di rendere comprensibile proprio questa creatività non può essere [...] né empirica né aprioristica. [...] Ciò deve restare *aperto*, per amore dell'universalità dello sguardo sulla vita umana nella vastità di tutte le culture ed epoche [...]»⁷²⁹. Plessner parla quindi di «insondabilità» [*Unergründlichkeit*] dell'essere umano come punto di partenza per comprendere la «possibilità di essere umano»⁷³⁰:

Solo quando e perché noi non sappiamo di che cosa l'essere umano è ancora capace, ha un senso insistere nella dolorosa vita su questa terra. L'insondabilità a se stesso è il principio vincolante per la *serietà* dei suoi compiti, il principio vincolante della sua vita e della sua comprensione della vita.⁷³¹

L'insondabilità dischiude l'orizzonte del passato e del presente verso le più eterogenee prospettive e comporta l'abbandono di ogni posizione di supremazia verso le altre epoche e culture. La rappresentazione del progresso unilineare che ha caratterizzato la storia moderna dell'Occidente e i giudizi paternalistici a fondamento delle imprese coloniali perdono ogni prospettiva di giustificazione basata sull'assolutizzazione del sistema di valori europeo.

⁷²⁷ *ibidem*, p. 346.

⁷²⁸ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 53.

⁷²⁹ *ibidem*, pp. 65-66.

⁷³⁰ *ibidem*, p. 66, traduzione modificata.

⁷³¹ *ivi*.

Ogni auto-concezione umana è difatti un prodotto della storia la cui realtà non può che essere sperimentata tramite la storia stessa, come introdotto da Dilthey nell'idea che «L'aprioristico, l'ideale, lo spirituale, e il semplicemente empirico, il materiale, le condizioni di realizzazione degli impulsi, della razza, della potenza formano un nesso vitale il quale (attraverso la trasmissione di generazione in generazione e l'approfondimento comprendente della tradizione) sostiene e abbraccia tanto la storia come oggetto di riflessione, quanto lo storico mediante la comprensibilità delle sue oggettivazioni, di lingua, sapere, religione, diritto e così via»⁷³².

In altre parole, la fondazione critica di una scienza storica che sia capace di autorelativizzare i propri elementi riconoscendo nella realtà che si fa storia la produzione delle proprie condizioni di possibilità significa porre una nuova relazione costantemente in movimento fra a priori e a posteriori. In questo modo, l'a priori posto nelle cose ha un significato puramente regolativo per la conoscenza degli oggetti spirituali poiché si rivolge a oggetti che non possono essere ridotti a grandezze che si esauriscono in determinazioni di luoghi spaziali e temporali e a pure misure, ma a «questioni aperte» che esprimono significati e sempre costantemente li rinnovano in quanto non isolati e dipendenti, in ogni momento, dalla loro configurazione attraverso il nostro pensare ed agire⁷³³, cioè dalla nostra posizione nella storia:

Comprendere storicamente, di conseguenza, vuol dire infine conoscere se stessi e il proprio mondo come qualcosa di divenuto a partire dal potere di passate generazioni, e con ciò ricondurre il proprio presente, nell'ampiezza delle sue dimensioni complessive, al comportamento umano che lo rende accessibile. [...] Questa realizzazione vitale è possibile soltanto di volta in volta ad un presente che si stagli proprio in quanto presente sullo sfondo e sul sottofondo [...] del passato, e che si stacca[...] dal mero divenuto come ciò che sta divenendo. [...] Ogni generazione retroagisce così sulla storia e fa di essa quel che di non-isolato, di aperto e di perpetuamente rinnovantesi, al quale è adeguata soltanto la sua problematica aperta nella compenetrazione comprendente. Il principio del carattere vincolante dell'insondabile è la formulazione a un tempo teoretica e pratica dell'essere umano in quanto essere storico e perciò politico.⁷³⁴

⁷³² *ibidem*, p. 77.

⁷³³ Cf. *ibidem*, pp. 88-89.

⁷³⁴ *ibidem*, pp. 90-91, traduzione modificata.

Con Dilthey, quindi, la vita passata e la vita presente sono viste nella loro potenza creativa e nella loro fragilità «a partire dall'oscuro orizzonte dal quale la vita proviene e nel quale si inoltra»⁷³⁵ procedendo di individuazione in individuazione. Un'«immanenza aperta»⁷³⁶ dal significato doppio di un passato ereditato e interpretato la cui azione informa continuamente il presente e di un presente assunto come ciò che fattualmente siamo e che dobbiamo realizzare come condotta di vita a partire dalla relazione di indeterminatezza come spinta al poter fare. La determinazione dell'«essenza» umana come «questione aperta» e quindi «potere» mostra perciò il proprio valore regolativo poiché, per la sua stessa struttura, implica sempre un tenersi lontano da una qualsiasi fissazione teorica, contenutistica o formale definitiva: funziona ancora secondo il paradosso della *Grenze* kantiana⁷³⁷.

Si tenga dunque in mente una considerazione di Salvatore Giammusso a proposito del principio di insondabilità diltheyano come principio da pensare in termini di una «processualità nel cui interno si individuano forme. [...] (di un) fondamento [...] come tensione interna fra tutto e parti. Il concetto di insondabilità ha allora un valore antimetafisico. Se la pretesa speculativa di esporre in un sistema di concetti la totalità dell'essere perde credibilità, si può pensare la conoscenza solo come [...] conoscenza di fenomeni storico-sociali, di forme individuali che a loro volta sono inserite in connessioni dinamiche; ma proprio perché il pensiero è funzione della vita, e quindi a sua volta rimanda ad una totalità da cui emerge, non può pretendere di esaurire la totalità. Al lavoro concettuale rimane il compito di comprendere le individualità storiche e mostrare l'articolazione della vita nella sua profonda inesauribilità»⁷³⁸.

Quando Georg Misch pone il tema dell' *Unergründlichkeit* in opposizione polare con la *Gedankenmäßigkeit*, con la pensabilità dell'esperienza «sullo sfondo di una filosofia del *logos*» come introdotta dalla filosofia greca, «sostituisce all'idea orientale dell'ineffabile immanenza

⁷³⁵ *ibidem*, p. 91. Come rileva Salvatore Giammusso, la vita è per Dilthey (e per Misch) «formazione», movimento e forma, ritmo che si configura di volta in volta. Cf. Salvatore Giammusso, *Homo absconditus*, op. cit., p. 14, ma soprattutto Georg Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl* (1930; 1931), Stuttgart, Teubner, 1967.

⁷³⁶ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 95.

⁷³⁷ Cf. Gesa Lindemann, "From the Critique of Judgment to the Principle of the Open Question", op. cit. Sul paradosso della *Grenze* kantiana si rimanda in particolare modo a Graham Priest, *Beyond the Limits of Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

⁷³⁸ Salvatore Giammusso, *Homo absconditus*, op. cit., p. 19.

del trascendente la pensabilità del principio unitario del molteplice dato nell'esperienza reale» caratterizzata dalla «dialettica di “infinità” e “pensabilità”»⁷³⁹:

“La pensabilità – scrive Misch – coincide qui con la sua chiarezza per l'occhio che fissa la figura delle cose, la trasparenza per l'intelletto, il “razionale” si unisce qui alla chiarezza della struttura formale che rende visibile l'unità della forma ontologica nella molteplicità, all'estetico”. Ma in questo modo si configura un nuovo rapporto, diverso dalla tradizione orientale, tra infinità e forma ordinata e razionale. “Così il sapere dell'infinito appare nella filosofia greca...solo al servizio della comprensione del mondo: l'infinito è “principio” (arché) da cui qualcosa d'altro sorge, non è in sé qualcosa di compiuto”⁷⁴⁰.

Per questo Plessner, nello scritto del 1931, dichiara a sua volta come «il principio per cui l'insondabilità viene assunta in maniera vincolante per la conoscenza della vita dell'essere umano, rimanda al rapporto fra l'*apeiron*, l'insondabile ‘da dove’ di un mondo spirituale, e il *peras* di questo mondo, che storicamente viene strappato all'*apeiron* in una situazione storica costrittiva»⁷⁴¹, una decisione storica che procede dalla storia stessa come unità fondamentale di determinazione e indeterminazione. Tale principio è quindi inteso anche come responsabilità di fronte alla varietà di forme culturali costituite e costituenti l'orizzonte «naturale» dell'essere umano, cioè familiare, noto, distinguendolo da qualcosa di esterno e sconosciuto, innaturale, «contrario alla sua essenza ed incomprensibile»⁷⁴².

Poiché la *Grenze* è una chiusura/protezione nei confronti di un esterno e una apertura/mediazione verso di esso⁷⁴³, cioè una soglia che divide e che consente il passaggio, l'esterno, l'estraneo non è semplicemente altro, ma è il familiare nell'altro, il perturbante nel senso inteso da Freud sulla base dell'intrecciarsi del proprio con l'altro e il cui orizzonte si sposta storicamente e si rende visibile nel mutamento di forma della relazione amico-nemico che permea tutte le relazioni umane⁷⁴⁴. La situazione della vita umana è perciò definita come inerentemente «politica», intendendosi con questo non tanto l'ambito e la professione, ma «l'orizzonte in cui l'uomo conquista i riferimenti di senso di se stesso e del mondo, e l'intero

⁷³⁹ *ibidem*, pp. 19-21.

⁷⁴⁰ *ibidem*, pp. 20-21. Cf. Georg Misch, *Philosophische Fibel*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1926.

⁷⁴¹ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 94, traduzione modificata.

⁷⁴² *ibidem*, p. 101.

⁷⁴³ Helmuth Plessner, *Ein Newton des Grashalms?*, op. cit., p. 257.

⁷⁴⁴ Cf. Alexis Dirakis, “Une anthropologie politique de la frontière. Réflexions à partir de l'anthropologie de Helmuth Plessner” in *Lé Débat*, 2016/1, n° 188, pp. 132-144.

apriori del suo dire e del suo agire»⁷⁴⁵ distinguendo una zona familiare da una zona non familiare.

La delimitazione, richiesta dalla relazione operativa con il qui e ora, si dispiega su uno sfondo aperto dalla quale è strappata come «delimitazione che deve essere costantemente tracciata, rinnovata, trasformata [...]. In mezzo a continui rivolgimenti, l'uomo conquista così il suo ambiente a partire dal mondo, tra ambiente e mondo, tra la zona domestica di legami e di relazioni [...] e la realtà perturbante dell'infondatezza del mondo»⁷⁴⁶:

Se è vero che nel mattone con cui si costruisce la casa c'è già anche la consaputa incomprensibilità della pietra; e che l'archetto di legno è già anche il legno; e che il martello è già anche il ferro [...]. E se è vero che per tutte le vie e su ogni terreno del suo agire questa originaria urgenza del non-compreso è intrecciata con quel che è già interpretato secondo il senso e lo scopo di un mondo artificiale, la situazione dell'uomo ha il carattere del *rischio* e della *minaccia*. Così essa richiede, insieme con l'anticipazione concettuale dell'ignoto, di essere garantita dall'ignoto e, con il balzo oltre il limite, di estendersi oltre la portata di quel balzo. Ogni sicurezza è strappata con la lotta all'insicurezza e genera nuova insicurezza. In tutti i caratteri della situazione si esprime quella posizione intermedia tra un ambiente chiuso di rimandi circolari tra riferimenti che danno e ricevono senso, ed il mondo aperto della realtà infondata: una posizione per la quale nulla stabilisce senza essere a sua volta stabilito, e nulla può essere stabilito senza a sua volta stabilire.⁷⁴⁷

Racchiuso da orizzonti, l'essere umano è esposto, vive in un ambiente finito in accordo con le sue funzioni sullo sfondo di un'infinità del mondo che intuisce, conduce una vita che esperisce come contingente e imprevedibile sullo sfondo di una serie di possibilità mancate o perdute, sullo sfondo di una totalità impossibile.

3.4. Spazio, tempo e architettura: la nascita del Werkbund tedesco

Alla luce di quanto discusso finora, l'affermarsi di una concezione dell'architettura come configuratrice di spazio e come dipendente dal movimento del corpo, dunque dal tempo, è una conquista storica. Per esempio, il concetto di spazio è considerato da Jacques Lucan come quasi del tutto assente nella teoria dell'architettura francese del XIX secolo o, se

⁷⁴⁵ Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., p. 111.

⁷⁴⁶ *ibidem*, p. 107.

⁷⁴⁷ *ivi*.

usato, designa una distesa vuota, priva di qualità, mentre l'architettura è concepita come una composizione delle parti di un edificio.

Come si è visto, però, a inizio Novecento si afferma l'idea che l'architettura sia un'arte dello spazio basata sulla rivalutazione delle qualità dello stesso che comporta una trasformazione della relazione fra interno ed esterno⁷⁴⁸. Anche la concezione dello spazio si trova dunque trasformata, come mostrano le ricerche di Siegfried Giedion pubblicate nel 1941 con il titolo di *Space, Time and Architecture*.

Il libro, dichiara il suo autore, non a caso allievo di Wölfflin e tra i fondatori del CIAM di cui fu segretario generale⁷⁴⁹, ha lo scopo di occuparsi della «frattura che esiste nell'uomo contemporaneo fra il pensiero ed il sentimento. Della sua personalità dissociata e del parallelismo inconsapevole di metodi nell'arte e nelle scienze»⁷⁵⁰. Tale frattura è interpretata come risultato della velocissima meccanizzazione della vita compiutasi con la rivoluzione industriale e della perdita dell'equilibrio che ne è conseguita. La mancanza di armonia interiore è presentata come la struttura della personalità normale di questi anni, il cui dualismo comporta la separazione e l'incomprensione reciproca fra arte e scienza.

Considerando però la storia culturale come un organismo in continua evoluzione a partire dalle epoche precedenti, lo storico e critico dell'architettura e dell'arte mira a mostrare come «dietro queste forze disgregatrici si possono notare nel nostro tempo tendenze che avviano all'unità»⁷⁵¹, come cioè problemi relativi all'epoca in questione siano affrontati in maniera simile da scienza e arte, nonostante si tratti di materie diverse e di soluzioni raggiunte per vie indipendenti. Il punto in comune sembra essere quello di una nuova concezione quadridimensionale del mondo, dove spazio e tempo si uniscono per formare un *continuum* indivisibile formulato nello stesso tempo da Albert Einstein in *Elektrodynamik bewegter Körper* del 1905, da Hermann Minkowski in *Space and Time* del 1908 e in Francia e in Italia dai pittori cubisti e futuristi.

La concezione quadridimensionale del mondo che si afferma a inizio Novecento è dunque per Giedion una nuova concezione dello spazio. Una prima rivoluzione spaziale è individuata nel Rinascimento, che aveva fatto della prospettiva il canone inflessibile della rappresentazione artistica la cui

⁷⁴⁸ Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, pp. 385-386.

⁷⁴⁹ Cf. Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Milano, Tamburini, 1951, pp. 28ss.

⁷⁵⁰ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura* [1941], Seconda edizione italiana riveduta ed aumentata a cura di Enrica e Mario Labò, 2016 (1984), p. xxvi.

⁷⁵¹ *ibidem*, p. 14.

validità era calcolata da un unico punto di vista. Essa rompeva con la concezione medievale dello spazio bidimensionale coinvolgendo tanto la scienza che l'arte, ma intorno al 1910 tale idea è riconosciuta come limitata:

è diventato evidente che le qualità estetiche dello spazio non si limitano al suo senso illusionistico di infinito, come nei giardini di Versailles. L'essenza dello spazio, come è concepito oggi, è la sua multilateralità, la molteplicità di rapporti potenziali che esso racchiude. [...] Per afferrare la vera natura dello spazio l'osservatore deve proiettarsi attraverso di esso. Le scale sulle terrazze superiori della Torre Eiffel sono fra le prime espressioni architettoniche della continua interpenetrazione di spazi interni ed esterni.⁷⁵²

Come nella fisica moderna lo spazio è concepito in relazione a un punto di vista mobile che supera la staticità del sistema barocco di Newton, così nel cubismo l'apparenza degli oggetti è presentata in modo relativo a parecchi punti di vista simultaneamente, nessuno dei quali ha il predominio assoluto. La concezione tridimensionale dello spazio rinascimentale è riorganizzata in relazione alla dimensione del tempo che allarga il campo della visione. Anche il tempo, dunque, non è più inteso come un'entità indipendente dall'osservatore o come un'esperienza puramente soggettiva, ma come spazio-tempo relativo che richiede nuove soluzioni: una mutata rappresentazione spaziale, nel cubismo; le ricerche intorno al movimento, nel futurismo⁷⁵³, che nel manifesto del 1912 scritto da Boccioni proclamava l'abolizione della linea finita e della statua chiusa e la necessità di aprire la figura come una finestra introducendo l'ambiente nel blocco plastico come un mondo retto da leggi sue proprie⁷⁵⁴. I risultati raggiunti dalla pittura in questi anni possono essere riassunti dalla *Guernica* di Picasso:

In essa si realizzano il principio della simultaneità, la compenetrazione di spazi interni ed esterni, l'impiego di piani curvi e di superfici differenziate. [...] un dettaglio rimase inalterato fin quasi dall'inizio – l'impeto della fuga concentrato nel simbolo di due teste umane allungate, coi capelli fluenti all'indietro, il mento e il collo fusi in una linea unica, le facce quasi racchiuse in triangoli curvilinei [...].⁷⁵⁵

I parallelismi spontanei fra scienza e arte prefigurano per Giedion la possibilità di raggiungere una nuova armonia fra attività emotive e attività

⁷⁵² *ibidem*, p. 426.

⁷⁵³ *ibidem*, p. 434.

⁷⁵⁴ Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, op. cit., p. 386.

⁷⁵⁵ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., p. 440.

intellettuali, prospettano cioè la possibilità di formare una vera e propria cultura, una nuova tradizione che sappia cogliere le potenzialità della tecnica industriale e trovare una espressione adatta al sentimento dell'epoca. Se il lavoro dello storico è distinguere i fatti fondamentali che prospettano tale possibilità, l'analisi dell'architettura diventa fondamentale poiché «essa è compenetrata intimamente con la vita di un'epoca presa nel suo complesso»⁷⁵⁶, dunque permette la comprensione delle forze centrali al tempo in cui essa è nata e mostra come un'epoca sia pervenuta alla coscienza di sé stessa.

Le ricerche nell'ambito della scienza e dell'arte ispirano, infatti, la fantasia artistica anche in altri campi: l'invenzione di un nuovo punto di vista, di una nuova rappresentazione spaziale da ottenere con nuovi mezzi influenza l'architettura⁷⁵⁷, ma anche essa è individuata come «luogo privilegiato della riconciliazione fra tecnica e immaginazione», «fra arte, industria e vita quotidiana»⁷⁵⁸.

Come sottolinea Gérard Raulet, è in gioco la possibilità di pensare a un modo per sormontare le aporie di una giustapposizione non riconciliata fra primato della scienza e della tecnica e bellezza derivante da un ornamento che mascheri la tecnicità dell'arte o si rivolga contro di essa nel nome del

⁷⁵⁶ *ibidem*, p. 19.

⁷⁵⁷ Così pure secondo Henri Lefebvre negli anni Venti del Novecento si scopre in Francia, Germania, Russia e Stati Uniti una connessione fra industrializzazione e urbanizzazione, luogo di lavoro e luogo di abitazione che investe il pensiero teorico diventando un reale programma: la produzione dello spazio. Il Bauhaus, esempio di tale programma, si occupa difatti non tanto di porre oggetti nello spazio, di aggiungerci nuove prospettive, ma di proporre una nuova concezione dello spazio che tenga conto dei rapporti fra le cose e dell'insieme globale che riunisce forme, funzioni e strutture in una concezione unitaria. Così Lefebvre: «la riflessione sullo spazio e sul tempo si lega alla pratica sociale, più precisamente alla pratica industriale e alle ricerche architettoniche e urbanistiche. [...] Se esiste una storia dello spazio, se c'è una specificità dello spazio secondo i periodi, le società, i modi di produzione e i rapporti di produzione, c'è uno spazio del capitalismo, cioè la società gestita e dominata dalla borghesia», che il Bauhaus e Mies Van der Rohe hanno d'altronde realizzato nonostante si ponessero come rivoluzionari. Si veda Henri Lefebvre, *la production de l'espace*, Paris, éditions anthropos, 1974, pp. 146ss. Per la critica al Bauhaus da parte della «critical political theory» (Bloch, Tafuri, Lefebvre, ecc), si rimanda a Aleksii Lohtaja, «Henri Lefebvre's Lessons from the Bauhaus» in *The Journal of Architecture*, 26 (4), 2021, pp. 499-515. A proposito delle dispute riguardanti la natura sociale, politica, culturale e architettonica del Bauhaus e la sua ricezione critica, si rimanda a Philipp Oswalt (a cura di), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

⁷⁵⁸ Gérard Raulet, *Les ornements de la libération* in Gérard Raulet e Josef Fürnkäs, *Weimar. Le tournant esthétique*, op. cit., pp. 211-237, qui p. 212.

soggettivismo⁷⁵⁹. La questione si pone dunque giustamente in questi termini:

Possiamo [...] fare della scienza e della tecnica il medium dell'«espressione dell'anima» [...], cioè padroneggiarle attraverso un'esperienza estetica che le vive come *forme* del nostro «timbro segreto» [*«paraphe secret»*]⁷⁶⁰

Contemporanei a cubismo e futurismo furono d'altronde Le Corbusier e Ozenfant, Malevič, Moholy-Nagy, Mondrian e Van Doesburg. Poiché, come si è visto, la Germania aveva raggiunto il progresso tecnologico in atto negli altri paesi intorno al 1870, William Morris e John Ruskin avevano costituito una prima fonte di ispirazione per mettere l'espressione artistica al pari delle possibilità dischiuse dalla tecnica moderna.

L'Inghilterra era, infatti, già da tempo a guida della rivoluzione industriale con innovazioni nel campo della metallurgia, l'invenzione della macchina a vapore (1765), della caldaia a vapore (1781), del piroscifo a elica (1821), poi della locomotiva (1825), e l'invenzione di macchine legate alle industrie della filatura e della tessitura. L'improvviso aumento della produzione e la maggiore domanda di manodopera portarono a una crescita demografica altrettanto rapida. Le città si svilupparono esponenzialmente e si crearono nuovi mercati da soddisfare, per cui la produzione doveva essere sempre maggiore e le capacità inventive si trovavano continuamente stimolate, al punto da non trovare il tempo di perfezionare le innumerevoli novità che investivano consumatori e prodotti. L'aspetto di questi ultimi restava affidato agli industriali, mentre gli artisti si tenevano in disparte e gli operai non avevano voce in capitolo. Con le nuove macchine industriali si era in grado di produrre migliaia di prodotti nello stesso tempo e con gli stessi costi precedentemente richiesti per un solo oggetto ben fatto e la routine meccanica e la divisione del lavoro presero il posto dell'artigianato.

La prima Esposizione Universale del 1851 a Londra, nonostante l'esaltazione del progetto nel catalogo ufficiale, rivelò il fallimento della qualità estetica dei prodotti esposti al punto da scatenare un dibattito che superò i confini nazionali. Il dibattito riguardava la necessità di trovare forme espressive adatte alla nuova epoca con i nuovi mezzi offerti dallo sviluppo tecnico⁷⁶¹, e si delinea inizialmente nell'idea che l'ornamento debba passare in secondo piano rispetto all'oggetto decorato,

⁷⁵⁹ *ibidem*, p. 214.

⁷⁶⁰ *ibidem*, p. 215.

⁷⁶¹ Hannes Meyer, Il mondo nuovo in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 273-280, qui p. 276.

nell'esortazione alla rinuncia a ogni elemento superfluo rispetto alla struttura essenziale dell'oggetto⁷⁶².

Morris è invece fra i primi a riconoscere la necessità che la figura dell'artista si trasformi in artigiano-designer, la necessità cioè di una nuova concezione della vita e dell'arte estesa a tutti gli oggetti della vita quotidiana⁷⁶³. Come rileva Nikolaus Pevsner, il significato fondamentale dell'impresa di Morris riguardava la critica della condizione sociale dell'arte del suo tempo che aveva perduto ogni contatto con la vita quotidiana e sognava un'età classica ormai conclusa. Egli affermava di non volere un'arte per pochi, né un'educazione per pochi, né una libertà per pochi, ma di voler mettere insieme gli oggetti comuni con la fantasia degli artisti e fare in modo che l'arte suscitasse felicità in chi la produce e in chi la usa. Come Ruskin, Morris credeva in un'arte indissociabile dalla morale, dalla politica e dalla religione e contrastava l'ideale dell'artista geniale e ispirato a favore dell'idea di un'arte come mestiere, avversando tuttavia l'uso delle macchine industriali e concentrando la sua attività nel campo dell'artigianato artistico, come in generale il movimento Arts and Crafts.

Centrale fu tuttavia l'influenza di Morris e Ruskin sui precursori del Movimento Moderno: ancora nel 1966 Theodor Adorno considerava la maturazione dei concetti di volontà stilistica, stilizzazione, plasmazione, insieme all'idea di portare l'arte nella vita per salvare la vita e farne arte applicata come una risposta del movimento che, da Ruskin e Morris, era insorto contro la bruttezza delle forme prodotte massivamente con la rivoluzione industriale⁷⁶⁴. Otto Wagner (1841-1918), Adolf Loos (1870-1933), Frank Lloyd Wright (1869-1959) e Henry Van de Velde (1863-1957) furono fra i primi partigiani di un'arte applicata fondata sulla «struttura logica dei prodotti [...] senza compromessi nell'uso dei materiali e (sul)l'esibizione franca e orgogliosa dei processi lavorativi» (Van de

⁷⁶² Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius* [1943], traduzione di Antonello Negri, Milano, Garzanti, 2015, pp. 51-52. Per una ricostruzione approfondita del dibattito si rimanda a Enrico Castelnuovo, *Storia del disegno industriale*, 3 volumi, Milano, Electa, 1989; 1990; 1991 e a Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (1969), Napoli, Paparo Edizioni, 2009.

⁷⁶³ Si veda anche Theodor W. Adorno, *Funzionalismo oggi* [1967] in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 147-163, qui p. 149. Su questo punto, fondamentale per comprendere il nesso fra design e architettura, fra arte, vita quotidiana e industria che caratterizza il progetto della modernità, si rimanda alla raccolta di saggi di Giulio Carlo Argan, *Progetto e oggetto. Scritti sul design* (1949-1963), Milano, Medusa Edizioni, 2003.

⁷⁶⁴ Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 51-52.

Velde), capace di affermare come «niente che non sia funzionale possa essere bello» (Wagner) e di far coincidere l'ideale di bellezza pura nel «livello in cui si raggiungono l'utilità e l'armonia di tutte le parti in relazione fra loro» (Loos) celebrando, questa volta, «l'età della macchina in cui le locomotive, gli impianti industriali, le turbine, gli ordigni bellici o i piroscafi prendono il posto che avevano le opere d'arte nella storia precedente» (Lloyd Wright)⁷⁶⁵.

In Germania tale ricerca si lega alla questione del «carattere nazionale» della cultura che acquista nuova profondità in relazione al tentativo di ricomporre la mancanza di unità fra tradizioni statali diverse e in competizione fra loro tramite l'istituzione di un'unica nazione e l'ideale di uno stile comune che potesse restituire armonia all'epoca tramite un «rinnovamento di tutta la vita»⁷⁶⁶. Un nuovo stile unitario avrebbe infatti offerto radicamento alla *Zivilisation* – si pensi ai manifesti delle varie correnti e avanguardie artistiche del Dadaismo, Espressionismo o Neoconservatismo, che miravano a provocare e guidare la trasformazione sociale tramite il potere creativo delle idee e dell'arte⁷⁶⁷ –, fondamentale per l'economia politica tedesca e per la sua posizione rispetto agli altri paesi⁷⁶⁸.

Anche Plessner mette l'accento sul ruolo esercitato dallo *Jugendstil* in direzione di una riconciliazione fra industria e società tedesca, rompendo

⁷⁶⁵ *ibidem*, pp. 25ss.

⁷⁶⁶ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 94.

⁷⁶⁷ In Joan Campbell, *Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio Editori, 1987, p. 106. Si veda anche Allan Carl Greenberg, *Artists and the Weimar Republic: Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, tesi di Ph.D., University of Illinois, 1967. I manifesti delle avanguardie sono raccolti in Diether Schmidt (a cura di), *Manifeste 1905-1933*, Dresden, Verlag der Kunst, 1965.

⁷⁶⁸ È stata dimostrata l'esistenza di una tradizione «tedesca» che, pur non avendo un percorso lineare, caratterizza ampiamente la letteratura fra Ottocento e Novecento in relazione al *Sonderweg*. Secondo Werner Oechslin, il tema della «nazione» tedesca si afferma addirittura sulla scia della teoria dell'influenza del clima – molto diffusa nel XVIII secolo – e della differenza culturale fra popoli prima ancora che si costituisca lo Stato nazionale del XIX secolo e prima delle sue implicazioni politiche. Si veda il saggio di Werner Oechslin, *Politico, troppo politico... i «nietzschini»*, la «Wille zur Kunst» e il Deutsche Werkbund prima del 1914 in Id. *Le radici tedesche dell'architettura moderna. Gli esordi del Werkbund e di Mies*, a cura di Manfredo Di Robilant, Torino – Londra – Venezia – New York, Umberto Allemandi & C., 2008, pp. 11-60, qui pp. 23-29. Cf. anche Francesco Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 32ss. e Antonio D'Auria, *Architettura della transizione: il Werkbund tedesco*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 19-52.

con la tradizione per conquistare lo «stile della nuova realtà»⁷⁶⁹. Ma se lo *Jugendstil* aveva il merito di aver riconosciuto nell'industria la potenza determinante dell'epoca, era ancora necessario superare l'atteggiamento romantico in esso presente per attenersi all'autenticità dei nuovi materiali sulla base di una rinnovata considerazione del valore etico della produzione culturale:

Le forze che tendevano a una nuova formulazione in base al principio della autenticità del materiale e della precisione funzionale, non perseguivano più un programma estetico, bensì etico. Uniti allo stesso lavoro si trovavano artisti, architetti e politici del rinnovamento nazionale come Friedrich Naumann e Theodor Heuss. Non erano affatto dei nazionalisti di stampo tradizionale. Essi scorgevano finalmente la grande possibilità di superare, con l'impegno politico-sociale della cultura, gli elementi di incompiutezza e di squilibrio della nostra vita, alla quale dopo il 1918 si era data l'impronta dello spirito di Potsdam e di Weimar. Come l'architetto doveva essere nello stesso tempo artista e ingegnere organizzatore e costruttore di città, pianificatore nazionale e programmatore economico, così la politica sociale doveva farsi consapevole delle proprie possibilità di creazione culturale e costruire un ponte tra l'intellettuale e il popolo [...].⁷⁷⁰

La funzione etica e “terapeutica” della ricerca di un nuovo stile è dunque, innanzitutto, indice dell'impegno politico e sociale assunto dalle arti applicate e decorative e dall'architettura tramite una riflessione attenta sul materiale e sulla funzione – si pensi all'esposizione del Deutscher Werkbund del 1914 a Colonia, considerata da Plessner come «l'ultima indimenticabile espressione della Germania»⁷⁷¹ – o alla esposizione delle Arti Decorative a Parigi nel 1925⁷⁷². Friedrich Naumann, Theodor Heuss, ma anche Walther Rathenau miravano alla trasformazione dello stato guglielmino nella prospettiva di una più ampia comunità economico-

⁷⁶⁹ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 95.

⁷⁷⁰ *ibidem*, p. 95-96.

⁷⁷¹ *ivi*.

⁷⁷² In realtà, già nella prima Esposizione Internazionale d'arte decorativa di Torino nel 1902 il regolamento dichiara che saranno accettate soltanto le opere originali che mostrano una tendenza ben marcata di rinnovamento estetico della forma: «Le imitazioni di stili passati e le produzioni industriali prive di ispirazioni artistiche non saranno ammesse». Questo regolamento è ripreso dalle esposizioni successive, Milano nel 1906, Roma e Torino nel 1911. In Francia tale programma è ripreso dalla Società degli artisti decoratori creata nel 1901, poi nel progetto di un'esposizione internazionale che, seppur prevista nel 1915, sarà realizzata solo nel 1925. Cf. <https://madparis.fr/l-exposition-de-1925>.

politica che avrebbe rappresentato il trionfo dello spirito tedesco e trasformato le radici della cultura capitalistica tramite la partecipazione dell'estetica alla razionalità intrinsecamente democratica della tecnica industriale⁷⁷³. Se il Deutscher Werkbund mirava espressamente a riconciliare ciò che era stato dissociato (arte e tecnica, ingegnere e artigiano), ancora negli anni Cinquanta del secolo scorso si poneva in Germania il problema della creazione di una coscienza culturale capace di tenere testa alla tecnica⁷⁷⁴, di un'arte capace di rispondere attivamente al mutamento della realtà piuttosto che esserne mera copia⁷⁷⁵. Così scrive Francesco Dal Co:

Wohnkultur vuol dire radicamento. Ma se si cancella lo sfondo, se si tralascia di cogliere come questo bisogno di radici vada anche inteso nella prospettiva che *Mitteleuropa* indica, allora, davvero, non rimane che assistere all'appiattirsi di ogni ricerca architettonica sulla «religione del *Volk*» [...]. Tradurre, invece, quelle stesse tensioni in forme attuali, economicamente significative, politicamente evolute, far valere queste esigenze della *Kultur* senza rinunciare alla civilizzazione, affrontandone piuttosto le contraddizioni per proiettarne le soluzioni in una prospettiva di rifondazione della stessa *Kultur*, tale è il senso del progetto naumanniano per *Mitteleuropa*, e in questa accezione va intesa l'utopia della «cultura dell'abitare» di cui il Werkbund si fa portavoce.⁷⁷⁶

Conciliare lo sviluppo tecnico con lo sviluppo culturale, radicare la civilizzazione in una nuova cultura che consentisse il trionfo della prospettiva democratica tedesca è dunque il compito etico-sociale affidato alla dimensione estetica applicata alla produzione industriale. Riprendendo la critica di Werner Oechslin a Giedion, si noti allora come l'attenzione al mutamento formale e stilistico dell'architettura moderna non possa tralasciare le implicazioni politiche e ideologiche a essa sottese, almeno nel caso del Werkbund⁷⁷⁷.

Si prenda ad esempio la conferenza di Hermann Muthesius dal titolo *Wo stehen wir?*, riportata da Oechslin. Secondo Muthesius in Germania «sono stati trascurati i beni dello spirito che non si devono ridurre a una

⁷⁷³ Gérard Raulet, *Les ornements de la libération*, op. cit., p. 220.

⁷⁷⁴ Romano Guardini, *La situazione dell'uomo* in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Rietzler, R. Guardini, *Le arti nell'età della tecnica*, a cura di Maurizio Guerri, Milano, Mimesis, 2001, pp. 15-28, qui p. 21.

⁷⁷⁵ Emil Preetorius, *Inaugurazione del ciclo di conferenze* in *ibidem*, pp. 13-14.

⁷⁷⁶ Francesco Dal Co, *Teorie del moderno*, op. cit., p. 60.

⁷⁷⁷ Werner Oechslin, *Politico, troppo politico...* i «nietzschini», la «Wille zur Kunst» e il Deutsche Werkbund prima del 1914, op. cit., pp. 21-22.

formula matematica», e ciò ha condotto a una «distruzione della forma» e a una «disgregazione dell'architettura» cui deve subentrare un sistema architettonico superiore. La «spiritualizzazione del lavoro» è da ottenere tramite la cooperazione fra industria, arte e commercio, tramite la formazione, l'attività propagandistica e la presa di posizione rispetto alle questioni pertinenti che rivela direttamente la valenza politica e pratica degli obiettivi del Werkbund. L'obiettivo deve essere quello di fondare un'egemonia economica della Germania e di metterla in sintonia con un programma artistico capace di «restituire alla forma il suo diritto» in architettura, l'architettura essendo l'unità di misura più adatta a misurare la cultura di un popolo⁷⁷⁸. L'arte è riconosciuta come una forza non solo estetica, ma morale, capace di riarmonizzare la società giovando agli obiettivi dell'economia e dunque della politica. L'architetto diviene la guida per portare a compimento tale obiettivo.

Già nel primo annuario, pubblicato nel 1912, dove era ospitato l'intervento di Muthesius, si profilavano dunque i due motivi principali delle polemiche interne al Werkbund: da una parte, il contrasto fra l'aspirazione a una forma nuova, tecnica e dunque moderna (difesa in particolare da Karl Ernst Osthaus), e il nazionalismo estetico, il legame con l'edilizia e l'artigianato tradizionali, dall'altra, il dissidio fra tipizzazione e libertà creativa individuale⁷⁷⁹.

Se già negli ultimi decenni dell'Ottocento la forte spinta industrializzante del nuovo Stato tedesco aveva portato a cercare un appiglio in forme estetiche passate dando vita a diverse correnti storicistiche anche in campo architettonico, ora la ricerca di uno stile nuovo esteso a tutti gli ambiti della vita riguardava essenzialmente la possibilità di una riconciliazione fra arte e lavoro⁷⁸⁰ basata su un atteggiamento ottimistico nei confronti della tecnica industriale.

Per Siegfried Giedion è Peter Behrens, famoso soprattutto per aver fatto della fabbrica un problema architettonico, a riassumere esemplarmente lo stato dell'architettura tedesca a inizio Novecento: «Nonostante l'austerità classica e le forme ciclopiche dei suoi edifici, Behrens educò l'occhio dell'osservatore ad afferrare le energie espressive che erano latenti nei materiali nuovi, quali l'acciaio e il vetro; come

⁷⁷⁸ *ibidem*, pp. 27ss. Oechslin cita «Hermann Muthesius, "Wo stehen wir?" in *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch der Deutschen Werkbunden*, Jena 1912, pp. 11ss».

⁷⁷⁹ Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 189ss., qui pp. 192-193.

⁷⁸⁰ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., p. 90.

dimostra la sua centrale elettrica del 1909 a Berlino»⁷⁸¹. Nello studio di Behrens lavorarono Mies van der Rohe, Gropius, e Le Corbusier. Si ricordi che Plessner parla di Behrens già nel 1918: insieme a Josef Maria Olbrich e Alfred Messel, egli rappresenta la «nuova architettura» monumentale che ha saputo fondarsi sulla comprensione dell'essenza della tecnica industriale spingendosi verso una nuova libertà estetica. Una monumentalità⁷⁸² da rinuncia, tuttavia, che compone i suoi elementi in una totalità secondo la loro essenza tecnica⁷⁸³. Non a caso, Olbrich e Behrens facevano parte della Mathildenhöhe e poi del Deutscher Werkbund. Della Mathildenhöhe, luogo della Colonia degli artisti di Darmstadt fondata nel 1899 per un rinnovamento dell'arte in direzione dello *Jugendstil*, Plessner parla ancora nel 1962, così come del Werkbund e del Bauhaus, riferendosi in termini di una protesta estetico-politica caratterizzata da un radicalismo che aveva «superato definitivamente i contrasti fra destra e sinistra a vantaggio di un atteggiamento politico positivo e fruttuoso, nel senso di decisione e progresso»⁷⁸⁴ con lo scopo di rinnovare l'intera vita.

La dissociazione della società moderna come conseguenza della crescente tecnicizzazione e industrializzazione che aveva comportato un ritiro dalla politica e dalla sfera pubblica da parte della borghesia, criticata da Plessner nelle *Grenzen der Gemeinschaft*⁷⁸⁵, sembra portare i germi di una svolta culturale nel nuovo clima politico indotto dalla seconda industrializzazione. A questo proposito Antonio D'Auria nota come

la fondazione del Werkbund è [...] uno dei sintomi più significativi del tentativo della borghesia tedesca – segnatamente quella industriale – di *formarsi una coscienza di sé e formarsi come classe*. Assistiamo a un radicale cambiamento di ruoli da parte della borghesia colta, degli intellettuali, degli imprenditori. Acquistando capacità e forza economica, gli stessi ceti medi accrescono il loro *niveau* culturale e spirituale. L'agiatezza relativa e la tranquillità del clima politico dei primi anni del XX secolo consentono loro di essere partecipi con rinnovato interesse della vita

⁷⁸¹ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., p. 469.

⁷⁸² Sul concetto di monumentalità si veda, per esempio, Theo Van Doesburg, Note sull'arte monumentale (1918) in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 330-331 e Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, op.cit., pp. 22-23. Per un'analisi critica del ruolo del concetto di monumentalità nell'architettura moderna si veda Christoph Asendorf, "Sattelzeit und Symbolzerfall. Nach dem Bruch: Wandel und Kontinuität in der Ikonologie der Architektur" in *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 1 / 7. Jg. / 2018, pp. 72-78.

⁷⁸³ Helmuth Plessner, *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst*, op. cit., p. 45.

⁷⁸⁴ Helmuth Plessner, *La leggenda degli anni Venti*, op. cit., pp.86-87.

⁷⁸⁵ Cf. Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 35ss.

politica, contraendo sempre più i margini della delega, in altri tempi ampiamente connessa ad altri, alla gestione del potere.⁷⁸⁶

Il Werkbund è perciò fondato nel 1907 da Hermann Muthesius, Friedrich Naumann e Henry van de Velde. L'eterogeneità dei suoi protagonisti è sintomatica del fatto che non si trattava di difendere un particolare linguaggio, ma piuttosto di riformare il rapporto fra artisti e industria in modo che qualità e quantità si completassero vicendevolmente ⁷⁸⁷. Riconoscendo l'industrializzazione come fatto culturale, Behrens affermava per esempio nel 1910 che «le manifestazioni più imponenti delle nostre capacità sono le conquiste della tecnica moderna»⁷⁸⁸.

Nonostante il disequilibrio fra *Zivilisation* e *Kultur*, si dichiarava la necessità di entrambe e della riconciliazione, in architettura, fra la ricerca di un contenuto estetico nuovo e le necessità costruttive. Investita di una nuova funzione morale, l'architettura si profilava come sfera di intervento fondamentale per la formazione dello spirito del tempo⁷⁸⁹:

L'architetto cerca il contenuto estetico solo nel patrimonio formale dei secoli passati, senza tener conto delle indicazioni preziose che la costruzione moderna fornisce anche in rapporto alla forma, mentre l'ingegnere, nelle sue opere in ferro, trova interesse solo nella costruzione, e crede di aver raggiunto il suo scopo con questo risultato basato esclusivamente sui calcoli. Allo stesso modo, nei prodotti della grande industria, che pure entrano a far parte, in misura sempre maggiore, del nostro ambiente di vita, la forma non è determinata da altro che dal principio della massima convenienza economica e dal gusto del capotecnico. Così i nostri occhi s'imbattono dappertutto nell'ambiente immediato e più lontano, in disarmonie che si manifestano nella mescolanza contraddittoria di una forma essenzialmente romantica, da un lato, e dall'altro, nell'attuazione degli scopi reali, che è adeguata ai nostri bisogni attuali, ma che non tiene conto della forma estetica.⁷⁹⁰

La scissione fra arte e tecnica, fra forma e funzione esplicitata dalla disarmonia e dalla mescolanza che caratterizzavano l'architettura

⁷⁸⁶ Antonio D'Auria, *Architettura della transizione*, op. cit., p. 31.

⁷⁸⁷ Cf. Manfredo Tafuri, *Il Werkbund: l'architettura di fronte alla metropoli* in Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea. I.*, Milano, Electa, 1976.

⁷⁸⁸ Peter Behrens, *Arte e tecnica* in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 115-130, qui p. 116.

⁷⁸⁹ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., p. 472.

⁷⁹⁰ Peter Behrens, *Arte e tecnica*, op. cit., p. 117.

contemporanea diventava sintomatica di una mancanza di stile. Non la forma subordinata alla tecnica, e nemmeno la ricerca di modelli estetici in forme del passato, ma la collaborazione fra arte e ingegneria avrebbe indicato la via per la nascita di una cultura architettonica nuova e di uno stile adatto all'epoca: «l'essenziale è che il carattere della forma adeguata alle esigenze del tempo sia compreso e realizzato»⁷⁹¹.

Come ancora rilevava Antonio Banfi intorno alla metà degli anni Cinquanta in relazione al contesto italiano, «il lavoro industriale può garantire un progetto di grande perfezione, una materia adatta, una forma raffinata di accorgimenti tecnici, una sensibilità al variare e al diffondersi delle esigenze e dei gusti. Può soprattutto assicurare all'artisticità un sempre più largo campo, una sempre più immediata presenza liberatrice alla vita, a tutta la vita di tutti [...] così che l'umanità vi si riconosca e vi si celebri, così che la benedizione dell'arte accompagni ogni nostro lavoro e ogni nostro riposo, ogni nostra solitudine e ogni nostro umano rapporto come la serena e fecondante luce del sole»⁷⁹².

Bellezza e funzione, dunque, come sottolineava anche van de Velde, poiché «unire l'arte e l'industria non significa niente di meno che fondere l'ideale e la realtà»⁷⁹³. Dal Co discute quindi giustamente come nel Werkbund prenda corpo un programma «volto a configurare organicamente la convivenza e la collaborazione di arte e politica, di tecnica e cultura, di forme e prodotti; [...] l'estrema difesa della coerenza dello stile che trova caratteristica espressione nell'utopia di una nuova *Wohnkultur*, di un rinnovato abitare i luoghi delle moderne sregolatezze»⁷⁹⁴.

L'obiettivo verso cui converge il Werkbund e, più in generale, l'architettura tedesca di quegli anni, sembra allora quello di fare «della bellezza, della qualità, della ricerca estetica [...] altrettanti ingranaggi di un agire morale e insieme politico»⁷⁹⁵ in vista di un'azione nazionale di potenza che sia capace di «sciogliere i nodi di uno sviluppo economico, sociale e politico tumultuosamente accelerato e incompiuto»⁷⁹⁶. Come il futuro dell'industria dipendeva dall'arte, così secondo Friedrich Neumann il

⁷⁹¹ *ibidem*, p. 124.

⁷⁹² Antonio Banfi, *L'arte funzionale* (1955 circa) in Id., *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 126-139, qui p. 139.

⁷⁹³ Henry van de Velde, *Arte e Industria* in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 131-136, qui p. 132.

⁷⁹⁴ Francesco Dal Co, *Teorie del moderno*, op. cit., p. ix.

⁷⁹⁵ *ibidem*, p. 6.

⁷⁹⁶ *ibidem*, p. 8.

futuro dell'arte dipendeva dalla macchina⁷⁹⁷. Al primo convegno annuale del Werkbund, tenutosi a Monaco nel 1908, Theodor Fischer ribadiva come la brutta fama dell'oggetto «billig und schlecht», a basso prezzo e di cattiva qualità, non dipendesse dall'essenza della macchina, ma da un mancato controllo su di essa. Non la tecnica in sé stessa, ma il lavoro di qualità doveva essere il fine della produzione di massa e della divisione del lavoro se si voleva evitare di svalutare i valori reali nelle arti e nella vita in generale⁷⁹⁸ e lottare «contro i surrogati, il lavoro scadente e il dilettantismo nelle arti applicate per un nuovo lavoro di qualità»⁷⁹⁹, come scriveva Gropius nel 1925.

3.5. La nuova forma in epoca industriale: un tema semperiano

Nel solco di queste riflessioni, che caratterizzano la nascita di una nuova cultura architettonica, si inserisce la conferenza plessneriana che porta il titolo di *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter* [La rinascita della forma in epoca tecnica]. Come si nota già dal titolo, alla constatazione ottimistica di un rinnovato interesse per la forma si accompagna la presa di posizione filosofica e politica riguardo ai nodi principali del dibattito fin qui delineato sulla relazione fra arte e industria nella cultura del progetto durante i primi trent'anni del Novecento.

Anche per Plessner il tema della rinascita della forma riguarda prima di tutto la possibilità di trovare un nuovo equilibrio in seguito allo sconvolgimento causato dall'industria alla visione del mondo precedente l'inizio del XIX secolo. In risonanza con la posizione di Ernst Jäckh quando annunciava in *Die Form* l'avvento di una «nuova epoca» dischiusa dalla tecnica come potenza rivoluzionaria, Plessner parla della tecnica come di una potenza «anarchica» e «demoniaca» che è in grado di riconfigurare il volto dell'intero pianeta sconvolgendo tutte le rappresentazioni ereditate dalla storia e dalla tradizione, capace di ridar forma all'intero spazio vitale degli esseri umani⁸⁰⁰ e di trasformare la società e i suoi strumenti, i suoi usi e costumi, la sua precedente organizzazione e il suo sistema di lavoro.

La produzione industriale ha difatti standardizzato, tipizzato i prodotti divenuti beni di massa impersonali, causato nuovi bisogni, distrutto i precedenti legami e le precedenti strutture sociali, prodotto un proletariato

⁷⁹⁷ Friedrich Naumann, L'arte nell'epoca delle macchine in *ibidem*, pp. 122-128.

⁷⁹⁸ Theodor Fischer, Cultura e civilizzazione macchinista in *ibidem*, pp. 175-179.

⁷⁹⁹ Walter Gropius, Principi della produzione del Bauhaus in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp.269-272, qui p. 272.

⁸⁰⁰ Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 71.

anonimo e rimpiazzato lo spazio privato con una sfera pubblica altrettanto impersonale:

Viviamo già a tal punto in questi legami pubblici [öffentlichen Bezügen], noi siamo in quanto abitanti delle città [Städter] diventati già a tal punto nomadi, noi siamo già orientati, nelle nostre intere fondamenta di vita, verso il provvisorio in tutti i nostri legami esistenziali [Existenzbezügen], che ci possiamo rappresentare un'altra vita, un altro orizzonte di vita sempre e di nuovo soltanto e per forza attraverso l'immersione in tempi passati.⁸⁰¹

Il rifugio in tempi passati è quanto ha caratterizzato, secondo Plessner, la ricerca stilistica del XIX secolo quando per la prima volta, per esempio negli scritti di Gottfried Semper, diviene noto il richiamo a conquistare un nuovo vincolo formale nei confronti dell'avanzare della tecnica.

Semper, infatti, dalla sua prima importante pubblicazione del 1834 e fino al 1869, aveva posto l'attenzione sul nesso fra condizioni socio-politiche e produzione artistica e, dal 1852, sul rapporto fra architettura e arti tecniche e dunque sulle considerazioni tecnico-materiali della forma artistica, come si evince dal saggio *Wissenschaft, Industrie und Kunst*⁸⁰². La grande esposizione di Londra era stata ospitata nel 1851 al Crystal Palace, che costituiva la prima applicazione architettonica su vasta scala di parti prefabbricate prodotte in serie. Il suo costruttore, Joseph Paxton, aveva adottato il sistema del tetto ondulato usato per le serre destinate alle piante tropicali, travi a traliccio in ferro unite da bulloni, cornici di legno curve per reggere le lastre di vetro e pilastri di sostegno in ghisa. Nonostante la copertura fosse ancora realizzata in legno e il palazzo risultasse complessivamente poco illuminato, il Crystal Palace costituiva la prima grande realizzazione di un concetto nuovo di edificio di grandi dimensioni costruito in vetro e ferro, una rivoluzione architettonica e l'«avvento di una nuova era»⁸⁰³.

Rifugiatosi a Londra dopo la sua partecipazione ai moti di Dresda del 1849, Semper conosce Paxton e collabora all'allestimento dell'esposizione risultandone influenzato al punto da riorientare la propria riflessione teorica sull'influsso della rivoluzione industriale e della produzione

⁸⁰¹ *ibidem*, p. 72.

⁸⁰² Cf. Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, il Cardo editore, 1994, pp. 15ss.

⁸⁰³ Gottfried Semper, *Scienza, industria e arte* in Id., *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti, 1834-1869*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli, Clean, 1987, pp. 103-160, qui p. 106.

capitalistica sull'arte e sull'architettura⁸⁰⁴. L'analisi che egli fa della scienza e della tecnica moderna nel saggio del 1852 ricorda d'altronde le posizioni plessneriane discusse nel primo capitolo del presente lavoro. La scienza moderna si rivolge in misura crescente alla prassi e si erge a tutrice del presente assicurando un incessante arricchimento e capovolgendo l'ordine fra necessità e invenzioni. Il continuo succedersi di invenzioni comporta tuttavia una mancanza di tempo disponibile a familiarizzarsi con esse, una confusione delle facoltà umane che «si esprimono nella conoscenza e nella rappresentazione del bello»⁸⁰⁵.

I prodotti dell'industria moderna appaiono come un «guazzabuglio di forme» che testimonia del ritardo estetico rispetto ai progressi della tecnica. Solo quando essi si attengono alla loro destinazione d'uso si nota un maggiore equilibrio formale, eppure l'industria artistica e l'arte tradizionale risultano complessivamente minacciate dall'incapacità a dominare l'eccesso di mezzi tecnici quando continuano ad affidarsi a un repertorio di forme tradizionali, come nel caso dell'illuminazione a gas che viene nascosta dalla forma di candele o lampade a olio, o quando fanno un uso erroneo delle invenzioni tecniche. Non uno schema prefissato, ma la negazione di tale schema permette che «l'infinito variare del mondo delle forme assum(a) caratteristico rilievo e individuale bellezza»⁸⁰⁶. Non il bello stile insegnato dalle accademie, che si confronta con la produzione industriale offrendo decorazioni e accessori aggiunti esteriormente, e nemmeno la divisione fra scuole artigiane e accademie di belle arti, dunque la separazione fra arte ideale e arte professionale, assolutamente inadeguata al suo tempo, porterà alla nascita della nuova forma legata alle potenzialità della macchina, ma un nuovo collegamento fra gusto estetico e prodotto da ottenere tramite un programma educativo nuovo, tramite una nuova «educazione estetica»⁸⁰⁷.

Come sarà poi sviluppato dal Bauhaus⁸⁰⁸, tale programma si fonda prima di tutto sul superamento della divisione fra arte bella e arte applicata e si rivolge tanto ai tecnici che alla gente comune tramite l'istituzione di

⁸⁰⁴ Squicciarino sottolinea come la riflessione di Semper a partire dall'esposizione di Londra proceda in modo del tutto indipendente dal suo contemporaneo Karl Marx e precede le considerazioni che allo stesso tema dedicherà Walter Benjamin. Cf. Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, op. cit., pp. 21-22.

⁸⁰⁵ Gottfried Semper, *Scienza, industria e arte*, op. cit., p. 109.

⁸⁰⁶ *ibidem*, p. 111.

⁸⁰⁷ *ibidem*, p. 105.

⁸⁰⁸ Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, op. cit., p. 33. Cf. Carlo Giulio Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951), Milano, Abscondita, 2024.

laboratori, esposizioni, conferenze pubbliche e un'interazione armonica fra teoria e prassi. Considerato il nemico principale degli storici dell'arte di fine Ottocento e primi Novecento come Riegl e Wölfflin, che invitavano a combattere l'eccesso di materialismo cui venivano ridotte le teorie semperiane (si pensi all'opposizione fra *Können* e *Wollen* resa celebre da Riegl), Semper metteva in realtà l'accento sulla dipendenza della forma dalla funzionalità, dalla materia e dalla tecnica senza rinunciare a porre la materia a servizio dell'idea e dell'elemento morale dell'architettura⁸⁰⁹. Se in *Theorie des Formell-Schönen* il fine dell'opera era direttamente indicato nel suo contenuto e la bellezza era definita come un'adeguatezza a tale contenuto che si eleva fino a farsi espressione⁸¹⁰, anche nei *Prolegomena a Der Stil* era criticato l'eccesso di materialismo che faceva dipendere la forma da considerazioni puramente tecniche e pratiche⁸¹¹.

Nel 1904 Ernst Zimmermann testimoniava tuttavia di una mancata ricezione delle idee semperiane sulla connessione fra forma, materia, tecnica e scopo a vantaggio di una lettura puramente funzionale e positivista della sua teoria dell'architettura come quella propugnata da Muthesius⁸¹² e avversata da Behrens. Come nel 1910 quest'ultimo considerava in errore la corrente dell'estetica moderna che da Semper definiva il concetto di stile a partire dallo scopo, dalla materia, dagli strumenti e dalle procedure di cui l'opera è il risultato⁸¹³, così nel celebre dibattito di Colonia per il congresso annuale del Werkbund del 1914 intorno alla necessità della tipizzazione sostenuta da Muthesius, cui si oppone la rivendicazione della spiritualità del lavoro basata sull'*Einfühlung* e dell'individualità dell'artista da parte di van de Velde, anche Muthesius si richiamava esplicitamente a Semper⁸¹⁴. In seguito, rallentato dalla prima guerra mondiale, il Werkbund perdeva progressivamente il ruolo di promozione e discussione assunto dalla sua fondazione che ne aveva fatto il centro della cultura architettonica tedesca, ma la rivista *Die Form*, fondata nel 1922, continuava a farsi portavoce della *neue Sachlichkeit* e il problema

⁸⁰⁹ Si rimanda ad Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., pp. 17-40.

⁸¹⁰ Gottfried Semper, *Theorie des Formell-Schönen (1855-1859)* in Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990, p. 252.

⁸¹¹ Gottfried Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica (1860-1863)*, a cura di Augusto Romano Burelli, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 13ss.

⁸¹² Ernst Zimmermann, "Gottfried Semper und die moderne Richtung" in *Kunstgewerbeblatt*, NF 15, 1904, Heft 7, pp. 119-135.

⁸¹³ Peter Behrens, *Arte e tecnica*, op. cit., pp. 119ss.

⁸¹⁴ Antonio D'Auria, *Architettura della transizione*, op. cit., p. 38. Il dibattito è parzialmente pubblicato in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 215-226.

della nuova forma fondata sull'unità fra arte e industria diventava centrale al Bauhaus⁸¹⁵.

Al Bauhaus si ha in effetti il primo documentato contatto fra Plessner e l'architettura moderna. Invitato probabilmente da Mies van der Rohe, suo terzo direttore dopo Hannes Meyer e Walter Gropius e vicedirettore del Deutscher Werkbund, Plessner vi pronuncia il 17 febbraio 1932 la conferenza dal titolo *Mensch und Umwelt*, di cui si ha testimonianza soltanto tramite gli appunti presi da un allievo che riporta la discussione dei termini di evoluzione e rivoluzione, delle teorie di Marx e di Freud e di una piccola «doccia fredda» offerta da Plessner a chi ascoltava⁸¹⁶. Qualche mese dopo partecipava all'anniversario del Werkbund:

Forma significa vincolo [*Bindung*]. Forma significa misura. Forma significa equilibrio. Se lo scopo della mia conferenza di oggi deve essere quello di giustificare la rinascita di un tale nuovo equilibrio nel lavoro di configurazione dello spazio, devo mettere questa idea all'inizio della mia esecuzione. Ma ogni nuovo equilibrio può rinascere e nuovamente essere ottenuto soltanto dalla perdita di un precedente equilibrio, può solo ritornare contro un'incalzante potenza [*Macht*] anarchica. E questa potenza anarchica, contro la quale è stato riacquisito il nuovo senso di obbligo di una forma e di una coscienza della forma, è la tecnica, questa potenza demoniaca che noi, soltanto oggi – ma forse tutt'oggi non ancora –, siamo in grado di comprendere per intero nel suo senso perturbante e grandioso.⁸¹⁷

Anche in Plessner il problema della forma è posto nei termini della conquista di un nuovo equilibrio nei confronti della potenza anarchica della tecnica, di un nuovo vincolo e di una nuova misura. La questione è a prima vista paradossale, poiché la caratteristica della tecnica industriale è quella di ampliarsi e trasformarsi a volontà, di superare di volta in volta in modo inatteso i propri risultati procedendo per tappe sempre ulteriori verso un percorso potenzialmente infinito.

La macchina, infatti, seppur in sé finita rispetto all'adempimento del compito che le è prefissato, è capace di sempre ulteriori perfezionamenti da parte del suo inventore, del suo produttore e del suo uso, si apre cioè al passaggio a una macchina sempre migliore. Allo stesso tempo, essa

⁸¹⁵ *ibidem*, p. 200.

⁸¹⁶ Die letzten zwei Jahre des Bauhauses. Auszüge aus Briefen des Bauhäuslets Hans Keßler in Peter Hahn (a cura di), *Bauhaus Berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, Bonn, Kunstverlag Weingarten, 1985, pp. 157-182, qui pp. 163-164.

⁸¹⁷ Helmuth Plessner, Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter, op. cit., p. 71.

ristruttura costantemente i desideri, il lavoro, le relazioni sociali. Il mondo tecnico è perciò essenzialmente incompleto, aperto nei confronti dei suoi prodotti, nei confronti dello spazio nel quale inserisce tali prodotti e rispetto al tempo. La nuova concezione dello spazio-tempo è dunque sentita da Plessner come conseguenza dell'accelerazione della produzione ma, come si è discusso nei capitoli precedenti, tale concezione è risultata storicamente dal percorso compiuto dalla storia dello spirito occidentale dal Rinascimento al Novecento che ha coinciso con l'abbandono di punti di riferimento religiosi e ultraterreni e con la conseguente consapevolezza dello sradicamento umano, dell'assenza di luogo e di destino originario nonostante l'appartenenza al mondo della vita, ma anche con la formazione del concetto di libertà individuale.

L'intera opera plessneriana precedente all'esilio può essere letta come un tentativo di tenere insieme questa ambiguità di fondo in un'epoca segnata dall'affermarsi di posizioni estremiste. Allo sradicamento si opponevano ideologie comunitarie che cercavano appoggio nel passato, spingevano per un ritorno alla natura in stile rousseauista o si affidavano ciecamente al progresso in nome di un'ideale puramente razionale. Allo stesso tempo si affermava l'ideale di un'arte autonoma fra gli intellettuali che trovavano appoggio nella sterile opposizione fra *Kultur* e *Zivilisation* disertando la responsabilità politica del mondo moderno. Entrambe le prospettive sono invece necessarie: distanza, mediazione e artificio sono immanenti alla vita umana tanto quanto la vicinanza, l'immediatezza e la naturalezza che anzi tramite quelle si ottengono.

Alla comunità Plessner accosta la necessità di uno stile di vita societario, dove per società intende «l'unità delle relazioni tra gli uomini, indeterminati per numero e sconosciuti gli uni agli altri, e che pervengono, per mancanza di occasioni, di tempo e di interesse, al massimo ad una conoscenza superficiale»⁸¹⁸. È uno stile di vita basato su un sistema di forme che permette la convivenza fra persone e culture diverse e insieme l'esonero da un eccesso di stimoli e di relazioni che, se dovessero ogni volta essere trattate una per una, risulterebbero invivibili. Non l'apologia della domesticità e della casa⁸¹⁹ costituisce una reazione adatta alla tecnica moderna che ha trasformato spazi relativamente grandi in spazi piccoli e spostato i confini del senso di co-appartenenza in uno spazio assai più ristretto isolando le persone⁸²⁰, ma la comprensione dell'importanza della

⁸¹⁸ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 72.

⁸¹⁹ Bruno Accarino, Postfazione. Le ragioni del mondo. L'anti-comunitarismo di Helmuth Plessner, op. cit., p. 163.

⁸²⁰ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 106.

mondanità⁸²¹, dell'imponderabile, dell'atopicità umana cui segue una continua ricerca di riequilibrio che non può mai essere definitiva. Sono le forme sociali della distanza, ruoli, maschere e cerimoniali, diplomazia e tatto, che permettono di sopportare l'apertura all'insondabilità del mondo e l'opacità della situazione storica e insieme permettono l'incontro fondato sul rispetto reciproco.

Poiché la presa di coscienza di tale insondabilità ha caratterizzato la vita moderna, anche in Germania essa deve ora assumere il proprio destino e farlo accompagnando alla sfera privata dell'intimità una necessaria rivalutazione della sfera pubblica come sistema aperto di relazioni e luogo di negoziazioni, di salvaguardia dell'ambiguità ontologica e psicologica dell'essere umano, un «sistema di igiene della psiche»⁸²² che tiene insieme la sua spinta a esporsi e a essere riconosciuta con la sua spinta a nascondersi e a proteggersi, la sua spinta a uniformarsi al contesto sociale con il suo bisogno di differenziarsi:

La psiche è ovunque ambigua, i suoi segreti, di fronte ad ogni tentativo di decifrarli, si ritirano in altre profondità. Tutto ciò che è psichico ha dunque una determinatezza; l'umore, il dolore, l'amore, il sentimento autentico, la falsa gioia sono bensì afferrabili, ma una volta afferrati si disperdono sotto l'attacco della percezione, così come ci svegliamo quando sogniamo di sognare. Dal carattere fondativo-originario [*Urgrundcharakter*] – meglio si direbbe: dal carattere infondato [*Ungrundcharakter*] – della psiche, dalla sua natura sorgiva consegue perciò che essa è più di una mera corrente o del coagularsi della corrente in una configurazione stabile. Essa è divenire ed essere in uno, perché è simultaneamente la genesi di entrambi.⁸²³

Nelle *Grenzen* è dunque proprio della psiche quanto detto nelle *Stufen* a proposito della vita, il fatto di guadagnare in consistenza tramite una forma strutturata e, allo stesso tempo, di perdere in fatto di possibilità così da muoversi verso sempre ulteriori realizzazioni. Se il corpo è vita e forma poiché «esso dà a intendere qualcosa nelle sue espressioni, ma queste forme definite non esauriscono mai del tutto la totalità della vita da cui

⁸²¹ Cf. Barbara Carnevali, "Spectateurs de nous-mêmes: pour une esthétique de la réflexivité" in *Critique*, n°869, 2019, pp. 885-899 per l'importanza della filosofia plessneriana nel quadro del progetto filosofico di un'estetica sociale. Si veda anche Ead., *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino, 2012 e la versione in lingua inglese, modificata e integrata: *Social Appearances: A Philosophy of Display and Prestige*, traduzione di Zakiya Hanafi, New York, Columbia University Press, 2020.

⁸²² Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 124.

⁸²³ *ibidem*, pp. 55-56.

scaturiscono [...] (che) è fondante rispetto alle sue manifestazioni, sia pure in maniera non metafisica. (E) dalla tensione costante e irrisolvibile tra l'esser corpo e l'avere un corpo come strumento si origina la necessità di esprimersi di continuo»⁸²⁴, la stessa legge vale per la psiche: solo tramite una forma l'essere umano può esporsi agli altri, ma tale forma è una compensazione irrealistica rispetto alla totalità della vita psichica che lo rende in un certo senso invisibile.

Fra indeterminazione e determinazione dunque, fra flusso e forma, fra potenzialità e attualità: «L'osservanza delle forme ha lo stesso senso dell'attenersi a regole del gioco attraverso le quali la vita pubblica, le cui persone appaiono l'una all'altra rivestite di funzioni e ruoli, diventa nella sua natura un gioco»⁸²⁵. Non c'è individuazione se non nello *Spiel*, gioco e recita insieme, processo di continuo divenire altro da sé senza poter decidere quale sia l'immagine definitiva e che anzi risulta in una dinamica di identificazione e insieme di non coincidenza, esibizione e arretramento di fronte a quella forma determinata rispetto a cui esiste sempre uno sfondo, un "dietro"⁸²⁶. Nella quotidianità, la gestione virtuosa delle forme con le quali gli esseri umani entrano in relazione gli uni con gli altri corrisponde per Plessner a un *ethos* della grazia, del giusto equilibrio e della misura che «costringe ad osservare regole di comportamento che non ammettono una eccessiva vicinanza» e costituisce una «cultura della forma» civilizzante poiché «soddisfa bisogni naturali non organici con mezzi artificiosi»⁸²⁷.

Giocare significa vivere la vita serenamente, «nella consapevolezza che non ci sono obblighi incondizionati e che anche nella ultimità si nasconde un granello di arbitrarietà, [...] con quella intelligenza che prende le cose come e in quanto esse sono così»⁸²⁸. Non si tratta però di adagiarsi sullo stato di cose esistente, ma di comprendere l'opacità del reale e la sua eccedenza rispetto a una qualsiasi determinazione e, tramite una sua messa a distanza, cogliere l'apertura entro cui operare mediatamente, cautamente, consapevoli della propria condizionatezza e insondabilità. Solo nell'universo formale della società, fondato sulla capacità umana di giocare con la distanza da sé e dal mondo, è possibile negoziare degli equilibri

⁸²⁴ Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere*, op. cit., p. 107.

⁸²⁵ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 75.

⁸²⁶ Si rimanda a Hans-Peter Krüger, "Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie" in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 48 (2), 2000.

⁸²⁷ Salvatore Giammusso, *Cultura politica come gioco della civiltà*, op. cit., p. 123.

⁸²⁸ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 13.

sempre precari attenuando la violenza delle relazioni umane⁸²⁹ ed evitando di cadere nel ridicolo. All'eroismo tragico della rinuncia o della volontà di potenza si contrappone perciò un'arte della situazione e del rischio, una cultura del tatto e della prudenza, della finezza e del dettaglio: «La realizzazione socio-politica ed etica dell'uomo appare in questo modo indisciungibile dall'aspetto figurale dell'esperienza e quest'ultimo risulta radicato nel vissuto estetico-percettivo e corporeo dell'uomo»⁸³⁰. Il gioco, la recita, sono dunque anteposti alla serietà dell'esistenza su cui la cultura tedesca protestante e moderna, e in particolar modo la scienza⁸³¹, hanno schiacciato l'orizzonte della politica e della vita.

È stato sostenuto come una tale concezione sia in debito con l'idea schilleriana di un'educazione estetica come antidoto alle patologie della modernità, in cui sensibile e intelligibile si trovano disgiunti, e con l'idea del bello come espressione più elevata dell'essenza umana ottenuta distinguendo fra una «pulsione formatrice» [*Formtrieb*] e una «pulsione materiale» [*Stofftrieb*], la cui mediazione è operata da una terza pulsione, l'istinto al gioco. In Schiller, difatti, il gioco diviene impulso a realizzare l'armonia e l'equilibrio della doppia disposizione sensibile e razionale dell'essere umano, cui si associa l'idea di libertà e di bellezza. Inoltre, come gli autori di antropologia filosofica, egli inserisce l'umano nel mondo della vita a partire dalla facoltà sensibile che condivide con tutti i viventi. La prima forma di affermazione di libertà umana è però la presa di distanza dal sensibile che si opera in seno al sensibile stesso. Se la natura genera forme e

⁸²⁹ Su questo punto si struttura il dialogo con Carl Schmitt, come evidenziato da Bruno Accarino, Introduzione: Antropologia, bios e politica a Weimar in Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., pp. 9-37, qui pp. 23ss. Su Plessner e Schmitt, si veda Rüdiger Kramme, *Helmuth Plessner und Carl Schmitt: Eine historische Fallstudie zum Verhältnis von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre*, Berlin, Duncker und Humblot, 1989; Volker Schürmann, *Souveränität als Lebensform: Plessners urbane Philosophie der Moderne*, Paderborn, Fink, 2014; Kai Hauke, *Das liberale Ethos der Würde: eine systematisch orientierte Problemgeschichte zu Helmuth Plessners Begriff menschlicher Würde in den «Grenzen der Gemeinschaft»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003; Christian Sommer, "Euro-excentrism: Theology and/or Political Anthropology of the "Enemy" (from Schmitt to Plessner)" in *Politeja*, 18 (3(72)), 2021, pp. 51-63.

⁸³⁰ Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner*, op. cit., p. 65.

⁸³¹ Cf. Helmuth Plessner, Das Geheimnis des Spielens in *Gestige Arbeit*, Berlin, 5 settembre 1934, n. 17, p. 8. La recensione riguarda il libro di Frederik J. J. Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*, Berlino, Wolff, 1933. Su questo tema si veda anche l'articolo di Matteo Pagan, "Una leggerezza originaria. Helmuth Plessner e il concetto di *Spiel*" in *Thaumazein*, Volume 9, Issue 2, 2021, pp. 209-228.

colori per suscitare il comportamento riproduttivo, nell'umano queste forme si ottengono artificialmente e la natura si trova contemporaneamente perfezionata e messa a distanza prima di tutto nell'ornamento. La capacità di manipolare e intensificare il gioco con il sensibile costituisce allora la radice dell'attività artistica che giunge fino a spogliarsi di ogni finalità a essa esteriore, poiché la bellezza, in Schiller come in Kant, suscita un piacere puro e disinteressato.

Questo è il motivo per cui, rileva Olivier Agard, «tutto è nella forma e nella distanza che essa introduce: quando c'è un tale lavoro della forma, qualsiasi tema può diventare oggetto di un'opera d'arte. Per Schiller, l'uomo è *homo ludens*, la creatura che gioca, a condizione di comprendere il gioco come emancipazione del sensibile all'interno del sensibile stesso. Giocare vuol dire restare nel regno delle apparenze, ma emanciparsi dal peso che esse esercitano su di noi. Questo vuol dire anche liberarsi dallo spirito della serietà, dalla responsabilità morale»⁸³². Il gioco, l'arte dunque, nota Cassirer, è in Schiller la «via necessaria verso il diventare-uomo [...] che sola costituisce e rende possibile la “maniera” specifica dell'essere dell'uomo»⁸³³. Nonostante la natura sia concepita in base a leggi di causalità e finalità, pure essa dota l'essere umano della possibilità di superare tale meccanismo aprendo a una riabilitazione dell'apparenza in chiave anti-utilitaristica. Nella natura sono cioè presenti forme la cui ricchezza, il cui dispiegamento di energie non è riconducibile a un fine determinato.

Estendendo tale posizione in una lettera allo stesso Schiller, Goethe dichiara allora come la bellezza riguardi in generale il vivente che, nell'esibizione, mostri di articolare la necessità della sua conformità a scopi con la possibilità di compiere atti liberi⁸³⁴. E riprendendo, come si è detto, la tradizione morfologica della biologia novecentesca ispirata a Goethe, Plessner considera a sua volta il movimento vivente come un movimento caratterizzato dal presentarsi come se fosse potuto avvenire in modo diverso da come è avvenuto, come una «libertà della forma pur entro la

⁸³² Olivier Agard, *L'anthropologie philosophique de Schiller dans les Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) et sa reprise par Helmuth Plessner dans *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) in Faustino Fabbianelli e Jean-François Goubet (a cura di), *L'Homme entier. Conceptions anthropologiques classiques et contemporaines*, Paris, Garnier, 2017, pp. 123-142, qui p. 132.

⁸³³ Ernst Cassirer, *Forma e tecnica*, op. cit., p. 76ss.

⁸³⁴ Si veda il commento di Andrea Pinotti al breve scritto che Goethe inviava a Schiller nel 1794 a proposito del rapporto fra bellezza, perfezione e libertà nell'Introduzione a Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, op. cit., pp. 19-38, qui p. 32-33.

forma»⁸³⁵. Una libertà che si mostra, per altro, nell'immagine che appare come sollecitata da una tendenza indeterminata in ogni punto del suo percorso e può risolversi solo in un atto spontaneo scaturito dall'arbitrio: il vivente mostra la propria irrazionalità e spontaneità, «l'inclinazione a risolversi per la più improbabile all'interno di un dato numero di possibilità»⁸³⁶.

E se per Goethe «tutto ciò che vive vuole anche mostrarsi»⁸³⁷, sarà il lusso della forma, il «puro valore d'essere» dell'organismo a costituire un indice essenziale della vitalità⁸³⁸. Già nelle *Grenzen* la pulsione ludica è quindi anteposta alla conformità a scopi, quand'anche essa risponda all'esigenza di una serissima etica della grazia, dal momento che l'intero mondo organico si trova attraversato da un'energia che oltrepassa le funzioni prescritte⁸³⁹. L'elemento di gratuità, l'assenza di scopo del gioco che si rivela nello sfarzo superfluo delle forme è anzi affermata contro i pregiudizi del darwinismo e contro la riduzione della civilizzazione a bisogni fisici e utilitaristici, cui si oppone la cultura come regno dello spirito.

Considerata la tensione fra limitazione e oltrepassamento come condizione di possibilità della vita, forza centripeta cui si associa una forza

⁸³⁵ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 152.

⁸³⁶ *ibidem*, p. 153. Non a caso, l'espressione come pura sensatezza del sensibile che si presenta in una forma determinata costituisce non solo una delle tre modalità di manifestazione dello spirito, ma la più fondamentale connessione immediatamente mediata con l'ambiente senza bisogno di rispondere a un significato concettuale o a uno scopo. Nel saggio scritto nel 1925 insieme a Buytendijk l'espressione è definita come una forma di comportamento, dunque di movimento vivente, che non avrebbe potuto avvenire in modo diverso da come è avvenuta. Non si tratta di una determinazione ontologica, ma fenomenologica: più ci si allontana dalla direzione linguistica e finalistica, più la vita mostra il nesso intraducibile fra configurazione sensibile e significatività [*Sinnhaftigkeit*], fra forma e contenuto, fra corpo e ambiente.

⁸³⁷ Citato in Andrea Pinotti, Introduzione in Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, op. cit., p. 30.

⁸³⁸ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 24.

⁸³⁹ Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., p. 85. A questo proposito, sempre in relazione a Schmitt, Bruno Accarino nota come l'eccedenza della vita giochi in Plessner un ruolo preponderante nell'umano dal momento che la mancanza di determinazione che caratterizza la posizionalità eccentrica non possa intendersi nei termini di un pessimismo antropologico fondato su una fisionomia originaria assunta come normativa, nonostante il carattere rischioso e fragile di ogni azione umana, ma costituisca una ricchezza di possibilità mai saturata che comporta l'impossibilità di un equilibrio assoluto. Si veda Bruno Accarino, Introduzione: Antropologia, bios e politica a Weimar, op. cit.

centrifuga⁸⁴⁰, pure si tratta della produzione di forme determinate qualitativamente. Il problema della *Grenze* ha difatti un'evidenza fenomenica che riguarda il rapporto del corpo delimitato con il suo limite, il modo in cui una forma appare all'interno del suo ambiente: l'apparire in una forma è un organo essenziale della vitalità al pari dell'autoconservazione e alla conservazione della specie, e questa rappresentazione mediante formazione di una superficie limite è innanzitutto pura manifestazione nello spazio che solo dopo si apre alla rappresentazione indirizzata ad altre forme di vita⁸⁴¹.

Dal momento che lo spirito, cioè il regno della cultura, era detto nella *Einheit* come l'ambito in cui si manifesta la libertà umana di agire e comportarsi senza scopo e senza meta, che non risponde a nessuna finalità [Unzweckmäßige], a nessuna economia [Unökonomische] e a nessuna necessità [Unnötige] e si trova emancipato rispetto alla costrizione dell'esistenza⁸⁴², si capisce come anch'esso sia riconducibile all'impulso alla configurazione e al gioco⁸⁴³ che caratterizza il vivente in generale, raggiungendo nell'umano una libertà di creazione ulteriore dovuta alla distanza da sé, al sapere di sé.

3.6. Caratteristiche della nuova forma architettonica

Se in *Von deutsche Baukunst* (1772) Goethe riconosce all'umano una natura formatrice che si esprime prima di tutto nella decorazione e nell'arte⁸⁴⁴, a partire dal viaggio in Italia considera l'arte degli antichi come

⁸⁴⁰ Per un accenno alle differenti posizioni di Schelling e Goethe riguardo tale tensione, si veda Salvatore Tedesco, *Morfologia estetica*, op. cit., pp. 13-17.

⁸⁴¹ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 24.

⁸⁴² Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne*, op. cit., p. 149.

⁸⁴³ Si noti la vicinanza e insieme la distanza dalla definizione di gioco di Huizinga: una attività volontaria o una occupazione eseguita nel quadro di certi limiti fissi di tempo e di luogo in base a regole liberamente accettate ma assolutamente vincolanti che ha uno scopo in sé stessa ed è accompagnata da sentimenti di tensione e di gioia e dalla consapevolezza di essere "diversa" dalla vita quotidiana. A Huizinga si fa riferimento in Helmuth Plessner, *Spiel* in v. Erwin e U.A. Beckerath (a cura di), *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften*, Band IX, pp. 704-706 e Id., *Der Mensch im Spiel* in *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 307-323.

⁸⁴⁴ Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Dell'architettura tedesca* (1772) in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992. pp. 31-38, qui p. 37 : «L'arte è plastica assai prima di essere bella [...]. Infatti la natura plastica dell'uomo comincia ad agire dal momento in cui egli garantisce la sua esistenza materiale. Da quando non dovette più curarsi e atterrirsi di nulla, il semidio, nella sua quiete operosa, mise mano alla materia per infondervi il suo spirito. Così il selvaggio diede alle sue noci di

un tutt'uno con le forme della natura dal momento che essi, per mezzo dell'intuizione delle leggi fondamentali della produzione naturale, avevano ottenuto forme scaturite da una necessità a esse interna e immanente che lasciava cadere ogni capriccio e casualità⁸⁴⁵. L'opera non è più, cioè, intesa come un prodotto del genio artistico, la cui forza risiede nella soggettività e nel turbamento dell'esperienza personale, ma in base alla capacità di obbedire alle leggi che regolano la produzione di forme secondo un ordine interiore. La natura si sostituisce dunque al genio, la misura e l'ordine si sostituiscono al disordine: «la rappresentazione potrà avere un esito felice se consente di comprendere la coerenza interna dello sviluppo delle forme, che mette in luce le proprietà e le qualità dei fenomeni, le loro analogie e connessioni»⁸⁴⁶.

Nell'arte è pertanto possibile competere con la natura e realizzare un vero e proprio stile solo se si è afferrato il modo in cui essa procede alla configurazione delle sue opere, se si è compresa l'essenza delle cose per quanto è dato riconoscerla in figure visibili e tangibili. L'idea di un'arte creatrice di forma implica allora che il processo formativo si realizzi sempre

cocco, alle sue piume e al suo corpo sembianzi stravaganti, di forma orribile e colori sgargianti. E anche se questo mondo di immagini era composto dalle forme più arbitrarie, risultava armonioso nella sua mancanza di proporzioni figurative, perché un unico sentimento l'aveva creato come una totalità ben caratterizzata. Quest'arte così caratterizzata è la sola autentica. Quando essa agisce intorno a sé, mossa da un sentimento intimo, unico, proprio e autonomo, [...] (e) ignora tutto ciò che è estraneo [...], forma una totalità vivente».

⁸⁴⁵ Ernst Cassirer, Goethe in Id., *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania* (1916), traduzione di Giacomo Spada, Firenze, Le Lettere, 2021, pp. 197-284, qui pp. 219-220. A questo proposito Cassirer notava allora che «se, d'ora d'innanzi, la concezione dell'arte di Goethe insiste costantemente sull'originario e sul 'tipico', ciò va inteso esclusivamente in questo senso. Il tipo non rappresenta mai uno schema imitabile, stabilito una volta per tutte, ma una norma che può venire conosciuta e compresa solo nel cambiamento stesso, nel progresso legale da una formazione individuale all'altra», *ibidem*, p. 221. Cassirer parla di una "svolta" nel pensiero di Goethe dal 'soggettivo' all'oggettivo' a partire dal viaggio in Italia. Come si è detto in precedenza, Plessner cita lo scritto di Cassirer nella *Einheit*. E anche a proposito della concezione plessneriana della natura da sempre estraniata dell'umano, si veda quanto detto a p. 201: «[...] come l'uomo, secondo Goethe, raggiunge la conoscenza di ciò che egli è non in un riflettere meditabondo, ma soltanto nell'azione, così il poeta comprende se stesso soltanto nelle sue creazioni. Deve consegnare la vita stessa all'immagine della vita, perché ha e possiede il suo contenuto solo se gli viene riflesso dall'immagine. Come l'amante, è 'uno e doppio': soltanto nella duplicazione coglie e attinge se stesso come unità originaria».

⁸⁴⁶ Stefano Zecchi, Introduzione in Johann Wolfgang Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, op. cit., pp. 7-24, qui p. 15.

in una certa materia fornita dai sensi⁸⁴⁷, in un mezzo specifico. Riprendendo tale idea, anche Semper considera lo stile come la messa in evidenza di un'idea originaria e di tutti i fattori interni ed esterni che influiscono, modificandola, sulla messa in forma materiale che hanno contribuito a stabilire⁸⁴⁸. Per questo egli è, per Dilthey, il vero erede di Goethe, colui che ha saputo riconoscere e sfruttare più di chiunque altro «la condizionatezza dovuta al materiale, all'origine del suo linguaggio formale nel manufatto artigianale, nel lavoro tessile, in quello dei ceramisti e dei fabbri, nella carpenteria e nelle costruzioni di pietra»⁸⁴⁹.

Ispirandosi allo studio comparativo delle forme della natura di Goethe, ma anche di Cuvier e di Alexander von Humboldt⁸⁵⁰, Semper procede all'individuazione delle «forme fondamentali» [*Grundformen*] dell'arte e dell'architettura. Nel quadro della ricerca di tali forme fondamentali si giustifica allora il suo interesse per le arti minori come prima espressione dell'istinto artistico dell'essere umano in cui trovano fondamento i linguaggi formali delle arti monumentali.

Fra queste, l'ornamento costituisce il primo passo in direzione dell'arte: «quando l'essere umano decora, in ciò che egli abbellisce fa risaltare in modo più evidente, con un agire più o meno consapevole, la conformità alle leggi della natura»⁸⁵¹. E prima ancora, nel 1834, in *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Semper considera l'origine delle arti come risalente all'abbellimento delle abitazioni che servivano da rifugio contro il clima e i nemici:

[...] tra i primi bisogni della giovane umanità ci sono infatti il gioco e l'ornamento. Si intonacava la nuda superficie del materiale grezzo di cui era fatta la casa. Alla fantasia infantile di quegli uomini piacevano le tinte vivaci e gli accostamenti di colore come li offriva la natura all'intorno. Contemporaneamente si pensava anche alla praticità: si vide così che il rivestimento conferiva maggior

⁸⁴⁷ Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura* (1944), Roma, Armando, 1968, p. 249.

⁸⁴⁸ Cf. Muriel van Vliet, "Gottfried Semper et la morphologie: transformations, culture et symbole" in *Gradhiva*, 25 | 2017, pp. 152-177.

⁸⁴⁹ Wilhelm Dilthey, *Le tre epoche dell'estetica moderne e il suo compito attuale* (1892) in Id., *Estetica e poetica. Materiali inediti (1886-1909)*, a cura di Giovanni Matteucci, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 227. Si veda Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile*, op. cit., p. 24.

⁸⁵⁰ Ma anche allo studio comparativo delle lingue di Franz Bopp e Wilhelm von Humboldt. Si veda Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, pp. 35ss, qui p. 43, nota 19.

⁸⁵¹ Gottfried Semper, *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico* (1856) in *ibidem*, pp. 133-166, qui p. 134.

durevolezza al legno, al mattone e persino alla pietra. Nello stesso periodo si sviluppavano i primi concetti religiosi. [...] ad essi si riservò la decorazione più ricca [...]. Il semplice intonaco colorato non bastava più: il suo posto fu preso da fregi e da forme regolari copiate dalla natura. [...] era il primo passo verso la pittura e le arti plastiche.⁸⁵²

Contro qualsiasi materialismo, Semper non si limita a una concezione di tipo tecnico-pratico della creazione, poiché la pulsione ludica, il bisogno di gioco e di ornamento come prime manifestazioni dell'attività creativa autonoma dell'umano trasformano la necessità in libertà e la materia in simbolo ed espressione di una collettività. Nella storia degli stili architettonici si esprimono le esigenze del tempo che in esse trovano risposta più efficace⁸⁵³, eppure in essi si ritrovano le stesse forme fondamentali articolate in modi diversi con la libera volontà dello spirito creativo che si muove entro certe leggi della tradizione, della convenienza, della necessità e della materia da convertire in forma⁸⁵⁴.

In *Der Stil*, pertanto, l'origine dell'architettura è fatta risalire alle cinque tecniche primordiali della tessitura, della modellatura, della tettonica, della stereometria e della lavorazione dei metalli: «tutta l'intera avventura del costruire – viene premesso nei *Prolegomena* – trae origine dal senso innato nell'umano per l'euritmia, la proporzione, la simmetria. Per Semper, insomma, l'architettura, nel suo primigenio e autentico significato, è una *téchne*, una *pratica estetica* che sussume in sé tutta la sapienza dei procedimenti ideativi preesistenti, per produrre ad un più alto livello una cosciente modificazione dell'*habitat* dell'esistenza collettiva»⁸⁵⁵.

L'architettura cioè, nella sua opera di civilizzazione, si è sempre servita di elementi decorativi per mettere in risalto il rapporto armonico fra le parti, per accentuarne le relazioni, per esprimere il nesso fra opera e

⁸⁵² Gottfried Semper, Osservazioni preliminari sull'architettura dipinta e sulla plastica presso gli antichi in Id., *Architettura arte e scienza*, op. cit., pp. 87-92, qui p. 90. Per una ricostruzione storico-critica delle riflessioni sull'ornamento a partire dall'epoca industriale, si rimanda a Rémi Labrusse, *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Paris, les presses du réel, 2018.

⁸⁵³ Benedetto Gravagnuolo riporta il tentativo semperiano di proporre dei progetti urbanistici che correggano la chiusura di impianti preesistenti evitando la simmetria della piazza e prolungando i blocchi ispirati alla forma dei fiumi. Gravagnuolo parla di una «composizione urbana aperta» come leitmotiv semperiano. Si veda Benedetto Gravagnuolo, Gottfried Semper, architetto e teorico in Gottfried Semper, *Architettura arte e scienza*, op. cit., pp. 9-42, qui pp. 23-24.

⁸⁵⁴ Gottfried Semper, Degli stili architettonici, in *ibidem*, pp. 97-100.

⁸⁵⁵ Benedetto Gravagnuolo, Gottfried Semper, architetto e teorico, op. cit., pp. 16-17.

ambiente circostante e per illustrare la funzione e lo scopo dell'opera su modello degli originari ornamenti del corpo e dei procedimenti dell'industria domestica. Nell'ornamento si realizza l'aspirazione all'individualità insita nell'essere umano, quella tendenza a distinguersi che è uno dei momenti fondamentali del suo sviluppo: «nell'atto di abbellire una cosa [...] io le attribuisco uno speciale diritto di esistere; mettendola al centro dei rapporti solo per essa validi, la elevo al rango di persona»⁸⁵⁶.

Se nel testo semperiano del 1852 la decorazione derivata da modelli di epoche passate e usata come guscio per le scoperte moderne è condannata come inautentica, pure si afferma la necessità di sviluppare un atteggiamento nuovo nei confronti della forma e dell'ornamento che si fondi sull'accordo fra *téchne* e *poiesis*⁸⁵⁷. Come rileva Leo Kestenberg nel 1930, la riflessione sulla forma all'epoca della tecnica sembra orientarsi verso l'idea che la composizione dei materiali debba avvenire nel modo di un processo organico di evoluzione della forma che ha bisogno di libertà ed espressione⁸⁵⁸.

La riflessione plessneriana sulla forma dà conto di un tale riorientamento. La dimensione del provvisorio e del temporaneo che ha investito la vita moderna in virtù della relazione che la tecnica industriale ha con i suoi prodotti, essenzialmente aperta e noncurante rispetto alla loro chiusura formale, ha comportato uno sradicamento del precedente complesso di forme tradizionali. A questo sradicamento si è tentato di porre rimedio facendo appello a criteri storici precedenti, modelli prefissati derivati dall'universo formale classico o gotico, o tentando di inventare un nuovo repertorio di forme stilistiche precostituite da adottare passivamente. Entrambe le reazioni rendono tuttavia le forme come qualcosa di smorto e di pallido perché fondate essenzialmente sull'imitazione e su considerazioni esclusivamente estetiche.

All'imitazione delle forme tradizionali, ormai inattuali, deve sostituirsi, per usare un'espressione plessneriana del 1936, una «mimesi *produttiva*» che tragga esempio dall'atteggiamento classico verso il mondo, dal suo

⁸⁵⁶ Gottfried Semper, *Degli stili architettonici*, op. cit., p. 100.

⁸⁵⁷ Gérard Raulet, *Les ornements de la libération*, op. cit., p. 218.

⁸⁵⁸ Leo Kestenberg, Vorwort in Id. (a cura di), *Kunst und Technik*, Berlin, 1930, pp. 7-12, consultato online: https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/k/kesl_30/pages/index.htm. Il primo saggio del volume è *Form und Technik* di Ernst Cassirer. Sulla riflessione parallela di Cassirer e Plessner nei riguardi della conferenza del 1932 sulla rinascita della forma, si veda Christoph Asendorf, „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“?, op. cit., pp. 200ss.

movimento di pensiero e di «messa in forma» [*Formung*]⁸⁵⁹ fondato sulla sobrietà, sulla distanza dagli estremi, sull'equilibrio. L'attitudine esclusivamente pittorica nella produzione, infatti, sentita come inattuale ed elitaria nella mutata società industriale, deve essere rimpiazzata da un atteggiamento radicato prima di tutto nel valore pratico delle cose: gli edifici sono fatti per essere abitati, per essere vissuti dall'interno, le sedie sono fatte per sedersi. Di per sé, la «completa rivoluzione del sentire e del pensare» operata dalla tecnica, l'«irruzione di una apertura nei confronti (dell')infinità [*Endlosigkeit*] dello spazio e del tempo», non è una cattiva infinità, ma un ideale e profondo senso che si tratta di cogliere trasformando i modi di concepire un edificio e le sue condizioni di possibilità⁸⁶⁰. Alla forma ottenuta dall'esterno, passiva, da guardare, Plessner oppone quindi la forma che si sviluppa secondo la sua interna necessità, che secondo la propria legge stabilisce una nuova misura, una nuova relazione e un nuovo equilibrio all'altezza delle continue scosse operate dalla potenza anarchica della tecnica.

Dalla destinazione d'uso, dalla realtà sociale, politica ed economica deve scaturire una volontà di stile intesa non come spinta alla bellezza, ma come atteggiamento pratico fondato sul carattere essenzialmente aperto del mondo tecnico. Le più grandi costruzioni ingegneristiche come una fabbrica, un ponte, un aereo, ma anche una tazza e una forchetta hanno difatti dato vita a un nuovo concetto di bellezza fondato sull'estetica della macchina e abituato a nuovi criteri di misura. Ma sarebbe un errore credere di poter rinunciare a ogni volontà di stile, di poter smantellare tutte le considerazioni estetiche a vantaggio di una forma “naturale” che si sviluppa direttamente della produzione, dai materiali e dalla costruzione.

Il puritanesimo delle leggi tecniche, difeso dal funzionalismo, ha infatti eliminato qualsiasi considerazione riguardo alla piacevolezza, all'abitabilità e all'accoglienza di uno spazio. Rinunciando a ogni ornamento, subordinando tutto il lavoro di configurazione dello spazio alle leggi razionali orientate allo scopo, si è però raggiunta soltanto una monumentalità da rinuncia già discussa a proposito di Behrens, una monumentalità della rassegnazione e della prassi razionale. Tale forma è stata fatta coincidere con un orientamento politico determinato, con la prospettiva di un bolscevismo culturale che ha falsamente promosso un'utopia della società senza classi e della piena coincidenza fra coscienza e

⁸⁵⁹ Helmuth Plessner, *Das Problem der Klassizität für unsere Zeit* (1936) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., p. 87-99, qui p. 99.

⁸⁶⁰ Cf. Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, op. cit., p. 6.

realtà sociale da ottenere con l'eliminazione delle sovrastrutture ideologiche ed è sfociata nel ritorno reazionario alle forme tradizionali dell'architettura tedesca.

La concezione antropologica plessneriana non ammette però nemmeno una tale riduzione: ogni reale e grande produzione di forma da parte dell'essere umano si fonda sulla libertà di combinare serietà e gioco, arte e lavoro, libertà della forma e conformità a scopi. Il passaggio da una visione pittorica a una visione puramente funzionale della configurazione dello spazio è quindi altrettanto incompleto che l'attitudine precedente, seppur entrambe costituiscano delle tappe necessarie che prefigurano l'avvento di una forma realmente nuova:

Un tempo si cercò di legare il prodotto del lavoro tecnico a uno stile tradizionale o a un nuovo stile; poi si rifiutò ogni vincolo e si volle legare il prodotto solo per così dire a se stesso, solo al suo scopo; si credette che se la matita o la fruttiera era stata fatta in modo conveniente, così che il vero scopo era stato raggiunto, essa era bella in ogni caso. Questo è giusto solo fino a un certo punto, e manca ancora qualcosa. Noi dobbiamo di nuovo poter entrare in una relazione di gioco con la cosa, e questa sovranità l'essere umano forse non l'ha ancora raggiunta interamente, o solo pochissimi fra i grandi maestri del "Nuovo Stile", che in parte hanno raggiunto questa libertà molto presto.⁸⁶¹

Il valore visivo involontario, la membrana, la fisionomia delle cose, il loro «puro valore d'essere» è altrettanto importante che la funzione per la nuova coscienza della forma. Si parli dunque di polarità, di correlazione invece che di contraddizione, di «aspetti diversi di un solo problema, [...] momenti di apertura della possibilità di guardare a un certo oggetto da prospettive diverse, da orizzonti differenziati, ma [...] ugualmente utili per giungere all'essenziale»⁸⁶²: due modi di guardare a un unico fenomeno che sono poco comprensibili l'uno senza l'altro. La nuova forma, dipendente dalle potenzialità della tecnica, è da ottenere tramite una relazione di giocosa distanza con il prodotto del lavoro a partire dalla logica costruttiva dei materiali e delle tecniche e dalle nuove possibilità da esse offerte. Non si

⁸⁶¹ Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 82.

⁸⁶² Si veda la risonanza con la posizione di Goethe riguardo alla disputa Cuvier-Geoffroy discussa da Paola Giacomoni in *Le forme e il vivente*, op. cit., pp. 240-256, qui pp. 255ss. Parrebbe però risalire in Plessner la necessità di equilibrare le due posizioni nella nuova architettura, nonostante l'equilibrio plessneriano sia sempre da intendersi come metastabile, dunque temporaneo. In Goethe, secondo Giacomoni, prevale invece l'interesse teorico del conflitto il quale, sebbene metta in luce due posizioni nei riguardi dello stesso oggetto, ha il merito di spingere la ricerca scientifica sempre oltre se stessa.

tratta di ispirarsi alle forme oggettive dell'ingegneria riprendendole come modelli, ma di acquisire nei loro confronti una nuova leggerezza e una nuova sovranità tramite una relazione ludica e gioiosa con esse⁸⁶³.

Si pensi d'altronde alla casa di Göttingen che Plessner fa costruire negli anni Cinquanta dall'architetta Lucy Hillebrand, in contrasto con la famosa *Hütte* di Heidegger. Heidegger *versus* Plessner, nota Joachim Fischer, non indica solo l'opposizione fra campagna e città, fra provincia e urbanità, poiché il riconoscimento del valore della civiltà urbana e della forma di vita societaria permette a sua volta di preservare la forma della campagna e della capanna dal momento che si pone, nella sua apertura, come *conditio humana* di ogni moderna repubblica democratica⁸⁶⁴.

L'antropologia filosofica plessneriana permette, infatti, considerare il pari valore di ogni cultura e, dunque, di ogni architettura, dal momento che l'essere umano si trova costitutivamente senza luogo originario. Ma se alla vita privata, all'interiorità, è anteposta la vita pubblica, l'essere-per-altri e insieme ad altri, la casa moderna deve poter accogliere tale consapevolezza e proporsi come protezione e insieme superficie limite fra le due sfere: la casa di Plessner, progettata da Hillebrand, si struttura a partire da un'ampia sala aperta dedicata a discussioni pubbliche che costituisce il fulcro della casa come biblioteca e spazio comune per accogliere discussioni con colleghi e dottorandi, enfatizzato dalla presenza di grandi finestre che affacciano sul giardino e dall'uso di pareti curve e di una scala a chiocciola che evocano i movimenti dinamici della danza cari a Hillebrand⁸⁶⁵. Una forma leggera che appare come sospesa e insieme estremamente attuale, che non rifugge di fronte alla complessità della vita moderna isolandosi, ma si apre al confronto e si inserisce nel tessuto urbano e sociale in un rapporto di mutuo scambio.

Se la tecnica configura un nuovo rapporto con la realtà, un rapporto aperto e mutevole, la nuova forma, il nuovo equilibrio non possono che orientarsi su tale apertura dai risvolti pubblici, su tale mancanza di

⁸⁶³ Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., p. 84.

⁸⁶⁴ Joachim Fischer, "Plessners Bauhaus oder Heideggers Hütte: Alternativen der deutsche Moderne? Zum 125. Geburtstag des Soziologen und Philosophischen Anthropologen Helmuth Plesner (1892-1985)" in *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*, 04.09.2017, online qui: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/82525>. Sull'interpretazione del concetto di «eccentricità» come fundamentalmente legato alla questione della cittadinanza nel contesto urbano si veda Volker Schürmann, *Souveränität als Lebensform*, op. cit.

⁸⁶⁵ Cf. Karin Wilhelm, "Göttingen, 1952. Lucy Hillebrand: Häuser Plessner und Ulrici" in *Bauwelt*, 26. 2019, pp 53-57 e Heike Delitz, *Ein Bau für die moderne Philosophie und Soziologie: Plessner in Göttingen*, op. cit.

equilibrio anticipata dai nuovi «appartamenti in crescita» e dai nuovi quartieri urbani e complessi residenziali di Dessau, Rotterdam o Amsterdam. Non la simmetria, ma la crescita potenzialmente costante orienta le nuove forme, l'assenza apparente di regole, l'apertura muraria verso infinite ampiezze e risvolti imprevisi, il tetto piano sul quale innalzare ulteriori livelli, l'assemblaggio di volumi come se fossero scatole. Una forma invisibile che si vuole aperta nella sua visibilità, una forma dalle possibilità infinite. Una forma marziana che annuncia un pianeta che deve ancora venire, un mondo senza forza di gravità, leggero, proiettato verso l'esterno e verso l'affermazione e l'accettazione di sé stesso, della sua attività e delle nuove mete dischiuse dal progresso tecnico. Una *Stimmung* utopico-planetaria che si realizza nell'equilibrio con ciò che non ha equilibrio:

Ho detto che “forma” è “equilibrio” e il senso di questo nuovo equilibrato essere-in-accordo, di questa nuova misura è doppiamente difficile. Poiché, come ho già detto, la tecnica e le nuove possibilità tecniche non sono, nel loro senso proprio e nello spirito, orientate per produrre prodotti chiusi, ma esse sono nel loro senso proprio e nello spirito poste per creare qualcosa di aperto, nuove possibilità che sono superabili. Così anche la “Nuova Forma” sarà orientata allo spirito della tecnica e in accordo con esso, non in romantica opposizione, estetica opposizione o rassegnazione contro di essa, ma in accordo con le sue possibilità positive e non più orientata a un ideale di forma chiusa, ma sempre solo sarà orientata a un nuovo ideale, un ideale che, come credo, non ha mai preso piede e terreno nella storia dello spirito: a un ideale di una forma aperta! [...] Essa è una nuova forma, una forma invisibile che si vuole aperta nella sua visibilità! Una forma dalle possibilità infinite! E questa produzione di forma è ciò di cui si tratta. L'abbiamo già in gran parte prodotta. Abbiamo anche il nuovo materiale per questo e possiamo perciò lavorare ora in accordo con il suo spirito interno e con il senso di questa epoca tecnica. [...] In questo io vedo la garanzia che noi viviamo realmente nel momento di una rinascita della forma e del sentimento della forma [*Formgefühl*] – una rinascita non nel senso di un ritorno alle forme antiche (poiché questa non è una “rinascita”, è una ripetizione esterna), ma nel senso di un nuovo sentimento di obbligo e di una nuova possibilità di un nuovo equilibrio con il nostro ambiente [*Umwelt*], e certamente un ambiente che è realmente completamente nuovo, così che alcun destino possa prendersela con noi perché siamo ancora senza criteri con cui confrontarci – un equilibrio con l'essenziale perdita di equilibrio, con il demone di questo mondo tecnico-industriale che si supera eternamente.⁸⁶⁶

⁸⁶⁶ Helmuth Plessner, *Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter*, op. cit., pp. 84-85.

Dessau, ma anche Rotterdam e Amsterdam sono i luoghi in cui la nuova architettura della forma aperta ha prodotto le sue prime manifestazioni ed espresso la nuova concezione dello spazio e del tempo, la nuova attitudine nei confronti della vita.

D'altronde anche Gropius nel 1923 ricordava come solo il cambiamento dell'atteggiamento interiore dell'individuo nei confronti del lavoro avrebbe permesso di liberare le forze spirituali nell'epoca della tecnica industriale, non l'economia o la macchina fine a se stesse⁸⁶⁷. Nelle generazioni più recenti, l'arte di costruire era sprofondata in una concezione sentimentale e decorativa che vedeva il suo obiettivo nell'uso formalistico di motivi e ornamenti che ricoprono la struttura dell'edificio, diventato un vettore di forme esterne e morte, invece che un organismo vivente. È questo un declino che testimonia di un inattuale radicamento dell'architetto nell'estetica accademica e della perdita della naturale connessione dell'architettura con la tecnologia. Il Bauhaus, dichiarava Gropius, rifiutava tale modo di costruire:

Vogliamo creare il chiaro corpo vivente di un edificio [*Bauleib*], nudo e che irradia [*strahlend*] da una legge interiore senza menzogne e frivolezze [*Verspieltheiten*], che affermi il nostro mondo di macchine, fili e veicoli ad alta velocità, che chiarisca funzionalmente il suo significato e il suo scopo dall'interno attraverso la tensione delle sue masse edilizie l'una con l'altra e rifiuti tutto ciò che è superfluo e che oscura la forma assoluta dell'edificio. Con l'aumento della resistenza e dell'impermeabilità dei moderni materiali da costruzione (ferro, cemento e vetro) e la crescente audacia delle nuove costruzioni galleggianti, la sensazione di pesantezza che caratterizzava la vecchia forma dell'edificio sta cambiando. Inizia a svilupparsi una nuova statica dell'orizzontale, che cerca di controbilanciare la pesantezza. La simmetria degli elementi costruttivi, la loro immagine speculare di un asse centrale, scompare come logica conseguenza della nuova teoria dell'equilibrio, che trasforma la morta uguaglianza delle parti corrispondenti in un equilibrio asimmetrico ma ritmico. Il nuovo spirito del costruire significa: superamento dell'inerzia, equilibrio dei contrasti [*Ausgleich der Gegensätze*].⁸⁶⁸

E così descrive Giedion l'edificio del Bauhaus di Dessau:

La Bauhaus ha l'ossatura in cemento armato. [...] La cortina di vetro continua è in contatto diretto con le fasce orizzontali della cortina perimetrale di bianco muro, in alto e in basso dell'edificio. Una fotografia dall'alto mostra chiaramente

⁸⁶⁷ Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*. Weimar, München, Bauhausverlag, 1923, p. 1.

⁸⁶⁸ *ibidem*, p. 9.

la loro funzione: sono semplici nastri che non reggono niente. In una veduta a volo d'uccello, l'intero cubo rassomiglia a due enormi piani orizzontali librati sul terreno. [...] Due delle più urgenti istanze dell'architettura moderna trovarono qui adempimento: non in quanto risultato inconsapevole dei progressi tecnici, ma in quanto consapevole realizzazione dei propositi dell'artista: il raggruppamento sospeso e verticale dei piani che soddisfa il nostro senso dei rapporti spaziali; e la trasparenza, realizzata in pieno, tanto che siamo in grado di vedere simultaneamente interno ed esterno, *en face* e *en profile*, come «L'Arlésienne» di Picasso del 1911-12 [...]: molteplicità di livelli di riferimento o di punti di riferimento, e simultaneità – per dirla in breve, la concezione dello spazio-tempo.⁸⁶⁹

La più alta espressione architettonica del nuovo senso spaziale si presenta come una «combinazione di cubi giustapposti gli uni agli altri» come fossero sospesi, che sembrano galleggiare sulla terra grazie ai collegamenti laterali e all'abbondante uso del vetro. Cubi che si interpenetrano in modo che i volumi non possano essere chiaramente distinti e l'occhio non riesca ad afferrare in un unico sguardo il volume complessivo, ma sia obbligato a percorrerne i lati. La pianta si espande sul terreno e si protende ricordando un fuoco d'artificio, «una spirale nello spazio che sia stata captata e imprigionata»⁸⁷⁰. Le potenzialità della rivoluzione industriale venivano finalmente interpretate in termini di architettura.

L'idea di «pianta aperta» era già stata parzialmente promossa da architetti americani quali Henry Robinson Richardson e Frank Lloyd Wright⁸⁷¹ che ne avevano sfruttato la natura eccentrica⁸⁷² e offerto movimento e vita alla libertà del corpo architettonico concepito organicamente⁸⁷³. Il vocabolario di Wright comprendeva anche il termine di crescita organica, che presupponeva un'idea di libertà di sviluppo in tutte le direzioni, di un processo centrifugo, ma unitario, considerato espressione dell'individuo moderno che è preso da un cambiamento e movimento costante e ha perso la sua posizione centrale all'interno del mondo⁸⁷⁴. Inoltre, Wright concepiva l'edificio a partire dallo spazio interno, dunque a

⁸⁶⁹ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., pp. 483-484.

⁸⁷⁰ *ibidem*, p. 485.

⁸⁷¹ Come rilevavano Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson in *The International Style: Architecture since 1922*, New York, 1932, pubblicato in occasione dell'esposizione del 1932 al Moma di New York con il titolo «The International Style».

⁸⁷² Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, op. cit., pp. 340-341.

⁸⁷³ Cf. *ibidem*, p. 342.

⁸⁷⁴ Da una citazione di Vincent Scully in *ivi*.

partire del movimento continuo attraverso lo spazio, e il muro come insieme una protezione e una apertura, una compenetrazione fra l'interno della casa e il mondo esterno. Ispirandosi alle forme naturali quali una conchiglia, si cercava di realizzare una perfetta fusione fra continuità spaziale e continuità strutturale⁸⁷⁵.

Tuttavia, l'apertura del piano rilevava ad esempio per Giedion la ricezione europea di una tradizione informale dell'architettura americana che non ammetteva ipotesi autoriali e trovava nuovo slancio grazie alle nuove tecniche costruttive e ai nuovi materiali. Si pensi all'uso della struttura in cemento armato e alla conseguente libertà di disposizione delle pareti interne in Le Corbusier⁸⁷⁶. Jacques Lucan, tracciando lo sviluppo della concezione di *plan libre* dell'architetto svizzero, sottolinea nuovamente l'importanza del movimento e della dissimmetria condensata nella «promenade architecturale» realizzata nella casa La Roche (1923-1925), dove il percorso è libero rispetto all'oggetto architettonico intorno al quale è possibile girare e che si coglie, dunque, sotto molteplici punti di vista⁸⁷⁷. Poi rivolge l'attenzione alla riflessione intorno alla libertà degli organi sviluppata in parallelo a quella del piano, organi intesi come un intero che partecipa alla creazione di un organismo senza bisogno di sottomettersi alle leggi della simmetria⁸⁷⁸. Infine, individua l'importanza dello spazio convesso, quello dato dal piano libero e dai suoi organi indipendenti gli uni dagli altri. L'ordine aperto si sostituisce a quello chiuso: «L'architettura mette al mondo degli organismi viventi.

Si presentano nello spazio, alla luce, si ramificano e si estendono come un albero o una pianta. La libertà è cercata nei dintorni di ogni parte»⁸⁷⁹. Si ricordino allora i cinque punti per una nuova architettura proposti nel 1927 dall'architetto svizzero: 1. l'uso dei *pilotis*, che reggono tutto il peso dell'edificio sollevando il pianterreno e scaricando i muri dalla funzione portante. I locali sono sottratti all'umidità dalla terra e ottengono così aria e luce. Il terreno sotto la casa è destinato al giardino; 2. i tetti-terrazzo, o tetti-giardino, cioè l'uso del tetto piano come uno spazio a sé con fini pratici

⁸⁷⁵ *ibidem*, p. 345.

⁸⁷⁶ E a Mies, come sarà discusso in seguito. Si veda Werner Oechslin, Il percorso coerente di Mies contro il formalismo e il determinismo: un'arringa sui criteri da seguire in architettura in Id., *Le radici tedesche dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 113-182, qui p. 127.

⁸⁷⁷ Jacques Lucan, *Composition, non-composition*, op. cit., pp. 362ss.

⁸⁷⁸ *ibidem*, pp. 380ss.

⁸⁷⁹ *ibidem*, p. 381, citazione tratta da Le Corbusier, *Manuscrit «L'espace indicible»*, 13 settembre 1945, Fondation Le Corbusier, Boîte B3-7, 210.

ed espressivi; 3. la pianta libera: l'indipendenza funzionale del muro ottenuta con i *pilotis* permette il trattamento flessibile della pianta, la libertà di disposizione delle pareti che permette di sfruttarne la componente espressiva e funzionale per modellare lo spazio interno e realizzare nuove compenetrazioni fra spazi interni ed esterni distinguendo fra i vari piani: «Le pareti divisorie sono disposte a piacere secondo le varie esigenze, per cui nessun piano è vincolato in alcun modo agli altri. Non esistono più pareti portanti, ma soltanto membrane dello spessore desiderato»⁸⁸⁰; 4. la finestra a nastro: i *pilotis* e i solai formano aperture di facciata rettangolari che permettono abbondante aria e luce. La finestra va da pilastro a pilastro, scompaiono le finestre alte e si ottiene la massima illuminazione possibile grazie al cemento; 5. la facciata libera: il pavimento sporge oltre i *pilotis*, così la facciata si sposta oltre la figura portante senza rapporto con la distribuzione interna godendo di una maggiore libertà compositiva. Ne deriva che «tutte le case di Le Corbusier affrontano lo stesso problema. Egli si sforza continuamente di rendere la casa sempre più aperta, di creare nuovi possibili nessi fra l'interno e l'esterno, e dentro l'interno. [...] In breve, si tratta di realizzare abitazioni di un tipo che sino ad oggi era stato al di fuori di qualunque possibilità di concezione e di esecuzione»⁸⁸¹.

Se la descrizione del Bauhaus fornita da Giedion permette di farsi un'idea degli edifici che Plessner aveva potuto vedere a Dessau, l'Olanda intorno al 1920 si trovava a sua volta in grande anticipo nel campo delle abitazioni che avrebbero dato un impulso decisivo al nuovo linguaggio artistico⁸⁸². Nel 1917 usciva il primo numero di *De Stijl*, la rivista fondata da Van Doesburg che dichiarava l'intento di fornire una coscienza estetica alla nuova epoca abbandonando la nostalgia del passato. Nel testo di Jacobus Johannes Pieter Oud sull'immagine della città monumentale qui pubblicato, si sosteneva inoltre l'idea di un'architettura come arte plastica che determina lo spazio e trova espressione nella città, intesa a partire dalla strada, e la necessità del tetto piano e delle travi di cemento e ferro che

⁸⁸⁰ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Cinque punti per una nuova architettura (1927) in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 380-381.

⁸⁸¹ *ibidem*, p. 509.

⁸⁸² Per quanto riguarda l'architettura olandese degli anni Venti, Giedion cita il progetto delle case operaie di J. J. P. Oud a Rotterdam; la colonia Rosehaghe di Ir. J. B. van Loghem a Harlem e le sue case Watergraafsmeer ad Amsterdam; i quartieri di Jan Wil all'Aja; le case di M. de Klerk ad Amsterdam e l'opera di W. M. Dudok a Hilversum. Si veda Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., p. 538, nota 64.

avrebbero permesso il trattamento delle superfici e delle aperture murarie con materiali moderni.

Nel manifesto del 1924 Van Doesburg considerava poi la rinnovata attenzione sulla forma come base per un sano sviluppo dell'architettura escludendo l'idea di una forma precostituita, nel senso dell'ispirazione a un modello derivato da epoche precedenti. La nuova architettura doveva svilupparsi secondo elementi plastici fondamentali: la funzione, la massa, la superficie, il tempo, lo spazio, il colore, il materiale, ecc. Doveva essere economica, cioè lavorare nel modo più efficiente possibile. Doveva essere funzionale, cioè fondarsi su esigenze pratiche. Doveva essere senza forma eppure definita, cioè non riconoscere alcuna struttura formale preconcepita o derivata da stili precedenti. Doveva essere determinata da superfici rettangolari estendibili all'infinito per formare un sistema di coordinate i cui diversi punti dovevano corrispondere a uguali punti dello spazio universale, aperto: «Ne consegue che le superfici hanno un rapporto elastico e diretto con lo spazio aperto (esterno)». Doveva basarsi su un rapporto di opposti e disconoscere i momenti passivi conquistando l'apertura nella parete: «La finestra possiede un significato attivo di apertura, di contro al carattere chiuso della superficie-parete». Non doveva concepire buchi, né vuoti, ma determinare tutto in base a contrasti. Doveva smembrare la parete e distruggere la divisione fra interno ed esterno: le pareti non dovevano più essere portanti, ma ridotte a punti di sostegno: «Ne risulta la creazione di una nuova superficie aperta, che differisce totalmente dalla pianta classica, in cui si compenetrano spazio esterno e interno». In sintesi: «La nuova architettura è aperta. Il tutto consiste in un unico spazio, suddiviso in base alle necessità funzionali».

Lo spazio poteva essere diviso da pareti mobili e, in uno stadio avanzato, la pianta sarebbe scomparsa del tutto, sostituita dal calcolo costruttivo fondato sulla matematica non-euclidea in quattro dimensioni. La nuova architettura doveva così tenere conto dello spazio e del tempo e spingere «lo spazio funzionale [...] fuori dal centro del cubo, così che altezza, larghezza e profondità, più il tempo, diventano espressione completamente neoplastica in spazi aperti. In tal modo l'architettura [...] assume un aspetto più o meno fluttuante che, per così dire, contrasta la forza di gravità naturale». Un'architettura eccentrica! Essa avrebbe distrutto la ripetizione e la simmetria, proponendo un rapporto equilibrato fra parti ineguali: un equilibrio dell'ineguaglianza. Opponendosi al frontalismo, avrebbe offerto una ricchezza di effetti spazio-temporali multiformi e usato il colore come parte organica, elemento di espressione diretta, dunque in modo antidecorativo. La nuova architettura avrebbe

infine creato un tutto armonico con i mezzi essenziali così che ogni elemento avesse un proprio ruolo nella creazione del massimo di espressione a partire da una base logica e pratica ⁸⁸³.

3.7. Percorsi della forma aperta: alcuni spunti di riflessione e un confronto con Mies van der Rohe

Dalla discussione fin qui affrontata risalta, a nostro avviso, un vocabolario condiviso da Plessner e dall'avanguardia architettonica: la forma chiusa era sentita come un'inibizione dal nuovo stile, ormai orientato verso l'apertura⁸⁸⁴. Il progetto si strutturava dalla tensione fra forma e funzione, dalla possibilità di prendere direzioni impreviste e potenzialmente infinite⁸⁸⁵. Se la forma è equilibrio, misura e vincolo, la forma aperta è un equilibrio con ciò che è essenzialmente privo di equilibrio, una limitazione che permette di conferire senso alla costante trasformazione del mondo che può essere ottenuta solo accordandosi con il modo in cui opera la tecnica, orientandosi verso una nuova misura. Un'architettura aperta, plastica e incompleta nei confronti di se stessa e nei confronti del tempo e dello spazio che a sua volta configura poiché strutturata per accogliere sempre nuove e ulteriori modifiche.

Il punto di vista della *Grenze*, a partire dal quale comprendere la forma vivente, rivela la sua portata architettonica e insieme riorienta la concezione degli edifici: un equilibrio fra chiusura e apertura e fra interno ed esterno da realizzare sempre di nuovo, un gioco libero con le forme entro la necessità di realizzare certe funzioni determinate e necessarie. Nella filosofia dell'organico, forma è d'altronde, come si è detto, il modo in cui la cosa vivente trova la soluzione del conflitto fra la chiusura come corpo fisico e la costrizione all'apertura all'ambiente come organismo⁸⁸⁶, una «ricomposizione» fra organizzazione e corporeità⁸⁸⁷.

⁸⁸³ Theo Van Doesburg, *Verso un'architettura plastica* (1924) in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 340-341.

⁸⁸⁴ Peter Bernhard, "Plessners Konzept der Offenene Form im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre", op. cit., p. 6.

⁸⁸⁵ Bernhard parla a questo proposito di una «attivazione del negativo» che attraversa l'architettura moderna e insieme la filosofia, con particolare riferimento alle ricerche di Husserl (poi sviluppate da Merleau-Ponty) e della psicologia della *Gestalt*. Come si è detto in precedenza, il senso del negativo implica in Plessner la possibilità di percepire gli oggetti in quanto tali, la loro assenza e la possibilità di essere altrimenti e si radica nella frattura interna al *Körper/Leib* umano.

⁸⁸⁶ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 243.

⁸⁸⁷ *ibidem*, p. 244.

Tale ricomposizione può avvenire nel modo della forma aperta (pianta) o della forma chiusa (animale), dunque il concetto plessneriano di forma aperta rimanda alla filosofia dell'organico e, in particolar modo, alla modalità di organizzazione della vita vegetale derivata da Hans Driesch:

È aperta quella forma che inserisce l'organismo, in ogni sua esternazione vitale, immediatamente nell'ambiente e lo rende una parte non indipendente del ciclo vitale a lui corrispondente. Sul piano morfologico, ciò si mostra nella tendenza allo sviluppo di superfici direttamente protese verso l'ambiente, verso l'esterno, cosa essenzialmente in relazione con l'assenza della necessità della formazione di un qualunque centro. I tessuti utili alla solidità meccanica, alla nutrizione, alla conduzione degli stimoli non sono «assemblati» anatomicamente o funzionalmente da organi particolari, bensì attraversano l'organismo dal suo strato esterno al suo strato interno. [...] l'individualità dell'individuo vegetale non risulta come costitutiva, ma solo come momento esteriore della sua forma fenomenica [...]. [...] nelle piante la formazione di quasi tutte le superfici procede verso l'esterno, mentre negli animali avviene verso l'interno. [...] gli animali raggiungono un punto in cui sono compiuti, le piante, almeno in molti casi, sono incompiute. [...] nelle zone embrionali [...] possono continuamente prendere avvio la differenziazione e la crescita. In questo modo si conserva sempre un materiale informe ma suscettibile di assumere una forma gestaltica.⁸⁸⁸

L'incompiutezza non coincide con una mancanza di «configurazione» [*Gestaltung*], ma sottolinea quella che è stata definita l'essenza estatica delle piante, cioè l'installazione nel medium circostante. Anche la loro modalità di riproduzione esprime lo stesso senso del transitorio, dell'essenza passeggera della forma aperta, poiché si serve di venti e insetti.

Le piante sono inoltre in grado di compiere la sintesi di sostanze complesse, ma prevale l'assimilazione, la scarsa produzione di calore e l'emissione di ossigeno. I loro tessuti non si differenziano a seconda degli usi, ma partecipano tutti nello stesso modo al processo metabolico. Esse non sono, citando Goethe, «né guscio, né seme, ma tutto insieme»⁸⁸⁹. Il loro movimento è parziale e relativo a un luogo fisso, ritmico, non mediato dal centro e non risalente a un istinto poiché non sono dotate di coscienza desta. Sono nel movimento, apertamente visibili nella loro unità.

Immersione nell'ambiente, assenza di centro, relazione diretta fra esterno e interno, superfici che procedono verso l'esterno restando potenzialmente sempre aperte a una ulteriore crescita e differenziazione, essenza transitoria: il *typus* vegetale offre lo spunto alla nuova architettura.

⁸⁸⁸ *ibidem*, pp. 244-246.

⁸⁸⁹ *ibidem*, p. 247.

Se ancora a inizio Novecento l'attenzione per le piante era rivolta al loro valore ornamentale, già con le fotografie di Karl Blossfeldt⁸⁹⁰ sembra difatti farsi strada uno sguardo nuovo sulla vita vegetale che ne mette in risalto le proprietà estetiche e costruttive in analogia con le forme architettoniche. Si è dunque parlato di un passaggio dal culto dei fiori al «Grüne moderne»⁸⁹¹ degli anni Venti, espressione tratta dal titolo dell'articolo «Grüne Architektur» che il critico d'arte Robert Breuer aveva pubblicato nel 1926 accostando le fotografie di Blossfeldt alle fotografie di alcune opere architettoniche⁸⁹², come poi Werner Lindner nel 1927⁸⁹³.

Il focus sull'estetica e sul funzionamento della pianta è quindi recepito tanto da chi cercava di attenuare la spinta tecnologica tramite un ritorno alla natura quanto da chi cercava conferma della pretesa oggettività della forma funzionale fondata sul trionfo della civilizzazione tecnica. La nuova visione delle piante era però stata dischiusa dalle nuove possibilità tecnologiche: nota Ines Lindner come lo scatto della macchina fotografica che isola la pianta dal suo contesto naturale ne mostra i dettagli, penetra esponendo la bellezza delle sue forme funzionali e tiene insieme astrazione e concretezza invitando a comprendere la connessione fra microcosmo e macrocosmo, fra natura e tecnica e fra pianta e architettura⁸⁹⁴. L'articolo di Lindner ha inoltre il merito di mettere in risalto l'importanza per quegli anni del bellissimo film *Das Blumenwunder*⁸⁹⁵, uscito in Germania nel 1926, e di porlo in relazione con l'attenzione filosofica per le fotografie di Blossfeldt espressa, per esempio, da *Neues von Blumen* (1928) di Walter Benjamin, dove compaiono i riferimenti ai libri di Breuer e Lindner e dunque l'analogia fra architettura e piante.

⁸⁹⁰ Esposte a Berlino nel 1926, poi pubblicate in Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928), München, 1999.

⁸⁹¹ Rainer Stamm, «»Kristallhaft ist die Gestaltung der Pflanzen«. Anmerkungen zum Pflanzenkult der 1920er Jahre», pubblicato online: https://www.gruene-moderne.de/texte/pflanzenkult/#_ednref5.

⁸⁹² Robert Breuer, «Grüne Architektur» in *Uhu. Das neue Monats-Magazin*, Heft 9, Juni 1926, pp. 28-38.

⁸⁹³ Werner Lindner, *Bauten der Technik*, Berlin, 1927.

⁸⁹⁴ Ines Lindner, «Technik und Magie: Benjamin, Blossfeldt und „Das Blumenwunder“: Zur Rezeption eines wieder entdeckten Stummfilms der Weimarer Republik» in *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 187-222, qui p. 208.

⁸⁹⁵ Sull'influenza di *Das Blumenwunder* nella filosofia tedesca di quegli anni, si veda Gertrud Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Die Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin, Suhrkamp, 2016.

Il film fu inoltre visto e commentato, per esempio, da Max Scheler e Theodor Lessing. Un probabile riferimento di Plessner a tale film potrebbe trovarsi nelle *Stufen* quando, rifiutando l'idea di una coscienza della pianta e di una sua capacità a provare sensazioni, riconosce l'impressione causata dall'osservazione in filmato dei movimenti di un viticcio che, abbreviati di un decimillesimo rispetto al tempo reale, mostrano il passaggio da una fase di «ricerca» di un punto di appoggio a una fase in cui il viticcio torna indietro e trova in se stesso l'appoggio per una crescita regressiva⁸⁹⁶. Il film fu inoltre proiettato al Bauhaus di Gropius. Come riporta Peter Bernhard, già nel semestre invernale del 1919/1920 Gropius affidava al pittore Paul Dove un insegnamento basato sull'essenza delle forme vegetali⁸⁹⁷. La fascinazione per le piante da parte della nuova architettura è inoltre dimostrata dalla pubblicazione delle fotografie di Albert Renger-Patzsch, fra i maggiori esponenti della *Neue Sachlichkeit*, in diverse riviste fra cui proprio *Die Form*⁸⁹⁸. Interessato alla geometria organica delle piante esotiche, cui dedica diversi saggi che confluiscono nel libro fotografico *Die Welt ist schön* del 1928, Renger-Patzsch teneva insieme fotografie di forme naturali, soggetti industriali e oggetti della vita quotidiana.

La possibilità di trarre ispirazione dall'osservazione astratta del mondo naturale permessa dalle nuove tecnologie (oltre alla fotografia e al cinema, il telescopio e il microscopio) è quindi stata definita come una tendenza biomorfa in seno al modernismo⁸⁹⁹. Come si è visto, le metafore

⁸⁹⁶ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., p. 249.

⁸⁹⁷ Peter Bernhard, "Plessners Konzept der Offenene Form im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre", op. cit., p. 4.

⁸⁹⁸ Nel 1930 anche Walter Riezler scriveva in *Die Form* che nella forma del cactus, incomprensibile eppure familiare, vediamo la natura in modo diverso, nuovo e vivo. Si veda Walter Riezler, "Das Kunstgewerbe heute und morgen" in *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5, 10, 15.5.1930, pp. 253-255, qui p. 254.

⁸⁹⁹ La categoria di modernismo biomorfo, dichiara Olivier Botar, ha il merito di includere opere biomorfe mimetiche e non-mimetiche prodotte nel quadro del discorso dell'arte modernista e insieme di fare riferimento a tale discorso: «I propose that biomorphic Modernism is a style in Schapiro's complex sense, a formal and connotational language determined by its context, and that the style of biomorphic Modernism can more precisely and suggestively be referred to as "Bioromanticism"». Si veda Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism: biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Erno Kállai's Bioromantik*, Tesi di dottorato in filosofia, Dipartimento di Storia dell'Arte, University of Toronto, 1998, pp. 43-44. Con il termine "stile" Schapiro intende non solo un sistema di tecniche e strumenti, ma anche un insieme di forme che rende visibile la sembianza di un gruppo e veicola la comunicazione all'interno di tale gruppo, strutturando credenze e interessi supportati da certe istituzioni. Come discute Botar, nonostante il rifiuto di Schapiro, si tratta della più recente incarnazione della storia

organiche pervadono la riflessione architettonica sulla forma e la biologia moderna e l'architettura moderna sorgono con la stessa attenzione ai processi di configurazione⁹⁰⁰. Secondo Judith Winter, il compito del Bauhaus ruota, infatti, intorno all'idea di *Bildung* intesa tanto come educazione e responsabilità di accedere alla conoscenza del mondo, che come configurazione della relazione con esso⁹⁰¹.

A questo proposito, la biologia moderna⁹⁰² e la filosofia della vita e/o della natura (nelle diverse declinazioni) sono state considerate come fonti epistemologiche privilegiate che permettevano di enfatizzare l'inseparabilità e la dipendenza dalla natura concepita come in divenire: «impliciti in tali visioni sono i temi del flusso, del cambiamento, della metamorfosi, della formazione e dell'assenza di forma [...] Con radici nel pensiero di Eraclito, e centrali al lavoro di filosofi da Goethe a Nietzsche a Bergson, la centralità dell'assenza di forma e il suo corollario temporale, il flusso, è implicita nelle visioni biologiche e organiciste della natura e la sua

dell'arte formalista che passa dai già discussi Wölfflin, Fiedler e Semper. Il formalismo di stampo morfologico-organicista di Goethe o Bergson e quello funzionalista alla Giedion considerano entrambi che la forma artistica si sviluppi in parallelo ai fenomeni naturali e nello stesso modo. Interessandosi alle classi di forme e ai loro significati, è una tradizione importante per situare l'astrazione biomorfa del ventesimo secolo nel suo contesto storico. Per Botar, invece, non si tratta di considerare l'associazione fra biocentrismo, modernismo biomorfo e analogia naturamorfa in termini di sviluppo evolutivo, né di considerarla un movimento che si autorappresenta come tale, ma di enfatizzare, come fa Schapiro con il concetto di stile, le caratteristiche comuni a tali tendenze, il linguaggio condiviso, il pattern (*ibidem*, pp. 79-80).

⁹⁰⁰ A proposito dell'importanza della biologia per la pianificazione urbana, si rimanda inoltre al recente articolo di Manuel Orazi, "The City of Bacteria or the power of a biological analogy" in *VOLUME*, n° 66, 2024, pp. 21-23.

⁹⁰¹ Judith Winter, *Searching for the Ethos of a Lost Art School in Tim Ingold, Knowing from the inside: cross-disciplinary experiments with matters of pedagogy*, London, Bloomsbury Academy, pp. 165-188, qui p. 167.

⁹⁰² Martina Długaiczek parla di una vera e propria moda per la biologia già intorno al 1900, il cui esempio più famoso è la Porte Monumentale a Place de la Concorde di Parigi progettata da René Binet. Fra le ispirazioni di Binet si trova Ernst Haeckel con il suo *Kunstformen der Natur*. Sostenitore di Darwin, Haeckel considera la natura come mossa da una forza interna che spinge verso la realizzazione di forme sempre nuove. L'arte deve dunque imitare non solo le forme della natura, ma i suoi processi. Si veda Martina Długaiczek, >Architectonicidae Architectonica< – Architekt(ur)en und Naturwissen. Über die Wirkmacht von Lehrsammlungen in Technischen Hochschulen zu Beginn der Moderne in Annerose Keßler, Isabelle Schwarz (a cura di), *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript Verlag, 2018, pp. 203-224, qui pp. 203-206.

“rappresentazione” è fondamentale al modernismo biomorfo»⁹⁰³. Tale interesse assume orientamenti diversi, anche con esiti drammatici. Si ricordino d'altronde le parole che Plessner pone in apertura alle *Stufen*:

Ogni epoca trova la sua parola redentrice. La terminologia del XVIII secolo culmina nel concetto di Ragione, quella del XIX nel concetto di Evoluzione, l'attuale nel concetto di Vita. [...] Il grande momento dell'ideologia della vita venne con la reazione all'ottimismo del progresso, con la stanchezza della civiltà, con la perdita della speranza nel socialismo come forza creatrice. [...] Poteva incantare solo qualcosa di indiscutibile, che si potesse concepire al di là di tutte le ideologie, al di là di Dio e Stato, Natura e Storia. Qualcosa da cui tutte le ideologie potevano sorgere, ma che allo stesso modo certamente le avrebbe potute di nuovo inghiottire: la Vita.⁹⁰⁴

Tuttavia lo stesso Plessner non rinuncia a comprendere la vita e anzi ne propone una nuova formulazione che fa della sua ambiguità il punto di partenza per un'antropologia in grado di porre la questione dell'appartenenza dell'essere umano alla cultura e insieme alla natura. La filosofia plessneriana fin qui discussa può quindi essere considerata come vicina alle posizioni di intellettuali «leftist» e «biocentric» come Ernő Kallai, Raoul Haussmann, Hannah Hoch, László Moholy-Nagy, Hannes Meyer, Lucia Moholy, Lazar El Lissitzky e Walter Benjamin, che promuovevano un avvicinamento fra natura e modernità *nonostante* l'insorgere di un biocentrismo di stampo fascista⁹⁰⁵. L'interesse del modernismo architettonico nei confronti di una letteratura di orientamento filosofico-naturale-biologico è dimostrata inoltre, per esempio, dal contatto fra Driesch e Gropius⁹⁰⁶ e dalla presenza nella biblioteca⁹⁰⁷ di Mies di due

⁹⁰³ Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism*, op. cit., pp. 8-9.

⁹⁰⁴ Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, op. cit., pp. 27-28.

⁹⁰⁵ Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism*, op. cit., p. 12.

⁹⁰⁶ *ibidem*, pp. 326ss. Driesch è considerato da Botar come il più influente fra i vitalisti dell'epoca nel promuovere il passaggio nel pensiero biologico da una metafora meccanica a una metafora organica (*ibidem*, p. 229). Fu difatti reclutato da Gropius come membro del comitato direttivo del circolo degli amici del Bauhaus formato nel 1924. Su Gropius, Meyer e Driesch si veda anche Peter Bernhard, “Plessners Konzept der Offenene Form im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre”, op. cit., pp. 4-5.

⁹⁰⁷ Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism*, op. cit., pp. 227-230. Nella biblioteca di Mies si trovano volumi di Raoul Francé e di Annie Francé-Harrar, di Goethe, di Carus, di Nietzsche, di Bergson, di Driesch, del tardo Simmel, di Dilthey, di Klages, di Von Uexküll, di Guardini, di Hanz Prinzhorn, di Felix Krüger, di

copie di *Die Pflanze als Erfinder*⁹⁰⁸ di Raoul Francé, le cui idee erano, per altro, insegnate al Bauhaus dallo stesso Mies e da Moholy-Nagy⁹⁰⁹.

Secondo Botar, il biocentrismo di tali autori era parte di un più generale discorso sulla natura e sulla vita proposto dal Bauhaus, che rifletteva le correnti di pensiero prevalenti nella Germania di Weimar⁹¹⁰ e testimoniava del passaggio interno al biocentrismo stesso da un monismo dell'anteguerra di stampo neo-vitalista e romantico alla variante più funzionalista proposta da Francé o da Von Uexküll. Per Francé, difatti, la

Eduard Spranger, di Rudolf Odebrech, di Edgar Dacqué e di Plessner. Inoltre, possedeva diversi libri di teoria politica organicista, sia di stampo anarchico che conservatore. Così si esprime Botar: «Dal momento che per i pensatori biocentrici l'estetica biologista e la teoria politica erano temi principali, non sorprende che la biblioteca di Mies includesse molti libri degli anni Venti e Trenta che avevano a che fare con la biologia delle piante e degli animali, libri anti-anthropocentrici che si concentravano su un livello più raffinato di sviluppo tecnico e sensibile di tali specie rispetto a quanto loro attribuito normalmente». Fra gli altri studiosi di zoologia e di piante compaiono i volumi di Hans André, Leopold Bauke, Frederik J. J. Buytendijk, Hermann Drechsler, e altri. Pertinente è notare anche la presenza del libro di Siegfried Ebeling, *Der Raum als Membran* e di Ernst Kropp, *Wandlung der Form*. Per una ricognizione dei volumi presenti nella biblioteca di Mies, si veda Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti* (1986), a cura di Michele Caja e Mara De Benedetti, Milano, Skira editore, 1996.

⁹⁰⁸ Tra il 1919 e il 1924 Francé si trovava a Weimar. A questo periodo risale la maggior parte della sua produzione letteraria e la sua fama, e durante questi anni si trovava a Weimar la Bauhaus, nei confronti della quale esprime tuttavia giudizi ambivalenti (Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism*, op. cit., p. 213). In parallelo con la dottrina sviluppata da Driesch dell'Entelechia fra 1900 e 1905, Francé sosteneva la presenza di un'anima nelle cose viventi soprattutto nel lavoro sulla psicologia delle piante e sosteneva che la vita fosse un'espressione di fattori psichici. L'armonia nella natura non era solo un modello descrittivo, ma un principio normativo per gli umani. Il suo pensiero è in questo legato alle idee olistiche della psicologia della *Gestalt* (*ibidem*, p. 180). L'armonia era però da ritrovare tenendo presente il ruolo positivo della tecnologia, e anzi, questa prendeva la forma di una *Biotechnik*, di una continuità fra tecnologia umana e tecnologia "naturale" che giustificava l'interesse di una scienza e di una storia della natura a fondamento di una storia della cultura.

⁹⁰⁹ László Moholy-Nagy aveva incorporato le idee di Francé nel suo insegnamento alla Bauhaus intorno alla metà degli anni Venti e poi integrato tali idee nel suo concetto di "nuova visione". Mies, oltre a insegnarne le idee, collezionava le sue opere. Nel 1926 Hannes Meyer considerava inoltre fra gli intellettuali di riferimento della nuova architettura (*ibidem*, p. 238). Per la vicinanza fra insegnamento del Bauhaus e antropologia filosofica si veda Judith Winter, *Searching for the Ethos of a Lost Art School*, op. cit.

⁹¹⁰ Cioè il naturocentrismo romantico del movimento giovanile; il monismo di Haeckel e Ostwald; l'organicismo goethiano; il vitalmisticismo e l'olismo; l'empiriocriticismo, la psicologia della *Gestalt* e la biocentrica di Klages e Prinzhorn; la concezione biologica dei mondi di von Uexküll e la teoria di Francé. Cf. Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism*, op. cit., p. 328.

legge della funzione si presentava come un principio naturale, poiché «ogni processo ha la sua forma tecnica necessaria. Le forme tecniche emergono sempre come forme funzionali tramite i processi tecnici. Seguono la legge della sequenza più breve e sono sempre tentativi di avviare soluzioni ottimali al problema dato»⁹¹¹. Una simile affermazione trovava eco nello scritto di Gropius sui principi di produzione del Bauhaus del 1925, dove si affermava che «la cosa è determinata dalla sua essenza»⁹¹² e, per poterla progettare in modo che funzioni correttamente, che si tratti di una sedia o di una casa, bisognava prima di tutto comprenderne l'essenza.

Alla riconduzione del concetto di funzione all'essenza naturale della cosa – nota Philipp Zitzlsperger – si accompagna tuttavia già in Darwin la consapevolezza dell'autonomia della bellezza delle forme, anche in contrasto con l'idea di sopravvivenza della specie, seppur pensata ancora in termini di utilità riproduttiva⁹¹³. Nella realizzazione di un'opera, infatti, all'adempimento della funzione e all'aderenza al materiale e alle tecniche si accompagna l'interrogativo sul modo in cui realizzarle valutando e scegliendo fra le possibili alternative quella più convincente dal punto di vista estetico.

La libertà della forma entro la forma di matrice plessneriana ricorda allora quanto detto da Theodor Adorno nello scritto sul funzionalismo: «In quanto storicamente intrecciati, ciò che nelle opere non ha finalità pratiche e ciò che è legato a uno scopo non si possono [...] separare in modo assoluto»⁹¹⁴. Piuttosto per Adorno, come per Plessner, il merito del funzionalismo è quello di aver rifiutato ornamenti derivati da modi di produzione ormai superati che hanno perduto il proprio significato funzionale e simbolico e sopravvivono come «elemento organico putrescente, come tossina»⁹¹⁵. Come non esiste l'estetico in sé, non esiste una funzionalità pura come opposto dell'estetico, poiché anche le forme più funzionali sono alimentate da rappresentazioni che provengono dall'esperienza artistica, quali la chiarezza e la comprensibilità formale, e solo schematicamente e in un secondo momento il momento espressivo può essere relegato nell'arte e separato dagli oggetti d'uso:

⁹¹¹ Raoul Heinrich Francé, *Die Pflanze als Erfinder*, Stuttgart, Kosmos, 1920, p. 13.

⁹¹² Walter Gropius, Grundsätze der Bauhausproduktion in Id., (a cura di), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, München, Langen, 1925, pp. 5-8.

⁹¹³ Philipp Zitzlsperger, Technik als ästhetisches Problem im Funktionalismus in Olivier Ruf e Lars C. Grappe (a cura di), *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, pp. 165-182, qui p. 179.

⁹¹⁴ Theodor Adorno, Funzionalismo oggi, op. cit., p. 149.

⁹¹⁵ *ibidem*, p. 148.

Non c'è forma pratica che accanto all'attitudine all'uso non abbia anche un aspetto simbolico; ciò è già stato dimostrato dalla psicoanalisi per le immagini arcaiche dell'inconscio, tra cui figura in primo luogo la casa; secondo Freud in una forma tecnica come quella del dirigibile agisce fin dall'inizio un'intenzione simbolica [...] ciò che appare simbolo, quindi ornamento, infine accessorio superfluo, ha origine dalle forme di natura a cui gli uomini si adattano coi loro manufatti. Ciò che di interiore essi esprimono in quell'impulso ebbe, in altri tempi, carattere esterno, di ineludibile oggettività.⁹¹⁶

Nella lotta contro l'ornamento di Adolf Loos si esprime allora nuovamente quella morale borghese e protestante già criticata da Plessner che considera il piacere come energia sprecata ed esalta la sola dimensione del lavoro. Invece di contrapporre lavoro e arte, mestiere e fantasia, è necessario riconoscere come la creazione dell'opera non sia una *creatio ex nihilo*, ma una domanda posta storicamente da materiali e forme: «più intimamente un'opera di architettura media i due estremi – costruzione formale e funzione – [...] più è alto il suo livello»⁹¹⁷.

⁹¹⁶ *ibidem*, pp. 152-153.

⁹¹⁷ *ibidem*, p. 158. A proposito di Plessner e Adorno, si tenga presente che nel 1952/53 Plessner aveva sostituito Adorno a Francoforte e avuto uno scambio con lui. Nonostante questo, Adorno sembra alludere a Plessner soltanto in un passaggio della *Negative Dialektik* dove si critica una certa antropologia che pone la tesi dell'umano come essere aperto rivalutando tale apertura e indeterminazione come positiva. L'idea di inafferrabilità dell'essenza umana implicherebbe invece per Adorno non tanto una nuova antropologia, ma un veto contro ogni antropologia. Plessner dedica invece tre scritti ad Adorno: *Totale Reflexion. Zum Tode Adornos*, 1969; *Adornos Negative Dialektik. Ihr Thema mit Variationen*, 1970; *Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos*, 1972. La convergenza fra la «posizionalità eccentrica» e la «dialettica negativa» è stata sostenuta, per esempio, da Joachim Fischer e Sebastian Edinger. Si veda Joachim Fischer, *Kritische Theorie der Gesellschaft versus Philosophische Anthropologie der Moderne. Alternative Paradigmen aus dem 20. Jahrhundert* in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte. Zum Verhältnis von Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017, pp. 3-28 e Sebastian Edinger, *Negative Anthropologie bei Plessner und Adorno. Theoretische Grundlagen – Geschichtsphilosophie – Moderne-Kritik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022. Si veda inoltre Hans-Peter Krüger, *Kritische Anthropologie? Zum Verhältnis zwischen Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie* in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, op. cit., pp. 29-54. Nello scritto del 1970 sulla *Dialettica Negativa* Plessner sostiene la vicinanza fra il compito della teoria critica e il compito dell'antropologia filosofica tentando in questo modo di riscattare l'antropologia filosofica dalle critiche mosse soprattutto da Horkheimer. Non si tratta di stabilire dei nuovi principi assoluti a partire dai quali giustificare l'azione, poiché l'interesse verso la struttura biologica

D'altronde, Plessner mostra di apprezzare Adorno quando riconosce al filosofo francofortese il merito di aver rispettato il rapporto fra individuale e universale, di aver sviluppato una reale filosofia della non identità e della differenza critica che supera la presa del concetto e della filosofia della coscienza riconoscendo l'eccedenza dell'esperienza nel non concettuale espresso dal linguaggio dell'arte⁹¹⁸. L'idea che la vita si esprima attraverso un equilibrio dinamico fra forma e funzione, irriducibili l'una all'altra, e l'interesse per la tecnologia, per la sensatezza dell'esperienza sensibile e per le modalità di conoscenza della natura avvicinano dunque l'antropologia filosofica plessneriana al nocciolo delle questioni che preoccupavano il Bauhaus. A conclusione del presente lavoro, considerata la diversità dei risultati degli esponenti della nuova architettura nonostante un fondo di preoccupazioni comuni, si è scelto di dare spazio al confronto fra Mies e Plessner al fine di mettere in risalto la risonanza fra le due posizioni.

Nel volume di *Arch+* dedicato a Mies van der Rohe del 1998, Hans-Joachim Dahms propone, infatti, di considerare Plessner come il «filosofo preferito di Mies all'inizio degli anni Trenta», colui che più si avvicinava alle sue idee tra impegno nei confronti dei principi della nuova architettura e critica dell'utopia tecnocratica⁹¹⁹. Seppur indimostrabile, questo giudizio mette in risalto l'interesse di Mies per le opere di Plessner, testimoniato dagli inviti al Bauhaus e al Deutscher Werkbund. La conferenza sulla «forma aperta» si inserisce d'altronde, come si è detto, nel dibattito sulla forma che attraversa l'ambito architettonico fra gli anni Venti e Trenta e di cui, per altro, le due riviste «G» (*Gestaltung*) e *Die Form* sono emblematiche.

Ma cosa si intendesse con «forma» era una questione tutt'altro che pacificata: a proposito del nome della rivista, si prenda in esame la

fondamentale diviene propedeutico alla considerazione della variabilità etnologica e storica, in questo simile al materialismo storico quando rifiuta una ipotetica “natura” umana e le sue interpretazioni teologiche. Su tale dibattito, si veda Andrea Borsari, “Notes on “Philosophical Anthropology” in Germany. An Introduction” in *Iris: European Journal of Philosophy and Public Debate*, 1 (2009), no. 1, pp. 113-129 e Id., “Strategies of Approximation: Critical Theory and Philosophical Anthropology” in *Iride*, Fascicolo 2, maggio-agosto 2022, pp. 291-311.

⁹¹⁸ Cf. Helmuth Plessner, Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 286-296. Si veda Michael Schüßler, Leib und Körper in der Kritischen Theorie Theodor W. Adorno und der Philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, op. cit., pp. 77-96.

⁹¹⁹ Hans-Joachim Dahms, “Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930”, op. cit.

discussione tra il secondo direttore di *Die Form*, Walter Riezler, e Mies. Se nel primo numero del 1925 il precedente direttore Walter Curt Behrendt poneva il concetto di forma come «fine ed espressione visibile di tutto il lavoro progettuale»⁹²⁰, nel 1927 Mies trovava il titolo della rivista come troppo eccessivo e vincolante: «*Ist die Form wirklich ein Ziel? [...] Ist nicht der Prozeß das Wesentliche?*»⁹²¹. Ma Riezler risponde: «Ciò che io intendo con “forma” [*Form*] è assolutamente inseparabile dal processo di configurazione [*Gestaltungsprozeß*], e non credo che sia possibile rendere visibile il processo di configurazione altrimenti che nella forma: la forma dell'albero è un tutt'uno con il suo processo di crescita, che è vivente e organico [*der ein lebendig organischer ist*], così come la forma di una macchina è tutt'uno con le forze [*Kräften*] organizzate in essa. Non si potrebbe dirlo in maniera più bella che con le parole di Goethe: “*Denn was innen, das ist außen*” [*Perché ciò che è dentro è fuori*]»⁹²².

Risponde allora Mies:

Non mi oppongo alla forma, ma solo alla forma come fine. [...] La forma come fine porta sempre al formalismo. Perché questo sforzo non si dirige verso un interno, ma verso un esterno. Ma solo un interno vivente ha un esterno vivente. Solo l'intensità della vita ha un'intensità della forma. [...] La forma reale presuppone la vita reale. [...] Non giudichiamo il risultato, ma l'approccio al processo di configurazione. È proprio questo che mostra se la forma è stata trovata dalla vita o per se stessa. Ecco perché il processo di configurazione [*Gestaltungsprozeß*] è così importante per me. La vita è per noi il fattore decisivo.⁹²³

Questo modo di intendere la forma come «processo di configurazione» si lega, secondo Mies, al compito del Werkbund: rendere visibile la situazione intellettuale e reale dell'epoca, ordinare le sue correnti e, quindi, guidarle⁹²⁴. Sebbene nel 1927 Mies non potesse ancora leggere *Die Stufen*

⁹²⁰ Walter Curt Behrendt, Geleitwort in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1925, pp. 1-2. Cf. Hermann Muthesius, Werkbundziele (Auszug), 1911 in *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Birkhäuser verlag, 2001, p. 25: l'obiettivo del Werkbund è di «restituire alla forma il posto che le spetta».

⁹²¹ Ludwig Mies van der Rohe e Walter Riezler, “Zum neuen Jahrgang”, in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1927, pp. 1-2.

⁹²² *ivi*

⁹²³ Ludwig Mies van der Rohe, “Rundschau. Zum neuen Jahrgang” in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 2/1927 pp. 59-60, qui p. 59.

⁹²⁴ Cf. *ivi*.

des organischen und der Mensch, che sarebbe apparso nel 1928⁹²⁵, il richiamo alla forma vivente è un punto di contatto fondamentale con la filosofia plessneriana.

D'altronde Mies includeva nella sua libreria diversi libri degli anni dieci e venti che avevano a che fare con la biologia e con la filosofia. La lotta di Mies contro il formalismo trova conferma in queste riformulazioni filosofiche dell'organico, una lotta che, già dal 1923, si accompagna al rifiuto di ogni speculazione estetica e di ogni dottrina e alla presa di posizione nei confronti di un'architettura «vivente»⁹²⁶.

Le nuove tecniche di costruzione e i nuovi materiali quali il cemento, l'acciaio e il vetro dovevano difatti indicare la via da seguire per un'«architettura pelle e ossa» che avrebbe dato forma alla nuova epoca seguendo una evoluzione che andava «dall'estetico all'organico, dal formale al costruttivo»⁹²⁷:

Gli architetti creativi non vogliono avere assolutamente più niente a che fare con le tradizioni estetiche dei secoli passati. [...] L'opera degli architetti deve servire la vita. Soltanto la vita deve essere la loro guida. [...] l'architettura non è per loro una teoria e una speculazione estetica, ma è la volontà dell'epoca tradotta in spazio. Vivente, in trasformazione, nuova. Il carattere della nostra epoca deve rispecchiarsi nei nostri edifici. Noi vogliamo plasmare la forma dei nostri edifici a partire dall'essenza dei compiti, ma con i mezzi della nostra epoca.⁹²⁸

Il rifiuto della forma e della volontà di stile significava, prima di tutto, il riconoscimento dei problemi costruttivi dai quali la forma poteva soltanto risultare immanentemente ed entro determinati vincoli empirici⁹²⁹. I nuovi materiali rendevano possibili nuove soluzioni per l'abitare che rispondessero in ogni parte alle esigenze degli abitanti con mezzi moderni.

⁹²⁵ Max Scheler appare invece come riferimento dell'esposizione "Die Neue Zeit" con *Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs* (L'essere umano nell'epoca del livellamento) del 1929. Secondo Dahms, Mies possedeva anche una copia di Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern, München, 1966. Queste informazioni restano da verificare nell'archivio di Mies, diviso fra l'Art Institut of Chicago (AIC), il MoMa, il Library of Congress a Washington D.C., il Canadian Centre for Architecture di Montreal e IIT di Chicago.

⁹²⁶ Ludwig Mies van der Rohe, Edificio per uffici (1923) in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 257-258.

⁹²⁷ Ludwig Mies van der Rohe, Edificio per uffici (3) (1923) in *ibidem*, p. 258.

⁹²⁸ *ivi*.

⁹²⁹ Werner Oechslin, Il percorso coerente di Mies contro il formalismo e il determinismo, op. cit., p. 141.

Un atteggiamento semplice, chiaro ed elementare doveva sostituirsi alla speculazione estetica, un ritorno all'essenziale inteso come aderenza a uno scopo, manifestazione dei «compiti vitali» dell'architettura in risposta alle esigenze dell'epoca in cui essa era inserita. Proprio perché la volontà del tempo indicava di apprezzare la ragione e il reale, l'aderenza allo scopo e la *Sachlichkeit* dovevano in primo luogo essere soddisfatte per esprimerne la grandezza liberandosi dagli stili di epoche passate.

L'oggettività e l'anonimato delle nuove grandi costruzioni ingegneristiche rivelavano l'importanza della funzione e del significato delle opere architettoniche come avevano fatto i templi, le cattedrali o gli acquedotti delle epoche antiche. Non si trattava, tuttavia, di assumere queste costruzioni come modelli, ma di trovarvi l'ispirazione per un atteggiamento creativo fondato sugli scopi il cui mutamento aveva trasformato il linguaggio dell'architettura: il nesso con il passato non doveva essere formale, ma «sostanziale, architettonico e processuale»⁹³⁰. Non si trattava quindi di proporre delle soluzioni sempre valide e da applicare in ogni situazione, ma di invitare chi si occupava di architettura a realizzare le proprie idee creative in accordo con le necessità e con i mezzi moderni.

Come rileva Werner Oechslin, piuttosto che riproporre un qualsivoglia nuovo «*ismo*», l'obiettivo dell'architettura moderna (nella sua fase stilistica più matura rappresentata, secondo Oechslin, dal padiglione di Barcellona progettato da Mies nel 1929) era «raggiungere quella dimensione alta delle esigenze insite nel concetto di imitazione ereditato dalla classicità, dimensione che sempre era stata individuata come condizione necessaria alla conoscenza approfondita della realtà dell'arte, e che in questo modo /come appare subito chiaro/ si contrappone *in nuce* a ogni formalismo»⁹³¹. Nel 1932 Alfred Barr definiva quindi «il Moderno come uno stile “as original, as consistent, as logical, and as widely distributed as any in the past”»⁹³².

Era dunque necessaria una liberazione dalla dipendenza dagli stili precedenti, ma anche dalle dipendenze dalla tecnica e dall'economia e da un qualsiasi nuovo determinismo formale. Per Mies, infatti, «ogni compito porta nuove condizioni e porta a nuovi risultati. Noi non risolviamo problemi formali, ma costruttivi e la forma non è il fine, ma il risultato del

⁹³⁰ *ibidem*, p. 131.

⁹³¹ *ibidem*, pp. 115-116.

⁹³² *ibidem*, p. 115. Christoph Asendorf in „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, op. cit. definisce un tale atteggiamento tipico del «modernismo classicista» contrapposto a un «classicismismo monumentale».

nostro lavoro»⁹³³. Le possibilità offerte dalla tecnica industriale dovevano essere prese seriamente in considerazione, riconosciute e messe in forma individuando lo scopo (l'«essenza») dell'«organismo edilizio» nel problema dell'«abitare»⁹³⁴, che acquistava una dimensione nuova in relazione alla mutata struttura materiale, sociale e spirituale dell'epoca: «un problema architettonico, nonostante il suo risvolto tecnico ed economico»⁹³⁵. Per meglio dire, Mies considerava l'abitare e il problema della nuova abitazione come un problema che rientrava nella più ampia «battaglia per nuove forme di vita»⁹³⁶. Una battaglia che era resa necessaria dal dispiegamento della tecnica e dell'economia che richiedevano un nuovo padroneggiamento tramite la loro messa in forma, tramite l'ordinamento e l'organizzazione del caos che egli intravedeva in tutti i campi per mirare a una nuova connessione con la vita reale e con l'ambiente.

D'altronde, diceva Mies nella polemica con Riezler, né l'informe né l'eccesso di forma avrebbero condotto alla vera forma⁹³⁷, e questa concezione della forma come ordine era condivisa, per esempio, con Walter Curt Behrendt quando, in un editoriale di *Die Form* del 1925, dichiarava come «Tutto il lavoro di configurazione trova la sua fine e la sua espressione visibile nella forma. Forma è ordinamento [*Form ist Ordnung*]. Ma il nuovo mondo del lavoro, che è sorto intorno a noi, non ha ancora trovato un ordine per se stesso»⁹³⁸. Il compito della rivista consisteva quindi nell'occuparsi di tale *Formgestaltung* in tutti i settori della creazione intellettuale e artistica. La trasformazione del mondo del lavoro tramite l'introduzione di nuovi metodi, nuovi strumenti e nuovi materiali aveva trasformato le precedenti forme economiche e sociali e distrutto le forme di vita tradizionali e l'antica concezione del mondo. Il lavoro progettuale doveva quindi basarsi, in primo luogo, sulla ridefinizione dei propri presupposti quali la concezione dell'abitare e la chiarificazione del ruolo della città entro l'economia nazionale e globale, il ruolo dell'arte entro il lavoro produttivo e il ruolo dell'artista nel quadro della trasformazione del mondo del lavoro.

⁹³³ Ludwig Mies van der Rohe, Architettura e volontà dell'epoca (1924) in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 261-263, qui p. 262.

⁹³⁴ *ibidem*, p. 263.

⁹³⁵ Ludwig Mies van der Rohe, Prefazione al libro "Bau und Wohnung" (1927) in *ibidem*, p. 272.

⁹³⁶ Ludwig Mies van der Rohe, Prefazione al catalogo ufficiale dell'esposizione del Werkbund a Stoccarda "Die Wohnung" (1927) in *ivi*.

⁹³⁷ Cf. Ludwig Mies van der Rohe, "Rundschau. Zum neuen Jahrgang", op. cit., p. 59.

⁹³⁸ Walter Curt Behrendt, "Geleitwort" in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1925-1926, pp. 1-2, qui p. 1.

Il problema della forma non era quindi da intendere come legato al concetto di bellezza, ma come relativo ai «processi di configurazione» [*Gestaltungprozeß*], alla «via verso la forma» [*Wege zur Form*], al «divenire-forma» [*Formwerdung*]⁹³⁹. La rivista si proponeva di esaminare le relazioni reciproche fra processi lavorativi, materiali di lavoro, strumenti e forme, di determinare i molteplici fattori che esercitavano un'influenza decisiva sul lavoro contemporaneo e di chiarirne le condizioni per giungere a una «configurazione organica e quindi anche a nuove forme particolari del nostro tempo», nella consapevolezza che «ogni vera forma è un'espressione chiara [*sinnfälliger*] e veritiera di questa vita contemporanea e che ogni configurazione umana è una forma impressa, che vivente si sviluppa [*alle menschliche Gestaltung geprägte Form ist, die lebend sich entwickelt (!)*]⁹⁴⁰.

Il testo di Behrendt era seguito da un intervento di Hugo Häring dal titolo *Wege zur Form*, dove si riconoscevano due spinte interne al lavoro creativo: la realizzazione di scopi e la spinta all'espressione, che nell'epoca contemporanea chiedevano un allineamento da ottenere orientandosi «nella direzione del vivente, del divenire, di ciò che è mosso [*des Bewegten*], di una configurazione naturale, poiché la via per la configurazione delle forme della realizzazione degli scopi [*Zweckerfüllung*] è anche la via di configurazione della natura»⁹⁴¹:

Non prendiamo più le figure dei piani su cui basiamo le nostre forme creative dal mondo della geometria, ma dal mondo delle formazioni organiche, perché abbiamo capito che la via della vita che configura, che costruisce e che crea non può che essere la stessa via della natura, la via della formazione organica del piano, non la via della geometria. Tutti i movimenti della nostra vita spirituale si basano su questo cambiamento di piano, e il nuovo ordinamento delle cose che ci siamo impegnati a realizzare avviene e si svolge a partire dai nuovi concetti di piano e in relazione a essi.⁹⁴²

Agire in conformità con la natura che configura significava, allora, organizzare le cose consapevolmente per lasciar loro dispiegare la propria individualità, evitare di ridurle a figure geometriche di base che precedono il lavoro per lasciar loro sviluppare la loro propria forma. Nella

⁹³⁹ *ivi*, p. 2.

⁹⁴⁰ *ivi*.

⁹⁴¹ Hugo Häring, "Wege zur Form" in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1925-1926, pp. 3-5, qui p. 4.

⁹⁴² *ivi*.

presentazione dell'esposizione che avrebbe dovuto tenersi nel 1932 a Colonia, il «nuovo tempo» [*Die Neue Zeit*] era esso stesso presentato come «il risultato organico [*das organische Ergebnis*] di una sequenza di gradi e passaggi di un secolo, l'esperienza vissuta e consapevole [*das bewußte Erlebnis*] della continuità del secolo più decisivo di scoperte [*Entdeckungen*], invenzioni [*Erfindungen*] e cambiamenti formali [*Gestaltwandlungen*]]»⁹⁴³.

L'esposizione doveva rappresentare la totalità e l'unità di questo nuovo tempo, portarla alla coscienza nel modo di un'idea creativa che avrebbe puntato al futuro. Riprendendo la presentazione che ne aveva fatto Ernst Jäckh, Hermann von Müller aveva ulteriormente specificato il suo programma come fondato su «l'essere umano e il mondo nel nuovo tempo»⁹⁴⁴, una relazione concepita come polare e originaria di cui l'essere umano costituiva il «centro dinamico», il punto in cui si relazionano e dal quale partono a loro volta due direzioni assegnate l'una all'altra: «l'esperienza vissuta» [*das Erlebnis*] e «la volontà formatrice» [*der formende Wille*]⁹⁴⁵. Ma l'«esperienza vissuta» presupponeva già, per Müller, una «configurazione» [*Gestaltung*], dunque la «*Erlebnis-Gestaltung*» corrispondeva, di fatto, alla *theoria* e all'«*Anschauung* che deve sempre essere allo stesso tempo una configurazione»⁹⁴⁶.

Dalla polarità fra essere umano e mondo emergevano quindi due «immagini» [*Bilder*]: l'esperienza vissuta del mondo, configurata nell'immagine del mondo, e l'esperienza vissuta di sé, configurata nell'immagine dell'essere umano, entrambe proiettate nelle formazioni culturali come una «corona di raggi [*Strahlenkranz*] sull'orizzonte del mondo vissuto»⁹⁴⁷. A loro volta, le oggettivazioni manifestavano la connessione interna e significativa fra le parti e il tutto, e poiché l'arte era intesa come ciò che rivelava queste «potenze universali di configurazione»⁹⁴⁸, essa assumeva il compito di restituire all'esperienza vissuta l'unità e la connessione fra immagine del mondo e immagine dell'essere umano. La volontà formatrice orientata a uno scopo, *praxis* o azione di dare forma all'individuo, alla comunità – tramite l'educazione e la

⁹⁴³ Ernst Jäckh, *Idee und Realisierung der Internationalen Werkbund-Ausstellung „Die Neue Zeit“ Köln 1932*, op. cit., p. 406.

⁹⁴⁴ Hermann von Müller, “Zum Programm der Ausstellung Die Neue Zeit” in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 5/1930, Heft 5, pp. 75-79, qui p. 75.

⁹⁴⁵ *ivi.*

⁹⁴⁶ *ivi.*

⁹⁴⁷ *ivi.*

⁹⁴⁸ *ivi.*

politica – e al mondo, inteso come ambiente da trasformare tramite scienza, tecnologia ed economia⁹⁴⁹, riguardava invece la «messa in forma» [*Formung*] dell'esperienza complessiva del nuovo tempo ed indicava dunque un principio architettonico all'opera nella forma di vita umana che giustificava, secondo Müller, il diritto del Werkbund ad assumere la guida di questo compito.

L'impegno del Werkbund nel dare forma a tutto ciò che serviva al progresso spirituale e al beneficio dell'umanità, nel tener vivo un atteggiamento di fiducia nel lavoro e nell'utopia doveva però, secondo Mies, fondarsi sul riconoscimento di ciò che era essenziale al lavoro architettonico:

Rifiutiamo di affrontare le cose e le questioni soltanto dall'esterno, il che può portare con sé soltanto l'organizzazione, il formale e rapide soluzioni. A noi tocca un approfondimento del lavoro, che ci porti alla radice del problema e che non si possa mettere in questione. [...] Il Werkbund deve sempre e soltanto occuparsi del contenuto delle cose, sempre del *come*.⁹⁵⁰

A proposito del «*come*», già nel testo del 1923 pubblicato in «*G*» per presentare la propria casa di campagna in calcestruzzo armato, Mies dichiarava come «Non esist(a) alcuna forma in sé. L'effettiva pienezza della forma è condizionata e strettamente legata ai propri compiti: sì, è l'espressione più elementare della loro soluzione»⁹⁵¹.

Come rilevano Michele Caja e Mara De Benedetti, il problema della forma è quindi posto in Mies nei termini di un «ritrovamento della forma» che segue l'insegnamento di Hendrik Petrus Berlage: «“come la natura trasforma i suoi tipi originari”, così lo stesso architetto, secondo Berlage, può soltanto “trasformare le forme artistiche fondamentali”. Contro una “architettura menzognera”, Berlage afferma la necessità di una “costruzione oggettiva, razionale e, perciò stesso, chiara”, basata sulla ricerca di una verità assoluta, ritrovabile soltanto nell'essenza delle cose, una costruzione

⁹⁴⁹ Cf. *ibidem*, p. 76.

⁹⁵⁰ Ludwig Mies van der Rohe, Discorso in occasione del congresso tenutosi per l'anniversario del Deutscher Werkbund, Berlino, ottobre 1932 in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 302-303.

⁹⁵¹ Ludwig Mies van der Rohe, Costruire (1923) in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 258-259, qui p. 258.

dunque che, secondo quanto sosteneva Mies, deve “cogliere il nocciolo della questione...costruire è servire”»⁹⁵².

Berlage quindi, ma anche Semper, indicano il cammino per la ricerca di una «forma essenziale, basata sui principi elementari della costruzione, quali espressioni di quella continuità sovratemporale riscontrabile in esempi di natura differente, dalla capanna primitiva alle moderne opere di ingegneria. Costruzioni che ispirano le architetture di Mies, che non sono però mai semplici “oggetti tecnici”, ma “creazioni architettoniche ideali, dimostrazione di un’idea che viene prima della realizzazione di un compito pratico”»⁹⁵³. Creazioni ideali, ma radicate in condizioni reali: il rifiuto dell’atteggiamento estetico come principio guida della progettazione significava procedere partendo dalle qualità dei materiali stessi, da ciò che essi rendevano possibile.

Secondo Fritz Neumeyer, dunque, nonostante il rifiuto dell’atteggiamento estetico, il carattere operativo della costruzione diviene esso stesso principio estetico, un ideale individuato nello scheletro di un edificio ancora non finito «nel quale si manifesta nel modo più evidente la severa grazia della costruzione ingegneristica. [...] Nella struttura non rifinita dello scheletro in acciaio sembrava manifestarsi una forma essenziale che, in quanto tale, negava ogni abbellimento e ogni decorazione: “Con il rivestimento delle facciate tale effetto scompare completamente, l’idea costruttiva che sta alla base è annientata e soffocata per lo più da un caos di forme prive di senso e banali. [...] si dovrebbe rinunciare a risolvere queste nuove costruzioni con le forme tradizionali, poiché la configurazione formale non può che derivare dalla loro essenziale caratteristica”»⁹⁵⁴.

Riprendendo le riflessioni di van de Velde, la pura forma oggettiva delle nuove creazioni ingegneristiche quali piroscafi e locomotive diventava modello del moderno processo di formazione, la cui bellezza derivava dall’identità fra funzione e forma, una forma “onesta” e aderente a ciò che doveva essere. La struttura a scheletro aveva inoltre conseguenze sui principi costruttivi poiché permetteva di superare i limiti dei materiali e di evitare i muri massicci e la rigida distribuzione dello spazio imposta dagli edifici in muratura: nella struttura a scheletro «la smaterializzazione di un volume rigidamente fissato era giunta alle sue ultime conseguenze. Tale

⁹⁵² Michele Caja e Mara De Benedetti, Nota dei curatori a Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 11-19, qui p. 14. Sulla derivazione hegeliana della questione in Berlage, si veda quando detto da Neumeyer nelle pp. 93ss.

⁹⁵³ *ibidem*, p. 15.

⁹⁵⁴ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 138-139.

punto limite dell'architettura si cristallizzava in una struttura a traliccio di “spazi sostanzialmente vuoti” (Max Dessoir) e che, dei volumi architettonici, conservava soltanto una pura strutturazione di linee e di superfici alla quale, insieme alla massa, sembrava essere stata sottratta visivamente anche la forza di gravità»⁹⁵⁵. Il fulcro della nuova configurazione dello spazio era quindi l'apertura, gli spazi vuoti al posto dei precedenti muri, sostituiti da superfici vetrate. Dal progetto per il grattacielo di vetro della Friedrichstraße a Berlino del 1921-1922, intitolato «Alveare», al progetto per un edificio per uffici in cemento del 1922, al progetto della casa di campagna in cemento dello stesso anno, al progetto per la casa di campagna in mattoni presentato nel 1924 il problema della nuova concezione spaziale ottenuta con l'abbandono del carattere di delimitazione del muro è esplorato da Mies in modi diversi includendovi i problemi del movimento e dell'apertura verso l'ambiente circostante.

Verso la metà degli anni Venti Mies è quindi uno dei rappresentanti principali della nuova architettura: aderisce al Deutscher Werkbund, di cui diventa vicepresidente, e fonda il Ring nel 1924 per difendere gli ideali dell'architettura moderna contro il conservatorismo del Bund Deutscher Architekten⁹⁵⁶. A questo periodo risale secondo Neumeyer l'ispirazione tratta dal libro di Werner Lindner pubblicato nel 1923, *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, il cui concetto chiave era «la costruzione sviluppata in modo organico». A ciò corrispondeva un “organismo architettonico vivente”, un “organizzazione chiara, organica e armoniosa sia degli spazi interni che dei volumi esterni”. Per Mies lo “spirito della nuova architettura” viveva nel “modo di costruire organico che creava i suoi valori formali a partire dall'aderenza allo scopo” e – dato che non esisteva una “nuova” o “vecchia” *Sachlichkeit* – obbediva alla legge universale del processo di formazione elementare»⁹⁵⁷.

Come rilevano Sabine Kraft e Schirin Taraz-Breinolt, «Il significato di organico cambia notevolmente nelle singole epoche e dipende da come è rivisto dalle scienze che si occupano dell'organismo. Nel XIX secolo è la fisiologia a sostituire gli schemi anatomici classici. Questo ha significato un'enorme svolta, perché l'anatomia si è sviluppata sull'oggetto morto e la fisiologia ha dovuto occuparsi dell'oggetto vivente. La forma [*Form*] diventa qui il risultato dei processi vitali. L'emergere della fisiologia e del

⁹⁵⁵ *ibidem*, p. 141.

⁹⁵⁶ Cf. Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2007 (2006; 1996), pp. 37ss.

⁹⁵⁷ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 151.

funzionalismo è tutt'uno»⁹⁵⁸. Così le nuove forme ingegneristiche, per Lindner come per Mies, assumevano ancora il volto di forme originarie che potevano essere descritte in affinità morfologica con gli «archetipi» derivati dal mondo organico, un'affinità che offriva la possibilità alle forme meccaniche di raggiungere il loro potenziale di bellezza.

Questa affinità era a sua volta difesa da Walter Riezler e considerata come dimostrazione dell'universale unità del mondo riscontrabile nelle costruzioni primitive. Di nuovo, non si trattava di imitare quell'ordine, ma di comprenderlo e di ricrearlo dall'"interno": «l'interesse per l'etnologia e per la tecnica moderna equivaleva a un processo di conoscenza estetica»,⁹⁵⁹ cui si aggiunge l'interesse miesiano per le scienze della natura novecentesche, che mirava a «riconciliare l'essenziale e l'esistenziale, l'eterno e il presente in un "rapporto di verità"»⁹⁶⁰.

Fra i testi miesiani del 1922/1923 e i testi della fine degli anni Venti e Trenta è tuttavia evidente il passaggio da una concezione della forma come realizzazione dei compiti dell'architettura in quanto manifestazione della volontà dell'epoca a una concezione della forma come risultato di un lavoro spirituale che, mettendo in ordine, attribuisce senso. Jean-Louis Cohen parla, a questo proposito, di un avvicinamento di Mies alle posizioni della destra del Deutsche Demokratische Partei e di un progressivo orientamento verso l'idealismo sotto l'influenza del movimento Quickborn, dove Mies era entrato in contatto con l'architetto Rudolf Schwarz e il cui teorico era il prete e filosofo cattolico Romano Guardini⁹⁶¹. Il 1926 sembra essere per Mies l'anno più importante per la sua formazione⁹⁶²: nel testo per una conferenza tenuta in quell'anno, egli distingue una «bellezza di natura tecnica» da una «espressione di natura spirituale»⁹⁶³, mostrando di ridimensionare il valore della forma puramente funzionale delle opere ingegneristiche⁹⁶⁴. A sua volta, il concetto di «volontà dell'epoca» scompare dal suo vocabolario, lasciando il posto al concetto di «decisione

⁹⁵⁸ Si veda il dialogo fra Joachim Krausse, Sabine Kraft e Schirin Taraz-Breinholt dal titolo "Formen nach dem Vorbild der Natur?" in *Arch+* 159/160. *Formfindungen von biomorph bis technoform*, Mai 2002, pp. 21-25, qui p. 23.

⁹⁵⁹ *ibidem*, p. 153.

⁹⁶⁰ *ibidem*, p. 159.

⁹⁶¹ Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, op. cit., p. 40.

⁹⁶² Ludwig Mies van der Rohe, "No Dogma", intervista in *Interbuild*, VI, 6 (1959), p. 10.

⁹⁶³ Ludwig Mies van der Rohe, Conferenza (1926) in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 266-270, qui p. 269.

⁹⁶⁴ Cf. Christian Freigang, "Mies van der Rohe, der Werkbund und die Frage der Technik um 1930 in *RIHA Journal*, Nr. 0186, 30 May 2018, online: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70240/65862>.

spirituale»⁹⁶⁵ intesa come una volontà di forma che oltrepassa la semplice tecnica e deve anzi orientarla.

Oltre all'influenza di Schwarz e di Guardini, Neumeyer menziona il già citato testo di Ebeling, *Der Raum als Membran*, pubblicato nel 1926 e ispirato a Nietzsche e a Raoul Francé. Il testo poneva il problema della condizione architettonica a partire dalle condizioni elementari dell'esistenza biologica e, in particolare, della membrana fra corpo e spazio, e discuteva dell'equilibrio armonico fra le componenti dell'organismo come criterio di valutazione della qualità architettonica⁹⁶⁶: questa articolazione dello spazio secondo una determinata concezione dell'esistenza biologica e dell'organico divenne, secondo Neumeyer, il vero e proprio fulcro del lavoro di Mies dal 1926⁹⁶⁷. La funzione estetica dell'architettura miesiana sembra quindi orientarsi prima di tutto verso l'esperienza spaziale e non più verso la costruzione tramite il ruolo assunto dalla pianta caratterizzata da setti asimmetrici e spazi che appaiono come fluidi, aperti, intrecciati⁹⁶⁸.

La costruzione di una «estetica dello spazio» avvicina quindi Mies alle teorie di Schmarsow sull'architettura come arte spaziale⁹⁶⁹ e, quindi, alla concezione architettonica espressa da Plessner in *Die Einheit der Sinne*, la cui copia è presente nella biblioteca di Mies. Si potrebbe anche parlare di un orientamento critico assunto dall'architettura miesiana nella misura in cui essa scopre le proprie condizioni di possibilità e ne fa principio costruttivo: il movimento del corpo come presupposto della percezione spaziale, l'intreccio fra impulso spirituale e impulso materiale all'opera in ogni formazione umana. Il costruire miesiano andrebbe dunque inteso come derivante da

un campo di tensioni dotato da una parte di intrinseca legittimità e, dall'altra, di libertà creativa, categorie antitetiche di un tutto. Questo dovrebbe garantire agli uomini "l'indispensabile isolamento pur nella massima libertà della forma spaziale aperta" e predisporre "uno spazio che delimita senza isolare", che ben si adatta alla nuova epoca e ai suoi modi di vita. All'interno di questa concezione dello spazio e dell'architettura, che definiva il "costruire" in senso filosofico come capacità di "dare forma alla realtà", sorse per Mies la questione del "valore e della dignità dell'esistenza umana", la domanda: "Il mondo, così come si presenta, è accettabile per l'uomo? ... Può svilupparsi in modo tale che valga la pena di viverci?".⁹⁷⁰

⁹⁶⁵ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 180.

⁹⁶⁶ *ibidem*, p. 192.

⁹⁶⁷ *ibidem*, p. 199.

⁹⁶⁸ *ibidem*, pp. 200ss.

⁹⁶⁹ *ibidem*, p. 202.

⁹⁷⁰ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 23.

La peculiarità dell'architettura di Mies di questo periodo risiederebbe allora, come evidenziato dalla casa Tugendhat, «nel carattere contraddittorio tenuto in un equilibrio tale che la sensibilità spaziale poteva orientarsi in due direzioni, registrando come autentici valori spaziali sia la chiusura che l'apertura. [...] la casa [...] era contemporaneamente cellula e mondo, rifugio protettivo e luogo aperto», una connessione e insieme una cesura fra tutto e parte resa possibile dalla finestra a tutta altezza che si poneva come una membrana, secondo quanto descritto da Walter Riezler⁹⁷¹.

La precedente citazione di Mies in cui si parla di «forma aperta» è inoltre posteriore all'incontro con Plessner. Si tratta di uno scritto che presenta la «Casa H. a Magdeburgo», la cui sintetica descrizione ne spiega l'articolazione come rispondente alle esigenze abitative della committente, la quale «voleva condurre una vita sociale aperta e improntata all'ospitalità. Questo è ugualmente riflesso nell'organizzazione interna della casa. Anche qui il necessario isolamento in tutta la libertà della forma spaziale aperta»⁹⁷². La casa realizza quindi un «sistema di rapporti chiaramente articolato. [...] è inserita in questo ordine strutturale primario, dove entra in dialogo con un campo di riferimento in tensione che costituisce l'autentico ordine architettonico. L'ermetico microcosmo della casa, con i suoi spazi interni precisamente strutturati, interagisce con l'ambiente circostante del giardino, altrettanto chiaramente articolato grazie a questa forza di coesione degli spazi, per diventare infine un tutt'uno con la dimensione del paesaggio aperto»⁹⁷³.

Come è noto, Neumeyer radica l'interesse di Mies nei confronti della possibilità di tenere insieme le opposizioni polari nell'influenza della «filosofia del vitale e del concreto» di Romano Guardini. Dalla lettura delle sue opere, Mies ricavava che «la tecnica è ovunque, anche nello spirituale» e che una nuova architettura voleva dire creare una nuova forma di vita. Guardini sottolineava inoltre l'importanza dell'atteggiamento nei confronti delle cose, la necessità di porre un nuovo ordine spirituale nei confronti del mondo tecnico, la consapevolezza della necessità umana di plasmare la natura entro la natura a prezzo del sacrificio di una realtà vivente e la

⁹⁷¹ *ibidem*, p. 207, nota 164.

⁹⁷² Ludwig Mies van der Rohe, Casa H. a Magdeburgo (1935) in Id., *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Torino, Einaudi, 2010, p. 85.

⁹⁷³ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 75.

tensione fra particolare e universale, fra movimento e staticità, fra vita e forma⁹⁷⁴.

Proprio la «vita concreta» costituiva il concetto centrale e decisivo entro il quale pensare l'unità degli opposti che non si risolveva sinteticamente, ma «esisteva [...] in quella forma originaria di “dualità interdipendente” (sottolineato da Mies) che “doveva essere accettata in quanto essenza della vita umana [...]». L'affermazione di Blaise Pascal che l'uomo non è né un angelo né una bestia e quella di Friedrich Nietzsche che paragonava l'uomo a una fune tesa sopra un abisso trasparivano nel linguaggio e nel pensiero di Guardini»⁹⁷⁵. Due affermazioni care a Plessner. La polarità richiedeva una apertura e insieme una presa di posizione nei suoi confronti: «In questo senso, la “forma spaziale aperta”, che realizzava uno “spazio protettivo, ma non costrittivo”, che salvaguardava la vita, ma lasciava spazio per il dispiegamento dello spirito, offriva alla vita dell'uomo del ventesimo secolo una realtà adeguata, tanto contraddittoria quanto ordinata, di libertà e sicurezza, di ampiezza e delimitazione»⁹⁷⁶.

Facendo a meno delle spinte religiose di Guardini, che ricordano le riflessioni sull'*ordo amoris* di Scheler, queste parole potrebbero perfettamente inserirsi nel solco della riflessione plessneriana. Se però Mies trovava in Plessner un interlocutore che riprendeva in maniera originale l'insieme di problemi che attraversavano la sua pratica architettonica e che egli aveva potuto mettere a fuoco entro un vasto insieme di letture e contatti con i filosofi del tempo, Plessner non sembra testimoniare di altrettanto ampi contatti con l'architettura del suo tempo, se si esclude quelli che vedono Mies fare da intermediario. Nelle architetture di Mies, egli poteva scorgere il tentativo di rispondere alla crisi della modernità tramite un nuovo atteggiamento che conciliasse la dimensione tecnica e materiale dell'esistenza senza ridurvi le sue esigenze estetiche e spirituali per riconquistare un equilibrio sempre in movimento.

La necessità di dare forma al mondo nuovo, come dichiarato in apertura al discorso in occasione del congresso tenutosi per l'anniversario del Deutscher Werkbund del 1932, passava per Mies dal riconoscimento dell'architettura come un «processo vitale» che riguarda il «confronto spaziale dell'uomo con il suo ambiente (,) [...] espressione di come l'uomo si affermi in esso e di come sappia padroneggiarlo» e richiede di essere

⁹⁷⁴ Si rimanda agli appunti presi da Mies rispetto ai testi di Guardini e pubblicati in *ibidem*, pp. 277-291.

⁹⁷⁵ *ibidem*, p. 216.

⁹⁷⁶ *ibidem*, p. 217.

posto in modo non solo tecnico, ma relativo all'organizzazione e all'economia in quanto «traduzione spaziale di decisioni spirituali»⁹⁷⁷. Come si è detto, la progettazione miesiana procedeva alla distribuzione complessiva delle parti entro una totalità “organica” tramite l'articolazione interna di differenze e contrasti, di aperture e ordine, di limitato e di illimitato, di una «regolare irregolarità». Non a caso, Mies possedeva due libri di Buytendijk fra i quali *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen* del 1925, e Buytendijk e Guardini, incontratisi alla fine degli anni Venti, avevano nutrito un ampio scambio di lettere⁹⁷⁸ e influenzato reciprocamente le proprie posizioni filosofiche.

Joachim Fischer considera inoltre la vicinanza fra il concetto di «opposizione» di Guardini e il concetto plessneriano di «*Grenze*», dando testimonianza di una lettera di Buytendijk indirizzata a Plessner il 5 febbraio 1928 dove il filosofo olandese attira l'attenzione sul concetto di «*Gegensatz*» di Guardini come una «vera e profonda visione [*Einsicht*] nel concreto-vivente [*Konkret-Lebendigen*]»⁹⁷⁹. Nel caso di Mies, questa visione del concreto-vivente come realizzazione di opposti permetteva di pensare al costruito come un «oggetto autonomo grazie alla sua plasticità ma che, nel contempo, si legava a un tutto molteplice e variegato come parte integrante di una grande unità con la natura. Questa unità di ordine assoluto e relativo [...] era definita da relazioni complesse più organiche che astratte»⁹⁸⁰.

Nel 1933, l'architetto descriveva l'uso di calcestruzzo, acciaio e vetro come ciò che permetteva di rivoluzionare lo spazio, di consentire «una libertà nella conformazione spaziale a cui non vogliamo più rinunciare. Soltanto ora è possibile articolare lo spazio liberamente: aprirlo e legarlo al paesaggio, in modo che venga soddisfatto il bisogno di spazio degli uomini odierni. La semplicità della costruzione, la chiarezza dei mezzi architettonici e la purezza dei materiali saranno gli strumenti di una nuova bellezza»⁹⁸¹. Dal punto di vista architettonico, l'influenza di Frank Lloyd Wright, la cui opera era stata esposta per la prima volta a Berlino nel 1910, è testimoniata dall'omaggio scritto in onore dell'architetto statunitense:

⁹⁷⁷ Ludwig Mies van der Rohe, *Le premesse della creazione architettonica* (1928), op. cit., p. 293.

⁹⁷⁸ Pubblicate in Henk Struyker Boudier, *De rede van het hart. Correspondentie van F. J. J. Buytendijk met Romano Guardini*, Zeist, Kerckebosch, 1986.

⁹⁷⁹ Cf. Joachim Fischer, *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts. 2., durchgesehene Auflage*, Baden, Verlag Karl Alber, 2022, pp. 87-88, nota 58.

⁹⁸⁰ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 83.

⁹⁸¹ Ludwig Mies van der Rohe, *Cosa sarebbe il calcestruzzo, cosa l'acciaio, senza il vetro?* (1933) in Id., *Gli scritti e le parole*, op. cit., p. 79.

L'opera di questo grande maestro ci mostrò un mondo architettonico di forza e chiarezza linguistica inattesa, e di una sconcertante ricchezza formale. Qui finalmente vi era un maestro costruttore che attingeva alla sorgente reale dell'architettura e che portava alla luce con vera originalità le sue creazioni architettoniche. Qui infine fioriva l'autentica architettura organica.⁹⁸²

Attingere dalla sorgente reale dell'architettura penetrando nell'«essenza» delle cose mettendosi al loro servizio⁹⁸³ per rivelare e mettere in forma l'universale nel particolare: per Neumeyer «i rappresentanti della nuova architettura aspiravano a un processo di formazione che fosse in sintonia con le leggi universali. [...] La parola *Bauen* esprimeva tale significato “formativo”: essa si richiamava infatti all'ordine naturale, alla struttura regolare della materia e al suo movimento, da cui derivava ogni crescita, e caratterizzava quell'opera dell'uomo che, nella libertà di scelta, realizzava il proprio ordine sulla base di leggi oggettive. Almeno concettualmente, si adempiva così l'auspicata unità fra un ordine oggettivo e un ordine soggettivo, che doveva caratterizzare la forma elementare»⁹⁸⁴.

Un'unità organica fra forma e vita, dunque, che trovava riscontro anche nell'interesse che Raoul Francé, altro autore di riferimento di Mies, manifestava nei confronti di Goethe quale autore di scritti di scienze naturali, riferendosi in particolar modo agli scritti morfologici che facevano parte, a loro volta, della biblioteca di Mies⁹⁸⁵. La «figura luminosa» di Goethe, come chiamata da Francé, indicava la via per un trattamento indulgente della natura, per una educazione all'umiltà che Neumeyer lega nuovamente al titolo di un libro di Buytendijk del 1928 (*Erziehung zur Demut*) ampiamente studiato da Mies e fondamentale per articolare la propria concezione dell'insegnamento al Bauhaus. Il *Bauen* miesiano sembra allora muoversi verso una «filosofia dell'organico»⁹⁸⁶ nel senso in cui la configurazione della forma deve procedere dall'«essenza» stessa dell'oggetto.

⁹⁸² Ludwig Mies van der Rohe, Omaggio a Frank Lloyd Wright (1946) in *ibidem*, pp. 101-103, qui p. 102.

⁹⁸³ Su questo argomento si veda Massimo Cacciari, “Res aedificatoria. Il “classico” di Mies van der Rohe” in *Casabella*, n. 629, Anno LIX, 1995, pp. 3-7.

⁹⁸⁴ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., p. 127.

⁹⁸⁵ Cf. *ibidem*, p. 132, nota 32.

⁹⁸⁶ Cf. *ibidem*, pp. 135ss.

Si tenga infine presente il discorso inaugurale tenuto all'Armour Institute of Technology, dove Mies parla della *Bildung* anche nei termini di una formazione necessaria all'essere umano che riguarda tanto la sua esistenza materiale, quanto la sua esistenza spirituale. In tale formazione, l'architettura ha un ruolo centrale poiché essa è «nelle sue forme più semplici [...] completamente radicata all'utile, ma si estende attraverso tutti i livelli di valore fino alle sfere più alte dell'esistenza spirituale, fino alla sfera del significato, al campo della pura arte. Ogni educazione architettonica deve tenere in conto di questa circostanza se vuole raggiungere il suo scopo. Deve tenere conto di questa relazione organica. [...] Deve rendere chiaro, passo a passo, cosa è possibile, cosa è necessario e cosa è significativo»⁹⁸⁷.

In un certo senso, le parole di Mies sembrano riecheggiare le domande kantiane che prefigurano la fondazione dell'antropologia filosofica. La formazione deve condurre dall'irresponsabilità dell'opinione alla responsabilità dell'intuito, del giudizio e della comprensione, portare dall'arbitrario all'ordine, dal materiale, attraverso la funzione, alla forma. Nelle forme delle costruzioni "primitive", essa scorge l'unità fra materiale, costruzione e forma, l'espressione di una «sensazione naturale», una «ricchezza di struttura», una ricchezza di superfici che richiede una grande disciplina del materiale raggiungibile tramite il riconoscimento delle sue qualità specifiche e dall'individuazione degli intenti che guidano il costruire: «Vogliamo sapere cosa può essere, cosa deve essere e cosa non dovrebbe essere. Perciò dobbiamo capire la sua essenza. Così esamineremo ogni funzione che si presenta, ne determineremo il carattere e faremo di questo carattere la base della nostra concezione e della nostra forma»⁹⁸⁸.

Allo stesso tempo, è necessario imparare a comprendere l'ambiente spirituale e intellettuale, riconoscere le forze portanti dell'epoca, chiarificarne i principi e i valori e decidere rispetto a essi. Né meccanicismo né idealismo, ma un

principio organico di ordine come misura in grado di stabilire il significato e la proporzione delle parti e la loro relazione con il tutto. Adotteremo quest'ultimo principio come base del nostro lavoro. La lunga strada dal materiale, attraverso la funzione, fino alla forma ha un unico scopo: produrre ordine a partire dalla terribile confusione odierna. Tuttavia vogliamo un ordine che dia a ogni cosa il suo posto. E vogliamo dare a ogni cosa ciò che le è dovuto, in accordo con la sua

⁹⁸⁷ Ludwig Mies van der Rohe, Discorso inaugurale all'Armour Institute of Technology (1938) in Id., *Gli scritti e le parole*, op. cit., pp. 92-96, qui p. 93.

⁹⁸⁸ *ibidem*, p. 94.

natura. Siamo determinati a farlo in un modo così perfetto che il mondo delle nostre creazioni cominci a sbocciare dall'interno. Di più non vogliamo – di più non possiamo. Nulla esprimerà meglio lo scopo e il significato del nostro lavoro delle profonde parole di Tommaso d'Aquino: «Il bello è lo splendore del vero!».⁹⁸⁹

Poiché l'ordine deve procedere dall'interno, dalla spinta di ogni cosa a realizzare la propria natura, il compito che egli attribuisce alla formazione – e all'architettura come formazione/configurazione dell'ambiente umano – è proprio quello di mettere le persone nelle condizioni di farlo: uno spunto da prendere molto sul serio.

I concetti di «organico» e di «forma vivente» fin qui utilizzati ci sembrano quindi, in realtà, oltrepassarne l'accezione data da Frank Lloyd Wright e dai suoi seguaci. Semmai, come nota Gillo Dorfles a proposito di Bruno Zevi:

L'aggettivo organico [...] come afferma lo Zevi: «si definisce in architettura in contrapposizione al teorico, al geometrico, agli standards artificiali, alle scatole bianche...di tanta parte dell'architettura moderna». Potremo senz'altro associarci agli organicisti nel ripudio di tante forme schematiche e frigide, meccanizzate e standardizzate del razionalismo «rettangolistico» [...], potremo noi pure trovare molto più consono alla vita dell'uomo, che è in continuo divenire, la casa che si serva di elementi prefabbricati aumentabili, che si sviluppi secondo un piano «organico», e non la scatola già totalmente precostituita e non accrescibile; ma tutto ciò non farà che riconfermarci nella nostra convinzione che al di là del lato sociale, psicologico, umanitario, sentimentale, dell'architettura, esiste un lato esclusivamente estetico il quale potrà talvolta andar perduto nel considerare taluni casi puramente utilitari ma che invece [...] dovrà di nuovo esser posto in piena luce.⁹⁹⁰

In tale concezione dell'organicità opposta alla meccanicità pura e all'aridità tecnica, della modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, del dinamismo opposto alla staticità⁹⁹¹, Dorfles intravede una riattualizzazione dello spirito del Barocco in direzione di una nuova età

⁹⁸⁹ *ibidem*, pp. 95-96.

⁹⁹⁰ Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, op. cit., p. 58.

⁹⁹¹ Domitilla Dardi e Vanni Pasca rintracciano la presenza di due correnti parallele, una geometrico-astratta e l'altra organico-figurativa, anche nella storia del design, rimandando tuttavia a una concettualizzazione dei due termini di impronta worringeriana, che non corrisponde del tutto al concetto di «organico» in Plessner. Cf. Domitilla Dardi e Vanni Pasca, *Manuale di storia del design*, Milano, SilvanaEditoriale, 2019.

costruttiva fondata sull'equilibrio fra funzione utilitaria e caratteristiche estetiche⁹⁹².

Il concetto di «forma aperta» applicato all'architettura moderna fa difatti eco all'uso che del termine aveva fatto Wölfflin nella sua rivalutazione del Barocco, nello studio delle regole stilistiche in esso espresse. Si tratta, per Wölfflin, di «nuovo senso della forma»⁹⁹³, di un nuovo stile affascinato dall'informe, di una tendenza al pittorico, al movimento, alla maggiore libertà delle linee e al gioco animato di luci e ombre in contrasto con le leggi della costruzione. Non la forma decisa e statica, ma il movimento delle masse si avverte in questo stile, la variazione incessante che produce un effetto per la sua apparenza e sviluppa come mai prima i mezzi per esprimerla.

Il Barocco abbandona la predilezione per la linea e concepisce un insieme di masse senza limiti fissi: al posto del contorno subentra una sfera indecisa di delimitazione⁹⁹⁴, le masse sfumano l'una nell'altra. Al piano subentra lo spazio, la plasticità del corpo, lo spostamento del centro di gravità verso un lato così da ottenere una tensione nella composizione che dissolve la regolarità e la simmetria. Esso tende all'inafferrabile, mira all'infinito, all'indeterminato contro il delimitato, all'inesauribilità dei motivi: «portato alle sue ultime conseguenze, lo stile pittorico dovrà distruggere completamente la forma plastica»⁹⁹⁵.

La forma non è quindi data da un'unica soluzione, ma emerge da un insieme di forze, non tanto nel modo di un organismo armonico, ma come un dramma, un movimento particolare del corpo. Tende all'alto, accelera le forme, “libera” le proporzioni verso il non finito, verso il non necessario, verso l'agitazione del divenire. Questa visione è riformulata nei *Grundbegriffe* sulla base di una serie di coppie oppozionali che caratterizzano per Wölfflin l'evoluzione naturale dello stile: 1. passaggio dal lineare al pittorico; 2. passaggio dalla visione in superficie alla visione di profondità; 3. passaggio dalla forma chiusa a quella aperta; 4. passaggio dalla molteplicità all'unità; 5. passaggio dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa⁹⁹⁶. Il capitolo dedicato alla coppia forma chiusa (tettonica) / forma aperta (atettonica) si apre con la considerazione che ogni opera d'arte è un sistema di forme, dunque un organismo

⁹⁹² Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, op. cit., pp. 73-74.

⁹⁹³ Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, op. cit., p. 17.

⁹⁹⁴ *ibidem*, p. 35.

⁹⁹⁵ *ibidem*, p. 39.

⁹⁹⁶ Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, op. cit., pp. 30-32.

caratterizzato da un carattere di necessità: tutto deve essere così com'è, anche la sua forma.

Ma tale carattere riposa su fondamenti diversi: la forma chiusa riguarda un'immagine ben circoscritta che in ogni sua parte si richiama a se stessa, quella aperta tende a superare se stessa e vuole apparire illimitata, sebbene una delimitazione esista sempre, conferendole un carattere di compiutezza in senso estetico. Nel caso dell'architettura, l'abolizione completa della tettonica non è però possibile e soltanto la decorazione sembra per Wölfflin potervi assumere atteggiamenti più liberi. Le possibilità della forma aperta sono allora più limitate in architettura. Si può però parlare di un ordine più libero rispetto a quello dello stile della forma chiusa, di una tensione verso l'indefinito e il non finito, di un passaggio da forma rigida a forma fluida che trova ispirazione nelle forme del mondo organico, poiché la materia è considerata come animata da un impulso a prendere forma che si trasforma senza transizione da un elemento all'altro⁹⁹⁷.

Riprendendo le analisi del maestro, anche Giedion attribuisce al Barocco il merito di aver tentato per la prima volta una nuova interpretazione spaziale e considera Borromini come un anticipatore delle istanze dell'architettura moderna quando tenta di espandere il movimento dell'architettura dallo spazio interno allo spazio esterno⁹⁹⁸ come poi realizzato, per esempio, dal progetto di Tatlin per un monumento a Mosca nel 1920⁹⁹⁹. Per Giedion dunque, come in Italia per Dorfles e Bruno Zevi, il Barocco offre una prima manifestazione della cultura moderna tramite la negazione della forma classica rinascimentale, delle leggi assiali, delle proporzioni e delle simmetrie, tramite l'accoglienza del movimento di spazi e volumi in chiave illusionistica che costringono l'osservatore a movimenti continui mutando i punti di vista e gli effetti suscitati.

Ma, Zevi riprende Umberto Eco¹⁰⁰⁰, non si tratta di una forma aperta "cosciente", poiché la forma aperta del Seicento «era dettata dal programma

⁹⁹⁷ *ibidem*, pp. 183-190.

⁹⁹⁸ Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, op. cit., p. 148.

⁹⁹⁹ *ibidem*, p. 109.

¹⁰⁰⁰ Dichiara Eco che la nozione di "opera aperta" non ha rilievo assiologico poiché l'apertura come ambiguità fondamentale del messaggio è una costante di ogni opera. Tuttavia, tale nozione è usata come modello ipotetico di direzione dell'arte contemporanea, richiamandosi a Riegl e Panofsky, come categoria esplicativa elaborata per semplificare una tendenza, per astrarre una struttura comune alle opere che ne metta in luce il sistema di relazioni senza pretendere di risolvere l'intera questione della natura e della funzione dell'arte contemporanea o dell'arte in genere. Cf. Umberto Eco,

di persuadere e propagandare, presupponeva un finalismo e sostanzialmente una società autoritaria»¹⁰⁰¹. Zevi, come Eco, mette l'accento sulla collocazione storica dell'opera architettonica e sulla maggiore apertura dell'opera moderna nei confronti della persona che interpreta, un'apertura integrata nella struttura stessa dell'opera che rifiuta norme interpretative e di gusto precostituite e si rende disponibile a ulteriori integrazioni «incanalando(e) nel gioco di una vitalità organica che l'opera possiede anche se non è finita»¹⁰⁰². Le sue qualità sono dunque «Indeterminatezza, ambiguità, plurivalenza, disordine [...] rifiuto dei concetti classici di continuità, legge universale, rapporto causale, prevedibilità dei fenomeni, formule generali atte a “spiegare” il mondo, la vita o la storia»¹⁰⁰³.

Per la coscienza critica dell'intenzione architettonica, questo significa privilegiare la pianta libera, la trasformabilità dell'organismo edilizio, la mobilità dei setti divisorii, la visione spazio-temporale che ha eliminato la gerarchia fra quadri prospettici affidando libertà di scelta e di movimento a chi decide di costruirsi uno spazio: «la poetica dell'architettura moderna è diretta verso una struttura “aperta”»¹⁰⁰⁴. La forma aperta è, perciò, un invito a una maggiore libertà estetica e sociale, o si tratta di una manifestazione della crisi della nostra visione del mondo che rinuncia a prendere posizione? In altre parole, la forma aperta ha implicazioni eversive oppure reazionarie? Per i due autori, così come per Plessner, la fecondità della situazione sta nella sua dialetticità¹⁰⁰⁵ e imprevedibilità, nella moltiplicazione delle possibilità di vita (dunque: di forme) che, nonostante l'angoscia, vanno colte come un coraggioso riconoscimento al diritto alla fantasia¹⁰⁰⁶.

Introduzione alla II edizione di Id., *Opera aperta*, Torino, Bompiani, 1976 (1962), pp. 15-28.

¹⁰⁰¹ Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi, 1973, p. 152.

¹⁰⁰² *ibidem*, p. 151.

¹⁰⁰³ *ibidem*, p. 151.

¹⁰⁰⁴ *ibidem*, p. 153.

¹⁰⁰⁵ *ibidem*, p. 153.

¹⁰⁰⁶ *ibidem*, pp. 17-18. Si segnala, per una ricostruzione più ampia del dibattito sulla apertura nella architettura moderna, il primo capitolo del libro di Esra Akcan, *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA 1984/87*, Basel, Birkhäuser, 2018. Negli anni Cinquanta del secolo scorso, inoltre, il concetto di «forma aperta» è diventato assolutamente centrale al lavoro dell'architetto Oskar Hansen (1922-2005). Cf. Aleksandra Kedziorek e Lukasz Ronduda, *Oskar Hansen: Opening modernism: on open form architecture, art and didactics*, Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, 2014 e Alex Wieder e Florian Zeyfang (a cura di), *Open Form. Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, Sternberg Press, 2014.

Conclusioni

Scrivere le conclusioni di un lavoro sulla «forma aperta» è in qualche modo ironico, se non si fosse precedentemente messo in luce il fatto che l'apertura non esclude necessariamente la presenza di un equilibrio temporaneo, ottenuto entro una forma determinata. In un articolo molto utile a ricostruire il debito plessneriano nei confronti di Kant, Gesa Lindemann rintraccia le continuità e le discontinuità fra la critica della facoltà di giudizio e il «principio della questione aperta» che caratterizza la filosofia di Plessner. Il concetto di eautonomia, che Plessner considera centrale al proprio lavoro¹⁰⁰⁷, riassume l'interesse nei confronti di una facoltà che, senza rivendicare un'assoluta conoscenza dei fenomeni, genera liberamente i propri criteri di valutazione. Il principio regolativo della conformità a scopi opera nel giudizio dell'arte e della natura per mostrare l'unità fra la varietà di formazioni possibili *come se* essa fosse data oggettualmente e genericamente. Kant non ritiene tuttavia possibile comprendere il modo in cui la natura opera realmente, mentre Plessner, recuperando la lezione goethiana – mediata anche da Buytendijk –, si interessa alla legalità espressa nei fenomeni stessi, alla loro evidenza intuitiva: non le cause, ma le modalità per cui qualcosa appare come qualcosa, come vivente, mostrano il rapporto sensato fra essere umano e ambiente che fonda la possibilità delle diverse prestazioni culturali, inclusa quella della scienza.

Il punto intorno al quale si articola la ricerca plessneriana è quindi non tanto il *perché* della cosa *in sé*, ma il suo *come* che trasforma il concetto stesso di conformità a scopi legandolo alle leggi immanenti all'apparire che si realizzano in modi molteplici. In altre parole, «i fenomeni osservabili non sono più (per Plessner) semplici dati che possono essere stabiliti per mezzo della misurazione e integrati entro la cornice operativa di un ipotetico modello meccanicistico, ma piuttosto dati che puntano a un potere di ordinamento indipendente. Questo potere non è dato direttamente, ma indirettamente. Ciò che si mostra nel fenomeno deve quindi non solo essere osservato ma anche ermeneuticamente interpretato e compreso»¹⁰⁰⁸. Il principio della «questione aperta», così chiamata da Plessner a partire da *Macht und menschliche Natur* del 1931, comporta questa azione reciproca e interpretativa nei confronti degli oggetti, un lasciar essere gli oggetti

¹⁰⁰⁷ Helmuth Plessner, *Selbstdarstellung*, op. cit., p. 312.

¹⁰⁰⁸ Gesa Lindemann, "From the Critique of Judgement to the Principle of the Open Question", op. cit., p. 899.

secondo il modo che è loro proprio nella consapevolezza della condizionatezza della posizione di chi giudica entro un mondo naturale e culturale insieme: una responsabilità e un rischio, ma anche una libertà di abbandonarsi alla ricchezza espressiva dei fenomeni¹⁰⁰⁹. In questo concetto si ritrovano, quindi, oltre alla problematica kantiana, i temi già affrontati nel 1918 a proposito della filosofia della storia dell'arte: le idee di «formazione concettuale» e di «variabilità dei criteri di valutazione», ripresi dallo storicismo, diventano fondamentali per fondare l'unità fra scienze della natura e scienze dello spirito.

Come il concetto di «stile» deve mostrare l'unità della molteplicità e l'intreccio fra generale e particolare, così dalla riflessione estesiologica emerge un'analisi delle modalità di conferimento di senso entro certe forme culturali che, legate alle diverse prestazioni del corpo, sono ugualmente articolate nei termini di una unità della molteplicità che permette di comprendere l'umano da un unico punto di vista *nonostante* la sua grande varietà di espressioni. Le categorie che fondano l'accordo fra organizzazione corporea e molteplicità qualitativa del mondo sono però categorie della vita che conducono direttamente alla problematica della relazione fra parte e tutto, fra chiusura e apertura, fra permanere e passare tipica della *Grenze*. Dalla conoscenza della natura alla filosofia dell'arte, dall'estesiologia alla critica sociale, dalla filosofia dell'organico all'antropologia filosofica, il problema della tensione antinomica insiste in forme diverse fino ad assumere il volto di un vero e proprio valore da coltivare per salvaguardare la dignità umana.

A questo proposito, secondo quanto emerso nel corso della ricerca, l'interesse plessneriano per l'irriducibilità della natura e dell'umano alle leggi meccaniche e alle formule matematiche emerge con urgenza a partire dal riconoscimento della crisi storica e politica legata alla modernità industriale e all'egemonia attribuita al sapere tecnico-scientifico. Si è perciò deciso di cominciare la ricerca individuando le coordinate storico-politiche entro cui situare tale dibattito. L'urgenza di pensare filosoficamente la tecnica rende Plessner un autore "immerso" nel tempo in cui scrive, anche nella misura in cui egli riesce a restituire la complessità dei fenomeni moderni quali l'affermarsi di una collaborazione fra ricerca scientifica e tecnica industriale, la trasformazione dei processi lavorativi, il mutato

¹⁰⁰⁹ Secondo Salvatore Giammusso, è Otto Friedrich Bollnow a riprendere e sviluppare ulteriormente l'idea di «questione aperta» come principio regolativo per l'antropologia e per la pedagogia. Cf. Salvatore Giammusso, *La Forma Aperta. L'ermeneutica della vita nell'opera di O. F. Bollnow*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

ruolo delle arti e la nuova concezione dell'architettura senza propendere per soluzioni di principio.

Come si è visto, la riflessione plessneriana travalica costantemente gli ambiti disciplinari in direzione di un dibattito condiviso, nonostante soluzioni spesso divergenti, con intellettuali, artisti, politici e architetti della Germania di Weimar, preoccupati dalla formazione di una nuova *Bildung* intesa come educazione, cultura e configurazione del nuovo mondo moderno che operi a contatto con l'«essenza» dell'epoca, cioè la tecnica industriale, per darle forma “adeguata”. Questa preoccupazione investe l'architettura di una nuova responsabilità nei confronti della società: essa assume un ruolo-guida determinante per comprendere i risultati conseguiti in termini abitativi e le sperimentazioni estetico-costruttive di quegli anni, ma anche le spinte utopiche, a volte fallite, i dissidi e le contraddizioni emerse a posteriori. Per questo motivo, nonostante l'interesse plessneriano per l'architettura si rivolga prima di tutto alla sua espressività, dunque alla sua comprensibilità tramite movimenti corporei e «spazi senza parola», il presente lavoro ha scelto di analizzare gli scritti tramite cui gli architetti del primo Novecento, in particolar modo quelli vicini al Deutscher Werkbund, hanno sviluppato e proclamato la propria concezione architettonica. Anche nel caso del confronto con Mies, in ragione del contatto diretto con Plessner, si è preferito mettere in risalto le trasposizioni fra le diverse discipline, le esigenze che ne motivavano gli scambi, il modo in cui erano affrontati gli stessi temi da diversi punti di vista, il ritorno di alcuni problemi nonostante la diversità delle singole realizzazioni.

In sintesi, considerate le variazioni di alcuni nodi centrali all'opera plessneriana anche rispetto allo spirito dell'epoca, tre fra queste si sono manifestate con insistenza maggiore a partire dal testo sulla rinascita architettonica della forma del 1932, e sulla base dell'articolazione suggerita dai materiali presi in esame : l'analisi della forma di vita moderna – la cui dimensione economico-materiale si riorientava verso il futuro, verso l'aperto e l'incompleto – a partire dallo studio degli effetti della tecnica industriale sulla società tedesca; il conseguente problema della «dissoluzione dell'arte figurativa» e del trionfo di un'estetica dell'informe, che faceva da contraltare alle teorie formaliste dell'arte sullo sfondo della perdita di riferimenti culturali e metafisici; il problema del rapporto fra arte e tecnica, fra considerazioni estetiche e considerazioni funzionali in relazione ai nuovi modi di produzione e ai nuovi materiali che investiva l'arte e, soprattutto, l'architettura.

Bibliografia

Aa. Vv. "Philosophical Anthropology and Contemporary German Thought" in *Iris. European Journal of Philosophy and Public Debate*, 1, 2009.

Bruno Accarino, *Ratio imaginis. Uomo e mondo nell'antropologia filosofica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

—, Nota al testo di Helmuth Plessner, L'Europa e la visione del tramonto, op. cit., pp. 59-62.

—, Postfazione. Le ragioni del mondo. L'anti-comunitarismo di Helmuth Plessner in Helmuth Plessner, *I limiti della comunità*, op. cit., pp. 138-172.

—, Phantasia certissima facultas. Entfremdung und Phantasie in der philosophischen Anthropologie in Joachim Fischer e Hans Joas (a cura di), *Kunst, Macht und Institution*, op. cit., pp. 17-34.

—, Introduzione: Antropologia, bios e politica a Weimar in Helmuth Plessner, *Potere e natura umana*, op. cit., pp. 9-37.

— (a cura di), *Espressività e stile. La filosofia dei sensi e dell'espressione in Helmuth Plessner*, Milano–Udine, Mimesis, 2009.

—, "Dalla metacritica dell'estraneazione all'antropologia retorica. A partire da Helmuth Plessner" in *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, n. 3, 2010 (II) – Antropologie/I, pp. 15-27.

Esra Akcan, *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA 1984/87*, Basel, Birkhäuser, 2018.

Gerald Adler, "Architecture is concealed unto itself: Helmuth Plessner and his influence on twentieth-century architecture" in *Architecture Philosophy*, Vol. 3, No.2, 2018, pp. 106-135.

Theodor W. Adorno, Spengler dopo il tramonto in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 39-63.

—, Funzionalismo oggi (1967) in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Milano–Udine, Mimesis, 2011, pp. 147-163.

Giorgio Agamben, Prefazione a Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, 2004, pp. XXIX-XXX.

Olivier Agard, L'anthropologie philosophique de Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) et sa reprise par Helmuth Plessner dans *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) in Faustino Fabbianelli e Jean-François Goubet (a cura di), *L'Homme entier. Conceptions anthropologiques classiques et contemporaines*, Paris, Garnier, 2017, pp. 123-142.

Giulio Carlo Argan, *Progetto e oggetto. Scritti sul design* (1949-1963), Milano, Medusa Edizioni, 2003.

—, *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951), Milano, Abscondita, 2024.

Pierpaolo Ascari, Introduction in *The Adventure of Form. Aesthetics, nature and society*, CPCL, 2021, pp. 7-21.

Christoph Asendorf, „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“? Eine Debatte der Zwischenkriegszeit in Sabine Schneider e Heinz Brüggemann (a cura di), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2011, pp. 199-213.

—, “Sattelzeit und Symbolzerfall. Nach dem Bruch: Wandel und Kontinuität in der Ikonologie der Architektur” in *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 1 / 7. Jg. / 2018, pp. 72-78.

Andreas Ay, *Nachts – Goethe Gelesen: Heinrich Wölfflin und seine Goethe Rezeption*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.

Antonio Banfi, L'arte funzionale (1955 circa) in Id., *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 126-139.

Ralf Becker, Der Sinn des Lebens. Helmuth Plessner und F. J. J. Buytendijk lesen im Buch der Natur in Kristian Köchy e Francesca Micheli (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 65-90.

Walter Curt Behrendt, “Geleitwort” in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1925-1926, pp. 1-2.

Peter Behrens, Arte e tecnica in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 115-130.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt a.M., (2)1978.

—, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli, Roma, Donzelli, 2019.

—, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Arnold Bergstraesser, “Die Epochen der Geistesgeschichte in Goethes Denken” in *Monatshefte*, Vol. 40, No. 3 (Mar., 1948), pp. 127-138.

Peter Bernhard, “Plessners Konzept der Offenene Form im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre” in *Arhe*, IV, 7/2007, pp. 237-252.

Franco Bianco, *Le basi teoriche dell'opera di Max Weber*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Cornelius Bickel, *Ferdinand Tönnies. Soziologie als skeptische Aufklärung zwischen Historismus und Rationalismus*, Oplagen, Westdeutscher Verlag, 1991.

—, Tönnies und Plessner. Ist gesellschaftliche Distanz *auch* eine Seelenbedürfnis? Soziologische Aufklärung im späten 19. und 20. Jahrhundert: Gemeinsamkeiten und Differenzen in *ibidem*, pp. 292-300

—, Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner in Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer, Helmuth Lethen (a cura di), *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“. Eine Debatte*, Frankfurt a.M., 2002, pp. 183-194.

Étienne Bimbenet, “La formule transcendantale. Sur l'apport de la phénoménologie à l'anthropologie philosophique” in *Alter*, 23 | 2015, pp. 206-225.

Ernst Bloch, Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter. Vortrag auf der Documenta 3, 1964, Kassel, in Id., *Gesamtausgabe*, T. 9, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965.

Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928), Schirmer/Mosel, München, 1994.

Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (1969), Napoli, Paparo Edizioni, 2009.

Andrea Borsari, "Antropologia filosofica e pensiero tedesco contemporaneo. Nota introduttiva" in *IRIDE*, 2/2003, pp. 256-266.

Andrea Borsari e Marco Russo (a cura di), *Helmuth Plessner. Corporeità, natura e storia nell'antropologia filosofica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

Andrea Borsari, Mimica e antropologia dell'imitazione. Il problema della *mimesis* nella filosofia di Helmuth Plessner in *ibidem*, pp. 93-133.

—, "Pensare le antinomie costitutive: Plessner, i Gradi e l'uomo" in *Iride*, 2007, XX, pp. 635-639.

—, "Notes on 'Philosophical Anthropology' in Germany. An Introduction" in *Iris: European Journal of Philosophy and Public Debate*, 1 (2009), no. 1, pp. 113-129.

—, "Il 'Kulturmensch' tra 'Tragödie' e 'Renaissance'. Estetica e antropologia nella genesi della Kulturphilosophie" in *Azimuth*, IV (2016), nr. 8, pp. 93-105.

—, "Strategies of Approximation: Critical Theory and Philosophical Anthropology" in *Iride*, Fascicolo 2, maggio-agosto 2022, pp. 291-311.

—, Epoche, pseudomorfosi, rioccupazioni. Hans Blumenberg, Hans Jonas e il problema delle soglie epocali in Pierpaolo Ascari e Andrea Borsari (a cura di), *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 99-124.

Olivier Árpád István Botar, *Prolegomena to the study of biomorphic Modernism: biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Erno Kállai's Bioromantik*, Tesi di dottorato in filosofia, Dipartimento di Storia dell'Arte, University of Toronto, 1998.

Matteo G. Brega, "La sostanziale diversità dello storicismo di Spengler" in *filosofia dell'arte*, n. 3, 2003, op. cit., pp. 217-224.

Carlo Brentari, *Jakob von Uexküll. Alle origini dell'antropologia filosofica*, Brescia, Morcelliana, 2011.

Robert Breuer, "Grüne Architektur" in *Uhu. Das neue Monats-Magazin*, Heft 9, Juni 1926, pp. 28-38.

Séverine Bridoux-Michél, "De l'idée de "forme ouverte" (Oskar Hansen) aux "Permanences architecturales" et "Universités foraines" (Patrick Bouchain) : une filiation de pratiques architecturales collectives" in *déméter* (online) : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=1540>.

Florence Burgat e Christian Sommer (a cura di), *Le phénomène du vivant. Buytendijk et l'anthropologie philosophique. Suivi de L'interprétation de l'expression mimique (1925) de Frederik Buytendijk et Helmuth Plessner*, Genève, MetisPresses, 2016.

Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen*, traduzione dall'olandese di Bruno Thilsch, Habelschwerdt, Frankes Buchhandlung, 1925.

—, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*, Berlin, Wolff, 1933.

—, *Wege zum Verständnis der Tiere*, traduzione di Helmuth Plessner, Zürich/Leipzig, Max Niehans Verlag, 1938.

—, *Traité de psychologie animale*, traduzione di Albert Frank-Duquesne, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

—, Anschauliche Kennzeichen des Organischen (1928), in Id., *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis* (1958), Stuttgart, Koehler, pp. 1-13.

—, Contrassegni intuitivi dell'organico in Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, op. cit., pp. 109-121.

Massimo Cacciari, "Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe" in *Casabella*, n. 629, Anno LIX, 1995, pp. 3-7.

Joan Campbell, *Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicare e nell'architettura*, Venezia, Marsilio, 1987.

Giuseppe Cantillo, Nota alla traduzione in Ernst Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi I. Logica e filosofia materiale della storia* (1922), a cura di Giuseppe Cantillo e Fulvio Tessitore, Napoli, Guida, 1991 (1985).

Gianni Carchia e Paolo D'angelo, *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Barbara Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino, 2012.

—, *Social Appearances: A Philosophy of Display and Prestige*, traduzione di Zakiya Hanafi, New York, Columbia University Press, 2020 (traduzione modificata e con integrazioni).

—, "Spectateurs de nous-mêmes: pour une esthétique de la réflexivité" in *Critique*, n°869, 2019, pp. 885-89.

Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura* (1944), Roma, Armando, 1968.

—, Goethe und die Kantische Philosophie (1944) in Id., *Rousseau, Kant, Goethe*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1991, pp. 63-100.

—, *Goethe e il mondo storico* (1932), a cura di Renato Pettoello, Brescia, Morcelliana, 1995.

—, *Tre studi sulla "forma formans". Tecnica – Spazio – Linguaggio*, a cura di Giovanni Matteucci, Bologna, CLUEB, 2003.

—, Forma e tecnica (1930) in *ibidem*, pp. 51-93.

—, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania* (1916), traduzione di Giacomo Spada, Firenze, Le Lettere, 2021.

—, Goethe in *ibidem*, pp. 197-284.

Enrico Castelnuovo, *Storia del disegno industriale*, 3 volumi, Milano, Electa, 1989; 1990; 1991.

—, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010.

Joanne Miyang Cho, "Historicism and Civilizational Discontinuity in Spengler and Troeltsch" in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 51, No. 3 (1999), pp. 238-262.

Michele Caja e Mara De Benedetti, Nota dei curatori a Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 11-19.

Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2007 (2006; 1996).

Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphee. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999.

Domenico Conte, "Oswald Spengler e l'idea di «sviluppo»" in *filosofia dell'arte*, n.3, 2003, pp. 43-55.

Pietro Conte, Fanerologia. Adolf Portmann tra estetica e biologia in Adolf Portmann, *La forma degli animali*, op. cit., pp. IX-XXXIII.

Jürgen Claus (a cura di), *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1963.

—, *Teorie della pittura contemporanea nelle testimonianze degli artisti*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Flavio Cuniberto, Forma in Gianni Carchia e Paolo D'angelo, *Dizionario di estetica*, op. cit., p. 110-114.

Guido Cusinato, "Schelling come precursore dell'antropologia filosofica del Novecento" in *Etica & Politica* 12 (2), 2010, pp. 61-81.

Hans-Joachim Dahms, "Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930", online: <https://archplus.net/de/archiv/ausgabe/161/#article-1998>.

Francesco Dal Co, *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

Domitilla Dardi e Vanni Pasca, *Manuale di storia del design*, Milano, SilvanaEditoriale, 2019.

Antonio D'Auria, *Architettura della transizione: il Werkbund tedesco*, Venezia, Marsilio, 2016.

Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Bologna, Zanichelli, 1988.

Remy Debes, From Einfühlung to Empathy. Sympathy in Early Phenomenology and Psychology in Eric Schliesser (a cura di), *Sympathy: A History*, Oxford Scholarship, 2015, pp. 286-322.

Katerina Deligiorgi, "Kant, Hegel, and the Bounds of Thought" in *Hegel Bulletin*, 23 (2-1), 2002, pp. 56-71.

Heike Delitz, "Zur Ästhesiologie und Philosophischen Anthropologie der Architektur" in *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, Vol. 1, no. 1, 2008, pp. 65-84.

—, Expressiver Außenhalt. Die Architektur der Gesellschaft aus der Perspektive der Philosophischen Anthropologie in Joachim Fischer (a cura di), *Die Architektur des Gesellschaft*, op. cit., pp. 163-194.

—, *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2010.

—, A house from outer space. Raumfahrt-Effekte in der Architektur des 20. Jahrhunderts in Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, op. cit., pp. 129-162.

—, Ein Bau für die moderne Philosophie und Soziologie: Plessner in Göttingen in Tilman Allert e Joachim Fischer (a cura di), *Plessner in Wiesbaden*, op. cit., pp. 133-143.

—, “Architectural Modes of Collective Existence : Architectural Sociology as a Comparative Social Theory” in *Cultural Sociology*, vol. 12(1), 2018, pp. 37-57.

Heike Delitz e Robert Seyfert, Introduction in Helmuth Plessner, *Political Anthropology*, op. cit., pp. vii-xxv.

Jos De Mul (a cura di), *Plessner’s Philosophical Anthropology. Perspectives and Prospects*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

—, “Comprendere la natura. Dilthey, Plessner e la bioermeneutica” in *Lo Sguardo. Rivista di Filosofia*, n. 14, 2014 (I), pp. 117-134.

Carola Dietze, *Nachgeholtes Leben. Helmuth Plessner 1892–1985*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.

—, “Education in reality. Helmuth Plessner’s contribution to the intellectual foundation of the Federal Republic of Germany” in *Thaumàzein*, 9-2, 2021, pp. 14-50.

Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit, 11/1932.

Giuseppe Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Wilhelm Dilthey, Le tre epoche dell’estetica moderne e il suo compito attuale (1892) in Id., *Estetica e poetica. Materiali inediti (1886-1909)*, a cura di Giovanni Matteucci, Milano, FrancoAngeli, 1992.

Francesco Di Maio, Animal Architecture in Fredrich Wilhelm Joseph von Schelling’s Philosophy of Art in Julio Velasco e Klaus Weber (a cura di), *Bio-Art: Varieties of the Living in Artworks from the Pre-modern to the Anthropocene*, Bielefeld, transcript Verlag, 2024, pp. 131-150.

Alexis Dirakis e Aldo Haesler, Conclusion: Topique et métaphysique dans l’acosmie: Max Scheler, Helmuth Plessner et la genèse de l’Anthropologie

Philosophique in Gabriel Maheo e Emmanuel Housset (a cura di), *Max Scheler. Éthique et phénoménologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 1-17.

Alexis Dirakis, "Pensée de l'être, pensée de l'homme. L'anthropologie de Peter Sloterdijk" in *Le débat* 2014/3 (n°180), pp. 98-111.

—, "Une anthropologie politique de la frontière. Réflexions à partir de l'anthropologie de Helmuth Plessner" in *Lé Débat*, 2016/1, n° 188, pp. 132-144.

—, "Anthropologie et sociologie de la relation chez Helmuth Plessner" in *Revue du MAUSS*, 2016/1, n°47, pp. 201-219.

—, L'ontogenèse de l'humain selon Jacques Lacan et Helmuth Plessner. Parenté philosophique et convergences anthropologiques in Olivier Agard, Gerald Hartung, Heike Koenig (a cura di), *Die Lebensphilosophie zwischen Frankreich und Deutschland. Studien zur Geschichte und Aktualität der Lebensphilosophie*, Baden-Baden, Ergon Verlag, 2018, pp. 225-244.

Martina Długaiczek, >Architectonicidae Architectonica< – Architekt(ur)en und Naturwissen. Über die Wirkmacht von Lehrsammlungen in Technischen Hochschulen zu Beginn der Moderne in Annerose Keßler e Isabelle Schwarz (a cura di), *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript Verlag, 2018, pp. 203-224.

Alexander Dobeson, "Between openness and closure: Helmuth Plessner and the boundaries of social life" in *Journal of Classical Sociology*, 18(1), 2018, pp. 36-54.

Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Milano, Tamburini, 1951.

Hans-Georg Drescher, *Ernst Troeltsch. Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.

—, *Ernst Troeltsch. His life and work*, Minneapolis, Fortress Press, 1993.

Thomas Ebke, Life, Concept and Subject. Plessner's Vital Turn in the Light of Kant and Bergson in Jos de Mul (a cura di), *Plessner's Philosophical Anthropology*, op. cit., pp. 99-127.

Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte. Zum Verhältnis von Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

Thomas Ebke, Guillaume Plas, Caterina Zanfi, Introduction in *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 25|2017, online: <https://doi.org/10.4000/trivium.5451>.

Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, traduzione di Ada Vigliani, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2008.

Umberto Eco, *Opera aperta*, Torino, Bompiani, 1976 (1962).

Sebastian Edinger, *Negative Anthropologie bei Plessner und Adorno. Theoretische Grundlagen – Geschichtsphilosophie – Moderne-Kritik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022.

Erich Eyck, *Geschichte der Weimarer Republik* (2 Bände), Erlenbach/Zurich/Stuttgart, Eugen Rentsch Verlag, 1957-1959.

Anne Fagot-Largeault, La forme chez Platon et Aristote in Jean-Pierre Changeux, *La vie des formes et les formes de la vie*, Neuilly-sur-Seine, Odile Jacob, 2012, pp. 19-35.

Alessandro Fambrini e Roberta Malagoli, *Alle origini della fantascienza tedesca*, Padova, Padova University Press, 2019.

Joachim Fischer e Hans Joas (a cura di), *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne*, Frankfurt a.M., Campus Verlag, 2004.

Joachim Fischer, Die Bedeutung der Philosophischen Anthropologie für die Architektursoziologie in Karl-Siegbert Rehberg (a cura di), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der*

Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München, Frankfurt a.M., Campus Verlag, 2004, p. 3417-3428.

—, Biophilosophie als Kern des Theorieprogramms der Philosophischen Anthropologie. Zur Kritik des wissenschaftlichen Radikalismus in Gerhard Gamm, Mathias Gutmann e Alexandra Manzei (a cura di), *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie*, op. cit., pp. 159-182.

—, Das Identitätskern der Philosophischen Anthropologie (Scheler, Plessner, Gehlen) in Hans-Peter Krüger e Gesa Lindemann (a cura di), *Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert*, op. cit., pp. 63-82.

—, Ästhetische Anthropologie und Anthropologische Ästhetik. Plessners “Kunst der Extreme” im 20. Jahrhundert in Josef Frücht e Maria Moor-Grünwald, *Ästhetik im metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre ‘Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft’* (n.8), Hamburg, 2007, pp. 147-267.

—, Estetica della “posizionalità eccentrica”. Il riso e il pianto come opera principale di Plessner in Bruno Accarino (a cura di), *Espressività e stile*, op. cit., pp. 283-303.

—, *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/München, Alber, 2009.

—, (a cura di), *Die Architektur des Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009.

—, “La compatibilité de la biologie et de la dignité humaine. Stratégies théoriques de l’Anthropologie Philosophique” in *Revue germanique internationale* 10 | 2009, pp. 147-162.

—, Die „Kölner Konstellation“. Scheler, Hartmann, Plessner und der Durchbruch zur modernen Philosophischen Anthropologie in Tilman Allert e Joachim Fischer (a cura di), *Plessner in Wiesbaden*, Springer, 2014, pp. 89-121.

Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, Bielefeld, transcript Verlag, 2014.

Joachim Fischer, Exzentrische Positionalität im Kosmos. Weltraumfahrt im Blick der modernen Philosophischen Anthropologie in *ibidem*, pp. 21-40.

—, *Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2016.

—, Kritische Theorie der Gesellschaft versus Philosophische Anthropologie der Moderne. Alternative Paradigmen aus dem 20. Jahrhundert in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, op. cit., pp. 3-28.

—, “Plessners Bauhaus oder Heideggers Hütte: Alternativen der deutsche Moderne? Zum 125. Geburtstag des Soziologen und Philosophischen Anthropologen Helmuth Plessner (1892-1985)” in *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*, 04.09.2017, online qui: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/82525>.

—, Epilogue in Helmuth Plessner, *Political Anthropology*, op. cit., pp. 89-110.

—, Philosophische Anthropologie und Neue Ontologie. Die >Kölner Konstellation< zwischen Max Scheler, Nicolai Hartmann und Helmuth Plessner als philosophiegeschichtliches Ereignis im 20. Jahrhundert in Erik Norman Dzwiza-Ohlsen e Andreas Speer (a cura di), *Philosophische Anthropologie als interdisziplinäre Praxis. Max Scheler, Helmuth Plessner und Nicolai Hartmann – historische und systematische Perspektiven*, Köln, Padeborn, Brill, 2021, pp. 3-23.

Theodor Fischer, Cultura e civilizzazione macchinista in Francesco Dal Co, *Teorie del moderno*, op. cit., pp. 175-179.

Gregor Fitzi, Il concetto di ‘limite’ come categoria fondativa dell’antropologia filosofica. Un confronto fra Plessner e Simmel in Andrea Borsari e Marco Russo, *Helmuth Plessner. Corporeità, natura e storia nell’antropologia filosofica*, op. cit., pp. 245-260.

—, Catholicisme et protestantisme dans la «diagnose» du «radicalisme social» de Helmuth Plessner in Chiara Lastraioli, *Réforme et Contre-Réforme à l’époque de la naissance et de l’affirmation des totalitarismes (1900-1940). Actes*

du colloque international de Tours organisé par Maria Rosa Chiapparo et Chiara Lastraioli. 30 septembre – 2 octobre 2004, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 203-222.

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo – Antimodernismo – Postmodernismo*. Seconda edizione, Bologna, Zanichelli, 2013.

Raoul Heinrich Francé, *Die Pflanze als Erfinder*, Stuttgart, Kosmos, 1920.

Elio Franzini e Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica*, Milano, Mondadori, 2010.

Christian Freigang, “Mies van der Rohe, der Werkbund und die Frage der Technik um 1930” in *RIHA Journal*, Nr. 0186, 30 May 2018, online: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70240/65862>.

Eduard Führ, Architektur/Städtebau in Stephan Günzel (a cura di), *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009, pp. 46-60.

Stéphane Füzesséry e Philippe Simay, Une théorie sensitive de la modernité in Stéphane Füzesséry (a cura di), *Le choc des métropoles*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008, pp. 13-51.

Mildred Galland-Szymkowiak, “L’engendrement de l’espace architectural: trois modèles (Wölfflin, Schmarsow, Lipps)”, a cura di Ead. e Petra Lohmann, *Construire et éprouver dans l’espace et dans la pensée. Points de rencontre entre l’architecture et la philosophie*, HAL shs, 2017, pp. 85-102.

—, “Schelling et l’architecture. De l’identité absolue au biomimétisme” in *Archives de Philosophie*, vol. 83, no. 2, 2020.

—, Qu’est-ce qu’un concept fondamental (Grundbegriff) en histoire de l’art? Teneur et enjeux de la critique de Wölfflin par Schmarsow in Danièle Cohn e Rémi Mermet (a cura di), *L’histoire de l’art et ses concepts*, Paris, Éditions d’Ulm, 2020, pp. 67-84.

Carlo Galli, “Carl Schmitt nella cultura italiana (1924-1978). Storia, bilancio, prospettive di una presenza problematica”, 1979, online qui: https://storicamente.org/Galli_Carl_Schmitt#sdfootnote25sym.

—, *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, il Mulino, 2010 (1996).

Gerhard Gamm, Mathias Gutmann e Alexandra Manzei (a cura di), *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie: Zur Renaissance Helmuth Plessners im Kontext der modernen Lebenswissenschaften*, Bielefeld, transcript Verlag, 2005.

Jean-Claude Gens, *Éléments pour une herméneutique de la nature. L'indice, l'expression et l'adresse*, Paris, Les éditions du cerf, 2008.

Andrea Gentile, “‘Limiti’ e ‘confini’ della ragione” in *Archivio di Filosofia*, Vol. 76, No. 3 (2008), p. 179-187.

Eva Geulen, *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin, August Verlag, 2016.

Alberto Giacomelli, *Tipi umani e figure dell'esistenza. Goethe, Nietzsche e Simmel per una filosofia delle forme di vita*, Milano – Udine, Mimesis, 2021.

Paola Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Napoli, Guida editori, 1993.

Salvatore Giammusso, *Potere e comprendere. La questione dell'esperienza storica e l'opera di Helmuth Plessner*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1995.

—, *La comprensione dell'umano. L'idea di un'ermeneutica antropologica dopo Dilthey*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

—, Homo absconditus. *Sul fondamento della Lebensphilosophie storicistica* in *ibidem*, pp. 5-36.

—, “L'uomo intero”. La questione di una teoria filosofica dell'uomo in Dilthey e Plessner, in *ibidem*, pp. 37-71.

—, Autonomia ed apertura. Sui presupposti dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner, in *ibidem*, pp. 73-108.

—, Cultura politica come gioco della civiltà. Per un'interpretazione della filosofia sociale e politica del primo Plessner in *ibidem*, pp. 109-135.

—, "Il senso dell'antropologia filosofica" in *Discipline Filosofiche*, Anno XIII, numero I, 2003, pp. 45-66.

—, *Hermeneutik und Anthropologie*, Berlin, Akademie Verlag, 2012

—, *La Forma Aperta. L'ermeneutica della vita nell'opera di O. F. Bollnow*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

Siegfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura* (1941), Seconda edizione italiana riveduta ed aumentata a cura di Enrica e Mario Labò, Milano, Hoepli, 2016 (1984).

Johann Wolfgang Goethe, *Massime e riflessioni*, Roma, 1984.

—, *Tutte le poesie*, col testo tedesco a fronte a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1989, vol. I, t. II.

—, Dell'architettura tedesca (1772) in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 31-38.

—, *Teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, Milano, il Saggiatore, 2003.

—, Epoche dello spirito, in seguito alle recentissime notizie di Gottfried Hermann in Friedrich Creuzer e Gottfried Hermann, *Lettere sulla mitologia*, a cura di Sotera Fornaro, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 283-285.

—, *Gedichte. Ausgabe letzter Hand 1827*, North Charleston, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

Benedetto Gravagnuolo, Gottfried Semper, architetto e teorico in Gottfried Semper, *Architettura arte e scienza*, op. cit., pp. 9-42.

Allan Carl Greenberg, *Artists and the Weimar Republic: Dada and the Bauhaus, 1917-1925*, Tesi di Dottorato, University of Illinois, 1967.

Marjorie Grene, *The Understanding of Nature. Essays in the Philosophy of Biology*, Berlin, Springer, 1974.

Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses. Weimar, München*, Bauhausverlag, 1923.

—, Grundsätze der Bauhausproduktion in Id., (a cura di), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, München, Langen, 1925, pp. 5-8.

—, Principi della produzione del Bauhaus in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp.269-272.

Romano Guardini, La situazione dell'uomo in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preterorius, W. Rietzler, R. Guardini, *Le arti nell'età della tecnica*, a cura di Maurizio Guerri, Milano, Mimesis, 2001, pp. 15-28.

Augusto Guerra, *Introduzione a Kant*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Mathias Gutmann, Der Lebensbegriff bei Helmuth Plessner und Josef König. Systematische Rekonstruktion begrifflicher Grundprobleme einer Hermeneutik des Lebens in Gerhard Gamm, Mathias Gutmann e Alexandra Manzei (a cura di), *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie*, op. cit., pp. 125-158.

Paul Guyer, "Free and Adherent Beauty. A Modest Proposal" in *The British Journal of Aesthetics*, Volume 42, Issue 4, October 2002, pp. 357-366.

Peter Hahn (a cura di), *Bauhaus Berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, Bonn, Kunstverlag Weingarten, 1985

Jens Halfwassen, Die Bestimmung des Menschen und die Rolle des Bösen in Schellings "Freiheitschrift" in Lore Hühn e Philipp Schwab (a cura di), *System, Natur und Anthropologie. Zum 200. Jubiläum von Schellings Stuttgarter Privatvorlesungen*, Frohmann-Holzboog, 2014, pp. 241-256.

Gerald Hartung, Gestalt und Grenze. Helmuth Plessner und die Gestaltpsychologie in Kristian Köchy e Francesca Micheli (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 161-189.

—, Ernst Cassirer, Helmuth Plessner. De la perception de la forme à la question de l'anthropologie in Pierre-François Moreau e Charlotte Morel (a cura di), *Anthropologies philosophiques allemandes. De Johann Friedrich Herbart à Helmuth Plessner*, Paris, Classiques Garniers, 2023, pp. 177-196.

Kai Haucke, *Das liberale Ethos der Würde: eine systematisch orientierte Problemgeschichte zu Helmuth Plessners Begriff menschlicher Würde in den «Grenzen der Gemeinschaft»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.

Hugo Häring, "Wege zur Form" in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1925-1926, pp. 3-5.

Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York, W. W. Norton, 1932.

Michael Hog, *Die anthropologische Ästhetik Arnold Gehlens und Helmuth Plessners. Entlastung der Kunst und Kunst der Entlastung*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2015.

Hans Heinz Holz, *Mensch – Natur. Helmuth Plessner und das Konzept einer dialektischen Anthropologie*, Bielefeld, transcript Verlag, 2003.

Axel Honneth e Hans Joas, Human expressiveness. Helmuth Plessner's anthropological hermeneutics in Id., *Social action and human nature*, Cambridge University Press, 1988, pp. 70- 91.

Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, Riga, Hartknoch, 1778.

Ben Hutchinson, Lateness as 'Decline': Oswald Spengler, Nicholas Berdyaev, Helmuth Plessner, Arnold Gehlen in Id., *Lateness and Modern Literature*, Oxford, Oxford Academic, 2016, pp. 250-256.

Ernst Jäckh, "Idee und Realisierung der Internationalen Werkbund-Ausstellung „Die Neue Zeit“ Köln 1932. Bericht und Vortrag von Ernst Jäckh" in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 15/1929, pp. 401-421.

Stephen Kalberg, "The Origin and Expansion of Kulturpessimismus: The Relationship between Public and Private Spheres in Early Twentieth

Century Germany” in *Sociological Theory*, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1987), pp. 150-164.

Wassily Kandinsky, Dello spirituale nell'arte in Id., *Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte – Scritti critici e autobiografici – Teatro – Poesie*, a cura di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 63- 150.

Immanuel Kant, Il giudizio di gusto sull'architettura in Ettore Rocca (a cura di), *Estetica e architettura*, Bologna, il Mulino, 2008.

Aleksandra Kedziorek e Lukasz Ronduda, *Oskar Hansen: Opening modernism: on open form architecture, art and didactics*, Warsaw, Museum of Modern Art in Warsaw, 2014.

Leo Kestenbergs, Vorwort in Id. (a cura di), *Kunst und Technik*, Berlin, 1930, pp. 7-12, consultato online: https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/k/kesl_30/pages/index.htm.

Paul Klee in Kasimir Edschmid (a cura di), *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. XIII Schöpferische Konfession*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920, pp. 28-40.

Gertrud Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Die Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin, Suhrkamp, 2016.

Kristian Köchy e Francesca Micheli (a cura di), *Zwischen den Kulturen. Plessners »Stufen des Organischen« im zeithistorischen Kontext*, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 2015.

Kristian Köchy, Helmuth Plessners Biophilosophie als Erweiterung des Uexküll-Programms in *ibidem*, pp. 25-64.

Josef König, *Der Begriff der Intuition*, Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1926.

Josef König e Helmuth Plessner, *Briefwechsel 1923-1933. Mit einem Briefessay von König über Plessners „Die Einheit der Sinne“* a cura di Hans-Ulrich Lessing e Almut Mutzenbecher, Freiburg/München, Verlag Karl Alber, 1994.

Axelos Kostas, *Marx pensatore della tecnica. Dall'alienazione dell'uomo alla conquista del mondo*, traduzione di Andrea Bonomi, Milano, Sugar Editore, 1963.

Rüdiger Kramme, *Helmuth Plessner und Carl Schmitt: Eine historische Fallstudie zum Verhältnis von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre*, Berlin, Duncker & Humblot, 1989.

Joachim Krausse, Sabine Kraft e Schirin Taraz-Breinhold dal titolo "Formen nach dem Vorbild der Natur?" in *Arch+ 159/160. Formfindungen von biomorph bis technoform*, Mai 2002, pp. 21-25.

Hans-Peter Krüger, *Zwischen Lachen und Weinen. Band 1: Das Spektrum menschliche Phänomene*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.

—, "Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie" in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 48 (2), 2000.

Hans-Peter Krüger e Gesa Lindemann (a cura di), *Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert*, Berlin, Akademie Verlag, 2006.

Hans-Peter Krüger, "The Public Nature of Human Beings. Parallels between Classical Pragmatism and Helmuth Plessner's Philosophical Anthropology" in *Iris*, I, 1 April 2009, pp. 195-204.

—, "Espressività come fondazione di futura storicità. Sulla differenza tra Antropologia Filosofica e filosofia antropologica in Bruno Accarino, *Espressività e stile*, op. cit., pp. 105-132.

—, "Persons and Their Bodies: The *Körper/Leib* Distinction and Helmuth Plessner's Theories of Ex-centric Positionality and *Homo absconditus*" in *The Journal of Speculative Philosophy. New Series*, Volume 24, Number 3, 2010, pp. 256-274.

—, "Passion and addiction. The approach by Helmuth Plessner's philosophical anthropology" in *Studi di estetica*, anno XLIV, IV serie, 1/2016, pp. 167- 190.

—, Kritische Anthropologie? Zum Verhältnis zwischen Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, op. cit., pp. 29-54.

—, *Homo absconditus. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie im Vergleich*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019.

—, Moderne Forschungsverfahren und ihr Widerstreit im Zeichen der Würde: Helmuth Plessners erste Transformation der kantischen Kritik der Urteilskraft (1920) in *ibidem*, pp. 511-533.

Rémi Labrusse, *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Paris, les presses du réel, 2018.

Antonello La Vergata, "Organic vs. Mechanic. Notes on the History of an Antithesis" in *Etica & Politica*, XIV, 2012, 1 , pp. 86-124.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Cinque punti per una nuova architettura (1927) in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 380-381.

—, *Manuscrit «L'espace indicible»*, 13 septembre 1945, Fondation Le Corbusier, Boîte B3-7, 210.

Henri Lefebvre, *la production de l'espace*, Paris, éditions anthropos, 1974.

Giovanni Leoni, *Mies van der Rohe*, Motta Architettura, 2008.

Hans-Ulrich Lessing, *Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer „Ästhesiologie des Geistes“ nebst einem Plessner-Ineditum*, Freiburg/München, Karl Alber, 1998.

—, Einleitung des Herausgebers in Helmuth Plessner, *Elemente der Metaphysik*, op. cit., pp. 9-23.

—, L'ermeneutica plessneriana dei sensi e la riabilitazione della filosofia della natura in Bruno Accarino (a cura di), *Espressività e stile*, op. cit., pp. 33-50.

Helmut Lethen, L'«ultima carta in gioco» della sovranità. Gradi della categoria dell'espressione in Helmuth Plessner in *ibidem*, pp. 19-32.

Gesa Lindemann, *Verstehen und Erklären bei Helmuth Plessner*, Technical University Technology Studies Working Papers, TUTS-WP-4-2005, pp. 2-21.

—, “From the Critique of Judgment to the Principle of the Open Question” in *Ethical Theory and Moral Practice*, Vol. 18, No. 5, Special Issue: The Power of Judgment (November 2015), pp. 891-907.

Ines Lindner, “Technik und Magie: Benjamin, Blossfeldt und „Das Blumenwunder“: Zur Rezeption eines wieder entdeckten Stummfilms der Weimarer Republik” in *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 187-222.

Werner Lindner, *Bauten der Technik*, Berlin, Ernst Wasmuth A.G., 1927.

Aleksi Lohtaja, “Henri Lefebvre’s Lessons from the Bauhaus” in *The Journal of Architecture*, 26 (4), 2021, pp. 499-515.

Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

Carole Maigné, “Oskar Walzel et l’élucidation formelle des arts” in *Revue germanique internationale*, 31 | 2020, pp. 35-50.

Tomàs Maldonado, *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Giancarlo Magnano San Lio, “Weltanschauung e storia universale: su Dilthey e Spengler” in *filosofia dell’arte*, n. 3, 2003, op. cit., pp. 205-216.

Heinrich Mann, Berlin, 1921. Ausgewählte Werke in *Einzelausgaben*, a cura di Alfred Kantorowicz, Bd. XII (Essays, Bd. 2), Berlin (DDR) 1956, pp. 94-95.

Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997.

Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (1932), traduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2004.

Giovanni Matteucci, “Estetica, fenomenologia, estesiologia” in *Leitmotiv*, 3, 2003, pp. 265-273.

—, Ipotesi di una estetica della “forma formans” in Ernst Cassirer, *Tre studi sulla “forma formans”*, op. cit., pp. 7-48.

—, Sensibilità e sensatezza: Plessner in Id., *Filosofia ed estetica del senso*, Pisa, ETS, 2005, pp. 81-104.

Eckhard Meinberg, Anthropologie und Ästhetik: Ein unzertrennliches Duo in Manfred Lämmer e Tim Nebelung (a cura di), *Dimensionen der Ästhetik. Festschrift für Barbara Ransch-Trill*, St. Augustin, Academia Verlag, 2005, pp. 101-124.

Gilbert Merlio, “La morfologia della storia di Spengler nel contesto dello storicismo e della sua crisi” in *filosofia dell'arte*, n.3, 2004, pp. 31-42.

Hannes Meyer, Il mondo nuovo in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 273-280.

Massimo Mezzanzanica, “La filosofia della vita e le sue interpretazioni “ in *Rivista di filosofia*, fascicolo 2, agosto 1998, p. 239-269.

—, “Esperienza, intuizione, espressione. L'antropologia filosofica di Plessner tra filosofia della vita e logica ermeneutica” in *Thaumazein*, Volume 9, Issue 2, 2021, pp. 151-169.

Alexander Michailow, “... Architektura Ist Erstarrte Musika...’ Nochmals Zu Den Ursprüngen Eines Worts Über Die Musik” in *International Journal of Musicology*, vol. 1, 1992, pp. 47-65.

Ludwig Mies van der Rohe e Walter Riezler, “Zum neuen Jahrgang”, in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 1/1927, pp. 1-2.

Ludwig Mies van der Rohe, “Rundschau. Zum neuen Jahrgang” in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 2/1927, pp. 59-60.

- , Edificio per uffici (1923) in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, op. cit., pp. 257-258.
- , Edificio per uffici (3) (1923) in *ibidem*, p. 258.
- , Costruire (1923) in *ibidem*, pp. 258-259.
- , Architettura e volontà dell'epoca (1924) in *ibidem*, pp. 261-263.
- , Conferenza (1926) in *ibidem*, pp. 266-270.
- , Prefazione al libro "Bau und Wohnung" (1927) in *ibidem*, p. 272.
- , Prefazione al catalogo ufficiale dell'esposizione del Werkbund a Stoccarda "Die Wohnung" (1927) in *ibidem*, p. 272.
- , Discorso in occasione del congresso tenutosi per l'anniversario del Deutscher Werkbund, Berlino, ottobre 1932 in *ibidem*, pp. 302-303.
- , "No Dogma", intervista in *Interbuild*, VI, 6 (1959).
- , *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Torino, Einaudi, 2010.
- , Cosa sarebbe il calcestruzzo, cosa l'acciaio, senza il vetro? (1933) in *ibidem*, p. 79.
- , Casa H. a Magdeburgo (1935) in *ibidem*, p. 85.
- , Discorso inaugurale all'Armour Institute of Technology (1938) in *ibidem*, pp. 92-96.
- , Omaggio a Frank Lloyd Wright (1946) in *ibidem*, pp. 101- 103.
- Georg Misch, *Philosophische Fibel*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1926.
- , *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl* (1930; 1931), Stuttgart, Teubner, 1967.

László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), nuova edizione a cura di Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2010.

Giovanni Monastera, “Goethe: un’idea della Natura” in *I Quaderni di Avallon*, n.7, 1985 (testo rivisto).

Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding* (1925), Mainz, Kupferberg, 1974.

Lewis Mumford, *Tecnica e cultura* (1934), traduzione di Ettore Gentili, Milano, il Saggiatore, 1961.

Hermann Muthesius, Werkbundziele (Auszug), 1911 in *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, a cura di Ulrich Conrads, Basel, Birkhäuser verlag, 2001.

—, “Wo stehen wir?” in *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch der Deutschen Werkbunden*, Jena 1912.

Michela Nacci, Dominio, destino, declino. Spengler e la tecnica in *filosofia dell’arte*, n. 3, 2003, pp. 65-84.

Friedrich Naumann, L’arte nell’epoca delle macchine in Francesco Dal Co, *Teorie del moderno*, op. cit., pp. 122-128.

Fritz Neumeier, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin, Wolf Jobst Siedler GmbH, 1986.

—, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti* (1986), a cura di Michele Caja e Mara De Benedetti, Milano, Skira editore, 1996.

Claudia Nigrelli, *Grenze versus Schranke/Open Form* in Andrea Borsari, Annalisa Trentin, Pierpaolo Ascari (a cura di), *TEMPORARY: Citizenship, Architecture and City*, Cham (Switzerland), Springer, 2024, pp. 159-166.

Folke Nyberg, “From Baukunst to Bauhaus” in *Journal of Architectural Education*, vol. 45, no. 3, 1992, pp. 130-137.

Werner Oechslin, *Le radici tedesche dell’architettura moderna. Gli esordi del Werkbund e di Mies*, a cura di Manfredo Di Robilant, Torino – Londra – Venezia – New York, Umberto Allemandi & C., 2008.

—, Politico, troppo politico... i «nietzschini», la «Wille zur Kunst» e il Deutsche Werkbund prima del 1914 in *ibidem*, pp. 11-60.

—, Il percorso coerente di Mies contro il formalismo e il determinismo: un'arringa sui criteri da seguire in architettura in *ibidem*, pp. 113-182.

Ernst Oldemeyer, Helmuth Plessner. Sachlichkeit: Vom Auge-Hand-Feld zur automatisierten Apparatewelt in Id., *Leben und Technik. Lebensphilosophische Positionen von Nietzsche zu Plessner*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007, pp. 119-144.

Manuel Orazi, “The City of Bacteria or the power of a biological analogy” in *VOLUME*, n° 66, 2024, pp. 21-23.

Philipp Oswalt (a cura di), *Bauhaus Conflicts, 1919-2009: Controversies and Counterparts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Maxime Ouellet, “Marx et la critique de la technique: réflexions à partir des *Grundrisse* et du *Capital*” in *Cahiers Société*, (2), 2020, pp. 23-43.

Heinz Paetzold, *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der Konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.

Matteo Pagan, “Una leggerezza originaria. Helmuth Plessner e il concetto di *Spiel*” in *Thaumazein*, Volume 9, Issue 2, 2021, pp. 209-228.

Matteo Pagan e Marco Dal Pozzolo, “From the harmony to the tension: Helmuth Plessner and Kurt Goldstein’s readings of Jakob von Uexküll” in *HPLS*, 46, 9 (2024).

Erwin Panofsky, “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst” in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915), pp. 460-467.

Claudio Paravati, *La costruzione del mondo storico in Wilhelm Dilthey. Ermeneutica e storia*, Tesi di dottorato in Filosofia, Università degli Studi di Verona, Ciclo XXIV – 2 2009.

Khaled Saleh Pascha, „Gefrorene Musik“. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, tesi di dottorato presentata alla facoltà di architettura della Technischen Universität di Berlino, sotto la direzione del prof. Fritz Neumeier e del prof. Helga de la Motte-Haber, 5.2.2004.

Walter Pater, The School of Giorgione (1877) in Id., *The works of Walter Pater. Volume 1: The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Cambridge University Press, 2011, pp. 130-134.

Katharina Peetz, Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner in Lucia Scherzberg (a cura di), *Gemeinschaftskonzepte im 20. Jahrhundert. Zwischen Wissenschaft und Ideologie*, Darmstadt, Herder Verlag, 2022, pp. 17-44.

Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987.

Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius* (1943), traduzione di Antonello Negri, Milano, Garzanti, 2015, pp. 51-52.

Giacomo Pezzano, “Oltre la tecno-fobia/mania: prospettive di “tecno-realismo” a partire dall’antropologia filosofica” in *Etica & Politica*, XIV, 2012, 1, pp. 125-173.

Stephan Pietrowicz, *Helmuth Plessner – Genese und System seines philosophisch-anthropologisch Denkens*, Freiburg/München, Karl Alber, 1992.

Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Prefazione in Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Id., Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001, pp. 7- 32.

Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Miano, Mimesis, 2001.

Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.

Andrea Pinotti, Body-Building: August Schmarsow's *Kunstwissenschaft* between Psychophysiology and Phenomenology, in Mitchell B. Frank e

Daniel Adler, *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, London and New York, Routledge, 2016 (ed. or. Ashgate Publisher, 2012), pp. 13-32.

—, “Chi ha paura dello pseudomorfo?” in *Rivista di estetica*, 62 | 2016, pp. 81-98

Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Andrea Pinotti, Forma in Id. (a cura di), *Il primo libro di estetica*, Torino, Einaudi, 2022.

Helmuth Plessner, “Das Geheimnis des Spielens” in *Gestige Arbeit*, Berlin, 5 settembre 1934, n. 17.

—, «Das Identitätssystem» in *Studia philosophica*, 14 (1954), pp. 68-90.

—, Unsere Begegnung in *Rencontre – Encounter – Begegnung. Contributions à une psychologie humaine dédiées au Prof. F. J. J. Buytendijk*, Utrecht, Antwerpen, 1957, pp. 331-338.

—, “Der Mensch im Zeitalter der Weltraumfahrten. Eine Weihnachtsumfrage des Tagesspiegels” in *Der Tagesspiegel*, 25. Dez. 1957, Nr. 3740.

—, *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1935; 1959), Stuttgart/Berlin/Köln, Mainz, W. Kohlhammer Verlag, 1969.

—, *Al di qua dell'utopia: saggi di sociologia della cultura*, traduzione di Franco Salvatori, Torino, Marietti, 1974.

—, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (1928), Berlin – New York, De Gruyter, 1975.

—, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica* (1928), traduzione di Ubaldo Fadini, Edoardo Lombardi Vallauri e Vallori Rasini, a cura di Vallori Rasini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

—, *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, a cura di Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1985.

—, *Gesammelte Schriften Bd. III. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980.

—, Die Einheit der Sinne (1923) in *ibidem*, pp. 7-316.

—, Anthropologie der Sinne (1970) in *ibidem*, pp. 317-393.

—, *Antropologia dei sensi*, traduzione di Marco Russo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.

—, *Gesammelte Schriften Bd. X. Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985.

—, Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der Deutschen Universität – Tradition und Ideologie (1924) in *ibidem*, pp. 7-30.

—, Die Utopie in der Maschine (1924) in *ibidem*, pp. 31-40.

—, Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung (1960) in *ibidem*, pp. 212-226.

—, Il problema della vita pubblica e il concetto di alienazione in *Al di qua dell'utopia*, op. cit., pp. 9-26.

—, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965) in Id., *Gesammelte Schriften X*, op. cit., pp. 265-284.

—, Technik und Gesellschaft in Gegenwart und Zukunft (1969) in *ibidem* pp. 294-301.

—, Selbstdarstellung in *ibidem*, pp. 302-341.

—, [Plessners unveröffentlichte] „Selbstanzeige“ der „Einheit der Sinne“ (ca 1923) in Hans-Ulrich Lessing, *Hermeneutik der Sinne*, op. cit., pp. 375-385.

—, Autopresentazione inedita dell'“Unità dei sensi” in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 61-72.

—, *Politik – Anthropologie – Philosophie. Aufsätze und Vorträge*, a cura di Salvatore Giammusso e Hans-Ulrich Lessing, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

—, Die Untergangsvision und Europa (1920) in *ibidem*, pp. 33-46.

—, L'Europa e la visione del tramonto in *Discipline Filosofiche*, XII, I, 2002, pp. 47-62.

—, Staatskunst und Menschlichkeit (1920) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 47-50.

—, Politische Kultur. Vom Wert und Sinn der Staatskunst als Kulturaufgabe (1921) in *ibidem*, pp. 51-56.

—, Politische Erziehung in Deutschland (1921) in *ibidem*, pp. 57-70.

—, Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter (1932) in *ibidem*, pp. 71-86.

—, Das Problem der Klassizität für unsere Zeit (1936) in *ibidem*, pp. 87-99.

—, Sinnlichkeit und Verstand. Zugleich ein Beitrag zur Philosophie der Musik (1936 ca) in *ibidem*, pp. 119-143.

—, Sensibilità e intelletto. Un contributo sulla filosofia della musica in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 117-140.

—, Lebensphilosophie und Phänomenologie (1949 ca) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 231-255.

—, Zur Genesis der moderner Malerei (1958) in *ibidem*, pp. 100-112.

—, La genesi della pittura moderna in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 91-102.

—, Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos (1972) in Id., *Politik – Anthropologie – Philosophie*, op. cit., pp. 286-296.

—, *Elemente der Metaphysik: eine Vorlesung aus dem Wintersemester 1931/1932*, a cura di Hans-Ulrich Lessing, Berlin, Akademie Verlag, 2002.

—, *Frühe philosophische Schriften 1. Gesammelte Schriften Bd. I.*, Frankfurt a.M., 2003 (1980).

—, Die wissenschaftliche Idee. Ein Entwurf über ihre Form (1913) in *ibidem*, pp. 7-141.

—, Krisis der transzendentalen Wahrheit im Anfang (1918) in *ibidem*, pp. 143-310.

—, *Frühe philosophische Schriften 2. Gesammelte Schriften Bd. II.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003 (1981).

—, Untersuchungen zu einer Kritik der philosophischen Urteilskraft (1920) in *ibidem*, pp. 7-322.

—, *Gesammelte Schriften Bd. V. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2003 (1981).

—, Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924) in *ibidem*, pp. 7-133.

—, *I limiti della comunità. Per una critica del radicalismo sociale*, a cura di Bruno Accarino, Bari, Laterza, 2001.

—, Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht (1931) in Id., *Gesammelte Schriften V*, op. cit., pp. 135-234.

—, *Potere e natura umana*, a cura di Bruno Accarino, Roma, manifestolibri, 2006.

—, *Political Anthropology*, traduzione di Nils F. Schott, a cura di Heike Delitz e Robert Seyfert, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2018

—, *Die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes. Politische Schriften. Gesammelte Schriften Bd. VI*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003 (1982).

—, Die Legende von den zwanziger Jahren (1961) in *ibidem*, pp. 261-279.

—, La leggenda degli anni Venti in Id., *Al di qua dell'utopia*, op. cit., pp. 84-103.

- , *Gesammelte Schriften Bd. VIII. Conditio Humana*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003 (1983).
- , Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937) in *ibidem*, pp. 33-51.
- , Il compito dell'antropologia filosofica (1937) in Id., *Antropologia filosofica*, op. cit., pp. 43-74.
- , Über den Begriff der Leidenschaft (1950) in Id., *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 66-76.
- , Mit anderen Augen (1953) in *ibidem*, pp. 88-104.
- , Ein Newton des Grashalms? (1964) in *ibidem*, pp. 247-266.
- , "A Newton of a Blade of Grass"? in Marjorie Grene (a cura di), *Toward a Unity of Knowledge*, New York, International Universities Press, 1969, pp. 135-176.
- , Der Mensch im Spiel (1967) in Id., *Gesammelte Schriften VIII*, op. cit., pp. 307-323.
- , Der kategorische Konjunktiv. Ein Versuch über die Leidenschaft (1968) in *ibidem*, pp. 338-352.
- , Homo absconditus (1969) in *ibidem*, pp. 353-366.
- , *Schriften zur Philosophie. Gesammelte Schriften Bd. IX*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003 (1985).
- , Das Problem der Natur in der gegenwärtigen Philosophie (1930) in *ibidem*, pp. 56-72.
- , Das Identitätssystem (1954) in *ibidem*, pp. 300-319.
- , *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, a cura di Alessia Ruco, Bologna, CLUEB, 2007.
- , Gedanken eines Philosophen zur Weltraum-Rakete (1949) in Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, op. cit., pp. 197-201.

—, *Antropologia filosofica*, traduzione di Oreste Tolone, Brescia, Morcelliana, 2010.

—, *Gesammelte Schriften Bd. VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 2016 (2003; 1982).

—, Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918) in *ibidem*, pp. 7-50.

—, Über die Möglichkeit einer Ästhetik (1925) in *ibidem*, pp. 51-57.

—, Sulle possibilità di un'estetica in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 73-76.

Helmuth Plessner e Frederik Jacobus Johannes Buytendijk, Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Betrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs (1925) in Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 67-130.

Helmuth Plessner, Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 201-387.

—, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, a cura di Vallori Rasini, Milano, Bompiani, 2000.

—, Zur Anthropologie der Schauspieler (1948) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 399-418.

—, L'antropologia dell'attore in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 77-90.

—, Zur Anthropologie der Musik (1951) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 184-200.

—, L'antropologia della musica in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 141-153.

—, Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens (1972) in Id., *Gesammelte Schriften VII*, op. cit., pp. 479-492.

—, La musicalizzazione dei sensi. La storia di un fenomeno moderno in Id., *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 155-164.

Federica Porcheddu, “Grenze und Schranke: l’origine del soggetto kantiano” in *Areté*, 5, 2020, pp. 359-379.

Adolf Portmann, *La forma degli animali. Studi sul significato dell’apparenza fenomenica degli animali* (1948; seconda edizione ampliata e rivista del 1960), a cura di Pietro Conte, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013.

Emil Preetorius, Inaugurazione del ciclo di conferenze in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Rietzler, R. Guardini, *Le arti nell’età della tecnica*, op. cit., pp. 13-14.

Graham Priest, *Beyond the Limits of Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Giuseppe Raciti, “Spengler e Goethe” in *CULTURA TEDESCA. Stefan George*, a cura di Gabriele Guerra e Maurizio Pirro, giugno 2020, 59, pp. 181-193.

Vallori Rasini, La natura organica e l’uomo nel pensiero di Plessner in Helmuth Plessner, *I gradi dell’organico e l’uomo*, op. cit., pp. XI-XXIV.

—, “Ambiente e organismo. Plessner, Gehlen e il pensiero biologico di von Uexküll” in B@BELONLINE.PRINT, 1/2008, pp. 144-158.

—, “Helmuth Plessner alle prese con Kant”, in *Azimuth. The Domain of the Human. Anthropological Frontiers in Modern and Contemporary Thought – Il dominio dell’umano. Frontiere antropologiche tra moderno e contemporaneo*, a cura di Simone Guidi e Antonio Lucci, I (2013), nr. 1, pp. 105-117.

—, “Forma e limiti dell’organismo. La posizione di Plessner a partire da Buytendijk e Driesch” in *Archivio di Storia della Cultura*, XXXV (2022), pp. 205-216.

Gérard Raulet e Josef Fürnkäs (a cura di), *Weimar. Le tournant esthétique*, Paris, anthropos, 1988.

Gérard Raulet, Préface in *ibidem*, pp. 7-15.

—, Les ornements de la libération in *ibidem*, pp. 211-237.

Gérard Raulet e Guillaume Plas (a cura di), *Philosophische Anthropologie nach 1945. Rezeption und Fortwirkung* [= *Philosophische Anthropologie. Themen und Positionen*, Bd. 7], Nordhausen, Verlag T. Bautz, 2014.

Gérard Raulet, *Das kritische Potential der philosophischen Anthropologie. Studien zum historischen und aktuellen Kontext* [= *Philosophische Anthropologie. Themen und Positionen*, Bd. 15], Nordhausen, Verlag T. Bautz, 2020.

Hans Redeker, *Helmuth Plessner oder die verkörperte Philosophie*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1993.

Carl Rehorst, Vorwort in *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung*: Cöln 1914, Mai-Oktober, Berlin, Verlag von Rudolf Mosse, pp. V-IX.

Walter Riezler, “Das Kunstgewerbe heute und morgen” in *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5/10, 15.5.1930, pp. 253-255.

Joachim Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, Basel/Stuttgart, Schwabe & Co. Verlag, 1974.

Rainer Rochlitz, Fonction de l'esthétique et théorie de la rationalité (de Lukács à Adorno) in Gérard Raulet e Josef Fürnkäs, *Weimar. Le tournant esthétique*, op. cit., pp. 319-332.

Walter Rossow, Werkbundarbeit – damals und heute in Felix Schwarz und Frank Gloor (a cura di), „*Die Form*“. *Stimme des Deutschen Werkbundes 1925–1934*, Bertelsmann Fachverlag, 1969.

Alessia Ruco, *Alle origini dell'antropologia filosofica di Helmuth Plessner: problemi di estesiologia*, Tesi di Dottorato in Filosofia (Estetica ed Etica) – XIX ciclo, 2007.

—, Estetica e antropologia filosofica nella teoria estesiologica di Helmuth Plessner in Helmuth Plessner, *Studi di estesiologia*, op. cit., pp. 7-55.

—, Sensi e arti in Plessner: tra Kunstwissenschaften ed estesiologia in Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 37-46.

—, “Il profilo antropologico dell’immagine in Plessner” in *Discipline Filosofiche*, 2008, numero 2, pp. 65-79.

Marco Russo, *La provincia dell’uomo. Studio su Helmuth Plessner e sul problema di un’antropologia filosofica*, Napoli, La città del sole, 2000.

—, “Verkörperung”. Considerazioni sul luogo dell’antropologia in Andrea Borsari e Marco Russo (a cura di), *Helmuth Plessner. Corporeità, natura e storia nell’antropologia filosofica*, op. cit., pp. 33-49.

Enzo Rutigliano, “All’ombra di Nietzsche: Max Weber tra *Kultur* e *Zivilisation*” in *Quaderni di sociologia*, 75 | 2017, pp. 3-17.

Annika Schlitte, Place and Positionality – Anthro(po)logical Thinking with Helmuth Plessner in Thomas Hünefeldt e Annika Schlitte (a cura di), *Situatedness and Place. Multidisciplinary Perspectives on the Spatio-temporal Contingency of Human Life*, Springer, 2018, pp. 147-149.

August Schmarsow, “Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen II” in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1919, 13, pp. 225-258.

August Schmarsow e Fritz Ehlotzky, “Die reine Form in der Ornamentik aller Künste” in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVI*, 1922, Heft 4, pp. 491-500.

August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998.

Diether Schmidt (a cura di), *Manifeste 1905-1933*, Dresden, Verlag der Kunst, 1965.

Michael Schumann, “Philosophische Anthropologie im Zeitalter der Weltraumfahrt. Auseinandersetzungen mit der Zukunft zwischen bemannter Weltraumerkundung und der Suche nach außerirdischem Leben” in *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 385-426.

Volker Schürmann, *Souveränität als Lebensform: Plessners urbane Philosophie der Moderne*, Paderborn, Fink, 2014.

Kersten Schübler, *Helmuth Plessner. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin/Wien, Philo, 2000.

Michael Schübler, Leib und Körper in der Kritischen Theorie Theodor W. Adorno und der Philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners in Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller e Roman Yos (a cura di), *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, op. cit., pp. 77-96.

Richard Shusterman, "Soma and Psyche" in *The Journal of Speculative Philosophy, New Series*, Volume 24, Number 3, 2010, pp. 205-223.

Rainer Schützeichel, "Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow" in *Architectural Theory Review*, 18 (3), 2013, pp. 293-309.

Thomas Schwatz Wentzer, "Rethinking Transcendence: Heidegger, Plessner and the Problem of Anthropology" in *International Journal of Philosophical Studies* 25 (3), 2017, pp. 348-362.

Walter Seitter, „Expressionismus-Kritik und Kundgebungs-Notwendigkeit bei Helmuth Plessner“ in *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie*, vol. 1, no. 1, 208, pp. 187-198.

Hans Seldmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948.
—, *Perdita del centro*, Milano, Rusconi Editore, 1974.

Gottfried Semper, *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti, 1834-1869*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli, Clean, 1987.

—, Scienza, industria e arte in *ibidem*, pp. 103-160.

—, Degli stili architettonici in *ibidem* pp. 97-100.

—, Osservazioni preliminari sull'architettura dipinta e sulla plastica presso gli antichi in *ibidem*, pp. 87-92.

—, Theorie des Formell-Schönen (1855-1859) in Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990.

—, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863), a cura di Augusto Romano Burelli, Roma-Bari, Laterza, 1992.

—, I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico (1856) in Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, op. cit., pp. 133-166.

Georg Simmel, "Tendencies in German Life and Thought since 1870" in *International Monthly*, 1902, 1, pp. 93-111 e 5, pp. 166-184.

—, *Tecnica e modernità nella Germania di fine '800* (1902), a cura di Nicola Squicciarino, Roma, Armando Editore, 2000.

—, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici* (1918), con una nota introduttiva di Antonio Banfi, traduzione di Félix Sternheim, Milano, Bompiani, 1938.

—, Il problema dello stile (1908) in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2020, pp. 107-117.

Christian Sommer, *Umweltintentionalität. De Merleau-Ponty à Plessner via Buytendijk* in Florence Burgat et Christian Sommer (a cura di), *Le phénomène du vivant*, op. cit., pp. 91-107.

—, "Euro-excentrism: Theology and/or Political Anthropology of the "Enemy" (from Schmitt to Plessner)" in *Politeja*, 18 (3(72)), 2021, pp. 51-63.

Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1918-1922), traduzione di Julius Evola, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, Milano, Longanesi, 1978 (3° ed.).

Dierk Spreen, Weltraum, Körper und Moderne. Eine soziologische Annäherung an den astronautischen Menschen und die Cyborggesellschaft in Joachim Fischer e Dierk Spreen, *Soziologie der Weltraumfahrt*, op. cit., pp. 41-88.

Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, il Cardo editore, 1994.

—, Introduzione: Georg Simmel sociologo della cultura in Georg Simmel, *Tecnica e modernità*, op. cit., pp. 9-35.

Rainer Stamm, “»Kristallhaft ist die Gestaltung der Pflanzen«. Anmerkungen zum Pflanzenkult der 1920er Jahre”, online: https://www.gruene-moderne.de/texte/pflanzenkult/#_ednref5.

Tim-Florian Steinbach, “On the Paradoxical Structure of the Concept of Style. A Theoretical Framework” in *Simmel Studies*, Vol. 27, 2/2023, pp. 9-42.

Bernd Stiegler, Der › neue Mensch‹ an neuen Maschinen in Kevin Liggieri e Oliver Müller (a cura di), *Mensch-Maschine-Interaktion. Handbuch zu Geschichte – Kultur – Ethik*, Berlin, J.B. Metzler Verlag, 2019, pp. 36-42.

Henk Struyker Boudier, “Helmuth Plessner als philosophischer Wegweiser für F.J. J. Buztendijk” in *Man and World* 26: 199-207, 1993.

Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea. I.*, Milano, Electa, 1976.

Salvatore Tedesco, *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, Aesthetica Preprint, 90, Dicembre 2010.

—, *Forma e funzione. Crisi dell’antropologia ed estetica della natura*, Milano, Guerini, 2014.

—, “Una simbolica del gesto”. La questione dell’espressione nell’estesiologia di Plessner e la teoria del Gestaltkreis in *ibidem*, p. 113-125.

Paul Tillich, “E. Troeltsch: Historismus und seine Probleme” in *Journal for the Scientific Study of Religion*, Oct. 1961, Vol. 1, No. 1, pp. 109-114, qui p. 112, online: <https://www.jstor.org/stable/1385181>.

Georg Toepfer, Helmuth Plessner und Hans Driesch. Naturphilosophischer versus naturwissenschaftlicher Vitalismus in Kristian Köchy e Francesca Micheli (a cura di), *Zwischen den Kulturen*, op. cit., pp. 91-121.

Oreste Tolone, L'Europa di Plessner. Antropologia di un continente utopico in Ferdinando Luigi Marcolungo (a cura di), *Identità europea e libertà*, Cleup, Padova, 2006, pp. 183-194.

Ernst Troeltsch, "Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt" in *Historische Zeitschrift* 97, 1-66, 1906 (poi 1911).

—, Renaissance und Reformation (1913) in Id., *Gesammelte Schriften IV. Aufsätze und Geistesgeschichte und Religionssoziologie*, Tübingen, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1925, pp. 261-296.

—, "Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge. Rede zur Kaisergeburtstagsfeier der Berliner Universität" in *Historische Zeitschrift* (116. Bd) 3. Folge 20. Bd., 1916, pp. 1-47.

—, *Lo storicismo e i suoi problemi I. Logica e filosofia materiale della storia* (1922), a cura di Giuseppe Cantillo e Fulvio Tessoro, Napoli, Guida, 1991 (1985).

Wolfgang Trautmann, *Soziologische Schriften. Band 11. Utopie und Technik. Zum Erscheinungs- und Bedeutungswandel des utopischen Phänomens in der modernen Industriegesellschaft*, Berlin, Duncker & Humblot, 1974.

Ernst Tugendhat, "Nietzsche e l'antropologia filosofica: il problema della trascendenza immanente" in *Discipline Filosofiche*, Anno XII, numero 1, 2002, pp. 91-104.

Jasper van Buuren, Buytendijk und die Philosophische Anthropologie in Ralf Becker, Joachim Fischer, Matthias Schlossberger (a cura di), *Philosophische Anthropologie im Aufbruch: Max Scheler und Helmuth Plessner in Vergleich. Internationales Jahrbuch für die philosophische Anthropologie*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, pp. 285-300.

Henry van de Velde, Arte e Industria in Tomás Maldonado, *Tecnica e cultura*, op. cit., pp. 131-136, qui p. 132.

Theo Van Doesburg, Note sull'arte monumentale (1918) in Mara De Benedetti e Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, op. cit., pp. 330-331.

—, Verso un'architettura plastica (1924) in *ibidem*, pp. 340-341.

Muriel van Vliet, "Gottfried Semper et la morphologie: transformations, culture et symbole" in *Gradhiva*, 25 | 2017, pp. 152-177.

Stefano Velotti, Formalismo in Gianni Carchia e Paolo D'angelo, *Dizionario di estetica*, op. cit., pp. 114-116.

Federico Vercellone, *Le ragioni della forma*, Milano – Udine, Mimesis, 2011.

Federico Vercellone e Salvatore Tedesco (a cura di), *Glossary of Morphology*, Svizzera, Springer, 2020.

Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Bari, Laterza, 2007.

Hermann von Müller, "Zum Programm der Ausstellung Die Neue Zeit" in *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, 5/1930, Heft 5, pp. 75-79.

Jakob von Uexküll, Come vediamo la natura e come la natura vede se stessa? in Andrea Pinotti e Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, op. cit., pp. 39-81.

Viktor von Weizsäcker, La dottrina dei sensi come compito della biologia in *ibidem*, pp. 83-107.

Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin, Reuther & Reichard, 1917.

Max Weber, L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale (1904) in Id., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, a cura di Pietro Rossi, Torino, Einaudi, 1974.

Joachim Whaley, "Helmuth Plessner and The Delayed Nation" in *Journal of European Studies*, 2020, vol. 50 (1) pp., 128-140.

Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, traduzione di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 2019.

Volker M. Welter, “The Limits of Community – The possibilities of Society: On Modern Architecture in Weimar Germany” in *Oxford Art Journal*, 33, 1, 2010, pp. 63-80.

Isabel Wenzler-Stöckel, *Spalten und Abwehren – Grundmuster der Gemeinschaftsentwürfe bei Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner*, Frankfurt a.M., Verlag Neue Wissenschaft, 1998.

—, Approaching Philosophical Anthropology: Human, the Responsive Being in Kevin M. Cahill, Martin Gustafsson e Thomas Schwarz Wentzer (a cura di), *Finite but Unbounded: New Approaches in Philosophical Anthropology*, Berlin – Boston, De Gruyter, 2017, pp. 25-46.

Alex Wieder e Florian Zeyfang (a cura di), *Open Form. Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, Sternberg Press, 2014.

Karin Wilhelm, “Göttingen, 1952. Lucy Hillebrand: Häuser Plessner und Ulrici” in *Bauwelt*, 26. 2019, pp 53-57.

Heinrich August Winkler, *La repubblica di Weimar: 1918-1933: storia della prima democrazia tedesca*, traduzione di Michele Sampaolo, Roma, Donzelli editore, 1993.

Judith Winter, Searching for the Ethos of a Lost Art School in Tim Ingold (a cura di), *Knowing from the inside: cross-disciplinary experiments with matters of pedagogy*, London, Bloomsbury Academy, 2022, pp. 165-188.

Heinrich Wölfflin, “Das Problem des Stils in der bildenden Kunst” in *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Mittheilung vom 7. December 1911-1912, pp. 572-578.

—, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.

—, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2016 (2012).

—, Sullo sviluppo della forma (1940) in Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 102-114.

—, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999.

—, *Psicologia dell'architettura*, a cura di Ludovica Scarpa e Davide Fornari, Milano, et al. edizioni, 2010.

—, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile Barocco*, traduzione di Angelica Tizzo, Milano, Abscondita, 2017 (2010).

Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (ed. or. 1908), nuova edizione a cura di Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2008.

Julian Wuerth, *The Cambridge Kant Lexicon*, Cambridge/New York/Melbourne/New Dehli/Singapore, Cambridge University Press, 2021.

Stefano Zecchi, Introduzione in Johann Wolfgang Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, op. cit., pp. 7-24.

— (a cura di), *filosofia dell'arte*, n. 3, 2003.

Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi, 1973.

Ernst Zimmermann, "Gottfried Semper und die moderne Richtung" in *Kunstgewerbeblatt*, NF 15, 1904, Heft 7, pp. 119-135.

Philipp Zitzlsperger, Technik als ästhetisches Problem im Funktionalismus in Olivier Ruf e Lars C. Grappe (a cura di), *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, pp. 165-182.