

Aesthetica Preprint

Supplementa

L'estetica di Baumgarten

di Salvatore Tedesco



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

6
Dicembre 2000

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato con il contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi, Sezione di Estetica.

Salvatore Tedesco

L'estetica di Baumgarten

A Laura, mia moglie,
mit innigster Empfindung

Indice

Avvertenza	7
L'orizzonte problematico dell'estetica	
Estetica e logica	11
Conoscenza sensibile: l' <i>analogon rationis</i>	16
Dalla storia alla scienza dell'estetica	31
Genesi dell'estetica	
Le <i>Meditationes</i> e il primo progetto dell'estetica	49
1737-1743: l'elaborazione negli scritti latini e tedeschi	64
Il piano tematico	
La bellezza: <i>consensus phænomenon</i>	73
La sensibilità fra criteri metafisici e retorica	77
Criteri di perfezione	80
Percezione e argomentazione	84
Lettura dell' <i>Estetica</i>	
L'estetico dotato	89
La ricchezza estetica	103
La grandezza estetica	108
La verità estetica	113
La luce estetica	127
Estetica e retorica: la persuasione estetica	138
<i>Climax-anticlimax</i> : l'estetica incompiuta	147
Appendice biobibliografica	155

Avvertenza

Il presente lavoro si basa sui risultati delle ricerche effettuate in occasione della pubblicazione, da me curata, del *corpus* delle opere estetologiche di Baumgarten, e presenta una analisi articolata in due momenti: la prima parte, sulla falsariga dei tredici paragrafi introduttivi dell'*Estetica*, è dedicata all'orizzonte problematico in cui si inserisce il progetto baumgarteniano, mentre la seconda parte del lavoro, con riferimento alla sezione dell'*Estetica* intitolata alla *Bellezza della conoscenza*, studia il vero e proprio piano tematico dell'*Estetica*. In entrambi i casi, all'enucleazione di alcuni grossi temi fanno seguito delle analisi condotte ancor più a stretto contatto con i testi di Baumgarten; nel primo caso, l'analisi più generale dei presupposti storici e sistematici dell'operazione di Baumgarten si completa con un esame della genesi del pensiero estetico di Baumgarten dalle *Riflessioni sulla Poesia* del 1735 alla seconda edizione della *Metaphysica*, del 1743. In rapporto allo sviluppo del piano tematico, invece, si propone una lettura complessiva dell'*Estetica*.

Si è scelto di snellire al massimo l'apparato di note, rinviando ad esso solo la discussione di specifici problemi della letteratura critica o i riferimenti meno frequenti; per il resto, in tutti i casi in cui non si presentavano rischi di equivoci, si è scelto di omettere senz'altro la nota o risolverla nel testo. L'inserimento di corsivi nei testi citati vale a indicare adattamenti, sempre limitati, ovviamente, all'accordo sintattico con quanto precede; vengono segnalati espressamente i corsivi introdotti al fine di richiamare l'attenzione su problemi specifici.

Per i testi più utilizzati, nel seguito ci si servirà sempre delle seguenti abbreviazioni:

- A = A. G. Baumgarten, *Acroasis logica in Christianum L. B. de Wolff*, Halle 1761, ristampa anastatica Hildesheim 1973.
Æ = A. G. Baumgarten, *Æsthetica*, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758, ristampa anastatica Hildesheim 1986³; ed. it. *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, Palermo Aesthetica 2000.
Briefe = [A. G. Baumgarten,] *Philosophische Briefe von Aetheophilus*, Frankfurt und Leipzig 1741.

- Gedanken* = A. G. Baumgarten, *Gedanken vom vernünftigen Beyfall auf Academien*, Halle 1741².
- L = A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik*, in B. Poppe, *A. G. Baumgarten*, Borna-Leipzig 1907; trad. it. di S. Tedesco, con pres. di L. Amoroso, *Lezioni di Estetica*, Palermo 1998.
- M = A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, (1^a ed. 1739), Halle 1779⁷, ristampa anastatica Hildesheim 1982. La prima edizione, del 1739, e la seconda, del 1743, verranno citate rispettivamente M 1739 e M 1743.
- R = A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus*, Halle 1735; nuova ed. col titolo *Riflessioni sulla Poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Palermo 1999.
- S = A. G. Baumgarten, *Sciagraphia Encyclopaediæ philosophicæ*, Halle 1769.
- De inventione* = Cicéron, *De l'invention*, Paris 1994.
- De oratore* = Cicerone, *Dell'oratore*, Milano 1994.
- Quintiliano = Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, Milano 1997, 3 voll.
- GP = G. W. Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, ristampa anastatica Hildesheim 1978².
- DP = Chr. Wolff, *Discursus præliminaris de philosophia in genere*, in Idem, *Philosophia rationalis sive Logica*, (1^a ed. 1728), Frankfurt und Leipzig 1740³, ristampa anastatica Hildesheim 1983 [citata come *Logica latina*], vol. I.
- Metafisica tedesca* = Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von GOTTE, der Welt und der Seele des Menschen*, usw., (1^a ed. 1720), Halle 1751¹¹, ristampa anastatica Hildesheim, 1983, trad. it. *Metafisica tedesca*, a cura di R. Ciafardone, Milano 1999.
- Logica tedesca* = Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes usw.*, (1^a ed. Halle 1713), nuova ed., dall'edizione Halle 1754¹⁴, Hildesheim 1978, trad. it. *Logica tedesca*, a cura di R. Ciafardone, Bologna 1978.
- Ausführliche Nachricht* = *Ausführliche Nachricht von seinen eigenen Schriften*, Frankfurt am Main 1733².
- PSE = Chr. Wolff, *Psychologia empirica*, Franckfurt und Leipzig 1738, ristampa anastatica Hildesheim 1968.
- PR = Chr. Wolff, *Psychologia rationalis*, Franckfurt und Leipzig 1740, ristampa anastatica Hildesheim 1972.
- Meier 1746 = G. F. Meier, *Vertbeidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichts / wider das 5. Stück des 1. Bandes*

- des neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Halle 1746, nonché nei *Critische Versuche*, XV, Greifswald 1746, pp. 234-267; in italiano, col titolo *Difesa di Baumgarten*, in appendice a R, alle pp. 97-118.
- Leben* = G. F. Meier, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, Halle 1763.
- Plan* = J. G. Herder, <*Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit A. G. Baumgarten*>, in Idem, *Frühe Schriften 1764-1772*, a cura di U. Gaier, Frankfurt am Main 1985, parte seconda, *Plan zu einer Ästhetik*, pp. 659-676; la parte quarta della raccolta tedesca, pp. 681-694, è stata da me tradotta in italiano, col titolo *Monumento a Baumgarten*, in appendice a A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla Poesia*, cit., pp. 123-134.
- Baeumler* = A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale 1923.
- Franke* = U. Franke, *Kunst als Erkenntnis, Studia leibniziana Supplementa B, IX*, Wiesbaden 1972.

In fondo al volume si trova una bibliografia per quanto mi è stato possibile completa degli scritti su Baumgarten, bibliografia che riproduce, con i dovuti aggiornamenti, quella predisposta per le edizioni italiane da me curate delle opere estetiche di Baumgarten. Desidero qui aggiungere solo il riferimento allo *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag), di cui sinora ho visto i primi quattro volumi, che si è rivelato di importanza decisiva per ricostruire la posizione storica di Baumgarten su un'infinità di questioni.

Chiudendo questo lavoro vorrei tornare a ringraziare il mio maestro Luigi Russo, che mi ha fatto conoscere Baumgarten e mi ha stimolato a studiarlo, e Lucia Pizzo Russo; sono loro debitore, non da ultimo, di alcune occasioni, per me estremamente stimolanti, di discussione sul pensiero di Baumgarten. Ringrazio poi i maestri e gli amici che hanno lavorato con me alla realizzazione dell'edizione italiana delle opere di Baumgarten, e cioè Leonardo Amoroso, Francesco Caparrotta, Anna Li Vigni, Pietro Pimpinella, Elisa Romano.

L'orizzonte problematico dell'estetica

Estetica e logica

«Æsthetica est scientia cognitionis sensitivæ»; «L'estetica è la scienza della conoscenza sensibile» (Æ, § 1). Dato per risolto il piccolo giallo legato all'origine del termine *sensitivus*, di cui si dirà al principio del prossimo paragrafo, il nucleo della definizione con cui si apre l'*Estetica* di Baumgarten mantiene comunque intatta una buona parte del suo carattere enigmatico. Si dovrà forse intendere “sensibilità” – certo giustificandolo con le dovute prospettive culturali – tutto sommato nel senso in cui Snoopy dice di essere “il più sensibile di tutti i bracchetti”, cioè facendo riferimento alla “commozione del cuore”, al mondo del sentimento, agli aspetti più sfuggenti e inafferrabili della nostra intonazione spirituale, del nostro accordarci col mondo? E si potrebbe magari citare in questo senso la contemporanea fioritura dei poeti cosiddetti “anacreontici”, quel circolo di giovani poeti che matura ad Halle, in rapporto di grande vicinanza spirituale con il più celebre allievo di Baumgarten, l'allora giovanissimo Meier che agli amici poeti leggeva e commentava le *Riflessioni sulla Poesia* del suo maestro ¹.

Se, comunque, ad essere intesi dalla dizione baumgarteniana sono *i sensi*, il modo in cui la conoscenza ci è procacciata dai *sensi* – da tutto ciò che non è puramente intellettuale – e ad essi circostanziatamente ritorna, sembra proprio che non sia necessario attendere Baumgarten per una ennesima “apologia della sensibilità”, in Baumgarten, vien fatto di presumere, oltretutto certamente imperfetta, stante il peso e la forza della tradizione razionalistica di Leibniz e Wolff, in cui Baumgarten si inserisce. E ancora, che l'estetica sia scienza, di questa conoscenza sensibile, va forse inteso nel senso in cui, duecento anni dopo, argutamente Schönberg avrebbe chiosato il titolo dell'adorniana *Filosofia della musica moderna*? Ecco, la musica moderna che si mette a fare filosofia. Ecco, la conoscenza sensibile che decide di farsi scienza filosofica o, come direbbe Herder, «Philosophie [...] aus dem Geschmack» ². Quest'ultima possibile assonanza richiama un punto particolarmente delicato, perché che l'estetica in qualche modo abbia a che fare con l'arte, con una riflessione filosofica sull'arte, è nozione troppo diffusa perché la strana definizione baumgarteniana ce ne faccia perde-

re memoria, e d'altro canto è critica corrente sin dai tempi di Herder quella di una "confusione di piani", in Baumgarten, fra una estetica intesa come riflessione filosofica e una intesa come guida alla pratica estetica: «la nostra estetica è scienza, e nulla desidera meno che "gente di genio e di gusto"; null'altro che filosofi essa vuole formare»³.

Chi è il referente dell'*Estetica*, quale *lettore tipo*, e ancora quale diagnosi, quale *prospettiva* antropologica, e in modo più deciso quale *progetto* antropologico si individua alla sua fonte? Di nuovo, Herder⁴ stigmatizza in Baumgarten una estetica *del dotto*, non *dell'uomo*, una estetica, diremmo, nata sulla misura di una preventiva "logicizzazione", *riduzione a scienza*, dell'esperienza.

«L'*Estetica* (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile» (*Æ*, § 1). Proseguendo sul filo della riflessione prima accennata, l'affollarsi, nelle definizioni poste fra parentesi nel paragrafo d'apertura dell'*Estetica*, di altri termini che, al pari di *scienza*, fanno riferimento al "gradiente teorico" dell'estetica, piuttosto che aprire la strada verso un ben definito statuto della nuova disciplina, sembra accrescerne la problematicità. L'estetica è teoria, gnoseologia, arte, scienza; ma, stante la problematicità di alcuni di questi termini, in che senso lo è?

Nel primo volume dell'*Ethica*, uscito nello stesso anno dell'*Estetica* di Baumgarten, Wolff scrive: «*Qui intellectum perficere vult, habitum quoque utendi facultatibus cognoscendi inferioribus et intermediis sibi comparare debet, consequenter cum facultates animæ perficiantur acquirendo habitus iisdem utendi, facultates cognoscendi inferiores et intermedias perficere [...]. Perfectio animæ consistit in consentiente usu omnium facultatum animæ tam superiorum, quam inferiorum [...], ad quem consequendum natura obligamur*»⁵. In che senso il progetto di Baumgarten si discosta da quello wolffiano, in che misura ne scuote realmente le basi?

Pongo questa serie di dubbi, in parte senz'altro iperbolici, per cercare di recuperare, almeno parzialmente, il carattere aperto e problematico di una teorizzazione che a lungo è apparsa sin troppo distante nella sua chiusura sistematica e che facilmente, persino alla luce dell'attuale ritorno d'interesse, potrebbe sembrare esaurirsi nel dispiegare alcune mappe, alcune articolazioni del territorio della conoscenza sensibile, per noi oggi a ogni modo ancora preziose, vuoi per i bilanciamenti fra sensibile e intellettuale o magari invece per le connessioni e i rapporti lì stabiliti con la storia del concetto di *ars*, nel Settecento in rapida evoluzione. Con tutto ciò, infatti, la teoria baumgarteniana della conoscenza sensibile rimarrebbe infine, in se stessa, intimamente statica. Viceversa, a prevalere nel pensiero di Baumgarten è una dimensione progettuale, l'interesse per le dinamiche e le connessioni da cui, soltanto, potrà risultare la maturità teorica della scienza estetica.

Nell'*Estetica* di Baumgarten alcune coppie concettuali, innato/acquisito, naturale/artificiale, esperienza/scienza, si incontrano o quantomeno vengono alla mente, si può dire, ad apertura di pagina; si cercherà di mostrare come non sia possibile farsene ragione se non tessendole insieme agli sviluppi del nesso fra sensibile e intellettuale e a quello fra *gradiente teorico* e ambito pratico.

Anticipando, converrà già da subito richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che, vuoi per il percorso "aristotelico" che da Zabarrella conduce alla scolastica wolffiana, con la distinzione graduale fra attitudine naturale e sua elaborazione disciplinare, vuoi per l'attenzione per il momento applicativo e la rilevanza pratica del sapere, che l'Illuminismo tedesco eredita da Thomasius, in Baumgarten è sempre presente, e anzi determinante, l'attenzione per il perfezionamento e insieme la finalizzazione della conoscenza.

Perfezione immanente e nesso della conoscenza sensibile sono probabilmente gli oggetti teorici principali del pensiero estetico di Baumgarten, il singolare chiasma fra metafisica wolffiana e retorica ne costituisce la mappa di navigazione, l'argomentazione estetica funge da ultimo inверamento e principale strumento tecnico del perfezionamento dell'estetico. Sono dimensioni che una lettura deve continuamente sforzarsi di tenere insieme, sempre riconducendole, secondo il dettato di Baumgarten, ad articolazioni analitiche del carattere fenomenico dell'estetico.

Si presenta in questo modo ai nostri occhi la necessaria complementarità fra due piani descrittivi che occorre tuttavia enucleare, per mostrarne le specifiche articolazioni e le reciproche relazioni. Si tratta della distinzione fra un orizzonte problematico da cui nasce e in cui si iscrive l'estetica e un piano di sviluppo tematico in cui essa si organizza in quanto scienza, in quanto tale, per Baumgarten, interessata al perfezionamento del proprio oggetto. Accingendosi ad esporre la *trattazione scientifica* della nuova disciplina, Baumgarten avverte la problematicità in essa insita, e si dedica in primo luogo a giustificarla sul piano storico, teorico generale e sistematico (un impegno in cui lo seguiremo nella prima parte di questa analisi); solo su questa base sarà possibile "vedere in opera" la nuova scienza.

Le due più celebri definizioni dell'*Estetica*, quella già ricordata del § 1 e quella che troviamo al § 14: «Æsthetices finis est perfectio cognitionis sensitivæ, qua talis. Hæc autem est pulcritudo» (*Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza*), si integrano a vicenda, la prima, appunto, prospettando l'orizzonte problematico in relazione al quale ha spazio la nuova scienza, la seconda aprendo alla sua concreta articolazione tematica.

Il successo della formula baumgarteniana secondo cui la bellezza è la "perfezione della conoscenza sensibile" non deve trarre in inganno: se si guarda alla storia della ricezione dell'*Estetica*, è probabilmente

appunto la saldatura, che tale formula è chiamata a proporre, fra i due piani descrittivi dell'*Estetica*, ovvero la relazione fra il carattere scientifico dell'estetica e il perfezionamento della conoscenza sensibile, cui essa mira, ad essere stata completamente fraintesa, dimenticata o espressamente rifiutata. Herder così, polemicamente, riformula il § 14 nel suo straordinario *Plan zu einer Asthetik*, p. 670: «Æsthetices finis non est perfectio sed *scientia* cognitionis sensitivæ». Il che significa, appunto, amputare completamente il discorso baumgarteniano della sua ragion d'essere, della sua progettualità, riportando di fatto, circolarmente, al quadro descrittivo del § 1, da cui Baumgarten intendeva letteralmente “prendere le mosse”.

Herder, sia pure col proposito di smantellare la costruzione baumgarteniana, coglie dunque questo aspetto assolutamente capitale: nell'*Estetica*, la definizione d'apertura (Æ, § 1) e quella del § 14, che apre la sezione sulla *bellezza della conoscenza*, fanno corpo insieme, in modo tale che solo dalla composizione delle due si ricava realmente la definizione operativa dell'estetica, con cui poi di fatto Baumgarten lavora. Basta dare un'occhiata al modo in cui Baumgarten definisce la logica per rendersi conto del fatto che i due paragrafi dell'*Estetica* non sono altro che i due momenti di uno stesso processo, che nel caso della logica è risolto in una sola definizione: «La *logica* (dialettica, arte della ragione, analitica, senso del vero e del falso, scienza delle scienze, medicina della mente, *organon*, faro dell'intelletto) *artificiale* è la filosofia che ha il fine di perfezionare la conoscenza intellettuale» (A, § 9).

Il parallelo che, a tutta evidenza, si stabilisce fra estetica e logica già tramite le definizioni generali delle due scienze, e che del resto Baumgarten non manca di teorizzare esplicitamente nei paragrafi introduttivi dell'*Estetica* nei termini di un rapporto fra l'estetica e sua “sorella maggiore” (Æ, § 13) la logica, è un ulteriore elemento saliente per la definizione dello statuto e dell'ambito operativo della nuova disciplina, e non ha mancato di suscitare ripetutamente l'interesse degli interpreti⁶. Vi torneremo a più riprese nel corso di questa ricerca; introduttivamente, basterà trarne alcune indicazioni utili ad accostarci allo statuto della conoscenza sensibile, le cui articolazioni, ancora una volta, non andranno intese staticamente, ma piuttosto nel loro dinamico coordinarsi nel concetto di *analogon rationis*.

L'estetica, *scientia sensitive cognoscendi et proponendi*, è *logica facultatis cognoscitivæ inferioris* (M, § 533). L'estetica, come la logica, è dunque scienza della conoscenza; la quale si determina inoltre, nel caso dell'estetica, come conoscenza sensibile; ancora, la costruzione di un dispositivo teorico (la *scientificità*, ma lo stesso vale con i dovuti adattamenti, vedremo, per il concetto di *arte*) è intesa a operare un perfezionamento del suo oggetto; il perfezionamento della conoscenza sensibile, a sua volta, mette capo alla *bellezza* che, se vogliamo cerca-

re, questa volta anzitutto in Wolff (DP, § 61, su cui ad ogni modo si basa R, § 115), un parallelo, corrisponde alla *verità* della logica: ma su questo punto, vedremo a suo luogo, Baumgarten avrà molto da aggiungere.

Alcuni di questi passaggi sono illustrati da Baumgarten, con particolare cura per la chiarezza didattica, nelle *Lezioni di Estetica* (§ 1), cui converrà senz'altro rifarsi. Come già nella chiusa delle *Riflessioni sulla Poesia* (§ 116), la conoscenza sensibile, anzi l'ambito delle rappresentazioni non distinte, gli *aisthetá*, viene preso in considerazione innanzitutto nella sua accezione più generale, e in primo luogo in quanto facente coppia già nella tradizione filosofica greca, secondo quanto argomenta Baumgarten, con i *noetá*, l'ambito delle rappresentazioni distinte, la conoscenza intellettuale. Più avanti (L, § 123) Baumgarten proporrà l'immagine di due cerchi (l'orizzonte logico e l'estetico) che si intersecano, mostrando di possedere oggetti in parte diversi, in parte comuni. Baumgarten dunque a tutta prima non si mostra tanto interessato alla determinazione psicologica della conoscenza sensibile, quanto piuttosto alle linee generalissime che permettono di inquadrare la conoscenza sensibile da un punto di vista logico, in quanto cioè essa è parte di una più vasta *scienza della conoscenza*, di una scienza degli strumenti per conoscere, *philosophia instrumentalis* o *organica*.

Proprio in questa luce, la logica tradizionale mostra però, agli occhi di Baumgarten, i suoi limiti, proponendosi di fatto, esemplarmente nella più compiuta formulazione disciplinare moderna (wolffiana), come la scienza che guida la facoltà conoscitiva *superiore* alla conoscenza della verità (R, § 115): «ora noi sappiamo che la conoscenza sensibile è il fondamento di quella distinta; se dunque deve essere migliorato tutto l'intelletto, l'estetica deve venire in aiuto alla logica» (L, § 1): «l'estetica appartiene alla *philosophia instrumentalis*, e logica e *philosophia instrumentalis* non saranno più da considerare come *synonima*» (ivi). Come si vede, le determinazioni psicologiche ritornano subito in gioco, quantomeno nella forma di prestazioni delle facoltà inferiori che fungono da base per le prestazioni intellettuali, mentre il fine della costruzione della nuova scienza viene posto in un'opera di perfezionamento della conoscenza, ovvero sia “di tutto l'intelletto” – cioè delle facoltà conoscitive – sia della conoscenza stessa in quanto complesso delle rappresentazioni (A, § 3); sicché la conoscenza, quali che ne siano le ulteriori determinazioni, potrà dispiegare molteplici elementi e modalità di perfezione.

Lungi dal potersi porre, con Herder, una contrapposizione fra l'assetto scientifico e il perfezionamento della conoscenza sensibile, per Baumgarten i due ambiti si accordano e si implicano reciprocamente in una estetica che rimane sempre anche *ars pulcre cogitandi*, pur se in quanto ambiti operativi possono poi trovare espressione, segnatamente per quel che concerne il rapporto fra la riflessione teorica e la

pratica del perfezionamento, in soggetti diversi (così mi sembra corretto leggere *Æ*, § 6, lettera b). Non a caso, e qui mi limito ad accennare ad argomenti che occorrerà sviluppare nel seguito, esistono comunque significative dissimmetrie fra estetica e logica: momenti rilevanti della logica pratica (*A*, § 14) troveranno il loro corrispondente in trattazioni dell'estetica teorica.

Un'attenzione così indirizzata alla conoscenza sensibile punterà dunque a mettere in evidenza in essa soprattutto quegli aspetti che ne rendano le prestazioni organizzabili in un crescente affinamento così del nesso regnante nella "dotazione psicologica" del soggetto come nella strutturazione oggettiva della conoscenza, e persino dei suoi prodotti: questa *elaborazione del nesso* verrà intesa, prioritariamente, per mezzo del concetto di *analogon rationis*.

Conoscenza sensibile: l'analogon rationis

Sensitivus, nel latino "barbarico" (Herder) della scolastica wolffiana, è termine tecnico usato con riferimento alla sfera del volere: «*appetitus sensitivus* dicitur, qui oritur ex idea boni confusa» (PSE, § 580; il capitolo si intitola *De appetitu sensitivo et aversatione sensitiva*). La nozione è da inquadrare all'interno di un rapporto fra sfera conoscitiva e sfera desiderativa che, con la sua consueta capacità di sintesi, Baumgarten formalizzerà dicendo semplicemente che la facoltà desiderativa segue quella conoscitiva (M, § 676), cui dunque corrisponde, in primo luogo, nella divisione fra una facoltà inferiore e una superiore. In tal modo, per così dire "di ritorno", si giustifica l'applicazione di un termine della sfera etica-desiderativa all'ambito conoscitivo: *repræsentatio sensitiva* sarà allora in generale quella non distinta, procurata dunque dalla facoltà conoscitiva inferiore (M, § 521, nello stesso senso l'inizio di *Æ*, § 17), ovvero non esclusivamente tramite i sensi, ma tramite tutto il complesso di quelle facoltà che ci permettono di conoscere qualcosa in un modo che resta al di sotto della soglia della distinzione. L'adozione del termine in questa nuova accezione è già nelle *Riflessioni* (§ 3), ed è lì ampiamente giustificata: «Le rappresentazioni che sono acquisite attraverso la parte inferiore della facoltà conoscitiva siano dette sensibili in senso lato (*sensitivæ*)⁷. Poiché il desiderio, quando proviene da una rappresentazione confusa del bene, si chiama "sensitivus" e una rappresentazione confusa, come pure quella oscura, si acquisisce attraverso la parte inferiore della facoltà conoscitiva, si può applicare il medesimo nome anche alle rappresentazioni stesse, per contraddistinguerle così da quelle intellettuali distinte in ogni loro grado».

Il paragrafo delle *Riflessioni* è prezioso, non da ultimo, perché ci permette di gettare uno sguardo per così dire nell'officina di Baumgarten, nello sviluppo del suo strumentario teorico. Aprendo la sua indagine Baumgarten infatti parla ancora, nei termini della *Psychologia empirica* (§§ 54-5) wolffiana, di una *parte inferiore* della facoltà consoci-

tiva, che diverrà più tardi, come si è visto negli altri testi da noi citati, *facoltà conoscitiva inferiore*. Questa “innovazione” baumgarteniana ha sempre suscitato fiammate di orgoglio antiwolffiano negli interpreti, senza che si sia mai ricordato che lo stesso Wolff, se non nella *Psychologia empirica* tuttavia in un’opera più tarda e di non minore impegno come l’*Ethica*, si serve tranquillamente della stessa terminologia, aggiungendo addirittura, si è visto nel breve passo in precedenza riportato, anche il riferimento alle *facoltà intermedie*, attenzione e riflessione, cui anche nelle teorie baumgarteniane e in Meier compete una funzione particolare di cerniera (vedi *infra*, l’analisi della *luce estetica*).

Lungi dunque dall’attribuire un particolare *pathos* antirazionalistico alla cosa, si possono comunque facilmente individuare i motivi che spingono Baumgarten all’adozione di *sensitivus* nell’accezione indicata e, per conseguenza, nello sviluppo teorico, all’enucleazione di una autonoma facoltà conoscitiva inferiore. In primo luogo, si è spesso argomentato, c’è l’intento di sostituire una dizione, *confuso*, fatta apposta per apparire svalutativa, con una che possa apparire meno negativamente connotata. In questo senso la scelta non sarebbe fra le più felici, dal momento che l’*appetitus sensitivus*, costitutivamente instabile e inattendibile, ove non guidato dalla ragione conduce per Wolff, crescendo d’intensità, addirittura alla schiavitù del volere (ad es. Wolff, *Metafisica tedesca*, § 491).

Più forte è probabilmente l’idea che, messa tra parentesi qualsiasi connotazione assiologica, Baumgarten, interessato a rivalutare il valore conoscitivo del nesso fra oscuro e confuso offertogli dalla tradizione di scuola ⁸, e dunque già avviato verso quella riabilitazione conoscitiva dell’oscuro che si avrà esemplarmente nell’*Estetica*, contemporaneamente sia alla ricerca di un termine capace di indicare non solo “un gruppo” di facoltà, ma soprattutto (superando oltretutto il rischio di una analisi meramente nomenclatoria dell’unica *vis repræsentativa* che è l’anima, M, § 513) una forma di interconnessione, stabile, peculiare, autonoma, che risulterà rilevabile, come è ovvio, in primo luogo a livello di prestazioni conoscitive. In questo senso, l’esistenza di un complesso denominato *cognitio sensitiva* apre verso una autonoma facoltà conoscitiva inferiore, che di fatto fa la sua comparsa già nello stretto conclusivo delle *Riflessioni* (§ 115) e che giustifica, oltretutto, la costruzione di una apposita scienza: «Poiché la psicologia mette a disposizione principi certi, non dubitiamo che si possa dare una scienza che guidi la facoltà conoscitiva inferiore ossia la scienza della conoscenza sensibile [...]».

Quella che in tal modo si annuncia nell’opera giovanile di Baumgarten, e che troverà espressione negli sviluppi ulteriori del suo pensiero, dalle varie edizioni della *Metaphysica* (decisive le prime due, 1739 e 1743) all’*Estetica*, è una svolta teorica estremamente rilevante nel progetto filosofico della modernità ed in particolare una rilettura, senza

dubbio geniale ma anche problematica, dell'evoluzione del pensiero da Cartesio a Leibniz alla scuola wolffiana. La prima regola del *Discorso sul metodo* di Cartesio aveva raccomandato, come è noto, di non accogliere per vero nulla che non si presenti allo spirito con una tale *chiarezza e distinzione* da impedire di nutrire nei suoi confronti anche il minimo dubbio. È nota anche la critica radicale cui Leibniz (*Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis*, GP IV, pp. 422-6) sottopone questo principio: esso rimane inutile fin tanto che non si siano trovati dei criteri attendibili per l'analisi concettuale e non si sia stabilita la verità stessa dei concetti; spesso crediamo di avere il possesso razionale di idee che in effetti all'analisi concettuale si rivelano totalmente errate e ben lontane dalla chiarezza e distinzione postulate.

Rifutando come soggettivo il criterio cartesiano, Leibniz fa riferimento a un concetto di ragione che poggia meno sulla facoltà soggettiva che non sul nesso logico delle verità⁹; la ragione è dunque, con espressione particolarmente suggestiva, *l'enchainement inviolable des vérités* (GP VI, p. 64). È un punto che ci verrà della massima utilità per comprendere le reali implicazioni dell'*analogon rationis* in Baumgarten¹⁰.

Lungi, inoltre, dal limitarsi a una correzione metodologica del discorso cartesiano, l'analisi logica dei concetti porta Leibniz – in funzione di un progetto che investe insieme l'ontologia, la teoria della conoscenza e quant'altro – a rivalutare la portata metafisica e conoscitiva dei gradi inferiori della scala ascendente che dall'oscuro, tramite il chiaro e confuso, porta a ciò che è chiaro e distinto e poi ai gradi ulteriori, sino alla conoscenza insieme adeguata e intuitiva, sostanzialmente riservata alla mente divina. Ci limitiamo, di necessità, a sfiorare questioni che richiederebbero ben altre attenzioni¹¹; occorrerà comunque avvertire che il significato di questa operazione leibniziana non sarebbe comprensibile – così in relazione ai gradi inferiori della scala, all'oscuro, alle *piccole percezioni* destinate a rimanere inconse, come del resto, all'opposto, in rapporto ai gradi supremi della scala nel caso del carattere intuitivo della conoscenza divina – se non si mettesse in relazione l'analisi dei concetti con la seconda obiezione che Leibniz, abbiamo detto, oppone a Cartesio: «et nisi constet de veritate idearum» (GP IV, p. 425).

Si danno, secondo quanto già affermava il giovane Leibniz in una lettera a Foucher del 1676 (GP I, p. 372), due verità generali assolute, reciprocamente indipendenti; se l'una è con Cartesio la realtà del *cogito*, il fatto che noi pensiamo, altrettanto importante è la *varietà* che vi è nei nostri pensieri, che non può esser prodotta da colui che pensa «perché una sola cosa di per sé non potrebbe esser causa dei cambiamenti che avvengono in lei [...] vi è dunque una qualche causa fuori di noi della varietà dei nostri pensieri». Ancora una ventina di anni dopo, Leibniz riprenderà la stessa argomentazione; le verità di

fatto sono riportabili a due: «Ego cogito, et: Varia a me cogitantur. Unde consequitur non tantum me esse, sed et me variis modis affectum esse»¹².

Gli sviluppi più compiuti del pensiero di Leibniz, la monadologia e la riforma della teoria della conoscenza, varranno ad approfondire straordinariamente questa intuizione: la varietà e specificità espressiva delle soglie conoscitive riconosciute dalla gnoseologia del Leibniz maturo, ed esemplarmente appunto nelle *Meditationes* del 1684, quella gradualità che dall'oscuro, al chiaro e confuso, conduce alla distinzione e di lì alla conoscenza adeguata, permetterà di riconoscere nella loro ineliminabile realtà, e cioè di dedurre¹³ a partire dalla stessa attività espressiva della monade, il mondo e il nostro stesso corpo. È questo un processo che troverà la sua definitiva fondazione teorica nei testi più tardi, come i *Principes de la Nature et de la Grace, fondés en raison* (GP VI, pp. 598-606) cui ancora torneremo a proposito dell'*analogon rationis*.

Ancor più basilare del *cogito* cartesiano, la realtà del *mondo*. Ed è, quella del mondo, una realtà che per l'uomo in ultima analisi si apre all'intuizione diretta del senso: «nam claritatis mensura intellectus, veritatis sensus» (GP IV, p. 138)¹⁴, misura della chiarezza (del discorso) è l'intelletto, della verità è il senso, aveva scritto Leibniz nella giovanile *Prefazione* alla sua edizione del *De veris principiis* di Mario Nizolio, una dissertazione, non a caso seguita da una epistola *De Aristotele recentioribus reconciliabili*, che rappresenta uno dei tramiti più significativi fra il pensiero del Rinascimento europeo e le questioni da cui germina l'estetica dell'Illuminismo tedesco.

La conoscenza sensibile di Baumgarten è tale, ed è poetica (*Riflessioni*, ad es. § 41), bella (*Estetica*), sin tanto che riesce ad assicurare la preminenza della qualità *intuitiva* (torneremo presto su questo termine chiave) della conoscenza, il contatto con la pienezza metafisica del mondo, e a farsene anzi insostituibile espressione: la bellezza della conoscenza sensibile, dirà Baumgarten nell'*Estetica* (§ 18), è in primo luogo «accordo fra di loro dei pensieri verso uno solo, l'oggetto fenomenico», per chiarire in seguito che «lo spirito bello nella verità estetica va sempre giù sino *ad singularia*, il che non avviene con gli oggetti delle scienze» (L, § 441) o che, detto altrimenti, «nell'oggetto di una verità generale non si scopre mai – soprattutto in modo sensibile – tanta verità metafisica quanto nell'oggetto di una verità singolare» (Æ, § 440). La rappresentazione sensibile si caratterizzerà per una ricchezza di determinazioni che saranno capaci di aderire, per così dire, alla realtà dell'ente singolare.

Ci viene innanzi, in questo modo, la decisiva innovazione che Baumgarten apporta allo schema leibniziano della conoscenza, differenziando fra *chiarezza intensiva*, che si ha quando gli elementi, le *note caratteristiche*, di una rappresentazione sono a loro volta particolarmente

chiari, in un processo di approfondimento analitico che mette capo alla distinzione determinando nessi di subordinazione fra gli elementi (un elemento chiaro a sua volta si scompone in elementi chiari e così via), e *chiarezza estensiva*, che si ha invece quando gli elementi rappresentativi sono particolarmente numerosi e coordinati fra loro così da dar vita a una rappresentazione che Baumgarten (M, § 531, ma già R, § 112) definisce *vivida* e che è oggetto assolutamente peculiare del discorso estetico.

Già nelle *Riflessioni sulla Poesia* (§§ 16-7) Baumgarten aveva proposto questa differenziazione, mostrando come solo le rappresentazioni estensivamente più chiare fossero poetiche, mentre quelle intensivamente più chiare rimanevano di pertinenza della conoscenza intellettuale, distinta, e dunque piuttosto del discorso scientifico e filosofico che di quello poetico.

Diretta conseguenza della teorizzazione della chiarezza estensiva è per Baumgarten l'assegnazione del primato, in poesia, alla determinatezza della rappresentazione, che equivale appunto, rileva Baumgarten, a ricchezza di elementi rappresentativi sensibili, di *note caratteristiche* estensivamente chiare e che trova il suo culmine, come vedremo a suo luogo in modo più articolato, nella rappresentazione dell'individuo (R, § 19), persino tramite il nome proprio che lo caratterizza (R, § 89).

Moltitudine e determinatezza degli elementi rappresentativi concorrono a mantenere, nella conoscenza sensibile, un deciso primato della percezione della cosa sulla mera rappresentazione del segno della cosa, ovvero, nei termini della logica leibniziano-wolffiana, a garantire il primato della conoscenza intuitiva su quella simbolica (M, § 620)¹⁵; ulteriore implicazione, decisiva per l'estetica, è che la conoscenza intuitiva, ponendoci a contatto con le cose stesse nella ricchezza virtualmente infinita delle loro determinazioni individuali, è concreta e ricca di carica emotiva, mentre quella simbolica tende a caratterizzarsi come astratta ed emotivamente assai più inerte (M, § 669). Aspetti, tutti questi, su cui torneremo più diffusamente nel seguito.

Il primato, in estetica, della conoscenza intuitiva equivale a sottolineare che tutte le articolazioni analitiche del fenomeno estetico che la scienza estetica (e in subordine, tra le altre, la poetica la retorica e così via) è in grado di argomentare hanno senso e sono legittime nei limiti in cui sono riportabili alla concretezza e alla presenza immediata del fenomeno stesso e vanno comunque intese come articolazioni di un fatto già intrinsecamente dotato di valore conoscitivo, mai come giustapposizione di significati estrinseci. In questo senso sono decisive le considerazioni di Lessing nelle *Abhandlungen über die Fabel*, del 1759: nella favola (oggetto teorico centrale, come è noto, nella riflessione poetologica della *Frühauflklärung*) il significato non è oggetto di un *travestimento* allegorico né di uno *straniamento* meraviglioso; al

contrario, tramite il riferimento a determinati caratteri che è possibile assumere come già noti, il significato viene reso chiaro e vivido al massimo grado, così da scaturire nella conoscenza intuitiva, non senza, potremmo aggiungere, che il dato conoscitivo, e proprio per le ragioni intrinsecamente conoscitive prima sfiorate (M, § 669), si traduca in intensa partecipazione emotiva.

Molteplicità e determinatezza degli elementi rappresentativi sensibili si lascerebbero difficilmente riportare ad un coerente esito conoscitivo e risulterebbero addirittura incapaci di dar vita alla rappresentazione di un determinato fenomeno se *per assurdo*¹⁶ innanzitutto non fosse possibile individuare, nei modi della conoscenza sensibile, una prestazione, in certo peculiare modo *razionale*, di sintesi. È caratteristico del modo di procedere del giovane Baumgarten il fatto che, nelle *Riflessioni*, una tale prestazione di sintesi divenga effettivo oggetto di studio sulla base di quanto è possibile rinvenire nel *discorso sensibile*, nel prodotto della conoscenza sensibile. Se infatti discorso è «una serie di parole che significano rappresentazioni connesse fra di loro» (R, § 1), il discorso sensibile permetterà di conoscere rappresentazioni sensibili «connesse fra di loro» (R, § 5), e sarà perfetto quando i suoi diversi aspetti (le rappresentazioni, il loro nesso, le parole: R, § 6) siano «diretti alla conoscenza delle rappresentazioni sensibili» (R, § 7). Nello stesso senso Baumgarten fa uso già nelle *Riflessioni*, come accennato, dell'aggettivo "vivido" che nella *Metaphysica* (§ 531) varrà a indicare la percezione estensivamente più chiara: «Chiamiamo vivido ciò in cui è dato di cogliere molti e vari aspetti sia simultanei sia successivi» (R, § 112).

Il concetto di chiarezza estensiva, a sua volta, vale a introdurci allo studio delle connessioni specifiche della conoscenza sensibile e svolge proprio per questo nel pensiero di Baumgarten, a partire dalle *Riflessioni*, una funzione euristica così importante. In questo senso, ancora nell'opera giovanile, un altro tassello verso la fondazione logica del discorso estetico è fornito da Baumgarten servendosi della nozione di *concetto complesso* (R, § 23) che a differenza di quello *semplice*, cui non aderisce alcun altro concetto, si caratterizza per la concomitante presenza di altri concetti, ovvero, nei termini della *Metaphysica* (§ 530), di percezioni meno chiare che accompagnano la percezione primaria, più chiara: qualora si rimanga comunque nell'ambito della conoscenza chiara e confusa¹⁷, il concetto complesso (o percezione complessa) sarà di pertinenza del discorso sensibile, e svolgerà anzi una funzione estremamente rilevante, vedremo, nella teorizzazione della *lux æsthetica* (specialmente *Æ*, § 732).

È un passaggio significativo, perché adesso ci troviamo in presenza non più di una moltitudine *tout court* di elementi rappresentativi convergenti in una percezione, ma di un primo schema di relazione fra di essi, una strutturazione basata, specie se si considera il testo, più

esplicito, della *Metaphysica*, su criteri di rilevanza e pertinenza percettiva; sulla possibilità di far riferimento, in ambito sensibile, all'opera dell'attenzione e dell'astrazione¹⁸.

Nello stesso ambito di discorso si può inquadrare l'enucleazione, che avviene solo a partire dalla *Metaphysica* (§ 517), della nozione, cui torneremo, di *percezione pregnante*, che è in generale quella che comprende in sé molte note caratteristiche, molti elementi rappresentativi, risultando dotata di particolare *efficacia, forza*¹⁹. La nozione, ovviamente, è particolarmente adatta a indicare l'esito percettivo della chiarezza estensiva, e del resto Baumgarten non manca di chiudere il paragrafo dedicato alle percezioni pregnanti ricordando (con evidente riferimento al citato R, § 89) che «*nominum propriorum non parva vis est*».

Se poi ci si chiede cosa, in senso tecnico, sia questa *efficacia* legata alla ricchezza di note di una percezione, la vedremo esprimersi nella capacità di innalzare di grado conoscitivo un'altra percezione (M, § 515). Ancora una volta un effetto strutturante, un effetto di sintesi, l'instaurazione di un nesso della percezione.

«*Cogito, mutatur anima mea*» (M, § 505): tutte le considerazioni sin qui svolte a partire dal concetto di chiarezza estensiva²⁰ non sarebbero a questo punto comprensibili se non ci riportassimo al loro fondamento metafisico, ovvero alla ripresa da parte di Baumgarten dell'ontologia leibniziana e della "rettifica" (espressa da Baumgarten con la sua abituale essenzialità nel passo ora riportato) imposta da Leibniz al progetto cartesiano. Baumgarten fa riferimento alla monadologia e intende l'anima stessa come monade (M, § 742, e cfr. § 402), forza rappresentativa dell'universo in rapporto alla posizione del proprio corpo (M, § 513; in parallelo, § 741). Le diverse parti dell'universo vengono colte dall'anima in quanto implicate in un nesso (M, § 751); Baumgarten (M, § 514) definisce *percezione totale* la totalità delle rappresentazioni presenti nell'anima. È importante osservare come lo stesso nesso rappresentativo sia, a questo punto, un nesso universale, dal momento che, per il nesso universale fra le sostanze, l'anima si rappresenta, almeno in modo prevalentemente oscuro, tutto l'universo²¹. Le rappresentazioni dell'anima sono, come ormai sappiamo, differenti per grado, dall'oscurità, alla chiarezza confusa, sino alla distinzione e ai gradi ulteriori. La stessa forza rappresentativa che è l'anima si articola in una serie di facoltà che però non sono da intendere come differenti forze, ma appunto articolazioni di una unica forza, l'anima stessa (M, § 744).

Occorre dunque concentrare adesso l'attenzione sui presupposti psicologici del discorso di Baumgarten, continuando a tener di mira il problema che ci ha condotti attraverso queste analisi, cioè la percezione e rappresentazione sensibile del *nesso*, la sua peculiarità, che è, come vedremo, il problema al quale si riferisce per elezione la dizione *analogon rationis*.

Per poter cogliere con maggiore facilità gli elementi di continuità fra l'impostazione logica leibniziana e Baumgarten abbiamo sin qui trascurato di tener conto della mediazione wolffiana che è, viceversa, determinante per il sorgere dell'estetica, in virtù della sua coerenza sistemata ma anche, nello specifico, per la cura riservata allo studio del versante psicologico delle strutture della conoscenza e per la rilevanza ad esso attribuita. A questo proposito, si constaterà facilmente che Baumgarten, per determinare la natura della conoscenza sensibile e delle facoltà relative, si tiene nell'essenziale ai moderni, alla tradizione leibniziano-wolffiana: ciò non avviene senza ragione o per spirito di scuola. L'intera opera estetica di Baumgarten, anzi, è disseminata di osservazioni in cui si puntualizza che pur facendo uso, tramite le alternative estetico/logico, estetico/noetico, di nozioni ben attestate nella tradizione filosofica a partire dai Greci, la costruzione dell'estetica è possibile solo a partire dai progressi della psicologia realizzati in epoca moderna; nello specifico, solo a partire dalla sistematizzazione wolffiana e dagli ulteriori "lavori di scavo" intrapresi dallo stesso Baumgarten.

Volendo brevemente passare in rassegna i principali vantaggi che Baumgarten scorge nella psicologia moderna in confronto a quella degli antichi, si dovrebbe parlare in primo luogo di una più accurata sistemazione complessiva del campo della sensibilità, che gli antichi, «perché ancora non si conosceva meglio l'anima» (L, § 1), organizzavano, osserva Baumgarten sulla scorta di David Buchanan (*Historia animæ humanæ*, Paris 1636), secondo la tripartizione *sensus communis*, *phantasia*, *memoria sensitiva*; da buon wolffiano, poi, Baumgarten ritiene particolarmente rilevanti, e ormai l'argomento non ci giunge nuovo, i nessi sistematici che legano la psicologia all'ontologia e alla logica. A partire da questa impostazione sistematica di stampo wolffiano, però, Baumgarten con trattazioni come quelle dedicate alla *verità estetica* (si pensi ad esempio all'analisi decisamente inedita del nesso fra finzioni e "scienza media"), arriverà a risultati estremamente lontani dai presupposti wolffiani.

Riccamente tessuta di motivazioni tratte sia dall'ontologia (la monadologia leibniziana) che dalla logica è, per passare a un nodo più specifico, la rivalutazione dell'*oscuro*, che, ancora una volta, rappresenta, in quanto tale, una inversione di rotta anche nei confronti dello stesso Wolff: se dal punto di vista dei nessi fra psicologia e ontologia le rappresentazioni oscure trovano la loro giustificazione, come già accennato, nella struttura monadologica della realtà e dell'anima stessa, dal punto di vista logico, e qui Baumgarten maneggia sostanzialmente materiali schiettamente wolffiani, non è possibile avere rappresentazioni confuse senza che qualcosa sia rappresentato in modo oscuro (M, § 510) in modo tale che anche a una percezione distinta inerisce qualcosa di confuso e di oscuro (M, § 522) ²² (si rammenti, a ulteriore

chiarimento, A, § 21: «*Conceptus clarus clararum notarum distinctus est, obscurarum confusus*»). Riprenderemo l'analisi di questi problemi in rapporto al testo dell'*Estetica*.

Un referente importante per Baumgarten è poi, come è noto, il wolffiano Bilfinger, che nella propria metafisica²³ aveva espresso il desiderio che si costruisse una scienza delle facoltà inferiori, paragonabile a quell'*organon* che Aristotele aveva costruito per l'uso dell'intelletto. Proprio questo parallelo, veramente coraggioso nel 1725, è un passaggio decisivo per Baumgarten; non meno significativo per l'estetica è quello che Bilfinger dice nel seguito della stessa pagina: non è vero che per la memoria è necessaria una costituzione cerebrale diversa da quella necessaria per la fantasia e per il giudizio. La gradualità nella scala delle facoltà è cioè perfetta, non vi sono "settori" che rendono impossibile o limitano lo sviluppo organico delle facoltà conoscitive; un principio, realmente essenziale per assicurare legittimità al progetto di Baumgarten, di cui mi sembra di trovare un'eco, "depurata" però in sostanza delle argomentazioni fisiologiche, nel già citato M, § 744: le differenti facoltà sono articolazioni di una stessa *vis repræsentativa*, non sono dunque reciprocamente esterne, né agiscono in modo separato, né si influenzano a vicenda.

Restiamo, dunque, in ambito leibniziano-wolffiano. Di fatto, la dottrina psicologica baumgarteniana è formulata sulla base di quella wolffiana e in costante dialogo con essa, pur presentando, già sul piano delle architetture costruttive di fondo, differenze non trascurabili, almeno parzialmente già iscritte nella ripresa da parte di Baumgarten della monadologia leibniziana e in un uso particolarmente avvertito del criterio logico di organizzazione dei gradi delle percezioni, laddove viceversa in Wolff la traduzione in termini psicologici del discorso leibniziano si legava alla presenza rilevante di tematiche fisiologiche e comportava, secondo quanto argomentato da Pietro Pimpinella²⁴, il passaggio dal modello logico a un modello ottico: leggiamo così nella *Logica tedesca* (I, § 22) che spesso microscopi e cannocchiali sono di aiuto per ottenere concetti distinti.

Lo scarto fra le due letture della leibniziana *analysis notionum* è decisivo; il modello ottico, che intanto ha senso solo a partire dal sostanziale abbandono dell'ipotesi monadologica come *sistema del mondo*, comporta, per esprimerci nel modo più grossolano, che nella progressiva "messa a fuoco" della conoscenza i gradi inferiori siano semplicemente superati come "immagini sfocate". Ciò porta inoltre ad approfondire il solco fra qualità primarie, suscettibili di "messa a fuoco", e secondarie, quali il colore, necessariamente confuse. Deriva da queste circostanze quella che si potrebbe definire una progressione "a cascata" fra le facoltà conoscitive inferiori e quelle superiori, per cui le prime semplicemente forniscono materiali (peraltro indispensabili²⁵) il cui statuto epistemologico è assicurato grazie alle seconde. Seguire-

mo più da vicino questo stato di cose a proposito della teorizzazione wolffiana dell'ingegno. La "conoscenza" confusa si trova così su un terreno doppiamente scivoloso, sempre pronta a mutarsi, per un verso, in errore – e non da ultimo in travimento della volontà – per l'altro verso in conoscenza vera, cioè distinta; ad andare perduta è, in ultima analisi, la possibilità di uno statuto autonomo per i gradi inferiori della conoscenza.

Fra i dati più macroscopici della teorizzazione baumgarteniana della sensibilità c'è sicuramente il deciso prevalere del "mondo interno" (Franke) sui sensi esterni: ciò trova rispondenza in una nuova innovazione terminologica rispetto a Wolff. Laddove infatti per Wolff *sensus* era semplicemente il senso esterno (PSE, § 67), ora Baumgarten (M, § 535) distingue *sensus externus*, la rappresentazione dello stato presente del mio corpo, e *sensus internus*, la rappresentazione dello stato presente della mia anima. Questa dà luogo alla sensazione interna, la coscienza in senso stretto, quella alla sensazione esterna. Nelle *Lezioni di Estetica* (§ 1) questo genere di partizioni viene rintracciato già negli usi del verbo *aisthanomai*, e dunque all'origine del termine estetica: il verbo varrà infatti a designare le sensazioni, da suddividere a loro volta in esterne e interne, e poi in generale le rappresentazioni sensibili, sulla scorta della contrapposizione *aisthetá/noetá*. Ebbene, «questo senso interno deve fare di più di tutti i sensi esterni» (L, § 29), in caso contrario «il senso esterno rovina quello interno». Non importa che sia particolarmente acuto il senso esterno in quanto tale, esso è anzi senz'altro più acuto in un cane che nel suo padrone (L, § 29), importa che le sensazioni siano *vivide*, «non solo perché l'anima raggiunga coi sensi esterni la materia prima del bel pensare ma anche affinché col senso interno e la coscienza intima di sé possa fare esperienza, al fine di dirigerle, dei mutamenti e degli effetti delle altre sue facoltà» (Æ, § 30), «la delicatezza nel giudizio richiede in modo particolare il senso interno» (L, § 29).

Ciò non significa però che il progetto dell'estetica, soprattutto in funzione sistematica, non implichi anche una specifica attenzione ai sensi esterni, agli organi di senso (*æstheteria*, M, § 536) e alla possibilità di affinare le loro prestazioni. Si dirà meglio nel seguito a proposito di questi sviluppi, ad ogni modo piuttosto secondari quantomeno rispetto al corso effettivamente seguito nell'*Estetica*.

Con particolare riferimento alla *Metaphysica*, Herder si diceva impressionato dalla capacità che Baumgarten mostrava nel sostenere per mezzo di un'esile struttura terminologica (fornitagli, peraltro, dal "latino barbarico" della scuola wolffiana) la complessa architettura del suo pensiero; in pochi luoghi della spesso assai meno lineare *Estetica*, probabilmente, tale capacità architettonica si dà a vedere in modo altrettanto ammirevole che nella sezione dedicata alla psicologia dell'*æs-*

theticus felix. Facciamo rapidamente i conti in tasca a Baumgarten e a Meier: delle seicento pagine dell'incompiuta *Estetica*, Baumgarten ne dedica (*Æ*, sezione II) meno di otto alle facoltà inferiori, a quelle superiori, al temperamento, e ad alcune considerazioni moralmente edificanti; delle oltre 1800 degli *Anfangsgründe*, Meier ne dedica agli stessi argomenti circa 750, che sono proporzionalmente ancora di più se si pensa, appunto, che al contrario degli *Anfangsgründe* l'*Estetica* è incompiuta. Non ci si può dunque limitare a pensare al vino baumgarteniano diluito da un Meier che oltretutto non conosce neanche il greco (Gesner); ci troviamo, piuttosto, di fronte a due progetti profondamente differenti. Il fatto è che in Baumgarten la dottrina delle facoltà costituisce la tramatura psicologica che sostiene le prestazioni conoscitive dell'*analogon rationis*, in Meier predomina quella che nei termini tecnici della scuola si chiamerebbe una *pathologia æsthetica*, una sorta di ricerca topologica²⁶ sugli effetti psicologici, intrapresa ad uso estetico, dove evidentemente l'uso estetico è da intendere principalmente come "uso poetologico".

Teniamoci dunque, in questa fase della ricerca, alle architetture generali, per cercare di intendere come Baumgarten, ripensando la psicologia wolffiana, attribuisca alle facoltà inferiori una autonomia che prima non veniva loro riconosciuta, rendendole funzionali a una nuova *filosofia della conoscenza*, capaci di una autonoma *logica*. Si possono allora individuare tre mosse decisive, già chiaramente delineate, con le loro implicazioni, fra la prima (1739) e la seconda (1743) edizione della *Metaphysica*. Baumgarten attribuisce valore conoscitivo al modo sensibile in cui l'ingegno e l'acume colgono i rapporti di somiglianza e differenza fra le cose e i "bilanciamenti" interni costitutivi di un intero, individua nel gusto il modo in cui la sensibilità giudica dei rapporti d'ordine delle cose, cioè delle loro perfezioni, e soprattutto teorizza nella *facoltà inventiva* una modalità dell'immaginazione capace di dare forma a rappresentazioni composte governate da un principio organizzativo che permetta di ricondurre a unità gli elementi della rappresentazione²⁷. In questo senso, la facoltà inventiva diventa il vero polo di gravitazione di tutto l'insieme delle facoltà inferiori, complessivamente riunite sotto il titolo comune di "analogo della ragione". Ognuna delle tre "prestazioni" dette è una prestazione di sintesi, che riformula il dato sensoriale in una percezione organizzata.

Si è già osservato come, non da ultimo in funzione critica nei confronti di Cartesio, Leibniz definisse la ragione come "catena delle verità", sottolineando dunque più la valenza logica che quella psicologica del termine. Wolff (PSE, § 483), attento per un verso all'*usus loquendi*, per l'altro mediando la posizione leibniziana con una parziale ripresa dell'equazione cartesiana anima/coscienza, definisce la ragione come la facoltà che coglie il nesso delle verità universali e risulta in tal modo coordinata all'intelletto, alla conoscenza chiara e distinta²⁸.

In più di un luogo, per parte sua, Leibniz aveva osservato che nei comportamenti puramente empirici, degli animali o spesso anche dell'uomo, «la memoria fornisce alle anime un certo concatenamento che imita la ragione» (GP VI, p. 611: *Monadologia*, § 26). Si ha dunque una somiglianza fra il nesso dei fatti, istituito dalla memoria, e la ragione stessa in quanto nesso delle verità (vedi anche *Monadologia*, § 29). Accanto alle *consecutiones rationales* si pongono quelle *empiricæ*. Fra i due concetti, però, la differenza rimane radicale («toto cœlo diversas», GP VII, 331), ed è quella fra l'animale e il ragionamento umano (ibid.). Pur costituendo a tutti gli effetti un nesso delle percezioni (GP VI, p. 600: *Principes de la Nature et de la Grace*, § 5), il concatenamento empirico, non implicando in alcun modo una conoscenza delle cause e non essendo basato che sulla memoria dei fatti, si esplica, piuttosto che nella sfera della conoscenza, elettivamente in quella dell'agire: «ad esempio, quando ai cani si mostra il bastone, essi si ricordano del dolore che ha loro causato, e gridano e fuggono» (*Monadologia*, § 26), benché sia poi per lo meno dubbio il senso in cui (*Monadologia*, § 28) meramente «si agisce», «gli uomini agiscono come le bestie», allorché, su basi meramente empiriche, «ci si aspetta che domani faccia giorno».

Nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, poi, Leibniz illustra, per così dire, entrambi gli estremi di quella “elaborazione del nesso” che in modi così diversi si esplica nella ragione e nel suo “analogo”²⁹. Ci ritroviamo subito, non a caso, dinnanzi al problema della conoscenza intuitiva, dei limiti della conoscenza intuitiva nell'uomo. La nostra conoscenza, dice Leibniz, è intuitiva quando lo spirito percepisce il rapporto fra due idee «immediatamente per se stesse senza l'intervento di alcuna altra» (GP V, p. 342). Ciò però non è sempre possibile, e per potere collegare, confrontare o applicare in modo conveniente le idee è necessario servirsi «di altre idee intermedie» (qui e di seguito GP V, p. 348), occorre cioè effettuare il passaggio alla *conoscenza dimostrativa*, che consiste in un «concatenamento di conoscenze intuitive in tutte le connessioni delle idee mediate». In questo consiste propriamente il *ragionare*. L'altro estremo si incontra in relazione alla teoria delle piccole percezioni inconse: «quando mi giro da una parte piuttosto che dall'altra ciò avviene assai spesso per un concatenamento di piccole impressioni, di cui non mi accorgo, che rendono un movimento un po' più disagiato dell'altro» (GP VI, p. 105). È significativo anche che, di seguito, Leibniz osservi come a questa categoria di «actions indeliberées» appartengano tanti comportamenti relativi ai nostri costumi e passioni; abitudini apprese a poco a poco, disposizioni che trovano espressione grazie alle piccole percezioni.

Complessivamente anche più organica e articolata è l'analisi di questi problemi in Wolff. Significativo è innanzitutto che quella prestazione che leibnizianamente “imita la ragione”, che “ha qualche rassomiglian-

za con essa”, venga da Wolff lessicalizzata già nella *Metafisica tedesca* (§ 377) come *das Aehnliche der Vernunft*, ovvero, successivamente (PSE, § 506), come un *analogum rationis*³⁰. L’argomentazione è orchestrata con particolare ricchezza e chiama in gioco passaggi importanti della psicologia wolffiana. Per mezzo della semplice esperienza, osserva il Wolff tedesco (*Metafisica tedesca*, § 329), si giunge a concetti e giudizi (nel frattempo analizzati, rispettivamente, come prima e seconda operazione dell’intelletto): sarebbe quindi utile riuscire a disciplinare *l’arte del fare esperienza e dello sperimentare*, che è particolarmente ricca di regole, rendendola parte delle scienze filosofiche³¹. Di fatto ciò non è ancora avvenuto e ci si limita a constatare che colui il quale agisce sulla base dell’esperienza fa dell’*attesa di casi simili* il fondamento di tutte le proprie azioni (§ 331). È appunto l’attesa di casi simili ad apparire in certo qual modo simile alla ragione (§ 374): sembra infatti «come se qui si avesse un’intellezione nel nesso delle cose [una formulazione che gioca sull’analogia con la definizione di ragione come «intellezione nel nesso delle verità» cfr. *Metafisica tedesca*, § 368] e si sapesse dedurre (*schliessen*) dall’una l’altra». Dunque una prestazione che giunge a ricordare il sillogismo (*Schluss*), la terza operazione dell’intelletto, e può di fatto risultare conforme alla ragione (§ 375). Wolff (§ 377) delinea anche la struttura psicologica dell’*analogum rationis*, che risulta fondato soltanto (*bloß*) nei sensi, nell’immaginazione e nella memoria. L’intento di Wolff è complessivamente svalutativo, come indicato sia da quel “bloß” sia dal richiamo al paragrafo precedente, in cui Wolff illustra l’attesa di casi simili sotto il titolo “Quando essa è senza ragione”, per legarla specificamente all’animale, e gli animali, si sa, «non progrediscono mai [...] iniziano sempre e non portano a termine nulla» (§ 872); ciò non toglie che l’attesa di casi simili costituisca persino «l’inizio della ragione» (ivi) e che, come osservava Baeumler (pp. 189-90), il complesso delle facoltà conoscitive inferiori, considerato in quanto costituente l’*analogo della ragione*, si avvii a veder riconosciuta una propria autonomia strutturale e appunto una peculiare razionalità.

Wolff procede ancora su questa strada nella *Psychologia empirica*, dove, in sostanza, troviamo esplicitati alcuni temi già presenti in germe nell’opera tedesca. Così Wolff afferma (§ 505) che «nell’aspettazione di casi simili si nasconde (*latet*) la terza operazione della mente, ovvero vi è contenuto un ragionamento confuso», e che appunto «l’aspettazione di casi simili è ciò che si suole definire analogo della ragione» (§ 506). Non siamo più di fronte solo a un nesso di fatti e azioni che ricorda quel nesso logico delle verità che solo merita il nome di ragione; Wolff scorge adesso come tramite il cooperare dei sensi, della memoria e dell’immaginazione si arrivi a istituire un nesso (*fenomenico*, dal momento che esso rimane ovviamente un nesso dei fatti, non delle verità universali) sulla base di un ragionamento confuso; “confuso” nel senso

tecnico per cui (§ 505) sulla base della percezione del caso presente e della memoria di quello passato la *mente* costruisce un ragionamento, come quello che è esplicabile in un sillogismo, solo che qui le singole proposizioni non risultano distinte fra di loro e dunque il ragionamento stesso è confuso.

È significativo anche il ripensamento del “retroterra” dell’*analogon*, cioè del nesso fra l’esperienza e l’attesa di casi simili. Wolff torna a constatare come spesso gli uomini regolino le proprie azioni sulla base dell’esperienza e dunque, presentandosi casi simili, imitino le azioni passate. Ciò equivale a mettere in questione il rapporto fra generale e particolare nel campo delle verità contingenti. Giudicare «quid fieri debeat in casu singulari dato» (§ 501) significa infatti attribuire sotto determinate condizioni un certo predicato (che si dirà ipotetico) a un certo individuo, riportando quest’ultimo alla specie cui appartiene (§ 361). E ciò appunto, senza far ricorso all’*ars inveniendi a priori*, non è possibile se non si conosce già un caso simile. Conoscere è possibile *a priori*, per via di ragionamento, oppure *a posteriori*, per via d’esperienza. In mancanza però di scienze che forniscano «theorias negotiorum maxime communium» (§ 501) non rimane che giudicare sulla base dell’esperienza, *a posteriori*. Se (per rifarsi all’esempio del § 361) so che in autunno cadono le foglie mi aspetto che, essendo autunno, questa foglia cada, perché riporto questo individuo di cui ho intuizione immediata al suo genere (le foglie) e giudico che si diano le stesse condizioni d’ipotesi (che sia autunno).

Gli uomini (sto ancora parafrasando il fondamentale § 501) *sono tenuti* a giudicare per via d’esperienza quando mancano di *proposizioni determinate* secondo cui giudicare nei casi singoli determinati. Un problema che, con altre implicazioni e all’interno di un’altra strumentazione teorica, sarà centrale anche per il Kant della terza *Critica*.

Baumgarten, trovando immediatamente alle sue spalle una teorizzazione straordinariamente ricca dell’*analogon rationis*, si fa carico di elaborarla ulteriormente sia riarticolarlo, si è detto, le facoltà conoscitive inferiori che costituiscono l’*analogon rationis* supportandone le prestazioni conoscitive, sia sviluppando la riflessione sulla logica ad esso peculiare. E innanzitutto, il primo postulato è che si dia una possibilità di perfezionamento immanente dell’*analogon rationis*, che cioè la conoscenza sensibile sia capace, rimanendo tale, di un affinamento dei nessi che strutturano la nostra percezione del mondo. Il perfezionamento della conoscenza sensibile sarà infatti, come già sappiamo, posto da Baumgarten come fine dell’estetica (*Æ*, § 14).

Baumgarten vede con chiarezza come la partita si giochi nell’essenziale dalla parte dello statuto logico della conoscenza estetica; si tratta cioè di scoprire la logica immanente all’estetico. Sulla scia di Leibniz e Wolff, Baumgarten definisce la ragione come la facoltà di cogliere in

modo distinto il nesso delle cose, ovvero come l'intelletto che capisce, esamina (*perspicere*) il nesso delle cose (M, § 640). Ancora una volta, uno spostamento apparentemente misurato di accenti (probabilmente fondato sul § 368 e sul § 374 della *Metafisica tedesca*) prelude al compimento di una rivoluzione. L'accento non batte più sulle *verità universali*, ma sul piano ontologico ad esse soggiacente: le "cose" e il loro "nesso", il loro ordine, la loro struttura. Se la ragione è la modalità distinta di cogliere il nesso ontologico, esiste *in parallelo* una modalità non distinta ma sensibile di cogliere tale nesso: un modo di *percepire* connessioni sempre più pienamente "analogo" alla ragione. L'implicazione più forte di questo nuovo assetto teorico verrà tratta da Baumgarten nelle pagine dedicate alla *verità estetica* (Æ, § 424; L, §§ 423, 424): la verità metafisica (obiettiva) viene conosciuta (e diviene dunque verità soggettiva) in modo distinto, dando luogo alla verità logica in senso stretto, oppure in modo sensibile, dando luogo alla verità estetica. È forse il caso di insistere sulla circostanza per cui nell'assetto pre-baumgarteniano una espressione come "verità sensibile" ("verità estetica") non avesse semplicemente modo di porsi in senso rigoroso appunto perché si muoveva da un concetto della *ratio* che la intendeva univocamente come nesso/facoltà "delle verità universali", cioè comunque delle verità della logica "superiore" dell'intelletto.

Sulla base della riformulazione baumgarteniana, davvero, conoscenza distinta e conoscenza sensibile rappresentano due strade diverse ma in certo modo parallele. L'una, quella della logica, più attenta alla perfezione formale della conoscenza, l'altra, l'estetica, più attenta alla ricchezza infinita delle determinazioni materiali del fenomeno. L'*analogon rationis* è allora la struttura delle nostre modalità di percezione, è la forma di connessione delle verità che è immanente alla sensibilità ed è, soprattutto, una forma di connessione tutt'altro che statica, ma anzi suscettibile di perfezionamento, di affinamento: perfezionamento e affinamento nell'interconnessione degli elementi conoscitivi sensibili chiamati a rappresentare al grado maggiore le determinazioni materiali del fenomeno.

È soprattutto facendo leva sul nesso fra ontologia e logica che Baumgarten dà autonomia teorica all'*analogon rationis*, servendosi di tali riferimenti incrociati per operare uno scarto che non sarebbe stato possibile sulla base di nessuna "apertura all'empirico" altrimenti attestata nei dintorni della scuola wolffiana (Darjes). Con che strumenti però, e in che direzione, garantire performatività a una logica della conoscenza sensibile che per essere tale doveva essere rivolta al perfezionamento del proprio oggetto? Siamo, ricordiamolo, su un discrimine estremamente rischioso, siamo ad un nodo che Herder recideva col suo «Æsthetices finis non est perfectio sed *scientia* cognitionis sensitivæ».

Ecco allora offrirsi nella sua intrezza la ridefinizione baumgarteniana della *philosophia instrumentalis*, della scienza della conoscenza,

non più coestensiva con la logica superiore, ma riformulata sulla base delle *ragioni* della conoscenza sensibile ora portate in forma di scienza dall'estetica. Una concezione della logica, vista in prospettiva storica, che si apre alla psicologia e ad elementi della tradizione retorica.

Facoltà conoscitiva e *oratio* costituiscono insieme lo strumento generale della conoscenza (S, § 7³²), che è, indissolubilmente, conoscere e proporre, *inventio* ed *elocutio*. Solo la riscoperta di questo assunto della migliore tradizione umanistica – assunto che, va da sé, sarebbe improponibile ridurre alle misure del cosiddetto *linguistic turn* che è andato di moda per alcuni anni nel nostro secolo – spiega lo straordinario sviluppo che nel pensiero di Baumgarten hanno motivi come quello del nesso e del tema, presenti sin dalle *Riflessioni sulla Poesia*, o come quello, che troviamo nell'*Estetica*, della connessione fra percezione e argomentazione.

La poesia e la retorica in primo luogo, ma sul loro modello anche altre pratiche culturali che si muovono nel campo del sensibile, ed anzi il sensibile in quanto tale nella sua capacità di perfezionamento immanente, che troviamo programmaticamente espressa nella definizione contenuta nel § 14 dell'*Estetica*, danno luogo a forme di connessione, elaborano criteri di verità, creano strategie di rafforzamento e bilanciamento reciproco fra gli elementi delle rappresentazioni, in modi irriducibili alla logica superiore, ma potenzialmente altrettanto validi, altrettanto ben strutturati. L'estetica è la scienza che dà conto di questo campo, e che non può farlo senza il modello offerto dalla reale articolazione di alcune pratiche culturali, la poesia, la retorica, alcune *artes* che hanno a che fare con la “bellezza della conoscenza”, proprio perché ad esse si riconosce portata conoscitiva e non vanno intese come un mero abbellimento di verità intellettuali.

Ci si presentano dunque, con rinnovata insistenza, due oggetti d'analisi che svolgeranno una funzione guida nella lettura delle opere estetologiche di Baumgarten: per un verso il rapporto fra l'estetica e la logica, per l'altro quello fra l'estetica e la poetica, la retorica, le discipline che positivamente articolano il piano teorico della “bellezza della conoscenza”. Prima ancora, però, su un piano per così dire più generale, sarà ancora necessario comprendere quali rapporti Baumgarten instauri fra la nuova disciplina estetica e l'organizzazione storica dei saperi riguardanti lo stesso ambito; all'interno di tale questione, e a partire dal concetto di “conoscenza storica”, risulterà utile situare anche la messa a punto dei concetti di “arte” e “scienza”.

Dalla storia alla scienza dell'estetica

Dando vita alla nuova scienza della conoscenza sensibile, Baumgarten si pone il problema del rapporto fra l'estetica e quei saperi che tradizionalmente si occupavano dello stesso dominio. Nelle *Lezioni di Estetica* Baumgarten dedica al problema una trattazione specifica (§ 1),

cosa che non avviene, viceversa, nell'opera maggiore. Tuttavia anche l'*Estetica* è ricchissima di riferimenti storici, che spaziano dalla poetica, alla retorica, alla logica, sino ad accenni più o meno consistenti e significativi alle arti figurative e alla musica.

Sono esistiti, osserva infatti Baumgarten (L, § 1), *estetici pratici* prima che si conoscessero le regole dell'estetica e le si portasse *in forma di scienza*. Proprio per questo «non sarà inutile fornire una piccola introduzione alla storia dell'estetica». Il significato di questa scelta è chiaro: la poetica, la retorica, come anche la filologia, l'ermeneutica e gli altri saperi riguardanti il linguaggio e la comunicazione, come la musica e le altre pratiche del bello e della sensibilità (Æ, § 4), e come persino la critica (Æ, § 5) sono saperi particolari e possono essere utilmente intesi, in tutto o in certe loro specificazioni, come applicazioni particolari dell'estetica, che tuttavia rimane altra cosa e che per la prima volta fonda in senso proprio, ribadisce Baumgarten, una *scienza* della conoscenza sensibile. Occorre dunque da un punto di vista più generale comprendere in che rapporto si trovi la nuova *scienza* estetica con tutto il complesso delle conoscenze già disponibili intorno al mondo del sensibile. Baumgarten sceglie di trattare la questione in quanto rapporto fra la nuova *scienza estetica* e la precedente *storia dell'estetica*. Così facendo Baumgarten si tiene, nell'essenziale, alla distinzione wolffiana fra conoscenza storica, cioè empirica, e conoscenza filosofica, scientifica.

Luogo classico di questa distinzione in ambito wolffiano è il *Discursus præliminaris* alla *Logica* latina, un testo cui abbiamo già avuto occasione di far riferimento. Wolff distingue tre modalità della conoscenza. Si dà in primo luogo la conoscenza *storica*, relativa cioè alla mera datità delle cose del mondo materiale o delle sostanze immateriali, consistente *in nuda facti notitia* e fondata sul senso (*sensuum beneficio*) e sull'esperienza; da questa si differenzia la conoscenza *filosofica*, che è conoscenza delle *ragioni dei fatti*; da entrambe, poi, si differenzia la conoscenza *matematica*, conoscenza delle quantità; dalla congiunzione fra la conoscenza filosofica e quella matematica deriva il più alto grado di certezza per l'uomo raggiungibile, rappresentato appunto dal modello della scienza filosofica, che procede da principî certi e immoti (DP, §§ 28-30³³). In quanto conoscenza delle ragioni, spetta alla filosofia un deciso primato, derivante anche dalla possibilità di dar vita a un sistema organizzato di conoscenze. La superiorità della conoscenza filosofica non comporta in alcun modo, però, una svalutazione della conoscenza storica: al contrario, la conoscenza storica è il fondamento di quella filosofica e deve esser costantemente congiunta ad essa da chi aspira alla certezza (DP, §§ 10-12).

Si può anzi dire che l'oggetto teorico principale della prima parte del *Discursus præliminaris* sia proprio una valutazione estremamente attenta del significato conoscitivo dell'esperienza, e la netta afferma-

zione che anche le conoscenze più astratte devono necessariamente fondarsi sull'esperienza ed esser confrontabili coi dati dell'esperienza: «cognitio historica extra omnem dubitationis aleam posita est; cognitionem philosophicam historica confirmari evidens est» (DP, § 26). *Santo* (DP, § 12) è il connubio fra la conoscenza filosofica e quella storica, che afferma così la propria utilità sia nell'ambito della dottrina filosofica, sia per la vita comune. Si comprende dunque cosa possa significare per Wolff dichiarare possibile, ed anzi auspicabile per una migliore applicazione ai casi della vita (DP, §§ 39-41), una conoscenza filosofica della giurisprudenza, della medicina, delle arti e delle opere delle arti; di questa nuova "scienza" delle arti Wolff fornisce poi una denominazione generale – *Technica aut Technologia* – e considera in modo specifico la possibilità che si dia una filosofia delle arti liberali, «si nempe eadem ad formam scientiæ redigantur» (DP, § 72), e dunque una poetica filosofica, una retorica filosofica e così via. Ciò significa che mentre per lo più, dice Wolff riecheggiando un famoso passo leibniziano (GP IV, p. 423), manca agli artisti (*artifices*) la conoscenza distinta delle regole in base a cui operano, di quelle stesse regole deve esser formulabile dal filosofo una conoscenza chiara e distinta.

Wolff torna a questo genere di problemi, e siamo proprio alla stessa data della pubblicazione dell'*Estetica*, nella sezione conclusiva dell'*Etica* latina (specie §§ 483 e 492)³⁴: le *artes* si basano sulla conoscenza confusa e sull'esercizio, o nella pratica delle facoltà inferiori, ed è il caso delle *artes liberales*, o in operazioni materiali e nella manualità in primo luogo, ed è il caso delle *artes illiberales*. La pratica delle arti, in quanto tale, non presuppone dunque una conoscenza filosofica, ma piuttosto una disposizione naturale. Viceversa è per il giudizio sull'arte che è richiesta una conoscenza esatta, una *scientia artis* che sottragga l'operare artistico all'arbitrio della mera pratica empirica. Grado preparatorio di questa scienza è per Wolff una *historia artium*, cioè appunto una raccolta del materiale empirico, una storia delle arti in quanto *cognitio historica*. Questa *accurata artium descriptio* manca ancora, a giudizio di Wolff, e dove venga a mancare una adeguata raccolta delle conoscenze empiriche non è nemmeno possibile la costruzione di una scienza filosofica.

Si trattava, come si vede, di una obiezione radicale contro la possibilità di una estetica in senso baumgarteniano³⁵, obiezione che proveniva, oltretutto, dal cuore stesso dell'organizzazione sistematica wolffiana del sapere, da quel centro motore della cultura illuministica tedesca che Baumgarten contribuisce certo a ridisegnare, ma nelle cui architetture complessive continua a inscrivere il proprio progetto.

Baumgarten infatti, anche qui diversamente da quanto si proporrà di fare Herder, non sconfessa il quadro wolffiano dei rapporti fra conoscenza storica e filosofica; intende però mostrare come la scienza estetica possa valersi di un retroterra di riflessione teorica sino allo-

ra insufficiente, per un verso, a caratterizzarsi pienamente in senso scientifico («l'estetica in quanto scienza è ancora nuova» L, § 1), ma capace di dar luogo a quella *accurata descrizione* del mondo della conoscenza sensibile – e anche in senso specifico delle *arti liberali* – che Wolff richiedeva come necessaria e di cui al tempo stesso stigmatizzava l'assenza.

Ecco dunque (L, § 1) il vero discrimine fra l'operazione di Baumgarten e i suoi precedenti storici: «in passato non si è ancora messo in ordine sistematico in forma di scienza l'intero complesso di tutte le regole» che servono a “pensare in modo bello”, cioè a condurre alla sua perfezione il pensiero sensibile. I principî che regolano il mondo della conoscenza sensibile si presentano ancora in ordine sparso e non privi di contraddizioni: regole di rango superiore appaiono spesso subordinate ad altre che in realtà sono di rango inferiore, aspetti particolari sono trattati a preferenza dei grandi quadri conoscitivi da cui, in modo più legittimo, dovrebbero dipendere; e tuttavia, anche in tale disordine sistematico, si dà una ricca messe di conoscenze, che richiede di essere organizzata con rigore, allo stesso modo in cui Leibniz, osserva Baumgarten in un paragrafo decisivo dell'*Estetica* (§ 75, cfr. L, § 75), ha promosso una riforma della metafisica, ai suoi tempi oggetto di discredito generale.

La storia dell'estetica intesa come grado preparatorio della scienza dell'estetica conterrà al suo interno «tutta la storia dei pittori, scultori, musicisti, poeti, oratori» (L, § 1), la storia cioè degli artisti, che non è ancora la storia dell'arte in senso moderno, ma è certamente la storia di alcuni, ben specifici, campi di attività. «Se io voglio pensare in modo sensibilmente bello, perché dovrei pensare solo in prosa o in versi? Dove resta il pittore o il musicista?» (ibid.). Ci sono dunque alcune arti che hanno come oggetto la bellezza sensibile³⁶ e che, ci limitiamo al momento a questa constatazione, appaiono svolgere un ruolo assolutamente centrale per l'estetica.

Baumgarten comunque non affronta questa parte della storia dell'estetica (che potremmo definire una storia della pratica estetica delle *artes*), per limitarsi a considerare le dottrine filosofiche (*chi professava la conoscenza distinta*) e mostrare come per lo più si trovi in esse all'opera una *estetica pratica*. In tal modo si apre a Baumgarten la possibilità di raggiungere insieme due obiettivi, mostrando per un verso come lo strato sensibile della conoscenza sia stato costantemente presente nella creazione delle dottrine filosofiche dagli Egizi, ai Greci, alla decadenza medioevale, al pensiero rinascimentale, a Cartesio, a Wolff (una verifica che prepara e giustifica l'affermazione secondo cui l'estetica giova alle scienze filosofiche, cfr. *Æ* e L, § 3), e in secondo luogo permettendo, principalmente sulla falsariga dei rapporti fra retorica e logica, di seguire i tentativi di ricondurre a teoria la conoscenza sensibile.

Benché piena di nomi illustri e ben radicata nello sviluppo complessivo della cultura occidentale, ci si dipana innanzi una storia di tentativi imperfetti, di sistematizzazioni insufficienti o unilaterali che trovano la loro verità disciplinare e la loro conclusione necessaria soltanto nella fondazione, da parte di Baumgarten, della scienza estetica. Questo modello di autocomprendimento storica, che da più di un punto di vista si potrebbe ritenere inteminabile (tutta la tradizione filosofica, artistica, tecnica dell'Occidente, letta in chiave estetologica, offrirebbe in sostanza dei meri "materiali empirici" per la nuova scienza estetica), si rivela in ogni senso molto istruttivo: innanzitutto, mostra la presenza, già alle origini dell'estetica moderna, di una acuta coscienza del rapporto fra teoria e storia, un rapporto risolto, francamente, in maniera sostanzialmente analoga a quanto un secolo e mezzo dopo farà ancora Croce, e prima e dopo di lui tanti con minore chiarezza (su tutto ciò si segua il lavoro di Luigi Russo a partire dal saggio del 1988 su Croce): nel senso, cioè, di una subordinazione assoluta della costruzione storica alla nuova proposta teorica. In secondo luogo, però, per Baumgarten la costruibilità stessa di questa storia è la premessa, si è detto, per la stessa elaborazione teorica: in assenza di una "storia delle *artes*", diceva Wolff, non se ne può nemmeno costruire una filosofia, una scienza. È forse anche il caso di osservare che l'aggettivo "storico", a fianco del significato di *empirico, per esperienza*, vale qui a indicare, in senso proprio, uno sviluppo diacronico di certe pratiche e di certi saperi. La costruzione di questa storia e di questa scienza, a sua volta, è però destinata a trasvalutare del tutto il senso stesso delle *artes* e il loro ruolo, che Baumgarten riscopre essere euristico e non solamente illustrativo.

Infine, ed è il punto forse più importante, questa evidente dissimmetria fra "apporti" storici e proposta teorica indica come l'estetica non si proponga semplicemente come la forma che certi problemi assumono in una determinata epoca (tipica la tesi di Todorov: l'estetica rimpiazza la retorica), ma piuttosto come riflessione sulla storia di certi nessi teorici: l'estetica di Baumgarten, vista in questa luce, *configura*, formula a certe condizioni teoriche, le conseguenze di certi sviluppi del rapporto fra retorica, poetica e logica, indicando dunque una serie di indici, per così dire di valenza variabile, da tenere di volta in volta presenti nello studio delle diverse configurazioni storiche del più complesso panorama dell'estetologia, infine comprensivo di innumerevoli articolazioni del pensiero occidentale.

Avremo modo di verificare nel seguito questa ipotesi sia nel campo sistematico più generale (il rapporto fra l'estetica, la logica, le arti) sia, e risulterà decisivo, in ambiti specifici come la discussione sull'argomentazione o quella sulla persuasione estetica. Al momento, ci si offre invece la possibilità di osservare più da vicino una questione cui si è già avuto modo di richiamare l'attenzione, e che del resto ha sempre

suscitato difficoltà nella ricezione del progetto di Baumgarten. Se infatti l'estetica è per un verso "arte" (*ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*) e per l'altro "scienza" (*scientia cognitionis sensitivæ*) caratterizzandosi per di più anche come "*theoria liberalium artium*" e come "*gnoseologia inferior*", occorre comprendere in che senso coesistano, come si differenzino e come si rapportino ai loro oggetti e al piano descrittivo generale del *definiendum* "estetica" tali differenti espressioni del gradiente teorico della nuova disciplina.

Il luogo in cui nel modo più chiaro Baumgarten discute i rapporti fra arte e scienza, proprio in rapporto alle questioni sinora affrontate, è il § 10 delle *Lezioni di Estetica*, che conviene dunque riportare: «Siccome l'arte è un complesso di più regole per rendere qualcosa più perfetto e queste regole vengono esposte in ordine storico oppure anche secondo ragioni e queste ragioni possono essere sufficientemente certe oppure non sufficientemente certe e siccome poi le ragioni sufficienti danno una scienza, ognuno deve ammettere che l'estetica secondo la definizione di scienza è una scienza; certo essa resta anche un'arte, questo non lo neghiamo. Solo che in questo senso anche la logica sarà un'arte, come anche la si è chiamata un tempo, mentre ora a buon diritto la si chiama scienza. Si potrà istituire questo rapporto: nello stesso modo in cui si rapporta la logica come arte alla logica come scienza, così si rapporta l'estetica come arte all'estetica come scienza [...]».

Pur nella ridondanza di qualche formulazione – ma si ricordi che siamo di fronte alla trascrizione di una lezione – il passo è costruito con grande sapienza: la chiarificazione dei concetti di arte e scienza consente di giustificare definitivamente la progressione dal piano della *cognitio historica* a quello della *cognitio philosophica*, e il rapporto fra le due forme di conoscenza viene poi illustrato tramite il confronto, di cui ripetutamente Baumgarten si vale, fra l'estetica e la logica.

L'arte presenta dunque «un complesso di regole per rendere qualcosa più perfetto», definizione che si lascia a sua volta analizzare ponendo l'accento sulla struttura delle regole (così *Æ*, § 68: «il complesso delle regole disposte in ordine si suole chiamare *arte*») e sulla produzione/perfezionamento di un dato "oggetto", cui l'arte stessa tende (così in parallelo *L*, § 68: «il complesso delle regole secondo cui una materia deve essere prodotta è un'arte»). È importante tornare a ripetere che solo l'interrelazione fra i due aspetti definisce realmente il "dispositivo teorico", il complesso di conoscenze. Le regole sono regole per produrre, per perfezionare, per dirigere. È questo un destino che l'eventuale esito scientifico del processo di accertamento delle "regole dell'arte" continua a condividere. Una *scienza* della conoscenza sensibile che non intenda *perfezionare* la conoscenza sensibile sarebbe per Baumgarten un assurdo non meno di una logica che non miri a perfezionare la conoscenza intellettuale o, poniamo, di una dietetica

(su cui S, § 167) che non ci spieghi come aver cura e rispetto del nostro corpo. L'estremo opposto di questa concezione è rappresentato, come si è visto, dal *Plan zu einer Ästhetik* di Herder, che non solo recide il nesso fra scienza e perfezionamento ma, quanto al rapporto fra arte e scienza, esplicitamente teorizza: «ars et scientia sunt non opposita quidem, sed plane diversi habitus, quorum neuter neutri influit» (p. 665).

Nessuna contrapposizione o reciproca estraneità, viceversa, casomai una differenza di grado, esiste per Baumgarten fra arte e scienza. Le regole infatti possono essere conosciute in modo solo empirico, per esperienza, oppure secondo ragioni sufficientemente certe, in accordo con la caratterizzazione della scienza come «cognitio ex certis certa» (A, § 2). Posso sempre ritenere di poter giungere a possedere una conoscenza certa di complessi sistematici di regole che ora conosco solo per esperienza: proprio la logica, la sorella maggiore dell'estetica, mi offre in questo senso un ottimo esempio. Di più, una attitudine (*habitus*, Æ, § 10) non sopprime l'altra, la logica è scienza ma rimane anche arte, e lo stesso varrà per l'estetica (L, § 10; torneremo fra breve su queste affermazioni di Baumgarten, che al momento rimangono un po' sibilline); per l'altro verso, comunque, persino in rapporto alla pratica estetica, «a un estetico nato giova una teoria più completa, più raccomandabile per l'autorità della ragione, più esatta, meno confusa, più certa, meno traballante» (Æ, § 11, sono qui anticipati i sei criteri di perfezione della conoscenza esposti al § 22). Il possesso di una dote naturale, comunque presupposto, non toglie affatto che un'organizzazione sistematica delle regole certa delle proprie basi e delle proprie conseguenze sia preferibile a una incerta.

Queste idee troveranno il loro più completo sviluppo nella sezione dedicata alla *Disciplina estetica*; per il momento, tuttavvia, teniamoci ancora alle brevi pagine dei *Prolegomena*, che ci offrono diverse altre indicazioni necessarie per posizionare completamente tutti gli elementi del gioco baumgarteniano sui rapporti fra arte e scienza e fra teoria e pratica.

Baumgarten (Æ, § 4) qualifica come *applicazioni* (usus) *speciali* dell'estetica quelle relative alla filologia, all'ermeneutica, all'esegetica, alla retorica, all'omiletica, alla poetica, alla musica ecc.: dunque "arti liberali" relative all'interpretazione e al discorso e pratiche inventive legate al bello: il discorso punta chiaramente all'allargamento del concetto di filosofia organica (di cui si è già detto e cui si tornerà ancora, e vedi L, § 1) e al tempo stesso al ripensamento del concetto di *inventio* (L, § 14). Come che sia, ci interessa adesso seguire le considerazioni di Baumgarten sul carattere applicativo di queste arti.

Nel successivo Æ, § 5, infatti, Baumgarten nega che l'estetica coincida con la retorica e con la poetica (obiezione 2) nonché con la critica (obiezione 3). L'estetica, innanzitutto, è qualcosa di più ampio (*latius*

patet) delle singole applicazioni e contiene elementi teorici comuni a più pratiche: «Ogni arte, una volta considerati tali elementi in questa appropriata sede estetica, potrà coltivare più felicemente il proprio campo senza inutili ripetizioni». Si tratta di un ordine di considerazioni, strettamente legato alla tenuta sistematica della scienza estetica, cui Baumgarten attribuisce estrema rilevanza, come testimoniato anche dalle pagine dedicate, nelle *Lezioni di Estetica*, alla “storia” considerata in rapporto con la “scienza” dell’estetica: la sistematizzazione aristotelica della filosofia organica risulterebbe scomoda «perché ci costringe a ripetere più volte le stesse cose e a dire nella poetica esattamente quello che si è già sentito nella retorica. Per questo l’estetica deve essere più generale; deve dire ciò che vale per tutte le forme del bello e, in relazione ad ogni forma particolare, si deve fare l’applicazione specifica delle regole generali» (L, § 1). Nella nostra analisi torneremo ripetutamente ad accostare i termini “regole” e “principi”: l’accezione baumgarteniana di “regola”, in effetti, pare alludere alle due cose insieme; si tratta sempre di principi teorici che hanno una funzione pratica di precetti in grado di regolare l’acquisizione di nuovi strumenti e contenuti di conoscenza. Baumgarten critica dunque la struttura aristotelica dell’*organon*: una strutturazione soddisfacente del sistema delle regole delle arti investe direttamente la filosofia organica, la filosofia della conoscenza, ovvero, se vogliamo, il ripensamento dei rapporti fra logica ed estetica: un risultato con cui dovremo tornare a fare i conti.

L’ipotesi di una coincidenza fra estetica e critica viene invece scartata da Baumgarten per motivi “tecnici” di respiro teorico tutto sommato meno ampio: la critica è, in senso tecnico, l’*ars* connessa alla facoltà di giudicare (M, § 607). Qualora dunque si prenda in considerazione il giudizio intellettuale si rimarrà all’interno di un concetto di critica di pertinenza logica, in rapporto al giudizio sensibile si avrà invece l’estetica critica, una particolare determinazione dell’estetica correlata al *gusto*, al giudizio sensibile; ad essa è necessaria, nota Baumgarten nell’*Estetica* (§ 5), «una qualche precognizione del resto dell’estetica» se non ci si vuol limitare a «disputare sui meri gusti»; si fa avanti in questo modo, provvisoriamente proposto come una mera esigenza – o forse al più giustificato sulla base di quello che definirei un embrione di ipotesi monadologica – un tema destinato a svilupparsi proprio in relazione ai rapporti teorici fra arte e scienza: all’estetica non basta correlare piani descrittivi derivati dalle pratiche empiriche, “tradizioni culturali” o impianti regolistici ben consolidati dall’uso, si tratterà invece di giungere a «dirigere secondo regole conosciute distintamente ciò che deve essere conosciuto in modo bello» (Æ, § 8), senza che in tal modo risulti abolita, si è detto, la distinzione fra la teoria estetica e la prassi nella sua singolarità (Æ, § 6, punto b). Baumgarten procede ancora innanzi a rafforzare l’ipotesi che l’estetica possa costituirsi in scienza, adoperando (Æ, § 10) vari ordini di argomenti: è innanzitutto

possibile constatare che molte *artes* hanno raggiunto lo statuto di *scientiæ*, e Baumgarten avanza l'idea che la medesima verifica empirica si potrà proporre per l'estetica, la quale merita inoltre, per l'importanza delle sue applicazioni, di esser fatta oggetto di tale ulteriore promozione teorica; ma è soprattutto la possibilità di far riferimento a principi certi, tratti dalla psicologia e da altre scienze filosofiche, a costituire una garanzia di scientificità per l'estetica, inserendola al tempo stesso, è questa evidentemente l'ottica di Baumgarten, nelle dinamiche del sapere proprie della sistematica wolffiana. Esplicitando, nelle *Lezioni*, il riferimento alla logica, prima solo arte, ora *anche* scienza, Baumgarten dà modo al lettore di assicurarsi del suo intento sistematico, in questo senso per niente "eversivo", e di comprendere così appunto alla luce di tale preoccupazione sistematica il valore attribuito alla compresenza, nella stessa estetica, insieme *arte e scienza*, di tali differenti livelli di accertamento teorico delle regole.

L'attenzione di Baumgarten si rivolge in modo specifico alla tenuta sistematica delle regole dell'estetica, cioè alla possibilità che l'estetica – disciplinando un campo fino allora pullulante di tentativi parziali, di nozioni accettate solo per autorità e non per motivi razionali – rappresenti realmente un *organon* per la conoscenza sensibile.

Riprendendo e portando al loro vero esito teorico buona parte delle questioni proposte nei paragrafi centrali dei *Prolegomena*, Baumgarten dedica al problema della coerenza sistematica delle regole dell'estetica la parte più rilevante della sezione dedicata alla *Disciplina estetica* (specie *Æ*, §§ 68-77), in cui intesse un dialogo serratissimo, e quasi del tutto implicito, con Cicerone e con il pensiero tedesco da Leibniz, a Wolff, a Bilfinger. Il problema, nel lessico baumgarteniano, viene formalizzato come discorso intorno alla costruibilità di una *ars æsthetica*. Vero cardine attorno a cui ruota tutto il ragionamento di Baumgarten è l'espressione, di origine ciceroniana ³⁷, "ad artem (oppure: in formam artis) redigi" (che vale "essere ridotto a sistema", "essere organizzato secondo un coerente dispositivo teorico"), espressione di cui Baumgarten sviluppa le implicazioni storiche e sistematiche, raccogliendo, in certo modo, i risultati di tutto l'esame dei rapporti fra storia, arte e scienza dell'estetica, che abbiamo sin qui cercato di illustrare nella nostra analisi. Seguiamo dunque gli intrecci che si raccolgono in queste fondamentali pagine, così da disporre, oltretutto, di una prima verifica di quanto si diceva sul procedimento con cui Baumgarten *riconfigura* nell'estetica l'esito di certi nessi storici fra la retorica, la logica, le altre discipline e pratiche del discorso e della sensibilità.

Cicerone si serve dell'espressione "ad artem redigi" nel *De oratore* (I, 41, 186) discutendo il problema dello studio del diritto da parte dell'oratore, un problema in certo modo parallelo a quello baumgarteniano della *disciplina estetica*, che porta Baumgarten ad occuparsi, nella prima parte di quella stessa sezione (*Æ*, §§ 63-7), del possesso di

una ricca e vasta cultura impostata in senso estetico (*pulcra eruditio*). Ma come si giunge, si chiedeva innanzitutto Cicerone, a una scienza del diritto? «Nulla si può ridurre a sistema (ad artem redigi) se colui che conosce la materia che vuole *ordinare sistematicamente* (artem istituere) non padroneggia la *logica* (illam scientiam), in modo che da quegli elementi di cui non c'è ancora una *trattazione sistematica* (ars) possa far nascere una *dottrina* (artem)»³⁸. Questa osservazione appare allo stesso Cicerone troppo concisa, e lo induce dunque ad esaminare più distesamente il modo in cui si perviene a una disciplina scientifica. «Quasi tutte le nozioni, che ora costituiscono sistemi teorici (quæ sunt conclusa nunc artibus), un tempo erano sparpagliate e disperse» (*De oratore*, I, 42, 187), e ciò riguarda i più disparati campi, dalla teoria musicale alla geometria, dall'astronomia alle scienze del linguaggio e dell'interpretazione, sino alla storiografia e alla stessa retorica. È il punto da cui, come sappiamo, muove anche Baumgarten. «Fu perciò mutuata dal di fuori, da un altro campo di studi (extrinsecus ex alio genere quodam), di cui i filosofi si attribuiscono completamente la paternità e la proprietà, un'arte (ars) che consentisse di saldare i materiali sparpagliati e disgregati, e di organizzarli sistematicamente (ratione constringere)» (*De oratore*, I, 42, 188).

Si tratta appunto, sviluppando quanto già anticipato (*De oratore*, I, 41, 186), dell'arte della logica, che si esplicita nel riportare in ordine tutte le conoscenze relative al dato campo di studi organizzandole per generi e specie e fissando la relativa terminologia; fatto ciò sarebbe un giorno possibile disporre di una «completa sistemazione teorica (perfectam artem)»; un progetto, a cui sembra destinata a cooperare una lunga catena di ricerche (*aut mihi facere licuerit ... aut alius quispiam ... me ... mortuo effecerit*), nell'attesa del cui compimento sarà comunque possibile effettuare raccolte parziali delle conoscenze ricercate (conoscenza vale qui *scientia*; *De oratore*, I, 42, 190-191). Un wolffiano come Baumgarten è in grado di disciplinare ulteriormente questo progetto istituendo, come abbiamo visto, un rapporto molto preciso fra arte e scienza e legando i due concetti a gradi diversi della scala leibniziana delle rappresentazioni.

Se già in Cicerone, inoltre, il discorso, a partire dalla conoscenza del diritto, coinvolge la genesi storica dell'organizzazione disciplinare delle conoscenze nei più svariati campi e sino alla stessa retorica, con un deciso predominio dell'interesse per le discipline del linguaggio, Baumgarten ha poi alle spalle, tramite Bilfinger, l'esempio di un progetto che mira senza dubbio a *ridurre ad arte, a sistema*, il campo della sensibilità in quanto tale, istituendo un preciso rapporto con quanto operato da Aristotele con la logica delle facoltà superiori; riportiamo per esteso il passo delle *Dilucidationes*, § 268, cui si è già fatto riferimento: «vorrei che esistessero persone in grado di fare, per quel che riguarda la facoltà di sentire, di immaginare, di far attenzione, di astrarre e la memoria,

ciò che quel valente Aristotele, oggi così invisibile a tutti, fece per quel che riguarda l'intelletto: ovvero di ricondurre a sistema (in *artis formam redigerent*) tutto ciò che riguarda ed è pertinente per dirigerle e aiutarle nel loro uso, così come Aristotele nell'*Organon* ordinò (redegit in ordinem) la logica, ossia la facoltà di dimostrare».

Alle spalle di Baumgarten, inoltre, c'è anche la lezione leibniziana³⁹, il grande progetto di una *ars inveniendi* generale in grado di guidare il genere umano alla scoperta delle più rilevanti verità e di costituire il modello regolativo delle diverse scienze, e specificamente *artes inveniendi*, di ambito più specifico, anche nel campo delle verità contingenti, sempre legate, per l'uomo, all'esperienza. In Leibniz, come nella tradizione che a lui si richiama, non viene mai meno il nesso fra il grande impianto metodologico della progettata *ars inveniendi a priori* e i principî costruttivi delle scienze che organizzano le nostre conoscenze, inevitabilmente legate al piano empirico.

Ecco allora, in relazione a queste differenti suggestioni, dispiegarsi il progetto baumgarteniano dell'*arte estetica* come quello di una struttura sistematica capace di riportare ad unità e di giustificare le differenti pratiche, sino allo stesso Baumgarten principalmente empiriche, basate sulla conoscenza sensibile. All'inizio della sezione (*Æ*, § 62) Baumgarten differenzia materia e forma della bella conoscenza: la *pulcra eruditio* deve appunto provvedere alla materia della conoscenza estetica, compito dell'*arte estetica* è invece affinarne la forma, cioè garantire coerenza e attendibilità ai modi in cui si conosce esteticamente. È proprio l'interesse per la strutturazione formale, per i rapporti d'ordine fra i membri del dispositivo teorico della nuova disciplina, a guidare l'analisi dei rapporti fra scienza e arte e fra teoria e pratica nell'estetica.

Per un verso Baumgarten intende assicurare coerenza sistematica e legittimità all'*arte estetica* stabilendo un dispositivo di principî razionali da cui analiticamente dedurre quelli delle singole *artes*, per l'altro non si accontenta di garantire a queste ultime una coerenza "importata" dalla logica intellettuale; si tratta piuttosto di scorgere la peculiare, autonoma razionalità del mondo della sensibilità, in quanto specifico modo di costituirsi e di presentarsi della conoscenza.

Appunto articolando nel loro nesso sistematico queste diverse condizioni, Baumgarten in primo luogo pone l'esigenza dell'*arte estetica* (*Æ*, § 68), quindi evidenzia come «in caratteri particolari dell'estetico dotato, quale ad esempio quello dell'oratore, del poeta, del musicista eccetera, le esigenze di questo requisito *siano* state soddisfatte dall'*arte retorica, poetica, musicale eccetera*» (*Æ*, § 69), stabilendo così un piano storico-descrittivo già ben circoscritto, rispetto al quale risulterà comunque necessario elevarsi verso un livello *più generale*; fatto ciò, terzo passo decisivo (*Æ*, § 70), Baumgarten lega l'eccellenza della costituenda *arte estetica* al fatto che essa corrisponda ai sei criteri genera-

li di perfezione della conoscenza sensibile proposti nella prima sezione dell'*Estetica* (§ 22): *ricchezza, grandezza, verità, luce, persuasione, vita*.

Il riferimento ai sei criteri di perfezione, cui dovremo ancora a lungo tornare, rappresenta qui in certo modo un passaggio obbligato nella struttura sistematica del discorso di Baumgarten e non è facile, a tutta prima, apprezzarne la rilevanza teorica. Ci interessa adesso richiamare l'attenzione in particolare sull'ultimo dei sei criteri, la *vita della conoscenza sensibile*, in relazione al quale la perfezione delle regole dell'arte estetica consisterà nella capacità di «dirigere sulla base delle loro prescrizioni le singole azioni e la prassi tutta» (*Æ*, § 70). Come apprendiamo dalla *Metaphysica* (M, § 669-671), la *vita cognitionis*, ovvero la sua capacità di tradursi in azione, caratterizza in modo specifico l'approccio intuitivo alla conoscenza e ne costituisce il coronamento: è la conoscenza intuitiva ad essere capace di muovere all'azione, mentre quella simbolica è *notabiliter iners*. L'uso nella pratica, la capacità di tradursi in azione, è il coronamento, la vita della conoscenza.

Bella, cioè perfettamente compiuta, nella misura in cui riesce ad assicurare il necessario (*Æ*, § 37) predominio della conoscenza intuitiva, la conoscenza sensibile mira dunque per un verso ad aver presa sulla realtà ontologica dell'individuo indirizzandosi per l'altro verso al *movere*, a risolversi cioè in efficacia pragmatica; è un punto di vista, questo, che per lo più le letture moderne del pensiero di Baumgarten (esemplarmente Baeumler, e in modi profondamente diversi anche Croce) hanno volutamente trascurato, per ragioni che non di rado hanno a che fare con la svalutazione o l'incomprensione del ruolo della retorica nel pensiero estetico del Settecento.

Il criterio dell'efficacia pragmatica deve coesistere, nel discorso baumgarteniano, con una decisa sottolineatura del carattere scientifico dell'accertamento delle regole dell'arte estetica; la raccolta del materiale empirico non viene mai a sostituire la costruzione di regole a priori, ove non si voglia finire «in una mera coordinazione e disposizione di regole formate dall'analogo della ragione all'unico scopo di dirigere l'analogo della ragione» (*Æ*, § 74, un passo che richiama alcune delle questioni già sollevate nel § 5, alla lettera c).

Baumgarten, anche per ragioni testuali, sembra particolarmente vicino ai temi ciceroniani (specie *De oratore*, I, 42, 189) quando, considerando i rapporti fra l'arte estetica e le singole arti «che da essa si devono dedurre» (*Æ*, § 71), afferma: «A causa della loro infinita varietà, non ci si può attendere una qualche compiutezza nelle arti particolari se, elevandoci alle fonti della bellezza e della conoscenza, alla loro natura, non esaminiamo le prime divisioni ⁴⁰ di entrambe, che esauriscono, per il principio del terzo escluso, gli elementi divisi. Ciò avverrà riconducendo l'arte estetica a forma di scienza» (ibid.).

Occorrerà dunque quantomeno circoscrivere con attenzione l'ambito di validità di quella grande intuizione di Baeumler (pp. 170-187)

che vedeva affacciarsi nell'*Estetica* il progetto di una grande logica dell'induzione. Nella costruzione dell'*ars æsthetica* l'opzione per il procedimento deduttivo, senza alcun dubbio, viene riaffermata esplicitamente da Baumgarten in tutta la sua coerenza, appoggiandosi a un chiasma fra conoscenza empirica e filosofica di stampo, a sua volta, perfettamente wolffiano: «non si può mai avere una induzione completa. Per cui c'è bisogno di una visione a priori della verità delle regole più importanti, che poi l'esperienza confermi e illustri, così come fu forse il primo strumento per scoprirla» (*Æ*, § 73).

Ci riserviamo di spendere ancora qualche parola in relazione al problema dell'induzione nel seguito della ricerca, quando si potrà prendere in considerazione la ricostruzione offerta da Baumgarten, proprio a partire da Cicerone, dei rapporti fra *inductio* e *ratiocinatio*; in rapporto agli stessi problemi si potranno valutare le considerazioni di Baumgarten sull'*exemplum*, già presenti nelle *Riflessioni sulla Poesia*, nonché alcuni interessanti spunti dell'*Acroasis logica*.

Limitiamoci, adesso, a osservare che Baumgarten propone molteplici ordini di ragioni per cui partire dalle regole particolari anziché dall'*ars æsthetica* risulterebbe sconveniente: decisive sono quelle squisitamente logiche, inerenti il problema dei rapporti fra universale e particolare e la legittimità dell'operazione con cui si pretenderebbe di estendere al piano generale (quello dell'estetica) considerazioni di ambito particolare (*Æ*, § 73). Così facendo, in sostanza, Baumgarten disciplina con la sua consueta abilità una questione che era già stata ampiamente presente al dibattito delle poetiche critiche dell'Illuminismo tedesco, ovvero quella sul rapporto fra autorità, tradizione e ragione nella costruzione delle regole.

Non meno illuminante, però, è anche un altro ragionamento, che Baumgarten (*Æ*, § 72) addirittura premette a quello ora riassunto: se prese in considerazione a preferenza di quelle di valenza più generale, le regole delle arti particolari «abbagliano gli occhi con tutto il loro ornato e apparato di esempi». Qui Baumgarten sta riaffermando un principio, che ci è già accaduto di segnalare nelle *Riflessioni sulla Poesia*, fondamentale per la sua concezione estetica: la bellezza dei pensieri, la bellezza nella sua valenza euristica, prevale sulla cura dell'*ornato*, della designazione. L'apprezzamento teorico della rilevanza conoscitiva del bello, ovvero la concezione della bellezza come *perfezione della conoscenza sensibile*, è possibile però, avverte ora Baumgarten, solo all'interno di una visione generale e sistematica della conoscenza sensibile, solo all'interno dell'estetica, e non a partire dalle singole pratiche empiriche.

Ritorniamo dunque al nostro punto di partenza e alla questione dell'*ars æsthetica*; il movimento teorico più significativo, ripetiamo, sembra proporsi nell'incrocio fra teoria e prassi, nel culminare del movimento teorico nella prassi estetica. L'attivo perfezionamento della co-

noscenza sensibile non costituisce per Baumgarten uno sconfinamento né comporta una confusione di ambiti fra il filosofo estetico – il teorico – e l'estetico pratico, né implica che il primo faccia “il mestiere” del secondo (Æ, § 6, lettera b). Si tratta di una posizione, indubbiamente problematica e aperta, lontana tanto da una estetica intesa come “filosofia dell'arte” quanto da una riformulazione dell'estetica in “ontologia ingenua”. Limitandoci ad accennare in tutta brevità agli immediati sviluppi settecenteschi, non è un caso che Mendelssohn abbia il più gran daffare a lavorare sui rapporti fra la sfera dell'estetico e quella della volontà, sino a vedere nell'apprezzamento estetico il “germe” del desiderio, cioè della facoltà appetitiva ⁴¹, che pure dall'estetico si intende risolutamente distinguere, e che Herder, situato, a tal proposito, decisamente sull'altro versante, critichi comunque in Baumgarten, come si è detto, un'estetica “del dotto, non dell'uomo”. Ma appunto, nella prospettiva di Baumgarten, l'estetico in tanto ha una autonomia strutturale in quanto conosce una strategia di perfezionamento.

Gli ultimi paragrafi della sezione di cui ci stiamo occupando, in parallelo ancora una volta con i *Prolegomena* (§ 11), riprendono la questione dei rapporti fra *ingenium* e *ars*, tornando a risolverla nella stessa direzione prima individuata: ingegno e arte non si contrappongono, ma cooperano; l'arte è tanto più raccomandabile quanto più saldamente stabilita nelle sue fondamenta razionali (in questo senso dice molto anche il parallelo estremamente suggestivo, al § 75, con la ripresa leibniziana della metafisica); le regole dell'arte rimangono morte e meramente *speculative* (Æ, § 77; due delle caratterizzazioni della *cognitio iners* in contrasto con quella *movens, viva*, M, § 669) fin tanto che non vengono tradotte in pratica. Baumgarten, non a caso, conclude la sezione – che prelude a quella sull'*impeto estetico*, in cui la categoria dell'*entusiasmo* verrà ancorata alle fondamenta dell'edificio dell'ontologia e della psicologia di derivazione leibniziana – con il celebre detto di Plinio (*Storia naturale*, 35, 87): *nulla dies sine linea*.

Vorrei a questo punto provare a rovesciare in qualche modo una tesi che ormai va per la maggiore, per affermare che l'estetica di Baumgarten non è comprensibile se non in rapporto al positivo articolarsi di alcune “pratiche culturali” – di alcune *artes* – che hanno come loro oggetto il bello. Tali pratiche rappresentano anzi il necessario medio per intendere (secondo il già più volte citato Æ, § 14) quale fine dell'estetica la bellezza, «perfezione della conoscenza sensibile». Senza alcun dubbio l'*ars æsthetica* non dà vita a un sistema delle arti nel senso di Kristeller, ma è forse anche di più: in quanto teoria degli elementi che determinano la forma della conoscenza bella nelle *artes* (Æ, § 62), l'*ars æsthetica* presenta un sistema del funzionamento estetico delle *artes*. Dicendo ciò, va da sé, non si intende operare alcuna sovrapposizione fra il discorso baumgarteniano sulle *artes* e sull'arte

estetica e l'eventuale, più o meno problematica, enucleazione di una classe di oggetti artistici. Ci sono, per Baumgarten, *pratiche regolate* che gravitano eminentemente nell'ambito della conoscenza sensibile, la cui perfezione e il cui attivo perfezionamento è la bellezza; è fra i compiti *vitali* dell'estetica, nell'interesse di tale perfezionamento, lavorare all'accertamento di tali sistemi di regole, e questo avviene in senso disciplinare tramite l'arte estetica.

E tuttavia vale subito una specificazione che allontana ulteriormente una simile concezione dell'*ars æsthetica* da qualsiasi filosofia dell'arte: proprio e solo in quanto coordinate secondo i sei criteri di perfezione della conoscenza bella, le leggi dell'arte estetica si costituiscono in sistema e tale sistema diviene infine suscettibile di accertamento razionale. Di fatto, l'*Estetica* è ben lontana dall'esser fondata sul concetto di *ars æsthetica*: piuttosto, in quanto scienza della conoscenza sensibile, l'*Estetica* è fondata, ed è anche sviluppata per quel tanto che il suo autore ha potuto porre sulla carta, sui criteri che determinano e articolano la perfezione della conoscenza sensibile. L'estetica elabora scientificamente la riflessione sui criteri immanenti di perfezionamento della conoscenza sensibile. Una ipotetica estetica fondata sull'accertamento scientifico dei nessi formali fra le *artes* non potrebbe far altro che applicare le proprie procedure di controllo in alto e in basso lungo la scala che connette fra loro sistemi di regole di diverso rango; facendo riferimento ai criteri di perfezione propri della conoscenza sensibile Baumgarten compie un passo decisivo non solo perché collega insieme accertamento scientifico, perfezionamento e capacità innovativa, ma soprattutto perché il criterio costruttivo non è esterno al perfezionamento sensibile, ma viene rintracciato nell'accordo fenomenico (dei pensieri, dell'ordine, dei segni) che è la bellezza della conoscenza sensibile. Lo studio della concreta articolazione tematica dell'*Estetica* di Baumgarten ci permetterà di verificare ulteriormente questo stato di cose.

¹ Cfr. Th. Verweyen, G. Witting, *Zur Rezeption Baumgartens bei Uz, Gleim und Rudnick*, in Th. Verweyen (a cura), *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, Tübingen 1995, pp. 101-119.

² J. G. Herder, *Kritische Wälder. Viertes Wäldchen*, in Idem, *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Berlin 1878, ristampa anastatica Hildesheim 1994, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Idem, *Plan zu einer Ästhetik*, in Idem, *Frühe Schriften 1764-72*, Frankfurt am Main 1985, p. 668.

⁵ Chr. Wolff, *Philosophia moralis sive Ethica*, Pars prima, Halle 1750, ristampa anastatica Hildesheim 1970 (da ora in poi *Ethica*), § 15.

⁶ Da Baeumler, che sostanzialmente vi dedica tutta la sezione "B" della prima parte (pp. 170-251), sino a L. Amoroso, del quale vedi specie *La "sorella minore" della logica*, in Aa. Vv., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica, Aesthetica Preprint*, n. 54, Palermo 1998, pp. 9-22.

⁷ Pubblicando le *Riflessioni*, si decise con Pietro Pimpinella di rendere *sensitivus* con

sensibile in senso lato, dal momento che appunto il termine non è usato con riferimento esclusivo, né principale, ai sensi, e soprattutto al fine di evitare confusioni con *sensualis*, presente nel lessico delle *Riflessioni*. La scelta, ad ogni modo faticosa, non è più stata ritenuta necessaria, come giustificato nell'*Avvertenza*, quando si è pubblicata l'*Estetica*, in cui, viceversa, il termine non sta in concorrenza con altri affini. Da segnalare che nella *Metaphysica* si trova, col significato di "oggetto dei sensi", il neutro *sensibile*. Nelle traduzioni tedesche settecentesche, ad esempio in Meier, *sensitivus* è reso poi senz'altro con *sinnlich*, ovvero l'italiano *sensibile*.

⁸ Cfr. PSE, § 54: «*Facultatis cognoscendi pars inferior* dicitur, qua ideas et notiones obscuras atque confusas nobis comparamus». Leggiamo inoltre nella *Ausführliche Nachricht*, § 91: «Zu dem unteren Theile der Seele rechne ich die dunckle und undeutliche Vorstellungen, und die daraus entstehende Appetite», espressione di cui quella baumgarteniana è quasi un calco.

⁹ Il passaggio al concetto logico di ragione è espresso con particolare efficacia negli *Essais de Théodicée*, GP VI, p. 87: «Si par la Raison on entendoit en general la faculté de raisonner bien ou mal, j'avoue qu'elle nous pourroit tromper, et nous trompe en effect, et que les apparences de nostre entendement sont souvent aussi trompeuses que celles des sens: mais il s'agit icy de l'enchaînement des vérités et des objections en bonne forme, et dans ce sens il est impossible que la raison nous trompe» (corsivo mio). In generale, «la cause dans les choses repond à la raison dans les vérités» (GP V, p. 457) e in connessione con questa teorizzazione, il complesso "ratio", "raison", è impiegato in Leibniz principalmente nel senso di "fondamento", "nesso", mentre il senso psicologico è spesso negativamente connotato (ad es. ancora GP VI, p. 84: «la raison corrompue est mêlée de prejugués et de passions»); il tedesco "Vernunft" ricorre soprattutto in connessione con il problema teologico della rivelazione.

¹⁰ In assoluta prossimità ai problemi di Baumgarten appare poi la teorizzazione leibniziana della "raison" contenuta nei *Nuovi saggi*, ad ogni modo inediti sino al 1765 e dunque sicuramente ignoti a Baumgarten. La ragione come 'nesso' ha una funzione specificamente argomentativa: «la Raison est la vérité connue dont la liaison avec une autre moins connue fait donner nostre assentiment à la dernière» (GP V, p. 457).

¹¹ Rinviamao ad esempio, per la sua particolare chiarezza e concisione, a W. Lenders, *Die analytische Begriffs- und Urtheilstheorie von G. W. Leibniz und Ch. Wolff*, Hildesheim 1971.

¹² Cfr. GP IV, p. 357, *Animadversiones in partem generalem Principiorum Cartesianorum, ad artic. 7*, ed osserverà (ad artic. 8) a proposito delle inferenze che Cartesio traeva dal cogito ai rapporti fra anima e corpo: «Et miror virum egregium tam levi sophismati tantum tribuere potuisse». Databile attorno al 1690 è una lettera in cui Leibniz definisce la verità del cogito e della varietà dei nostri pensieri come "percezioni interne" (GP IV, p. 327).

¹³ Ci si richiama per questo punto in modo abbastanza specifico alla lettura di G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino 1990, specie pp. 146-7.

¹⁴ Su questo passo richiamava l'attenzione A. Robinet, *Leibniz: La Renaissance et l'âge classique*, in *Leibniz et la Renaissance. Studia Leibnitiana* Suppl. XXIII, Wiesbaden 1983. Secondo quanto riferisce Robinet (p. 17), Leibniz aggiunge nella propria copia, a proposito della *claritas* «itaque clarum est quod bene percipitur». La realtà della percezione fonda la stessa analisi logica delle nozioni.

¹⁵ Cfr. il recentissimo P. Pimpinella, *Cognitio intuitiva bei Wolff und Baumgarten*, (manoscritto, in corso di stampa).

¹⁶ «Fortunatamente, queste prestazioni non valgono solo per cani, volpi o asini, ma per la più parte degli uomini nella maggior parte delle circostanze». M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano 1997, p. 95.

¹⁷ Nel lessico di scuola wolffiana, il termine "conceptus" ha una valenza piuttosto ampia: esistono (A, §§ 19, 18, 21) concetti oscuri, chiari, questi a loro volta confusi o distinti, e così via. In M, § 632, Baumgarten dice «repræsentatio rei per intellectum est eius *conceptio*», ma non è casuale che renda poi in tedesco il termine tecnico con l'espressione «das Verstehn oder Verständniß einer Sache» anziché con *Begriff*, che continua ad essere "conceptus" in generale.

¹⁸ I «diversi aspetti» (R, § 6) di una rappresentazione sensibile sono sin da subito quantomeno classificati secondo un criterio logico (la differenziazione fra rappresentazioni, loro nesso, parole usate per esprimerle) che è di evidente provenienza retorica, rispecchiando in modo evidente la tripartizione fra *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Diverso è però il problema dell'enucleazione di un criterio percettivo di strutturazione. Per il resto, si rinvia all'analisi più specifica che verrà fornita nella sezione dedicata al *piano tematico* dell'*Estetica*.

¹⁹ Possiamo notare già adesso che conoscenza "inerte" è sia l'opposto di "efficace" (M, § 515) sia di "movens" (M, § 669).

²⁰ Si vedano anche, *infra*, le considerazioni sviluppate a proposito delle implicazioni metafisiche della chiarezza estensiva nella sezione sulla “verità estetica”.

²¹ Prova ne sia l’argomentazione, infinite volte ripetuta da Baumgarten e Meier, secondo cui l’anima umana non può avere una conoscenza perfettamente distinta di un singolo aspetto della realtà perché se l’avesse, per il nesso universale della realtà monadologicamente intesa, giungerebbe a possedere una visione compiutamente distinta dell’universo intero. Cfr. ad es., A. G. Baumgarten, *Gedanken vom vernünftigen Beyfall auf Academien*, Halle 1741², pp. 22-3; G. F. Meier, *Vernunftlehre*, Halle 1752, nuova ed. Halle/Saale 1997, § 164.

²² Cfr. in proposito l’ottimo P. Pimpinella, *Sensus e sensatio in Wolff e Baumgarten*, in M. L. Bianchi (a cura), *Sensus – Sensatio*, Firenze 1996, specie pp. 494-5. Per ulteriori motivazioni di questo stato di cose, si cfr. la nota precedente.

²³ G. B. Bilfinger, *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo, et generalibus rerum affectionibus*, Tübingen 1725, ristampa anastatica Hildesheim 1982, § 268, pp. 254-255. Baumgarten si richiama a Bilfinger sia nell’*Estetica* che nelle *Lezioni*, § 1, dove si trova addirittura che «questo augurio [quello espresso da Bilfinger nel cit. § 268 delle *Dilucidationes*] ha dato occasione che il professor Baumgarten scrivesse la disputazione *De nonnullis ad poema pertinentibus*». Il passo cui si è fatto riferimento è poi devotamente riportato dagli allievi Meier e Will; dalla biografia di Meier, p. 16, apprendiamo inoltre che Bilfinger è stato per Baumgarten uno dei principali tramiti verso la metafisica wolffiana; un paio d’anni dopo Meier, Abbt, p. 13, allude, come a un giudizio molto diffuso, alla vicinanza stilistica fra Baumgarten e Bilfinger.

²⁴ P. Pimpinella, *Sensus e sensatio in Wolff e Baumgarten*, cit.

²⁵ Santo è il connubio (DP, § 12) fra l’esperienza e la ragione: senza la prima si smette di ragionare e si inizia a fantasticare (temi su cui ha richiamato l’attenzione L. Cataldi Madonna, *Wahrscheinlichkeit und wahrscheinliches Wissen in der Philosophie von Ch. Wolff*, in *Studia Leibnitiana*, XIX, pp. 2-40; specie nota 60 e p. 31), senza la seconda non c’è conoscenza stabile.

²⁶ C. F. Flögel, *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau und Leipzig 1760, § 620, richiamava giustamente l’attenzione sull’importanza della topica nel pensiero di Meier.

²⁷ Per una analisi più dettagliata delle facoltà conoscitive inferiori della psicologia baumgarteniana cfr. *infra*, la sezione sull’*estetico*.

²⁸ Sul concetto di “ragione” nell’Illuminismo tedesco cfr. la panoramica offerta da W. Schneiders, *Vernunft im Zeitalter der Vernunft*, in M. Fattori, M. L. Bianchi (a cura), *Ratio*, Firenze 1994, pp. 515-40.

²⁹ Leibniz usa anche l’espressione «ombra della ragione»: GP V, p. 457 essa consiste nell’attesa di un avvenimento simile.

³⁰ Nell’uno come nell’altro caso, con la ben nota tendenza a giustificare sul piano storico e su quello dell’uso linguistico comune l’adozione di termini tecnici, Wolff si richiama ad un uso degli antichi (Metafisica tedesca § 377), degli Scolastici (ibid., § 872), o comunque a usi attestati: «dici solets» (PSE, § 506).

³¹ Quale poi sia l’utile che la filosofia può trarre dal possesso sicuro del mondo dell’esperienza è chiaro a Wolff già dai tempi della *Logica tedesca* (1^a ed. 1713), ad es. cap. IV, § 21 e cap. V.

³² Affermazione, questa, che presto Baumgarten supererà addirittura, come vedremo, in direzione di una più compiuta integrazione delle scienze del discorso all’interno delle articolazioni analitiche della facoltà conoscitiva.

³³ Sul senso dell’espressione «ex principiis certis et immotis» cfr. L. Cataldi Madonna, *Wahrscheinlichkeit und wahrscheinliches Wissen in der Philosophie von Ch. Wolff*, cit.

³⁴ La prefazione all’*Esthetica* porta la data del 26 marzo 1750, mentre quella wolffiana all’*Ethica* la data del primo aprile 1750. Idee paragonabili a quelle dell’*Ethica* latina sono espresse da Wolff anche in altre opere, fra cui ad esempio l’assai precedente redazione tedesca dell’etica, *Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen* ecc. (1720), Frankfurt und Leipzig 1733⁴, ristampa anastatica Hildesheim 1976, § 369.

³⁵ Mi sembra di poter argomentare, in questo senso, la presenza di una voluta polemica di Wolff nei confronti di Baumgarten e Meier, e dei risultati del loro insegnamento; mi permetto di rinviare al primo capitolo dei miei *Studi sull’estetica dell’Illuminismo tedesco*, Palermo 1998, da cui del resto ho attinto per alcuni temi di queste pagine.

³⁶ Baumgarten utilizza anzi talvolta persino l’espressione “belle arti”, quasi di passaggio, ma come un concetto in certo modo acquisito; cfr. L., § 4: «arti che si definiscono belle (Künste, die man schön nennet)»; nello stesso senso *Æ*, § 360 «esperti dell’arte bella (doctores artis insigniter pulcræ)».

³⁷ Devo la segnalazione dell'origine ciceroniana dell'espressione alla professoressa Elisa Romano, che torno qui a ringraziare per il prezioso lavoro svolto in occasione dell'edizione italiana dell'*Estetica* di Baumgarten.

³⁸ Cito dalla traduzione italiana dall'edizione di E. Narducci, Milano 1994, p. 239, corsivi miei; si noti la resa estremamente articolata del centrale "ars" e di "scientia". Nei riferimenti che seguono continuo a citare la stessa edizione italiana, integrando con i termini tecnici in originale latino.

³⁹ Cfr. H. Poser, *Erfahrung und Essenz. Zur Stellung der kontingenten Wahrheiten in Leibniz' Ars Characteristica*, in *Studia Leibnitiana* Sonderheft VIII, pp. 67-81.

⁴⁰ *Divisio* è l'enumerazione dei concetti contenuti sotto un dato concetto, ad esso subordinati. Cfr. A. G. Baumgarten, *Acroasis logica in Christianum L. B. de Wolff*, Halle 1761, ristampa anastatica Hildesheim 1973, § 96.

⁴¹ Cfr. in particolare il passo delle *Morgenstunden*, riportato in traduzione italiana in L. Russo (a cura), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo 2000, pp. 309-12; cfr. *ibid.*, il mio commento alle pp. 143-51.

Genesi dell'estetica

Scopo della precedente esposizione non era tanto quello di mostrare cosa Baumgarten abbia da dire a proposito della conoscenza sensibile, dello statuto scientifico dell'estetica e del rapporto fra estetica e *ars*, o fra estetica e logica, argomenti che, nel loro complesso e nelle loro implicazioni, sarebbero addirittura grossomodo coestensivi con una ricerca sul pensiero estetico di Baumgarten; si trattava, piuttosto, di vedere come tali punti di vista differenti *sull'estetica*, con le loro relazioni, permettano di delineare una prima trama di problemi che l'opera di Baumgarten non intende limitarsi a riflettere, ma cui piuttosto si propone di dare delle risposte, sulla base di precise articolazioni tematiche. Sarà adesso necessario, innanzitutto, mostrare quali strategie Baumgarten sviluppi nel corso della formazione del suo pensiero, a partire dalle *Riflessioni sulla Poesia* del 1735 e sino alle soglie dell'*Estetica*.

Le Riflessioni sulla Poesia e il primo progetto dell'estetica

Per quanto si dimostrino ricchi di contenuto teorico e di pervasività nell'orizzonte storico dell'*Aufklärung* gli scritti di Gottsched o di Breitinger, per quanto cruciale si riveli la funzione di mediazione dei grossi dibattiti europei svolta da personaggi quali Adolf Schlegel e il fratello Elias, si tratta per noi pur sempre, a ragione o a torto, di figure che stanno a riempire di contorni e di sfumature, per quanto significative, quell'evento catalizzatore che è rappresentato dalla nascita dell'estetica moderna, che nelle pagine conclusive delle *Riflessioni sulla Poesia*, come è noto, Baumgarten tiene a battesimo. Proprio in relazione a ciò alle *Riflessioni* – è persino banale sottolinearlo – è oggi comunemente riconosciuta una funzione guida insostituibile nel contesto dell'estetica tedesca del primo Settecento.

Basta leggere le due brevi pagine premesse da Baumgarten alle *Riflessioni* per rendersi conto di come questo esito sia stato deliberatamente perseguito dallo stesso Baumgarten, che nel 1735, dopo un quindicennio di dibattiti tedeschi intitolati al progetto di una "poetica critica", di una "poetica filosofica" – dibattiti di cui Baumgarten è ovviamente al corrente, e ai quali, seppure con parsimonia, fa riferimento – propone come qualcosa di inedito e quasi sorprendente un accostamento fra la poetica e la filosofia, per mostrare come esse, «rite-

nute spesso tanto distanti, siano unite da uno strettissimo legame» (R, premessa). Rivendicando come legittimo per un verso, non irrilevante per l'altro («una materia che molti certamente giudicheranno tenue e del tutto estranea all'intelligenza dei filosofi, ma che a me sembra sufficientemente impegnativa per l'esiguità delle mie forze», ivi) il tentativo di una fondazione filosofica della poetica, Baumgarten effettivamente previene (e canalizza verso argomentazioni facilmente superabili) alcune critiche che non sarebbero mancate durante la prima ricezione del suo progetto, ma soprattutto rivendica al suo lavoro una originalità d'impianto il cui riconoscimento costituiva condizione indispensabile perché se ne potessero accogliere e seguire, dopo le premesse e le articolazioni interne, le conseguenze, fino appunto a quei paragrafi che postulavano la nascita della nuova scienza filosofica, l'estetica.

Dunque una strategia argomentativa sorprendentemente matura, perfettamente commisurata al proposito di rifondere elementi nel complesso largamente presenti nel dibattito di quegli anni in un progetto originalissimo. Se si paragona la scarna operetta baumgarteniana ai voluminosi studi coevi di Gottsched, di Bodmer o di Breitinger, colpisce in primo luogo l'atmosfera rarefatta che si respira nel testo del ventunenne Baumgarten: laddove gli Svizzeri e Gottsched si muovono davvero sin dal principio *in medias res*, manovrando, spesso con rara maestria, nel cuore degli sviluppi di un dibattito europeo più che mai vivace, Baumgarten, wolffiano in modo diverso dai suoi predecessori, sembra fare un passo indietro, per sottoporre in primo luogo a una rigorosa verifica concettuale il lessico di cui quel dibattito si serviva (esigenza, questa, che Meier sottolinea in modo speciale nella biografia del suo maestro, riportandola alla lezione wolffiana della *Ausführliche Nachricht*), operare più nitide distinzioni, perseguire in modo completo e sistematico analisi che evidentemente, agli occhi di Baumgarten, mai erano state condotte sino a trarne tutte le implicazioni possibili sul più vasto orizzonte dei rapporti costitutivi dei saperi filosofici nel loro complesso.

Appunto in relazione a queste esigenze è organizzato il breve scritto, che muove da una chiarificazione del concetto di opera di poesia (*poema*) in quanto discorso chiamato a significare rappresentazioni sensibili, passa in esame le caratteristiche salienti delle rappresentazioni, e dunque delle conoscenze, mediate dal discorso poetico nonché i nessi rappresentativi e le qualità espressive ad esso peculiari, e finalmente, passate brevemente in rassegna altre posizioni teoriche "concorrenti", stringe su alcune implicazioni di più generale rilevanza sistematica, sino a proporre la fondazione di una scienza generale della conoscenza sensibile, col nome di estetica.

Baumgarten dunque definisce innanzitutto il discorso (*oratio*) come «una serie di parole che significano rappresentazioni connesse fra di loro» (R, § 1), non senza rimarcare – nel lungo scolio con cui sembra

voler condurre per mano il lettore all'interno della rigorosa struttura concettuale dello scritto – l'utilità delle definizioni rigorose di termini su cui pure sembra esistere una intesa. La definizione di “discorso”, infatti, come viene esplicitato dal secondo paragrafo e dal relativo scolio “propedeutico”, vale a chiarire i presupposti ontologici, logici e psicologici su cui sarà necessario costruire la riflessione ulteriore sulle caratteristiche del discorso poetico. Le parole sono segni di rappresentazioni e quindi, in virtù del nesso fra segno ¹ e cosa designata, noi conosciamo rappresentazioni fra loro connesse tramite una serie connessa di parole, cioè tramite il discorso, (R, § 2): ciò vale a mettere in relazione il discorso, sul piano ontologico, all'attività con cui l'anima si rappresenta l'universo ², mentre sul piano logico (e psicologico) si apre il problema dei modi in cui si esplica questa attività rappresentativa. Il passo successivo di Baumgarten (§ 3) consiste infatti nel definire *sensitivæ*, nell'accezione da noi prima analizzata, le rappresentazioni procurate tramite la parte inferiore della facoltà conoscitiva, mettendo di seguito (§ 4) in risalto come il discorso composto da quelle rappresentazioni sia esso stesso sensibile. Opportunamente, a questo punto, lo scolio chiarisce un passaggio su cui di fatto non mancarono gli equivoci nella prima ricezione del pensiero di Baumgarten (se ne occupa ad esempio Meier 1746, § 6): discorso sensibile e, correlativamente, discorso intellettuale, distinto, sono due “sfere di gravitazione”; così come il discorso filosofico, intellettuale, distinto, può – e in certo senso non può che – contenere al suo interno *anche* rappresentazioni sensibili, così il discorso sensibile potrà contenere *anche* rappresentazioni distinte, pur rimanendo essenzialmente ed elettivamente sensibile; semplicemente, «una esposizione sensibile ha come suo fine più immediato quello di produrre rappresentazioni sensibili» (Meier 1746, § 6, nello stesso senso, ad es., anche L, § 17). In parallelo con quanto affermato sul discorso in generale, vale che il discorso sensibile permetterà di conoscere rappresentazioni sensibili fra loro connesse (R, § 5).

Ritornando ancora ad analizzare la definizione iniziale di “discorso”, Baumgarten vede quindi (§ 6) il discorso sensibile articolarsi in alcuni principali “elementi costitutivi” ³: le rappresentazioni stesse, il loro nesso, le parole con cui le rappresentazioni vengono designate. Si tratta, per un verso, di un movimento analitico del tutto interno al percorso già impostato; contemporaneamente, però, non può sfuggire il rimando alla tripartizione retorica fra *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, in base alla quale, di fatto, Baumgarten organizzerà buona parte del materiale tematico delle *Riflessioni*.

Così come il punto di vista della retorica e quello della teoria della conoscenza appaiono direi “attivamente” indissolubili nella formulazione di questo paragrafo – nel senso che proprio dall'unione fra i due modi di attrezzarsi nell'analisi del discorso viene fuori la definizione baumgarteniana e la ragion d'essere del *ductus* argomentativo in cui

essa è inserita – così la successiva definizione del § 7: «Il discorso sensibile in senso lato perfetto è quello nel quale i diversi aspetti sono diretti alla conoscenza delle rappresentazioni sensibili in senso lato» è chiamata a formulare nei termini della scuola ciò che Wolff precisamente tendeva a escludere: una forma di perfezione della conoscenza immanente alla sensibilità. Tale è infatti, in modo ancora più esplicito, il contenuto della definizione più celebre dell'operetta (§ 9), che specifica che «il discorso sensibile in senso lato perfetto è l'opera di poesia»: *oratio sensitiva perfecta est poema*.

Ritourneremo a trattare di questi problemi occupandoci della definizione baumgarteniana della bellezza (*Æ*, § 14). Accontentiamoci al momento di ricordare, come spia di ben più profonde difficoltà, l'intenso lavoro cui la formula, considerata ancora da Herder la più filosofica fra le definizioni della poesia, fu sottoposta quantomeno sino alla redazione definitiva del saggio di Mendelssohn sui *Principi fondamentali delle Belle Arti*. Ad essere avvertito come problematico, nel dibattito settecentesco suscitato dalla definizione di Baumgarten, è per un verso il ruolo della sensibilità (se cioè essa sia origine o semplice mezzo d'espressione di determinate coscienze), per l'altro, ma è il punto su cui convergono tutte le questioni, il senso da attribuire alla peculiare “perfezione” del discorso sensibile. Contro le incertezze che ancora peseranno sul primo Mendelssohn e in modi diversi su buona parte del Settecento, già nelle *Riflessioni sulla Poesia* Baumgarten sembra avere imboccato la strada che verrà percorsa nel modo più deciso nell'*Estetica*.

Il concetto metafisico, oggettivo, di perfezione – reso ormai liberamente disponibile a trovare un equivalente sul piano soggettivo sia nell'ambito della conoscenza intellettuale che di quella sensibile – viene anzitutto tradotto in un concetto funzionale: perfezione del discorso sensibile è la compiuta strutturazione di cui il discorso sensibile è capace. Come tale, essa ha luogo nella poesia (R, § 9), si realizza nella strutturazione degli elementi costitutivi del discorso sensibile (elettivamente quello poetico, § 10), e dà luogo al poetico (§ 11). Un discorso sensibile, infatti, è tanto più perfetto quanto più i suoi diversi aspetti contribuiscono a far conoscere rappresentazioni sensibili (§ 8), e tali diversi aspetti, nell'opera di poesia, saranno ancora una volta le rappresentazioni, il loro nesso e le parole usate per esprimerle (§ 10): tutto ciò che contribuisce alla perfezione dell'opera di poesia si dirà “poetico” (§ 11). Definita l'opera di poesia, Baumgarten (ancora § 9) si preoccupa di fissare la terminologia della poetica distinguendo fra “opera di poesia” (*poema*) e “Poesia” (*poësis*) – problema cui, nell'essenziale, è dedicato il lungo scolio – e soprattutto anticipando la definizione della “Filosofia della poesia”, che risulterà dalla costruzione di una scienza della poetica: si apre così un fronte ulteriore, che si rivelerà particolarmente fruttuoso nell'ultima parte dello scritto.

A questo punto, Baumgarten può dedicarsi ad approfondire lo statuto logico delle rappresentazioni poetiche, sensibili. Ancora una volta, Baumgarten sembra voler condurre per mano il lettore e dunque ritorna ad analizzare la differenziazione fra rappresentazioni sensibili e distinte, al fine di escludere la poeticità delle seconde, in tutti i loro gradi (§ 14), e di assegnare, fra le rappresentazioni sensibili, il primato a quelle chiare e confuse su quelle oscure (§ 13; la *Metaphysica* e l'*Estetica*, da questo punto di vista, porteranno sviluppi estremamente significativi). S'inquadra qui la grande innovazione concettuale introdotta da Baumgarten nella scala delle rappresentazioni: l'introduzione del concetto di chiarezza estensiva e la sua differenziazione dalla chiarezza intensiva (in proposito cfr. *supra*, il paragrafo sulla *conoscenza sensibile*).

«Le rappresentazioni estensivamente più chiare sono sommamente poetiche» (§ 17): a indicare il ruolo di snodo che il nuovo strumento concettuale riveste nel pensiero estetico di Baumgarten si possono individuare, nel breve volgere di poche pagine, centrali nello sviluppo teorico delle *Riflessioni*, tre principali ambiti di discorso che Baumgarten indaga per mezzo del concetto di chiarezza estensiva: la conoscenza e determinazione dell'individuo (§§ 18-23), le emozioni (*affectus*, §§ 24-27), le immagini fantastiche (*phantasmata*, §§ 28-41).

I concetti metafisici di ordine più generale devono la loro universalità alla rinuncia alle determinazioni più specifiche e concrete di rango inferiore. Al contrario, la determinatezza nella rappresentazione aumenta la chiarezza estensiva, e quindi la poeticità, della rappresentazione. Così, il passaggio dal concetto superiore di genere a quello inferiore di specie permetterà di riguadagnare concretezza rappresentativa, cioè chiarezza estensiva, poetica – al modo in cui, osserva Baumgarten (§ 20), Orazio dice “palma” per il più generico “premio”, o “Massico” per “vino” – sino a quel massimo di concretezza rappresentativa, e dunque di poeticità, che si ottiene con la rappresentazione dell'individuo, dal momento che l'individuo è *omnimode determinatum* (§ 19).

È possibile osservare ⁴ che il concetto di chiarezza estensiva si mantiene nell'ambito della riflessione baumgarteniana sulla *perfezione* tipica del discorso sensibile (§ 9), dal momento che la rappresentazione estensivamente più chiara si propone come una rappresentazione in cui la moltitudine delle *note caratteristiche* viene organizzata e ricondotta in unità, ovvero ricondotta all'unità della rappresentazione, in modo ancor più specifico di una rappresentazione quanto più possibile determinata.

La rappresentazione poetica è sensibile e *perciò* metafisicamente determinata, di contro alla vocazione all'astrattezza del discorso intellettuale. Ne segue anche (d'accordo con un'ampia tradizione che va dalla retorica classica, all'aristotelismo di Zabarella, a Leibniz, alle poetiche illuministiche) la poeticità degli esempi (§§ 21-22). Ma proprio a questo proposito abbiamo modo di renderci conto di uno scarto

essenziale che, sul piano delle giustificazioni teoriche, la riflessione di Baumgarten introduce nei confronti quantomeno dei referenti più immediati, richiamando viceversa il parallelo con Zabarella ⁵.

Per la tradizione illuministica l'esempio è poetico per la sua capacità di illustrare in modo sensibile una verità di ordine intellettuale altrimenti destinata a rimanere non comprensibile ai più, determinandone la *riduzione al senso comune* ⁶; prevale dunque un interesse di tipo pedagogico, secondo quanto, del resto, ampiamente testimoniato dagli sviluppi della teoria della favola da Wolff a Gottsched: per questa tradizione, la qualità sensibile del discorso poetico, lungi dal costituirne come in Baumgarten l'elemento teorico saliente, è dunque piuttosto un dato di fatto che autorizza e insieme richiede una giustificazione della poesia destinata a rimanere al di fuori della teoria della conoscenza propriamente intesa; la poesia vale *ad captum vulgi* e meramente media verità conosciute in altra sede (intellettuale). In parallelo, piuttosto che verso la rappresentazione dell'individuo nella pienezza delle sue determinazioni, la poetica critica illuministica tendeva, d'accordo col classicismo francese, verso la rappresentazione del *tipo* universale, che da quelle determinazioni, appunto, faceva astrazione ⁷.

Se viceversa, come vuole Baumgarten, «l'esempio è la rappresentazione del più determinato addotta per chiarire la rappresentazione del meno determinato» (R, § 21), allora per suo tramite si realizza un progresso nella conoscenza. Lo scolio al paragrafo, come spesso, è prezioso: Baumgarten torna al motivo wolffiano dell'accordo fra definizioni filosofiche e uso quotidiano per mostrare l'utilità dell'esempio non solo nel caso della poesia (di cui si occuperà nel paragrafo successivo) ma in quello della matematica e della filosofia della natura. La riflessione estetica di Baumgarten ha già presente, dunque, un retroterra assai più articolato di ciò che l'analisi puntuale dell'opera di poesia potrebbe far pensare. Il riferimento, in chiusura di paragrafo, a Spener che illustra i vantaggi del metodo matematico per tutte le altre scienze è poi un piccolo capolavoro: Baumgarten ancora una volta contrabbanda, sotto un nome innocuo, quei principi schiettamente wolffiani su cui allora gravava, ad Halle, la condanna del re di Prussia e dei Pietisti.

Un altro tassello nella costruzione della "grammatica" del discorso sensibile, come si è accennato, è posto da Baumgarten nelle *Riflessioni* con l'introduzione della distinzione fra concetto semplice, cui non aderisce alcun altro concetto, e complesso, che si caratterizza per la concomitante presenza di altri concetti, ovvero, nei termini della *Metaphysica* (§ 530), di percezioni meno chiare che accompagnano la percezione primaria: ne segue che, caratterizzati come sono da una moltitudine di *note caratteristiche*, «i concetti complessi confusi sono estensivamente più chiari di quelli semplici, e perciò più poetici dei semplici» (R, § 23).

Anche dal punto di vista della loro origine psicologica le rappresentazioni sensibili sono ovviamente suscettibili di una complessa articolazione; Baumgarten prende in esame, innanzitutto, le rappresentazioni relative a stati presenti, cioè le sensazioni (§ 24), e di seguito quelle relative alle emozioni, definite come «gradi piuttosto intensi del dispiacere e del piacere» (§ 25); in questo caso, wolffianamente, non ci muoviamo direttamente nell'ambito della facoltà conoscitiva, ma di quella desiderativa, del volere, che però fa riferimento a dati conoscitivi: «Appetitus nascitur ex cognitione» (PSE, § 509). Gli *affectus*, le emozioni, sono appetiti *sensitivi* (PSE, § 603 e 605), sorgono cioè in relazione alla conoscenza confusa. Il fatto che qualcosa sia rappresentato *confusamente* come buono o cattivo, e sia quindi oggetto di piacere o dispiacere, chiarisce Baumgarten (R, § 26), rende una rappresentazione estensivamente più chiara di un'altra che non presenti tale implicazione emotiva; in subordine sarà anche possibile argomentare (§ 27) che le emozioni più forti sono anche estensivamente più chiare, e quindi più poetiche, di quelle meno forti. Così facendo, Baumgarten riesce ad integrare nel progetto conoscitivo dell'estetica il versante emotivo: gli *affectus* sono tramite di un aumento della conoscenza sensibile; si apre la strada a quel ripensamento in chiave gnoseologica della retorica che Baumgarten porterà avanti nell'opera matura.

Accanto alle sensazioni, relative al presente, si trovano le riproduzioni, riattualizzazioni, di rappresentazioni sensibili, cioè le immagini fantastiche (*phantasmata*, R, § 28) prodotte dall'immaginazione⁸. Anche ad esse Baumgarten dedica un accurato esame che qui non sarà necessario seguire in modo dettagliato; ci accontentiamo di notare invece che Baumgarten fa distinzione fra questo tipo di immagini fantastiche, il riconoscimento operato dalla memoria (su cui § 42), e le immagini derivanti dalla composizione e divisione di altre immagini fantastiche (§ 50), ovvero i *figmenta* (§ 51).

Nel seguito, Baumgarten non mancherà di continuare a porre in rapporto con la chiarezza estensiva alcuni tratti salienti tanto della struttura tematica quanto di quella formale dell'opera di poesia, quando si occuperà della meraviglia (§ 45), delle descrizioni (§ 54), del metodo *luminoso* (la cui lucentezza fa appunto riferimento alla chiarezza estensiva, § 71, tema che avrà grande sviluppo nell'*Estetica*), sino alle considerazioni dedicate all'adozione del metro in poesia (§ 107).

Prima di concentrare l'attenzione sul problema dei *figmenta*, vale la pena di notare che l'elaborazione del concetto di chiarezza estensiva dà modo a Baumgarten di introdurre alcune precisazioni anche sul rapporto fra conoscenza simbolica e intuitiva quando afferma che «la chiarezza intensiva, conferita alla conoscenza simbolica dalle parole, a paragone della conoscenza intuitiva⁹ non contribuisce affatto alla chiarezza estensiva, che sola è poetica» (R, § 41). La conoscenza intuitiva viene senz'altro allineata alla sfera poetica e sensibile, in modo

indubbiamente innovativo e pieno di conseguenze per il dibattito ulteriore, e segnatamente per Mendelssohn e Lessing.

Le ultime osservazioni riportate sono inserite da Baumgarten a conclusione di un breve gruppo di paragrafi dedicati al confronto fra poesia e pittura; benché, come d'uso, le osservazioni di Baumgarten siano estremamente stringate, non è difficile vedervi circolare temi piuttosto in uso nel dibattito di quegli anni, da Richardson, a Dubos, alla loro ripresa tedesca nelle poetiche critiche. Legate a temi allora assai dibattuti in Germania sono anche le osservazioni sul problema della meraviglia, che Baumgarten tratta a partire dal referente filosofico principale, le *Passioni dell'anima* di Cartesio; la rilevanza poetica del *meraviglioso* rappresentava allora il centro degli interessi di poetica "militante" e sarebbe stata, come è noto, oggetto principale del contendere nella "guerra critica"¹⁰ che di lì a poco sarebbe divampata fra Gottsched e gli Svizzeri. A problemi di poetica militante e al tema del meraviglioso (e cfr. § 56) si può legare anche l'ulteriore sviluppo cui Baumgarten dedica grandi e fortunate attenzioni nelle *Riflessioni*, per poi tornare a occuparsene in modo più disteso nell'*Estetica*. Ci riferiamo all'apertura verso una poetica dei mondi possibili, ovvero al legame fra le invenzioni (*figmenta*)¹¹ che hanno luogo in poesia e il piano ontologico ad esse soggiacente dal punto di vista della metafisica leibniziana e wolffiana.

L'interesse per i mondi possibili traeva origine da fonti differenti. In primo luogo ovviamente bisognerà tener presente la teorizzazione leibniziana dei mondi possibili, ed il contesto metafisico e gnoseologico di cui essa rappresenta una delle principali linee di forza. Ci asterremo tuttavia dal tentarne una esposizione, che ci porterebbe troppo lontano, limitandoci ad osservare come un ruolo centrale sia giocato dal principio di continuità, nelle sue tre componenti della continuità dello spazio e del tempo, della continuità delle modificazioni degli oggetti nello spazio e nel tempo, e della continuità delle forme e delle specie¹². Il principio di continuità porta infatti ad espressione la tessitura delle infinite possibilità: la scienza del continuo, dirà Leibniz, è la scienza dei possibili. La continuità postula l'esistenza di un ordine¹³, rinviando quindi alla legge dell'armonia universale. Per utilizzare il lessico baumgartiano maturo, il problema estetico della percezione sensibile del consenso nella varietà, non solo corrisponde alla generale analogia fra dimensione estetica e logica, ma riporta ad un problema che è anteriore a tutta la sfera *æstheticologica*, e che però proprio la dimensione estetica vale a illuminare in modo peculiare¹⁴. Di particolare rilevanza per la teoria dei mondi possibili è la terza componente del principio di continuità, cioè quella che teorizza la continuità delle forme: è in base ad essa che è possibile "formare" mondi possibili a partire da quello

attuale, e sostanzialmente proprio in relazione a questa componente si può parlare di costante presenza nelle teorie leibniziane del riferimento analogico ai mondi romanzeschi ¹⁵.

Wolff, per parte sua, si era riferito alla dottrina dei mondi possibili nella sua *Metafisica tedesca*, ripetendo anche il riferimento alle *storie inventate*, ai romanzi (Romainen). Il francesismo *Romainen* mostra bene che qui Wolff sta pensando ai romanzi d'avventura popolarissimi al tempo, che peraltro rappresentavano una forma minore di letteratura; in questo senso, fra Wolff e i critici suoi seguaci, si osserva un movimento che porta gradualmente gli interessi "estetici" dalla periferia al centro. Accanto a questa origine "alta" della questione dei mondi possibili, c'è però l'interesse, la *curiosità*, per la molteplicità dei mondi scoperti dalla nuova scienza, per le scoperte astronomiche, per i mondi infinitamente piccoli degli insetti e degli esseri più minuti, interesse che puntualmente ha la sua versione metafisica nella monadologia leibniziana e ritorna nella logica wolffiana, ma che si esprime anche in una fortunatissima letteratura fantastica e di volgarizzazione scientifica. Per fare un unico esempio, il libro di Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, Paris 1686, è uno dei maggiori successi editoriali della fine del Seicento, continua ad esser ristampato e tradotto in tutta Europa per tutto il Settecento e viene tradotto in tedesco da Gottsched nel 1726.

Sulla base di questi diversi stimoli, l'interesse per i mondi possibili aveva trovato espressione nella poetica tedesca già dal 1728, con la bodmeriana *Anklagung des verderbten Geschmacks*, ed il tema ritorna in nuove varianti nella poetica di Gottsched, un po' in tutte le opere successive degli Svizzeri, nonché appunto nelle *Meditationes* di Baumgarten ¹⁶.

È sempre notevole il rigore metodico con cui procede Baumgarten: esaminate le rappresentazioni poetiche in relazione al loro statuto logico (chiarezza estensiva ecc.) e psicologico (immaginazione, memoria e così via), resta da considerarne, all'interno della parte delle *Riflessioni* consacrata all'*inventio*, la realtà ontologica, ed è quanto avviene tramite il riferimento al tema dei mondi possibili.

Le *immagini fantastiche* che dal punto di vista logico e psicologico sono «rappresentazioni confuse nate dalla divisione e composizione di immagini» (R, § 50), sono definite in generale *invenzioni* (§ 51) quando considerate in rapporto al loro referente oggettivo, che sia esso possibile o meno in un determinato universo. Qualora gli oggetti delle invenzioni siano possibili nel mondo esistente si parlerà di *invenzioni vere* (§ 51), qualora invece si tratti di oggetti impossibili nella nostra realtà, ma possibili in un altro dei mondi possibili, si tratterà di *invenzioni eterocosmiche*, quando, infine, il loro referente oggettivo risulti impossibile in ogni mondo possibile, cioè in sostanza autocontrad-

dittorio, si parlerà di *invenzioni utopiche*, inutilizzabili così in poesia come in ogni altra forma di conoscenza: «soltanto le invenzioni vere ed eterocosmiche sono poetiche» (§ 53).

È divenuto quasi un topos, specie nella bibliografia recente, esprimere a questo punto delle riserve contro l'operazione di Baumgarten e dell'Illuminismo tedesco in generale per la condanna espressa nei confronti delle invenzioni utopiche e per il persistente legame con una prospettiva riportabile al "vecchio" canone dell'imitazione della natura. Di fatto, al di là di quanto, comunque, l'equità ermeneutica suggerirebbe sul "ruolo progressivo" svolto dal modello della *Naturnachahmung*¹⁷, va ricordato che è soprattutto l'attenzione per la tenuta strutturale del discorso poetico a guidare Baumgarten, Breitinger e gli altri "wolffiani": una tenuta strutturale che negli Svizzeri e nell'*Estetica* sembra in primo luogo fondarsi sul lavoro dell'immaginazione, delle regole poste dall'immaginazione come terreno comune fra autore e pubblico, mentre le *Riflessioni* sembrano principalmente interessate all'immanente strutturazione della rappresentazione poetica¹⁸: la condanna dell'utopico è in realtà la condanna di ciò che non si lascia ridurre a rappresentazione coerente, in ultima analisi di ciò che non si lascia in alcun modo riportare a un – sia pur peculiare – fenomeno.

«Poema esse debet quasi mundus» (R, § 68): alla preoccupazione strutturale, pur prioritaria, si associa direttamente il legame con l'ontologia; legame che non va frainteso e che, se è condivisibile la breve analisi prima proposta, vale in primo luogo come interpretazione del problema formale posto dal prodotto poetico, ma anche più in generale "artistico". Quale struttura caratterizza certi particolari fenomeni, un quadro, una narrazione poetica? È ancora una prospettiva monodologica, quella che spinge a leggere il fatto artistico come fenomeno perfettamente interconnesso sulla base dell'analogia con l'universo.

È per converso sintomatico che oggi si lamenti come un limite della teoria illuministica, senza sentire il bisogno di specificarlo ulteriormente, il suo riferimento ontologico. Si fa carico all'estetico non tanto di una funzione critica di irrealità – che anzi, storicamente, trae il massimo giovamento da un di più di coerenza strutturale – quanto piuttosto di una sorta di sospensione di validità dei nessi ontologici, che davvero non sta né in cielo né in terra.

Portata a compimento l'analisi logica, psicologica e ontologica delle rappresentazioni poetiche Baumgarten può, con assoluta naturalezza ed anzi quasi sulla spinta delle riflessioni sulla coerenza delle invenzioni, passare ad occuparsi del secondo punto posto in elenco (§ 10), il *nesso* fra le rappresentazioni. Se, come peraltro è assolutamente usuale, vogliamo far valere il raffronto con i tre momenti della retorica, e quindi nello specifico con la *dispositio*, andrà notato che, nel costante

ondeggiare della *dispositio* fra *inventio* ed *elocutio*, ci troviamo qui di fronte a una costruzione fortemente sbilanciata verso il momento dell'*inventio*: la struttura stessa del discorso poetico svolge cioè per Baumgarten una funzione conoscitiva. Il nesso, l'ordine fra le rappresentazioni, è insomma un fatto del tutto intrinseco al costituirsi della conoscenza sensibile e al raggiungimento della sua perfezione poetica. Chiave dell'analisi di Baumgarten è la nozione di *tema*, definito come «ciò la cui rappresentazione contiene la ragione sufficiente delle altre rappresentazioni presentate nel discorso, ma che non ha la sua nelle altre» (§ 66). Alla rappresentazione del tema, dunque, si subordinano le altre rappresentazioni dell'opera di poesia ed il tema, in questo senso, riconduce l'opera all'unità strutturale creando un nesso ininterrotto fra le rappresentazioni, se è vero che «l'opera di poesia con un solo tema è più perfetta di quella che ha più temi» (§ 67). Verso l'unità fenomenica dell'opera sono indirizzati gli sforzi di chi *crea* l'opera di poesia e proprio nella connessione armonica sta la principale analogia (§ 68) o detto altrimenti il rapporto imitativo (§ 110) fra l'opera e il mondo, la natura.

Il tema promuove la rappresentazione; il tema è il fine della rappresentazione. La nozione di argomento, sviluppata nell'*Estetica*, varrà, fra le altre cose, a mettere in evidenza questa funzione doppiamente costruttiva del tema.

Baumgarten definisce *metodo* (§ 70) l'ordine con cui le rappresentazioni si rapportano al tema e distingue fra metodo degli storici o della memoria, metodo dell'ingegno e metodo della ragione (§ 72)¹⁹. Prima ancora, però, chiarisce che il metodo è poetico, contribuisce cioè alla perfezione nell'interrelazione che regna nell'opera di poesia, e lo definisce, con riferimento all'oraziano *lucidus ordo* (*Arte poetica*, v. 41), metodo luminoso o lucente (§§ 70-71). Il tema, cioè, verrà illustrato in modo tale che il susseguirsi delle rappresentazioni produca una sempre crescente chiarezza estensiva. Ancora una volta ci troviamo di fronte a nozioni tradizionali della retorica, completamente ridisegnate in funzione del progetto gnoseologico di Baumgarten.

Baumgarten richiama tre modi di relazionarsi delle rappresentazioni (§ 72): il rapporto fra premessa e conclusione, quello fra simili, o fra affini, e quello «secondo la legge della sensazione e dell'immaginazione» (cioè in ordine di successione e per associazione di idee). Si tratta, rispettivamente, del metodo della ragione, di quello dell'ingegno e di quello storico. Allorché Baumgarten, nel paragrafo seguente, raccomanda di passare dal metodo fino allora seguito a un altro quando il metodo della memoria o quello dell'ingegno contraddicono le regole poetiche, sembra farsi strada, forzando appena la lettera di Baumgarten, una indubbia priorità del metodo della ragione. E ciò sia per considerazioni a questo punto tutto sommato ovvie, dal momento che, infine, anche l'opera di poesia risponde a criteri razionali di coerenza

ontologicamente fondati, sia perché, come osserverà Meier, la prima concezione, il piano dell'opera, è *res intellectus* (Meier 1746, § 14: «tutta la costruzione dello scheletro dell'opera di poesia deve avvenire in modo riflessivo e distinto [...]. Allora il poeta si entusiasma»). Non è però azzardato vedere in queste considerazioni, soprattutto nel rapporto fra la successione dei metodi e la loro rispondenza alle regole poetiche (di cui le *Riflessioni sulla Poesia* si propongono, in ultima analisi, come la presentazione in sede scientifica), la prima cellula da cui si svilupperà la teorizzazione – di importanza decisiva, come si è visto – dell'*ars æsthetica*.

L'ultimo degli «aspetti di un'opera di poesia» (R, § 10) che rimane da analizzare è quello relativo ai *segni*, le parole usate per esprimere le rappresentazioni: in senso retorico, il momento dell'*elocutio*. Baumgarten (§ 78) distingue fra suono articolato e significato, e analizza per primo quest'ultimo, proponendo in breve alcuni elementi di una dottrina delle figure che, ancora una volta, ha fortissime relazioni con gli interessi, i riferimenti, le scelte usuali nella Germania del suo tempo. Per dirla in breve, partendo da una base di discorso indubbiamente rappresentata dalle teorie linguistiche leibniziane e wolffiane e dalla loro varia intersezione con i portati della tradizione retorica da Cicerone e Quintiliano, a Longino, al Rinascimento europeo, viene promosso un sistema di differenze fra espressione filosofica ed espressione poetica, attribuendo portata conoscitiva a tutti quegli elementi che Wolff tendeva a porre ai margini del discorso. A venire rivalutata è la valenza conoscitiva del linguaggio figurato e in generale, anche al livello fonico, di quegli elementi del linguaggio che sono specifici depositari degli *affectus*²⁰.

Baumgarten mira alla costruzione di una dottrina filosofica dell'ornato, giustificando le figure in termini di teoria della conoscenza e avvalendosi, in particolare, della nozione di concetto complesso (cfr. § 23). La tendenza alla chiarezza estensiva e alla determinatezza della rappresentazione, già analizzata in sede di *inventio*, guida ancora le riflessioni di Baumgarten; di particolare rilevanza (§ 89), in questo senso, l'idea per cui i nomi propri, dal momento che significano individui, sono essi stessi poetici²¹: un altro tassello di quella *logica dell'individuale* di cui parlerà Baeumler.

Se, dal punto di vista del significato, il linguaggio poetico tende al massimo di chiarezza estensiva e di determinatezza, dal punto di vista che diremmo oggi del “significante”, cioè considerate «in quanto suoni articolati», «le parole [...] pertengono all'udibile, dunque producono idee sensibili» (§ 91). I suoni articolati, agendo sull'udito, danno cioè inizio ad un processo che porta alla produzione, nell'anima, delle *ideæ sensuales*, che si trovano dunque al livello più elementare della sensazione, in assoluta corrispondenza al dato fisiologico: «Ideæ sensuales sunt similes obiecto, quod repræsentant» (PSE, § 91). «Dici etiam potest, quod sint æ, quæ a sensu in anima producuntur» (PR, § 95).

Baumgarten, apprestandosi a trattare di metrica e di prosodia ne ricerca, in primo luogo, una fondazione filosofica: come giudicare della sonorità della poesia? Tramite i sensi, risponde, il giudizio dei sensi, quello che si usa definire *gusto*. In questo ambito il gusto andrà inteso nel modo più radicale in quanto giudizio dei sensi (R, § 92), sarà, alla lettera, il giudizio del senso specificamente stimolato dal sensibile, in poesia sarà dunque *iudicium aurium*, il giudizio delle orecchie (§ 93).

Una drastica riduzione, per un verso, del significato del dibattito coevo attorno al gusto ²², per l'altro verso una mossa fondamentale – che peraltro si manterrà intatta anche nella *Metaphysica* (M, § 608) – per chiudere con le oscillazioni e le incoerenze di un Gottsched, con il risultato di inserire la questione del gusto in un più ampio sistema dell'estetica, farne momento in una più complessa elaborazione dei nessi della conoscenza sensibile.

Se poi, a prescindere dalle nuove possibilità teoriche che a partire da quella mossa diventano disponibili, guardiamo semplicemente al *ductus* argomentativo delle *Riflessioni*, allora questa lettura del problema del giudizio dei sensi porta Baumgarten a sottolineare ulteriormente la necessità di tenere insieme la possibilità del *pensare* e del *proporre* estetico, con un forte riferimento alla tradizione retorica, recuperata nella sua portata conoscitiva. Non a caso, risuonano in questi paragrafi le parole dell'*Orator* ciceroniano ²³. Il perfezionamento della conoscenza sensibile implica di necessità il momento dell'espressione, comportando dunque un ripensamento ed una nuova definizione filosofica delle pratiche artistiche e dei loro saperi tecnici.

Da un punto di vista tecnico, tramite alcuni passaggi su cui si potrà qui sorvolare, la fondazione filosofica del giudizio sensibile vale a giustificare filosoficamente il richiamo ai criteri tradizionali della *puritas*, della *concininitas*, e dell'*ornatus* delle figure, criteri che Baumgarten unifica sotto quello della *sonoritas*, dell'eufonia dei suoni articolati; ancora una volta un effetto di sintesi che si offre alla sensibilità (R, § 97). Baumgarten non entra nei dettagli su questi aspetti, che accomunano l'opera di poesia alla prosa artistica, per dedicare invece qualche attenzione al metro poetico, cui attribuiva una rilevanza tale da proporre una rinnovata lettura, pochi anni dopo, nell'undicesima delle *Lettere filosofiche di Aletheophilus*, la rivista di cui si dirà più diffusamente fra breve. A giudicare anzi da quanto ne dice Meier (1746, § 3), quella lettera offrirebbe in certo modo una integrazione alla definizione generale dell'opera di poesia come *oratio sensitiva perfecta* (R, § 9). Di fatto, ripensando tutta la questione e combinando insieme il § 9 con quelli dedicati al discorso dotato di metro (*carme*, §§ 104-105), l'undicesima lettera (*Briefe*, p. 31) riformula la definizione come segue: «Eine Rede nun, die so lebhaft, daß sie ein Metrum erfordert, ist ein Gedicht», e ne offre anche una traduzione latina: «Poema = carmen congruens s[eu] oratio tam vividis repræsentationibus prægnans, ut congruentia

stili metrum in eadem requirat». *Oratio sensitiva perfecta* è dunque senz'altro riformulato in *lebhaft, vividis repræsentationibus prægnans*; un passaggio teorico cui ancora torneremo.

Teniamoci viceversa alle linee generali per quanto riguarda le questioni di metrica, che ci interessano più che altro perché portano Baumgarten a riconoscere il metro come produttore di idee sensibili e dunque di un ulteriore contributo alla chiarezza estensiva della rappresentazione poetica (R, § 107).

Con queste considerazioni si conclude l'analisi dell'opera di poesia nei suoi vari aspetti costitutivi e si presenta l'occasione di trarre alcune considerazioni di carattere più generale. In primo luogo (§§ 108-111) il rapporto di imitazione fra opera di poesia e natura, qui preso in considerazione soprattutto come somiglianza nell'effetto²⁴. A partire dalla discussione sul principio di imitazione, poi, si offre a Baumgarten la possibilità di confrontare gli esiti del proprio percorso con alcuni altri impianti teorici, da Aristotele ai contemporanei (Gottsched, ma anche il lessico di Walch o il trascurabilissimo Arnoldt), arricchendo, strada facendo, il proprio repertorio terminologico con la definizione, di cui si è già detto, di rappresentazione *vivida* (§ 112).

E giungiamo così ai tre, decisivi, paragrafi conclusivi delle *Riflessioni*, in cui Baumgarten può finalmente esporre, sulla base del percorso effettuato, il vero nucleo del suo progetto; come già anticipato nel § 9, si definirà *filosofia della poesia* «la scienza che guida il discorso sensibile in senso lato verso la perfezione» (§ 115). Ebbene, il fatto che sia stato possibile costruire un'analisi filosofica del discorso sensibile perfetto, cioè dell'opera di poesia, sta a indicare per Baumgarten, in modo più generale, la costruibilità di una dottrina filosofica della conoscenza sensibile, cioè di uno strumento filosofico che permetta per un verso di *riconoscere i modi di funzionamento* propri della conoscenza sensibile e per l'altro di promuoverne il *perfezionamento*. Tale sarebbe, osserva Baumgarten, il compito della logica «intesa nel senso più generale; ma chi conosce la nostra logica non ignora quanto questo campo sia trascurato» (§ 115). Dunque per un verso la logica tradizionale, limitandosi di fatto a guidare «la facoltà conoscitiva *superiore*» (ivi, corsivo mio), risulta insufficiente per il nuovo compito, per l'altro verso il nuovo compito, sulla base di quanto si è già tratto dall'analisi filosofica della poesia, cioè dalle stesse *Riflessioni*, si impone come legittimo, utile, rilevante da un punto di vista teorico.

Se è possibile indicare un campo di attività per la nuova logica ed offrirne una definizione, appunto quella di «una scienza che guidi la facoltà conoscitiva inferiore ossia la scienza della conoscenza sensibile [...]» (ivi), sarà anche possibile *escogitare* un termine che corrisponda a quella definizione: «già i filosofi greci e i Padri della Chiesa hanno sempre distinto accuratamente tra gli αἰσθητά e i νοητά e pare abba-

stanza chiaro che gli αἰσθητά per essi non equivalgono alle sole cose sensibili, giacché anche le cose percepite come assenti (dunque le immagini) meritano questo nome. Siano dunque i νοητά, da conoscere con la facoltà superiore, oggetto della logica; siano gli αἰσθητά oggetto della ἐπιστήμη αἰσθητικῆ ossia dell'Estetica» (§ 116).

È da dire che, nel 1735, malgrado l'ampiezza del progetto abbozzato, Baumgarten si mantiene poi prudentemente a ridosso dei risultati che è già in grado di controllare e di giustificare, sottolineando sin da subito anche le dissimmetrie fra la logica in senso stretto, per la quale il momento dell'esposizione dei pensieri è del tutto secondario, e l'estetica, per la quale esso è invece fondamentale. Ove esporre, *proponere*, va evidentemente inteso in senso tecnico come «cogitationem in altero per vocabula producere» (A, § 23); è significativo che, nella formulazione definitiva che questi problemi troveranno nella *Metaphysica*, Baumgarten chiarisca che retorica e poetica si definiscono universali «quatenus demonstrant regulas pluribus linguis particularibus communes» (M, § 622). Il giovane Baumgarten dunque – e verrebbe da ipotizzare che lo faccia per ritagliarsi un ambito di lavoro accessibile e delimitato – concentra la sua attenzione in maniera del tutto peculiare sul versante linguistico, diversamente da quanto gli sarà possibile negli anni dell'*Estetica*, quando Baumgarten porrà alla “storia dell'estetica”, come già si è detto, domande come queste: «Se io voglio pensare in modo sensibilmente bello, perché dovrei pensare solo in prosa o in versi? Dove resta il pittore o il musico?» (L, § 1).

Sempre nello stesso paragrafo delle *Lezioni di Estetica*, Baumgarten tornerà in modo più specifico sul problema, commentando la propria definizione dell'estetica come *scientia cognitionis sensitivæ*: «Si potrebbe chiedere perché non si sia scritto *scientia de cognitione sensitiva et acquirenda et proponenda* ²⁵. Ma si conosce la regola di non introdurre nelle definizioni delle partizioni superflue. E poi sarebbe una definizione troppo riduttiva e si riferirebbe molto più specificamente all'eloquenza, mentre la definizione deve riferirsi anche a musica e pittura. Se poi si volesse proporre di scrivere anziché *proponenda, significanda*, questo è compreso di già nella nostra definizione. Perché, se devo designare pensieri belli, devo ancora una volta pensare in modo bello, così da non designare malamente quei pensieri belli» (ivi). Dunque, ecco il risultato che al momento ci interessa, l'endiadi *inventio/elocutio* rimane intatta in tutto il pensiero di Baumgarten ²⁶, solo riformulata in termini più estensivi di quelli delle *Riflessioni*, e proprio per consentire di far spazio nell'estetica a pratiche come la pittura e la musica.

Frattanto, nel paragrafo conclusivo delle *Riflessioni sulla Poesia*, Baumgarten propone come articolazioni dell'estetica due scienze, la *retorica generale* e la *poetica generale*, destinate ad occuparsi, rispettivamente, dell'esposizione imperfetta e di quella perfetta delle rappresentazioni sensibili (R, § 117).

Ecco dunque stilato, per esprimerci con le ormai consuete metafore, l'atto di nascita dell'estetica.

1737-1743: L'elaborazione negli scritti latini e tedeschi

All'indomani della pubblicazione delle *Riflessioni sulla Poesia* Baumgarten si dedica ad un complesso lavoro di dissodamento teorico destinato a creare, all'interno del sistema leibniziano-wolffiano, lo spazio per l'estetica *scienza della conoscenza sensibile* e quei legami con tutto l'apparato delle scienze, delle arti e delle tecniche contemporanee, che nell'ottica di Baumgarten della nuova scienza costituivano un presupposto altrettanto necessario. Si trattava infatti di ridisegnare per intero la mappa teorica del sistema wolffiano, e proprio a partire dal suo nucleo, dalla logica, coestensiva per Wolff con il concetto di *philosophia instrumentalis*, e dai suoi presupposti metafisici e psicologici.

Sappiamo dalla biografia pubblicata da Meier un anno dopo la morte del suo maestro (*Leben*, p. 17) che già nel 1737 Baumgarten tenne lezioni universitarie di storia della filosofia e di enciclopedia filosofica (ne derivarono la *Sciagraphia* e la *Philosophia generalis*, entrambe pubblicate postume). Nello stesso anno fu dato a Baumgarten, secondo quanto racconta egli stesso (A, prefazione), l'incarico di tenere lezioni di logica, cosa che fece basandosi sulla *Logica tedesca* di Wolff. La cura maggiore del giovane Baumgarten sembra effettivamente consistere, in quegli anni, in un profondo ripensamento della struttura sistematica della filosofia wolffiana, alla luce della progettata riforma della filosofia strumentale; al tempo stesso, lo sviluppo del progetto porta sempre più in luce la vastità del dissodamento necessario. Nel 1739 questo processo di riformulazione del pensiero della scuola conosce un primo significativo momento di messa a punto con la pubblicazione della prima edizione della fortunatissima *Metaphysica*; mentre due anni dopo alcuni scritti tedeschi (i già citati *Briefe* e la seconda edizione dei brevi *Gedanken* sullo studio accademico) offriranno alcune formulazioni di grande interesse per la nascente estetica. Nel frattempo Baumgarten si trasferisce a Francoforte sull'Oder, dove, nel 1742, tiene per la prima volta lezioni di estetica; l'anno successivo vedrà la luce la seconda edizione della *Metaphysica*, in cui molti dei principali passaggi del discorso estetico troveranno un assetto prossimo a quello definitivo.

Illustreremo brevemente alcuni passi salienti di questo sviluppo, significativo perché nel progressivo emergere delle implicazioni sistematiche ha modo di venire in luce anche un reticolo di problemi che sempre più arricchiscono la proposta originaria delle *Riflessioni*: solo alla luce di questo più complesso intreccio è possibile intendere anche la formulazione tematica definitiva consegnata all'*Estetica*.

Baumgarten, nelle *Riflessioni*, si è già dotato di alcuni inediti strumenti concettuali, teorizzando una perfezione peculiare della cono-

scenza sensibile, enucleando la nozione di chiarezza estensiva, quella di concetto complesso e, seppure non ancora valorizzata in pieno, quella di rappresentazione vivida; in parallelo, si è costituito un ambito di riferimento prioritario, rappresentato in generale dal discorso sensibile e in modo peculiare dal discorso sensibile perfetto: in conseguenza di ciò, lo abbiamo appena visto, l'estetica ha trovato una sua prima articolazione in una retorica generale e in una poetica generale. La valorizzazione del significato conoscitivo della *presa sensibile* esercitata sulla realtà metafisica ha inoltre portato, per un verso, all'esigenza di ridefinire il concetto stesso di logica «intesa nel senso più generale» (R, § 115), facendo così spazio all'estetica *nella* filosofia della conoscenza, ma ha anche iniziato a produrre conseguenze sull'analisi psicologica della facoltà conoscitiva, quelle conseguenze che porteranno all'assetto teorico, da noi già analizzato, intitolato all'*analogon rationis*.

L'approfondimento tentato da Baumgarten, che mira al pieno consolidamento della nuova scienza nell'ambito della *scienza della conoscenza*, batte allora contemporaneamente due strade, quella della riorganizzazione sistematica del sapere e quella dell'affinamento dei nuovi strumenti concettuali, già dimostratisi, specie nel caso della nozione di chiarezza estensiva, così efficaci e potenti; tutto ciò, a sua volta, dovrà trovare risponidenza in ambito psicologico.

Ancora in assoluta prossimità ai risultati delle *Riflessioni* sembra trovarsi l'estetica, nel 1739, nella prima edizione della *Metaphysica*. È senz'altro significativo che tutto il retroterra teorico ancora implicito nell'operetta del 1735 venga portato allo scoperto con innovazioni, semplificazioni terminologiche, risistemazioni rispetto al modello wolffiano: si è già detto qualcosa in proposito e per il resto si rinvia alla letteratura esistente, peraltro non abbondantissima. Adesso ci interessa soltanto verificare le cose dal nostro angolo visuale dell'estetica. In particolare, la definizione di estetica («Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est *æsthetica*, meditationis et orationis sensitivæ vel minorum intendens perfectionem, *rhetorica*, vel maiorem *poetica universalis*» M 1739, § DXXXIII) ricalca da vicino quella delle *Riflessioni*, sottolineando casomai in modo più forte l'endiadi fra conoscere e proporre e, in parallelo, fra *meditatio* e *oratio*.

La prima edizione della *Metaphysica*, inoltre, riprende anche la teoria delle rappresentazioni estensivamente chiare, formulandola nei termini definitivi in cui già la conosciamo, e pone in luce l'eguaglianza fra chiarezza estensiva e vividezza di una percezione: «*Extensive clarior perceptio est vivida*» (M 1739, § DXXXI). Vedremo presto come una delle più significative aggiunte apportate nella seconda edizione riguardi appunto questo paragrafo, con l'analisi delle rappresentazioni a partire dal concetto di *vividitas*.

Per quanto riguarda la psicologia delle facoltà, una essenziale indicazione di fondo è già presente: la centralità della fantasia, e non

dell'ingegno come invece in Gottsched, cospira con la ricerca di prestazioni conoscitive peculiari della facoltà inferiore, dell'*analogon rationis*. Le facoltà inferiori, già raccolte nell'*analogon rationis*, trovano infatti il loro centro propulsivo nella fantasia, cui è dedicata una sezione che tratta anche dell'ingegno, dell'acume, della memoria e della *facultas fingendi*, mentre il giudizio, la *præsapitio* e e la *facoltà dei segni* sono trattate in una sezione dedicata alla *prævisio*.

I due scritti tedeschi del 1741, le *Lettere filosofiche di Aletheophilus* e i *Pensieri* sullo studio accademico, di cui ci occuperemo fra breve, fanno riferimento in modi diversi a due opere latine di Baumgarten che verranno pubblicate solo postume, pur essendo entrambe – sembra di poterlo affermare con certezza specie per la seconda – già allora pronte per la stampa: si tratta della *Sciagraphia Encyclopaediæ philosophicæ* e della *Philosophia generalis*, edite da Johann Christian Förster²⁷ rispettivamente nel 1769 e nel 1770. Queste opere sono per noi estremamente rilevanti perché illustrano, in modo più diffuso la prima, più succinto la seconda, il progetto sistematico in cui a quella data si inserisce la nuova estetica e ne tratteggiano le progettate articolazioni. In entrambe si trova il riferimento esplicito alla *Metaphysica*, che doveva dunque esser già stata pubblicata; la *Philosophia generalis*, inoltre, viene presentata già nella prima edizione dei *Pensieri*, e dunque nel 1740. Vari indici interni, confrontando le due opere nella forma in cui ci sono giunte, ovvero la stampa postuma, sembrano tuttavia suggerire che la *Philosophia generalis* rispecchi una concezione in qualche modo più evoluta di quella che si trova nella *Sciagraphia*. Quanto poi al successo dell'impostazione data ai problemi estetici in queste opere, esso sembra esser stato molto grande almeno all'interno della scuola baumgarteniana, se è vero che Flögel costruisce per intero la sua fortuna rielaborando quei materiali baumgarteniani, ancora inediti, nella celebre *Einleitung in die Erfindungskunst* del 1760 e che Förster, frattanto divenuto un accademico di primissimo piano ad Halle, alla fine di quel decennio sente il bisogno di pubblicare le due opere premettendovi ampie introduzioni.

Le *Riflessioni*, torniamo a ripeterlo, avevano espresso l'esigenza di ridefinire l'ambito della logica, affiancandole l'estetica, scienza della conoscenza sensibile, sobriamente articolata, come ancora nel 1739, in retorica generale e poetica generale. Attorno al 1740 assistiamo viceversa a una vera e propria "esplosione" dell'estetica, che si articola in non meno di un centinaio di sottoscienze che comprendono quelle legate ai diversi gradi della conoscenza sensibile (in rapporto cioè ai sensi, all'immaginazione, all'acume e così via) e includono un coacervo di pratiche che vanno dalla *rhabdomantia* e alla *cenoscopia*, dalle differenti specie di *pyromantia* alla *catoptromantia*, passando poi a quelle che si occupano dell'espressione sensibile, a loro volta riccamente articolate

in gruppi che spaziano dall'emblematica all'araldica, dalla numismatica alla *chromacritica* e dalla cosmetica sino all'eloquenza e alla poetica, con le rispettive sottosezioni, dalla *prepologia oratoria latius sumta* alla *catechetica universalis*, sino alla *chironomia*.

Facile prendersi gioco di una simile estetica semplicemente enumerandone le *species*, ed in effetti questa estetica sembra mancare solo della *piropigia* e delle tecniche della *avunculogratazione* che più tardi Eco avrebbe teorizzato nel suo *Secondo diario minimo*, ma quale intenzione sta al fondo di questo *exploit* barocco del giovane Baumgarten? Quale direzione di sviluppo? Baumgarten sta ridefinendo i confini e i rapporti costitutivi della filosofia della conoscenza, dell'*organon*, per Wolff coestensivo con la logica. Così, nella più matura formulazione della *Philosophia generalis* (§ 147, 1), la *philosophia organica*, *scientia de cognoscendo et proponendo*, ovvero la *gnoseologia*, la logica in senso lato, si articola nella logica superiore e in questa "mostruosa" estetica, che pretende di presentarsi, nel modo più pieno o forse ipertrofico, come scienza di ogni forma di conoscenza e mediazione sensibile e che adesso, differentemente da quanto ancora teorizzato nella *Sciagraphia*, include pienamente in sé, sotto il titolo dell'*aesthetica characteristic*, la trattazione delle scienze del linguaggio (*philologia*, *grammatica* in senso lato), suddivisa in una parte generale, riguardante la lessicografia, la grammatica e la scrittura, e una parte speciale o particolare che, insieme all'emblematica e alle sue *species*, riguarda in modo più diretto l'esposizione del discorso, l'eloquenza, includendo le "vecchie" definizioni di retorica e poetica universali ²⁸.

Al progetto della *Sciagraphia* e della *Philosophia generalis* si lega anche la riflessione sviluppata nella seconda delle *Lettere filosofiche di Aletheophilus*, in cui, se non abbandonata quantomeno data per presupposta la furia classificatoria dominante in quelle opere Baumgarten si interroga sulle ragioni costruttive della nuova progettata enciclopedia del sapere e sull'ambito teorico dell'estetica che ne deriva. Baumgarten riferisce a un immaginario interlocutore sui contenuti di uno scritto – verosimilmente la *Sciagraphia* o la stessa *Philosophia generalis* – presentato come la trascrizione di un corso accademico, che gli sarebbe venuto fra le mani: «L'autore suddivide la scienza del miglioramento della conoscenza sensibile nelle arti che si occupano della conoscenza stessa e in quelle che si occupano soprattutto dell'esposizione vivace. La suddivisione delle prime deriva in modo naturale dalle differenti facoltà che dobbiamo annoverare nella capacità conoscitiva inferiore delle anime» (*Briefe*, II). Baumgarten dunque ritiene adesso di poter articolare l'estetica sulla falsariga dell'articolazione materiale delle facoltà dell'anima e delle pratiche della conoscenza sensibile considerate nelle loro specificazioni descrittive. Di fatto l'*Estetica* non sarà costruita così.

La seconda *Lettera* si dedica particolarmente alla sensazione, con la

distinzione fra senso interno e sensazioni esterne, e ai problemi tradizionalmente legati al mondo della percezione, a partire dai pregiudizi a favore e contro l'evidenza dei sensi e dalla differenza fra la sensazione attuale in senso proprio e la connessione abituale fra determinate sensazioni e i nostri giudizi. Si offre così un inedito spazio all'intenzione di formalizzare nell'estetica un nuovo organo della conoscenza; rivalutazione della valenza conoscitiva della sensibilità e attenzione per le "armi dei sensi", cioè persino per la varia strumentazione tecnica (cannocchiali, barometri, cornetti acustici!) che è in grado di venire in aiuto alle limitate possibilità dei nostri sensi convergono in questo modo nell'interpretazione estensiva fornita da Baumgarten dei concetti di *organo della conoscenza* e di *filosofia strumentale*.

Al di là delle importanti osservazioni su questioni fisiologiche e sul ruolo della retorica, la *Lettera* esemplifica il pensiero di Baumgarten concentrandosi sul ruolo dell'attenzione e dell'astrazione nella conoscenza sensibile ed abbozzando il progetto di una *empirica estetica*, ovvero seguendo le movenze iniziali del discorso estetico così come presentato nella *Sciagraphia* e nella *Philosophia generalis*. La costruzione dell'estetica, inizialmente sviluppata a ridosso del discorso poetico, si apre così, definitivamente, ad occupare lo spazio dell'*analogon rationis*, ed effettivamente, a partire dalla seconda edizione della *Metaphysica*, Baumgarten tornerà ad elencare le varie specificazioni della scienza estetica in relazione agli sviluppi delle facoltà conoscitive inferiori, come del resto, in relazione all'*æsthetica characteristicæ*, a teorizzare le partizioni della *philologia universalis*. Dunque uno sviluppo significativo, con cui Baumgarten continuerà a fare i conti.

Prescindendo del tutto dalla oggettiva prevalenza delle *referenze* poetologiche e retoriche, però, l'*Estetica* non reca traccia di una simile organizzazione, non è cioè costruita né in rapporto al "catalogo" delle facoltà conoscitive (che viceversa occupa, come si è già ricordato, circa 750 pagine degli *Anfangsgründe*), né tantomeno in rapporto alle pratiche della sensibilità: a determinare la struttura dell'estetica baumgarteniana matura saranno invece i sei criteri di perfezione della conoscenza che Baumgarten, nella prima sezione dell'*Estetica*, si premura di raccogliere in un verso da mandare a memoria: «Copia, nobilitas, veri lux certa moventis» (*Æ*, § 22), *l'abbondanza, la nobiltà, la luce certa di un vero in grado di commuovere*.

Nella seconda parte di questo studio cercheremo di discutere il significato teorico di questi sei criteri; al momento accontentiamoci di seguirne, per quanto possibile, l'origine nella riflessione baumgarteniana e le irradiazioni negli scritti precedenti l'*Estetica*, così da raccogliere del materiale che ci verrà utile nel seguito dell'analisi. In questo senso ci torna subito prezioso un volumetto che Baumgarten pubblica in prima edizione nel 1740 e in seconda, con modifiche, nel 1741, cioè i *Gedanken vom vernünftigen Beyfall auf Academien*. In sostanza, Baumgarten

vi presenta i suoi corsi universitari, mostrandosi attento, come già nella seconda *Lettera*, a problemi di didattica. Perché infatti il successo di un docente sia *razionale*, non corrisponda cioè ad un uso scorretto della capacità di persuasione, occorre per un verso padroneggiare le tecniche oratorie, per l'altro badare all'autentica perfezione della conoscenza. Quanto al primo punto, Baumgarten non si stanca di ricordare come per una perfetta esposizione orale si debba guardare ai pensieri, alla loro connessione, alle parole, alla loro espressione, alla voce, alla posizione del corpo, ovvero ai momenti dell'*inventio, dispositio, elocutio* ed *actio* (la *memoria* fa ormai da tempo parte della dotazione psicologica²⁹); ma è il secondo momento a presentare per noi le novità più rilevanti. Baumgarten infatti teorizza quattro perfezioni generali della conoscenza, che si ritroveranno, in modi e su livelli diversi, tanto nel campo della conoscenza sensibile quanto in quello della conoscenza intellettuale. La conoscenza, dice Baumgarten (*Gedanken*, p. 15), deve essere *wahr, klar, gewiß und lebendig oder practisch*, vera, chiara, certa, viva ovvero pratica. È in particolare sui criteri della chiarezza e della certezza che si concentra ora l'attenzione di Baumgarten, che distingue fra una chiarezza che rende la conoscenza *vivida* ed una che la rende *distinta* e sottolinea come la certezza si mantenga talvolta nei limiti della verosimiglianza. Lo sviluppo teorico, nel brevissimo scritto, non procede molto innanzi, e tuttavia si istaura un meccanismo di riflessione teorica che porterà di fatto a ridisegnare completamente l'aspetto dell'estetica baumgarteniana: l'elaborazione dei differenti criteri di perfezione, infatti, plasma la struttura tematica del pensiero maturo di Baumgarten sicché l'articolazione materiale delle facoltà dell'anima e delle pratiche sensibili cede il posto alla cura per gli strumenti concettuali di analisi delle rappresentazioni sensibili.

A partire dalla seconda edizione della *Metaphysica* la teorizzazione dei differenti gradi di chiarezza, inizialmente attestatasi sull'equivalenza fra *estensivamente chiaro* e *vivido*, si apre ulteriormente all'analisi delle differenti forme di perfezione della conoscenza (specie M, § 531). Tali differenti forme di perfezione, però, non sono teorizzabili per Baumgarten se non facendo ricorso a un ulteriore strumento, il concetto di *argomentazione*: il ricorso all'idea di una struttura argomentativa peculiare della conoscenza sensibile sarà risolutivo per superare il rischio che l'estetica si risolva in un mero catalogo di definizioni arbitrarie e per evitare che vengano meno i nessi fra l'affinamento dell'impianto disciplinare della nuova scienza e l'esigenza, per Baumgarten del tutto imprescindibile, che questa scienza perfezioni la conoscenza sensibile. Il seguito della nostra analisi dovrà, a più stretto contatto con il testo dell'*Estetica*, render ragione di questa interpretazione.

¹ Cfr. A. Bühler, 'Zeichen' bei Wolff, Baumgarten und Meier, in M. L. Bianchi, a cura, *Signum*, Firenze 1999, pp. 379-389.

² La condanna che nel 1735 gravava ad Halle sulla metafisica wolffiana spinge sicuramente Baumgarten a lasciare nell'ombra ogni più esplicito riferimento all'ontologia wolffiana; di fatto comunque, come si è detto nel precedente capitolo, la ripresa della monadologia leibniziana sarà a questo proposito, nella *Metaphysica* di Baumgarten, particolarmente esplicita.

³ Nel testo di Baumgarten, semplicemente "varia", che Pimpinella rende come "i diversi aspetti"; efficace anche la traduzione tedesca di Paetzold: "Bestandteile".

⁴ Mi baso qui su H. Paetzold, *Einleitung*, in A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Hamburg 1983, p. XX.

⁵ A questo proposito rimane fondamentale il saggio di G. Tonelli, *Zabarella inspireur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, in *Revue d'Esthétique*, IX, 1, 1956.

⁶ Cfr. Chr. Wolff, *Ethica*, § 242: «*Reductio veritatum universalium ad sensum communem est actus intellectus, quo notiones eorum, quae a sensu remota sunt, per ideas rerum sensibilem in vulgus notarum ob similitudinem animo ingenerantur. Quoniam intellectus ministerio facultatum cognoscendi inferiorum et intermediarum (§ 14); a reductione ad sensum communem non excluduntur actus facultatum cognoscendi inferiorum, sensuum scilicet, imaginationis atque memoriae, et facultatum intermediarum, attentionis scilicet et reflexionis.*»

⁷ Parzialmente diverso è il discorso a proposito di Breitinger, per il quale vale specialmente la poeticità delle *descrizioni* (*Schildereyen*, in opposizione alle *Beschreibungen* di ambito logico), costruite tramite una rappresentazione fondata su elementi sensibili. Su tutta la questione rinvio a S. T., *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, cit.

⁸ Nel seguito (§§ 60-64) Baumgarten si occuperà anche di predizioni e vaticini, cioè di rappresentazioni correlate a stati futuri; la rappresentazione poetica, in modo del resto ovvio e senza che sia necessario più di tanto un eventuale riferimento agostiniano, è dunque aperta alle tre dimensioni del tempo.

⁹ Nel testo: «præ intuitiva». Queste parole sono inspiegabilmente saltate nella peraltro eccellente traduzione di P. Pimpinella.

¹⁰ L'espressione è di Meier, e si trova già nella *Abbildung eines Kunstrichters* del 1745; E. Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*, Leipzig 1911, la riformula in "guerra estetica", limitandone però il senso rispetto al più vasto dibattito cui si riferiva Meier, e falsandone la prospettiva storica, che vedeva come contendenti principali Gottsched e gli Svizzeri.

¹¹ Nell'*Estetica* si parlerà di *fictiones*, rese da Francesco Caparrotta, nella nuova edizione italiana da me curata, con *finzioni*.

¹² Mi riferisco soprattutto alla lettura di H. Poser, *Zur Theorie der Modalbegriffe bei G. W. Leibniz, Studia leibnitiana*, Supplementa VI, Wiesbaden 1969, pp. 81-86.

¹³ Tema che ritorna infinite volte nell'opera di Leibniz: es. GP II, p. 168, GP III, p. 622; cfr. sempre l'analisi di Poser prima citata.

¹⁴ Su questo punto, cfr. V. Mathieu, *Die drei Stufen des Weltbegriffes bei Leibniz*, in *Studia Leibnitiana*, I, pp. 7-23, specie pp. 17-19.

¹⁵ Cfr. H. Poser, *Zur Theorie*, cit., pp. 83-84. È quello che H. Schepers, *Zum Problem der Kontingenz bei Leibniz. Die beste der möglichen Welten*, in *Collegium philosophicum*, Basel und Stuttgart 1965, p. 333, definisce «Romanargument».

¹⁶ Degno di nota il fatto che nel 1760 Breitinger nella sua polemica con Lessing nella *Untersuchung der Abhandlung Herrn Lessings von der Kunst Fabeln zu Verfertigen*, Zürich 1760, faccia riferimento alla teoria baumgartiana dei mondi possibili, e non più alla propria.

¹⁷ Cfr. H. Blumenberg, "Mimesi della natura": sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo, in Idem, *Le realtà in cui viviamo*, Milano 1987, pp. 50-84.

¹⁸ Come sembrerebbe confermato dal fatto, di cui ad es. Paetzold (*Einleitung*, cit., p. XXVI) non tiene conto, che il tema del "poeta creatore" viene introdotto solo dopo (R, § 68), nell'ambito della discussione sul *thema*. Anche nelle *Riflessioni*, ad ogni modo, si dà spazio alla questione della credibilità delle invenzioni: noi *percepriamo* che il probabile si dà a preferenza dell'improbabile (§ 59).

¹⁹ Legata agli sviluppi logici della trattazione su tema e metodo è anche (R, §§ 74-76) la teorizzazione della *brevitas*, successivamente ripresa nell'*Estetica*. Rinviamo, *infra*, alla lettura proposta di quell'opera.

²⁰ Sulle teorie linguistiche da Leibniz a Wolff e ai wolffiani cfr. innanzitutto gli studi

di U. Ricken, specie *Zur Entwicklung der Problematik Sprache – Denken in der deutschen Aufklärung*, in B. Schieben-Lange, e a. (a cura), *Europäische Sprachwissenschaft um 1800*, Münster 1989, pp. 153-177; Idem, *Leibniz, Wolff und einige sprachtheoretische Entwicklungen in der deutschen Aufklärung*, Berlin 1989; Idem, *Sprachtheoretische Positionen und Entwicklungen in der deutschen Aufklärung*, in Idem (a cura), *Sprachtheorie und Weltanschauung in der europäischen Aufklärung*, Berlin 1990. Sulle poetiche critiche rinvio al mio *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, cit., pp. 143-182.

²¹ Purché corrispondano a personaggi noti (R, § 90).

²² Su cui cfr. L. Russo (a cura), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Palermo 2000.

²³ Cfr. Cicerone, *Orator*, 55: «judicat enim sensus [...] neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu».

²⁴ Rinviamo, in proposito, all'analisi che ne sarà offerta, *infra*, a partire dal testo dell'*Estetica*.

²⁵ Rispecchia le definizioni della *Sciagraphia*, di cui si dirà fra breve, e della *Metaphysica*.

²⁶ Ultimamente, in proposito, E. Mattioli, *Baumgarten e l'estetica*, in *Studi di estetica*, 3ª serie, 1998, n. 18, pp. 187-194.

²⁷ J. Ch. Förster nel 1765 pubblicò una biografia di Baumgarten; vedi *infra* il capitolo su vita e opere di Baumgarten.

²⁸ Nella *Sciagraphia*, viceversa, alla *characteristica* si lega quella che diverrà la parte speciale secondo la sistemazione definitiva, mentre la *philologia* fa parte dell'*organon* ma non della *gnoseologia* (S, § 7).

²⁹ Cfr. K. Dockhorn, "Memoria" in *der Rhetorik*, in Idem, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Bad Homburg 1968.

Il piano tematico

La bellezza: consensus phænomenon

«Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza» (*Æ*, § 14). Herder è sicuramente uno dei più grandi, e problematici, interpreti di Baumgarten; allorché, nel *Plan zu einer Ästhetik*, riformula la definizione ora citata contrapponendo alla *perfectio* intesa da Baumgarten il rimando alla *scientia* da cui questi aveva preso le mosse («*Æsthetices finis non est perfectio sed scientia cognitionis sensitivæ*», *Plan*, p. 670, vedi quanto se ne è detto all'inizio di questa ricerca), Herder, sia pure con l'intento di smantellarlo, mostra di aver ben compreso il nesso strettissimo esistente fra le due principali definizioni dell'*Estetica*; ovvero, ed è questo che adesso soprattutto ci interessa, mostra come il celebre paragrafo che apre la sezione dedicata alla *bellezza della conoscenza* non contenga tanto una definizione della bellezza, quanto piuttosto una definizione operativa dell'estetica stessa, benché ovviamente costruita *attraverso* la definizione della bellezza, presupposta in quanto nota dalla *Metaphysica*, e al tempo stesso riformulata in modo significativo. Una definizione che dunque potrà essere rettamente intesa solo se considerata, innanzitutto, come la descrizione di una procedura conoscitiva. La bellezza, rimaniamo a quanto è stato possibile ricavare dalla prima parte di questa ricerca, è la perfezione nell'interconnessione che si realizza fra elementi rappresentativi sensibili. La bellezza è la manifestazione più compiuta della peculiare "razionalità" dell'*analogon rationis*.

Sarà a questo punto necessario dedicare qualche attenzione alla definizione baumgarteniana della bellezza, e innanzitutto esaminarne brevemente la genesi. Se intanto, introduttivamente, volessimo ridurre a una formula l'evoluzione della concezione della bellezza da Wolff a Baumgarten, potremmo dire che essa viene riconfigurata da "conoscenza sensibile della perfezione" a "perfezione della conoscenza sensibile".

La bellezza consiste nel manifestarsi della perfezione di un oggetto: *observabilitas perfectionis* (PSE, § 545). Questa teoria vale in Wolff a rendere ragione del piacere che proviamo per il bello, dal momento che risulta comunque empiricamente stabilito e conforme all'*usus*

loquendi che la bellezza è l'attitudine di una cosa a produrre in noi piacere, *voluptas*: «Quod placet, dicitur *pulchrum*» (PSE 543).

Occorre dunque interrogarsi sulla natura e sullo statuto teorico della *voluptas* cui direttamente si riporta la teorizzazione wolffiana della bellezza. Wolff definisce il piacere come *conoscenza intuitiva di una perfezione*, sia essa vera o apparente (PSE, § 511). Come già sappiamo, il desiderio, e per conseguenza il piacere, nasce sempre da una qualche conoscenza (PSE, § 509). *Voluptas vera* è quella che deriva da una perfezione vera, apparente quella che deriva da una perfezione soltanto apparente (PSE, § 514). Piacere e *intuitus* della perfezione crescono di pari passo: proviamo un piacere che è tanto maggiore in ragione della misura della perfezione che giudichiamo presente nell'oggetto (PSE, § 517); è dunque vero che il piacere non presuppone che una conoscenza confusa, ma, con ciò, esso risulta quanto mai insicuro (PSE, §§ 534, 537), ed anzi le attrattive legate al piacere della conoscenza confusa sono capaci di portare alla schiavitù del nostro volere. Quindi il grado di accertamento razionale della conoscenza risulta decisivo anche in rapporto alla costanza e all'intensità del piacere; così si spiega anche il piacere che provano gli esperti (*artis periti*, PSE, § 531) dalle opere ben eseguite: «Dalla conoscenza distinta delle cose, e in primo luogo dal ritrovamento della verità (*ex inventione veritatis*) si percepisce un insigne piacere» (PSE, § 532). Proprio in considerazione del fatto che il piacere, di per sé, non presuppone che una *conoscenza confusa*, non scientificamente assicurata, della perfezione, sarà necessario distinguere una bellezza vera da una solo apparente (PSE, § 546).

È dunque vero che possiamo avere una conoscenza confusa della perfezione, ma da essa segue soltanto che sarà tanto più facile confondere la perfezione vera con quella apparente, salvo poi rimanere tanto più ingannati (PSE, § 537).

Veniamo alla definizione di bellezza proposta da Baumgarten nella *Metaphysica* (§ 662): «Perfectio phaenomenon, seu gustui latius dicto observabilis, est *pulcritudo*». Occorre anzitutto intendersi sul senso da attribuire al termine “observabilis”; il concetto indica in Baumgarten (M, § 425) la possibilità di avere una conoscenza sensibile, confusa, del dato fenomeno. Si può senz'altro consentire con Baeumler (p. 113) che ravvisava nella definizione baumgarteniana vari elementi di continuità con l'impostazione wolffiana: soprattutto, direi, il riferimento alla *voluptas* che nasce dall'*intuitus* della perfezione e alla mutevolezza di tale *intuitus*, che rimanda a buona parte delle connessioni stabilite da Wolff e delle preoccupazioni ad esse soggiacenti. Ciononostante, la *perfezione in quanto fenomeno, cioè accessibile alla conoscenza confusa*, la bellezza di cui qui parla Baumgarten, non è mera *conoscenza confusa della perfezione*. La definizione si è storicamente prestata all'equivoco che si tratti di adattare la perfezione alle capacità della sensibilità, ma

in sé non è equivoca, non più di quanto lo sia la definizione di “*poema*” delle *Riflessioni sulla Poesia* (R, § 9), che è stata fatta oggetto di non minori fraintendimenti.

Perfectio phænomenon. A questo punto l'accento batte sul concetto di perfezione (M, § 94), *accordo del molteplice in unità*, che occorrerà tuttavia determinare più da vicino: si dice dunque che molti elementi si accordano fra loro quando presi insieme costituiscono la ragione sufficiente di un elemento; l'accordo (*consensus*) stesso si definisce perfezione, e l'elemento in cui gli altri si accordano è il fondamento, la *ratio determinans* della perfezione, il punto focale della perfezione.

Da questa determinazione del concetto di perfezione Baumgarten muove, nell'*Estetica*, alla ricerca della *perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale*, dell'accordo della conoscenza sensibile *qui phænomenon sit*, che sia oggetto fenomenico (Æ, § 18). Appunto in quanto oggetto fenomenico tale accordo è la bellezza, fine dell'estetica.

Schizziamo intanto i passaggi fondamentali, che poi saranno oggetto di analisi più distesa nelle prossime pagine. Teniamo presente lo schema della perfezione, con la decisiva integrazione del carattere fenomenico che la caratterizza come *perfectio phænomenon*, come bellezza: accordo dei molti in uno, che sia oggetto fenomenico; l'uno sarà *ratio determinans*.

Dunque in primo luogo la bellezza della conoscenza sarà accordo dei pensieri in uno, che sia oggetto fenomenico: «è questa la *bellezza delle cose e dei pensieri*» (Æ, § 18), l'oggetto dell'euristica, della dottrina dell'*inventio*.

In secondo luogo la bellezza della conoscenza sarà «accordo fenomenico dell'ordine con cui riflettiamo [...] *bellezza dell'ordine*» (Æ, § 19), l'oggetto della metodologia.

In terzo luogo la bellezza della conoscenza sarà accordo fenomenico dei segni, «*bellezza della designazione*» (Æ, § 20), l'oggetto della semiotica.

Compiuto questo primo momento dell'analisi, si pone per così dire trasversalmente una questione ancora più rilevante: l'analisi dei molteplici elementi di perfezione della conoscenza sensibile che concorrono a quell'accordo della conoscenza sensibile che sia oggetto fenomenico. Ebbene, i sei elementi, i sei criteri di perfezione della conoscenza («ricchezza, grandezza, verità, chiarezza, certezza e vita della conoscenza») «secondo il grado di accordo in una sola percezione [...] danno la perfezione di ogni conoscenza. In quanto oggetti fenomenici, danno la bellezza universale della conoscenza sensibile» (Æ, § 22). Il primo punto essenziale è l'accordo *in una sola percezione*; ma Baumgarten aggiunge «e fra di loro – ad esempio ricchezza e grandezza nella chiarezza, verità e chiarezza nella certezza, tutte le altre nella vita – » e aggiunge anche, momento largamente secondario, «ed in quanto vari altri elementi della conoscenza (cfr. §§ 18-20) si accordino con esse». Dunque l'accordo

fenomenico fra i criteri di perfezione della conoscenza si articola su tre livelli: (1) accordo *in una sola percezione*; (2) accordo *fra di loro ... nella vita* (la vita della conoscenza è il sesto e ultimo criterio); (3) il postulato che vi si accordino *vari altri elementi*.

Tutta questa analisi ha per così dire una coda nell'osservazione per cui «la bellezza della conoscenza sensibile e la stessa eleganza delle cose sono perfezioni composte» (Æ, § 24). Vi torneremo (e cfr. M, § 96) e ne seguiremo gli sviluppi (Æ, § 25).

Frattanto domandiamoci, con Baumgarten: i sei criteri di perfezione postulano l'accordo «in una sola percezione» (Æ, § 22); bene, ma quale? Evidentemente quella che funge da *ratio determinans* (M, § 94). Infatti sappiamo già che l'elemento in cui gli altri si accordano è il fondamento, la *ratio determinans* della perfezione, il punto focale della perfezione.

C'è un nome specifico per una percezione che funge da *ratio determinans* della perfezione della conoscenza estetica? Baumgarten risponde: «Perceptio, quatenus est ratio, est *argumentum*», «La percezione, in quanto è ragione, si chiama *argomento*» (Æ, § 26). La nozione di argomento è il culmine del pensiero estetico di Baumgarten.

È utile una osservazione su questi sviluppi: parliamo di “criteri di perfezione della conoscenza” nel senso specifico per cui ognuno dei sei criteri conosce un proprio peculiare processo di perfezionamento, di progressione nell'accordo fenomenico. Vedremo ciò nell'analisi dei sei criteri.

Un capitolo a sé, che non si può che sfiorare in questo contesto, riguarderebbe la fortuna della definizione baumgarteniana della bellezza: in breve, malgrado la sua notorietà, si può affermare che la sua ricezione sia stata estremamente difficile, e in definitiva largamente insufficiente. Un primo punto lo abbiamo già richiamato: si è fraintesa o volutamente rifiutata la *funzione* della definizione fornita nell'*Estetica* (§ 14), si sono cioè rimossi i nessi teorici di cui viveva. I nessi, cioè, fra scienza e perfezionamento della conoscenza sensibile, ma a maggior ragione i nessi fra estetica, logica, ontologia, retorica. Una seconda questione riguarderebbe la ricezione – strettamente connessa ai problemi di cui ora ci occupiamo – della formula che abbiamo trovato nel § 9 delle *Riflessioni*: “*oratio sensitiva perfecta*”, definizione verso cui viceversa era diretto l'entusiasmo di Herder (R, pp. 119-134). È questo un aspetto relativamente più noto; sottolineo solo che i fraintendimenti del tipo “*oratio perfecte sensitiva*” si basano, ancora, sull'incomprensione del legame fra bellezza, perfezione ontologica, statuto logico della conoscenza sensibile. Rappresenta poi più che una curiosità il tipo di fraintendimento che si trova in un libro peraltro molto interessante e sottovalutato, il *Saggio sul gusto* di Markus Herz. Herz basa la seconda edizione (1790) del suo scritto su Baumgarten, anzi sul concetto

baumgarteniano di bellezza, e scrive «perfectio phænomenon» (p. 29). La perfezione *dei fenomeni*. Di quali? Evidentemente dei fenomeni artistici. Infine Baeumler. Secondo Baeumler (pp. 113-114), «Baumgarten nella *Metaphysica* ha aderito alla definizione wolffiana di bellezza [...]. Baumgarten ha dato nella *Metaphysica* un [...] sistema migliorato della filosofia wolffiana. Uno di questi miglioramenti era anche la purificazione e l'affinamento terminologico della dottrina della bellezza» che comunque rimarrebbe, nella *Metaphysica* ma non nell'*Estetica*, di impronta wolffiana. Questo presupposto, che trascura tranquillamente i rimandi che nell'*Estetica* si trovano al paragrafo 662 della *Metaphysica*, impedisce a Baeumler, nel corso di un'analisi che rimane peraltro ancor oggi fondamentale, di rendersi conto di relazioni fra l'*Estetica* e la *Metaphysica* che tutto sommato sono facilmente riscontrabili se solo si guardano con attenzione i testi. Si deve aggiungere che la cogenza della lettura di Baeumler è stata tale da impedire sinora i riscontri che qui si è cercato di proporre.

La sensibilità fra criteri metafisici e retorica

Posto come fine il perfezionamento della conoscenza sensibile, Baumgarten in modo succinto quanto metodico si dedica dunque a spiegare cosa è la conoscenza sensibile e sotto quali titoli la si può considerare, quali sono i criteri di perfezione pertinenti e in ultimo come, nei limiti della sensibilità, avviene il perfezionamento stesso: come cioè dovrà configurarsi una percezione che funge da *ratio determinans* della perfezione della conoscenza sensibile.

La conoscenza sensibile, dice riassuntivamente Baumgarten, è il complesso delle rappresentazioni che restano al di sotto della distinzione; nell'ovvia impossibilità di trattare in modo puntuale e caso per caso di tutta la bellezza percepibile converrà tenersi alle linee generali, «spiegare la *bellezza* in quanto comune a quasi tutta la bella conoscenza sensibile, cioè la *bellezza universale* e generale» (*Æ*, § 17) e dunque innanzitutto considerare la bellezza come «accordo fra di loro dei pensieri verso uno solo, l'oggetto fenomenico» (*Æ*, § 18), quindi considerare l'ordine dei pensieri, infine i segni usati per esprimerli. Vediamo subito intrecciarsi, in modo fittissimo, principî, schemi organizzativi, criteri di pertinenza metafisica e altri derivanti dalla retorica: un procedimento, questo, costante in Baumgarten. La classica tripartizione retorica fra *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, viene insomma riletta alla luce del concetto metafisico di perfezione: ne risulta una prima trama, un primo reticolo di forme di connessione proprie della sensibilità.

La tripartizione ora vista rispecchia quella che Baumgarten, concludendo l'introduzione all'*Estetica* (*Æ*, § 13), aveva posto alla base del progetto generale di distribuzione delle materie, distinguendo innanzitutto fra una parte teoretica e una pratica, e articolando la prima in tre capitoli, rispettivamente intitolati all'euristica, alla metodologia

e alla semiotica. Come è noto, tutto ciò che Baumgarten riuscì a scrivere dell'*Estetica* fa parte del progettato primo capitolo, *Heuristica*, dell'opera complessiva. Occorre dunque mettere brevemente a fuoco il concetto di *inventio*. È quello che Baumgarten fa nelle *Lezioni di Estetica*, in cui, dato addirittura per presupposto il concetto di bellezza, così commenta il § 14 dell'*Estetica*: «gli antichi intendevano per invenzioni il richiamare alla memoria pensieri spesso avuti. Il nostro concetto di invenzione è molto più esteso; con esso intendiamo il rappresentarsi per la prima volta una cosa in modo tale che cada sotto i sensi e che commuova. L'invenzione contiene le regole per pensare, in modo bello e capace di commuovere, cose delle quali non si è ancora pensato in questo modo» (L, § 14).

Il concetto di *inventio* viene dunque ripensato innanzitutto in funzione della “psicologia dei moderni”; Baumgarten riprende sostanzialmente la critica baconiana ¹ del concetto antico di *inventio*, per sostituire ad esso un concetto più ampio, rispondente, in sostanza, alla nuova dottrina delle facoltà inferiori e dunque alla centralità attribuita alla *facultas fingendi*. Così facendo, però, ben lontano dall'esprimere una intenzione polemica nei confronti della retorica, Baumgarten mette in luce il legame esistente fra la propria dottrina psicologica e un attentissimo ripensamento della tradizione retorica: la conoscenza sensibile del bello e il *movere* retorico formano per Baumgarten una endiadi indissolubile; vedremo come la capacità di commozione corrisponda a un aumento di conoscenza specifico, nelle sue modalità, della conoscenza sensibile. In questa luce, non meno significativo è l'accento alle “regole per pensare in modo bello e capace di commuovere”. Il tema dell'*emendatio*, tema di Cartesio, di Spinoza, di Tschirnhaus, come poi di Thomasius e infine della stessa scuola leibniziano-wolffiana, tema estremamente significativo specie se letto in chiave metodologica, si salda a tematiche squisitamente retoriche, permettendo così di recuperare il patrimonio metodologico della retorica inserendolo in una più vasta circolazione con l'ontologia e la teoria della conoscenza.

Qui si innesta opportunamente il paragrafo (*Æ*, § 19) dedicato alla metodologia, alla *bellezza dell'ordine*, che Baumgarten considera a partire dal riferimento ontologico: «non si dà perfezione senza ordine» (ivi) e legge, di fatto, in termini schiettamente retorici, come dottrina della *dispositio*. Gli esiti dei concetti di *thema* e *methodus* nelle *Riflessioni* mostrano bene quanto penetrante sia il ripensamento in chiave gnoseologica della *dispositio*. Ultima fra le “bellezze universali della conoscenza” è quella che riguarda il processo di designazione: percepiamo infatti le cose designate insieme ai segni impiegati per esprimerle. A questa lettura in chiave psicologica corrisponde, nell'essenziale, il concetto di «*elocuzione*, quando il segno è il discorso ossia l'articolazione verbale, e insieme l'azione, quando il discorso si pronuncia verbalmente» (*Æ*, § 20). È, questa, indubbiamente una formulazione

che sembra chiamare in causa esclusivamente i segni linguistici; in realtà l'assunto baumgarteniano ha valore più generale: «anche i segni, qui pensati in senso generale, inclusa la designazione propria del pittore e del musicista, devono concordare fra loro» (L, § 20).

Il fatto che esplicitamente la *pulcritudo significationis* comprenda non solo l'*elocutio* ma anche l'*actio* non è davvero privo di rilevanza come testimonianza del radicamento di Baumgarten nella tradizione retorica; anzi, il modello retorico ha qui una funzione guida. Secondo lo schema classico di Quintiliano, *inventio* e *dispositio* sono le *partes rhetorices* in cui ci si occupa delle *cose* (*res*), *elocutio*, *memoria* e *actio* quelle in cui ci si occupa delle *parole* (*verba*). Baumgarten si tiene a questo schema, precisando, in linea con la tradizione, che con il termine *res* non si intendono gli oggetti in quanto tali, ma gli oggetti del pensiero estetico: «oggetti brutti, in quanto tali, possono esser pensati in modo bello, e oggetti belli in modo brutto» (*Æ*, § 18). Riqualficata da tempo la *memoria* come parte della dotazione psicologica ², *elocutio* e *actio* saranno le parti dell'estetica più direttamente interessate ai segni; come già nei giovanili *Pensieri* sullo studio accademico, Baumgarten pensa dunque a una riattivazione della retorica concretamente interessata alla trasmissione (non da ultimo didattica) delle conoscenze; allo stesso tempo, Baumgarten polemizza nei confronti della riduzione della retorica a mera dottrina dell'ornato, amputata della funzione euristica: «La terza parte è la designazione. È quello a cui propriamente ed unicamente ci si è limitati, tralasciando sempre la bellezza dell'ordine e dei pensieri. Libri interi che trattano della conoscenza sensibile si arrestano per lo più all'espressione e ancora ad una speciale maniera della designazione» (L, § 20).

L'*elocutio* ³, lungi dall'essere coestensiva con il campo dell'estetica, acquista la sua vera funzione solo in rapporto al progetto di perfezionamento della conoscenza sensibile che si è prima schizzato; questo comporterà anche, di fatto, il costante impegno di Baumgarten a ripensare la funzione euristica dell'estetico. Ciò avverrà nel modo più evidente, vedremo, per le *figure* estetiche, che non riguarderanno meramente l'ornato ma in primo luogo il pensiero. È poi il caso di sottolineare già qui la riformulazione della dizione *genera dicendi* ⁴, ormai degradata a mero catalogo di stili di ornamentazione, in *genera* (o anche *rationes*) *cogitandi*, “stili di pensiero”, attestazioni di autonome e peculiari declinazioni della conoscenza estetica.

Un ultimo punto che occorrerà velocemente sfiorare, benché esso non implichi in Baumgarten un grande investimento teorico, è quello riguardante il brutto: tutte le definizioni della sezione sulla *bellezza della conoscenza* sin qui trattate presentano una seconda parte, costituita dal riferimento al brutto: «Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza. Occorre invece guardarsi dall'imperfezione di questa conoscenza, in quanto tale.

E questa è la bruttezza» (*Æ*, § 14), che andrà considerata in quanto imperfezione fenomenica, conoscendo dunque modi di articolazione sostanzialmente analoghi a quelli del bello, e corrispondenti criteri di imperfezione.

Criteri di perfezione

Certi schemi e classificazioni di cui si serve Baumgarten, è inutile negarlo, possono dare a volte la classica impressione di un elefante che si aggiri per un negozio di cristalli. Questo vale senz'altro, a tutta prima, anche per quell'elenco di sei criteri di "perfezione della conoscenza" (ricchezza, grandezza, verità, luce, persuasione, vita) con cui Baumgarten intende nientemeno organizzare tutta la materia dell'*inventio*, ovvero trattare la parte principale della conoscenza estetica, sino al punto da strutturare sulla base di tali criteri la stragrande maggioranza delle materie dell'*Estetica* quale noi oggi possiamo leggere.

Quanto precedentemente osservato in relazione allo sviluppo del pensiero di Baumgarten attraverso gli scritti latini e tedeschi sino all'*Estetica* ci porta a concludere che l'enucleazione dei differenti criteri di perfezione, validi in accezioni diverse tanto per la conoscenza sensibile quanto per quella distinta, rappresenta una preoccupazione costante di Baumgarten ed una ulteriore innovazione rispetto alla tradizione della scuola. A fronte del peso che Baumgarten evidentemente attribuisce alla cosa, sconcerata rendersi conto del totale oblio che è toccato nella storia del pensiero estetico e logico a questa classificazione, eppure, senza alcun dubbio, aprendo una rosa di sei criteri di perfezione dell'estetico nel centro stesso del pensiero leibniziano-wolffiano, nel nesso fra verità e ragione, Baumgarten riplasma profondamente gli orizzonti del razionalismo e dà finalmente vita a quelle molteplici forme di connessione, di ragionamento sensibile che la teorizzazione dell'*analogon rationis* non poteva che limitarsi a presentare in germe.

Baumgarten, in sostanza, organizza un sistema di molteplici criteri di valutazione della conoscenza, che di volta in volta prendono in considerazione le rappresentazioni estetiche, per così dire, sotto l'aspetto della densità strutturale, della rilevanza etica, della potenza argomentativa, dell'impatto emotivo e così via; così, ad esempio, sotto il titolo della magnanimità estetica è possibile a Baumgarten, in costante dialogo con Longino, elaborare criteri di coerenza e di pertinenza etica. Si tratta, è bene sottolinearlo, di un sistema di criteri interrelati, nel senso che ogni volta, ai vari livelli, tutti quei piani – strutturale, etico, argomentativo, emotivo – sono chiamati in causa, assegnando via via nell'analisi la prevalenza a uno di essi e giovandosi sempre dei risultati raggiunti per mezzo dei precedenti "criteri di perfezione".

Se, in singoli passaggi, l'effetto di questo modo di procedere può risultare macchinoso, anche perché in alcuni casi Baumgarten sconta indubbiamente limiti oggettivi del proprio apparato teorico e della

propria sensibilità (lo si vedrà specie nelle pagine dedicate al sublime, spaventosamente arretrate rispetto ai contemporanei dibattiti europei), complessivamente le linee di sviluppo del sistema tengono benissimo e indicano una costante evoluzione da una considerazione inizialmente volta all'analisi delle diverse specificazioni del nesso sensibile a una sempre maggiore attenzione per le strategie di perfezionamento dell'accordo fra le rappresentazioni. Se dunque lo sviluppo complessivo dell'*Estetica* va dal *nesso sensibile* al suo *perfezionamento*, entrambi i poli del discorso, giova ripeterlo, sono comunque presenti nell'analisi di ogni singola "perfezione", analisi che, pur nella varietà degli schemi adottati da Baumgarten, sempre si sviluppa dalla definizione del criterio di perfezione alla corrispondente forma argomentativa e alle figure di pensiero collegate. Per mezzo dei sei criteri di perfezione, Baumgarten scopre ed elabora nella conoscenza sensibile una struttura a più livelli, più tessiture fra loro fortemente correlate e implicate in un processo di perfezionamento; tuttavia questi differenti livelli rimangono sempre differenti livelli del senso dell'estetico, articolazioni analitiche della bellezza della conoscenza, *perfectio phaenomenon*.

Il punto di partenza del ragionamento di Baumgarten sembra chiaro: si tratta di articolare in termini concretamente conoscitivi, e quindi di rendere utilizzabile per il perfezionamento della conoscenza, la relazione fra tre ambiti, che potremmo definire quello della realtà della conoscenza, quello della sua chiarezza, e quello infine della continuità fra conoscere e volere.

Torneremo altrove, e specie nella parte conclusiva di questa ricerca, a parlare più diffusamente del problema della rispondenza fra conoscere e volere; teniamoci al momento alle linee generali. Baumgarten sistematizza e approfondisce questi spunti, delineando un completo sistema di "perfezioni della conoscenza" che – come fra breve osserveremo leggendo l'*Estetica* – arricchendosi via via dei risultati teorici conseguiti nell'analisi, inostrano la conoscenza (sensibile) verso quella *vita della conoscenza* che, per la sua capacità di tradursi in atti della volontà, ne costituirà l'esito maggiore e che avrebbe dovuto costituire il coronamento della trattazione dell'*inventio*, purtroppo rimasta incompiuta.

Possiamo riprendere e approfondire quanto si è detto, considerando in modo più specifico quei paragrafi della *Metaphysica* (M, §§ 515, 531, 669, cfr. *Æ*, §§ 22-23) in cui Baumgarten sviluppa la discussione sui differenti criteri di perfezione della conoscenza.

La mia anima è *vis representativa universi* (M, § 513), conosco rapportandomi a un mondo, facendo presa – in modi differenti ai vari livelli e gradi della conoscenza – su una verità ontologica, e la mia conoscenza sarà tanto più perfetta, per questo verso, quanto più e meglio capace di abbracciare questa verità. Ci muoviamo evidentemente, già in questa prima fase, sul piano della realtà della conoscenza, ovvero senz'altro del rapporto con l'universo che preesiste al nostro atto cono-

scitivo, ma viene studiato adesso dal punto di vista della nostra facoltà conoscitiva. La *realità* è la conoscenza vera. Su questo primo livello si innesta l'analisi dei gradi di chiarezza della conoscenza, che adesso però a Baumgarten interessa soprattutto in relazione a quei differenti "tipi" di chiarezza che è possibile enucleare a partire dalla distinzione fra una chiarezza estensivamente maggiore e una intensivamente maggiore. Infine viene chiamata in causa quella generale corrispondenza fra sfera conoscitiva e sfera della volontà che plasma la psicologia di scuola leibniziano-wolffiana e che abbiamo visto esser decisiva, quantomeno sul piano terminologico, già per la costruzione di un concetto di base per l'estetica, come quello di *cognitio sensitiva*.

«Cognitio vera est realitas» (M, § 515); se la conoscenza minima è quella «unici minimi minime vera» (ivi), la realtà della nostra conoscenza sarà tanto maggiore quanto più risulterà estesa, degna, vera. Primo criterio di valutazione della conoscenza è dunque l'estensione, la ricchezza della conoscenza, nei termini dell'*Estetica* l'orizzonte che essa è in grado di abbracciare. Secondo criterio è poi la dignità, la nobiltà della conoscenza, terzo è la sua verità, esattezza. Posto che la verità in senso metafisico è «ordo plurium in uno» (M, § 89) – nozione alla quale è strettamente connessa quella a noi già nota di perfezione – pertinente per la determinazione di questo terzo criterio è l'ordine nella conoscenza, ovvero il metodo.

Si definisce conoscenza il complesso delle rappresentazioni, ovvero delle percezioni (A, § 3). La conoscenza, dunque, e le rappresentazioni/percezioni stesse, possono essere maggiori o minori. Alle rappresentazioni maggiori, «qua rationes sunt, *argumenta latius dicta*» (M, § 515), si riconosce forza, efficacia; ovvero la capacità di produrre delle conseguenze. Possiamo dire in generale si riconosce loro la capacità di perfezionare la conoscenza. Vedremo meglio come sia da intendere questo concetto di forza. Concentriamoci per ora sugli argomenti: le rappresentazioni, in quanto *rationes*, sono argomenti. Se ne potrà ricavare analiticamente, come ancora non avviene nella *Metaphysica*, ma avverrà nell'*Estetica*, l'esistenza di argomenti corrispondenti ai tre criteri sinora discussi; loro ruolo – *qua rationes* – sarà quello di aumentare il grado di perfezione della conoscenza.

Capacità argomentativa, forza, efficacia; alla luce di questi strumenti, enucleati in rapporto al grado conoscitivo della nostra presa sulla verità dell'ente, è possibile portare avanti in modo significativo anche le analisi sui differenti "tipi" di chiarezza della conoscenza. Raccogliendo in una definizione (M, § 531) uno snodo fondamentale delle *Riflessioni sulla Poesia*, Baumgarten sin dal 1739 aveva detto che la chiarezza di una percezione non aumenta solo per rapporto alla chiarezza delle *notæ*, per distinzione, adeguatezza ecc. (parleremo di chiarezza intensiva), ma anche in rapporto al numero delle *notæ* (parleremo di chiarezza estensiva).

La decisiva intuizione di Baumgarten, avanzata già nei *Gedanken* e poi sistematizzata a partire dalla seconda edizione della *Metaphysica*, è quella secondo cui è possibile approfondire questa analisi articolando, proprio alla luce del nesso argomentativo, differenti funzioni delle nostre rappresentazioni. Anzitutto Baumgarten riprende il riferimento al criterio della verità, e ne esplicita il contenuto argomentativo: «una percezione la cui forza si mostra nel far conoscere la verità di un'altra percezione, e la sua forza, si chiama *probante*» (M, § 531). La capacità argomentativa si specifica allora in quanto capacità di una percezione di accrescerne di grado un'altra; dal che segue, se guardiamo alla realtà complessiva della conoscenza, un aumento conoscitivo in relazione al determinato criterio: una percezione probante, nel caso qui in esame, rende più perfetta in quanto più vera la conoscenza. Lo schema operativo dell'argomentazione è a questo punto chiaramente espresso. In modo analogo Baumgarten procede a proposito della chiarezza: una percezione la cui forza rende più chiara un'altra percezione si chiamerà in generale *esplicativa, rischiarante*, definizione che andrà ulteriormente specificata in rapporto alla chiarezza estensiva e a quella intensiva. Ulteriore criterio è quello della certezza della conoscenza; in relazione alla certezza avremo infine percezioni capaci di persuadere o di convincere. Raggiunta la certezza, vien fatto di dire, la conoscenza ha raggiunto il suo culmine, per quanto ovviamente si ponga il problema se una completa certezza sia in generale praticabile da parte dell'uomo.

Dal punto di vista di Baumgarten, tuttavia, il perfezionamento della conoscenza non può arrestarsi qui, ed acquista anzi il suo vero senso solo se considerato nel rapporto fra la facoltà conoscitiva e quella desiderativa: Wolff aveva scritto, come si ricorderà, «*appetitus nascitur ex cognitione, non tamen per saltum*» (PSE, § 509). Determinante è il fatto che Baumgarten intenda la capacità pragmatica che in tal modo è possibile attribuire alla conoscenza come una ulteriore perfezione della conoscenza, ed anzi quella in cui essa culmina. Quello della *vita cognitionis* è tutto meno che un criterio meramente applicativo; la conoscenza *viva*, capace di muovere il volere, *ardente*, è maggiore di quella inerte: «la conoscenza è tanto maggiore quanto più è vasta, nobile, vera, chiara e dunque vivida o distinta, certa, ardente» (M, § 669). Anche qui, come è del tutto evidente, è centrale il riferimento al concetto di nesso argomentativo, che adesso si specifica in relazione alla *vis motrix* della conoscenza. Ecco dunque delineato il sistema completo delle sei perfezioni della conoscenza, perfezioni valide tanto per la conoscenza distinta, qualora si parli di chiarezza distinta e di certezza intellettuale, quanto per la conoscenza sensibile, per l'estetica, qualora invece ci si tenga nei limiti della chiarezza estensiva, vivida, e della certezza sensibile.

Percezione e argomentazione

Torniamo a citare, questa volta per esteso e con tutti i rimandi, il fondamentale § 22 dell'*Estetica*: «Ricchezza, grandezza, verità, chiarezza, certezza e vita della conoscenza, secondo il grado di accordo in una sola percezione e fra di loro – ad esempio ricchezza e grandezza nella chiarezza, verità e chiarezza nella certezza, tutte le altre nella vita – ed in quanto vari altri elementi della conoscenza (cfr. §§ 18-20) si accordino con esse, danno la perfezione di ogni conoscenza (M, §§ 669, 94). In quanto oggetti fenomenici, danno la bellezza (cfr. § 14) universale (cfr. § 17) della conoscenza sensibile, e specialmente quella delle cose e dei pensieri (cfr. § 18) per i quali è di aiuto il verso: *l'abbondanza, la nobiltà, la luce certa di un vero in grado di commuovere*». Le sei perfezioni della conoscenza si accordano fra di loro in una struttura che trova il suo culmine, come abbiamo iniziato a vedere, nella *vita cognitionis*; il processo di perfezionamento che così inizia a delinarsi entra in relazione con vari altri elementi della conoscenza, cioè, come chiarito dal riferimento ai §§ 18-20, con il progressivo sviluppo del nesso fenomenico dei pensieri, dell'ordine in cui sono concepiti e dell'esposizione. *L'abbondanza, la nobiltà, la luce certa di un vero in grado di commuovere* non è allora solo il verso mnemonico concepito dal maestro, ma realmente tratteggia i contorni di quell'oggetto fenomenico in cui si dà la bellezza universale della conoscenza sensibile.

L'accordo, il processo di perfezionamento, si compie e diventa fenomeno in quella *percezione* che ne costituisce il *focus perfectionis* e che Baumgarten, abbiamo già anticipato, definisce argomento. Prima tuttavia di giungere a trattare degli argomenti, Baumgarten dedica due paragrafi a chiarire un punto fondamentale: «La bellezza della conoscenza sensibile e la stessa eleganza delle cose sono perfezioni composte, sebbene universali. Il che risulta evidente dal fatto che nessuna perfezione semplice è per noi un oggetto fenomenico» (*Æ*, § 24). Con l'espressione "perfezione semplice" si intende quella che possiede una unica *ratio determinans*, un unico *focus perfectionis*, in caso contrario si parlerà di perfezione composta (M, § 96). Nessuna perfezione semplice è per noi un oggetto fenomenico perché, per esprimerci in termini leibniziani, il nostro mondo, il migliore dei mondi possibili, è «il più semplice in ipotesi e il più ricco in fenomeni» (GP IV, p. 431), ovvero perché le ragioni determinanti del mondo più perfetto sono le più numerose e fra esse regna il maggiore (ovvero, al contempo, il più composito) ordine possibile, tale che sia comunque possibile riconoscere un criterio d'ordine fra le stesse *rationes* determinanti (M, § 444). Dobbiamo dunque piuttosto parlare al plurale di "perfezioni" e di "oggetti fenomenici" che, nella ricchezza, rilevanza, verità, luce, certezza e vita dei loro nessi manifestano una straordinaria pluralità e coordinazione di *rationes* determinanti della perfezione.

Stabilire dei criteri d'ordine fra le varie regole di perfezione significa anche postulare un numero alto di eccezioni, che andranno fatte tutte le volte che una regola di rango inferiore dovrà cedere a un'altra di rango superiore, una regola meno forte a quella più forte, intendendo come regola più forte quella conforme a una *ratio determinans* di grado più elevato (Æ, §§ 24-25).

Ci si disegna innanzi una pluralità di argomenti, da ricondurre ai vari criteri di perfezione della conoscenza e tanto più forti quanto più capaci di raccogliere in unità e ordinare insieme più criteri e regole di perfezione. «Perceptio quatenus est ratio, est *argumentum*» (Æ, § 26), una percezione, in quanto è in grado di fungere da *ratio determinans* della (di una) perfezione, si chiama argomento; alla percezione (di ambito sensibile, evidentemente) si riconosce capacità argomentativa nel senso così specificato ed anzi soltanto dal momento che l'argomentazione estetica è un nesso di percezioni sensibili, in cui dunque continua a prevalere il carattere intuitivo, la perfezione risultante è essa stessa oggetto fenomenico. L'argomento, in estetica, aumenta il grado di perfezione della percezione risultante accrescendone la bellezza, analizzabile secondo uno o, molti insieme, dei criteri enucleati: «dunque ci sono argomenti che arricchiscono, che nobilitano, che provano, che illustrano, che persuadono, che commuovono» (ivi). Al concetto di argomento si lega nel modo più stretto quello di figura: «quell'elemento della conoscenza che rivela una peculiare eleganza è la *figura* (schema). Esistono allora figure (1) delle cose e dei pensieri ossia *di pensiero*, (2) dell'ordine, (3) della designazione, in cui rientrano le figure di parola. Esistono tanti tipi di figure di pensiero quanti sono i tipi di argomenti» (ivi) e dunque sei tipi di figure di pensiero in rapporto ai sei criteri di perfezione.

Nella teoria dell'argomentazione, che rappresenta il più compiuto esito del pensiero estetico di Baumgarten, il concetto di perfezione della conoscenza sensibile trova la sua messa a punto definitiva; l'*Esthetica* intera esprime il molteplice accordo fenomenico della percezione. Se è vero che Baumgarten elabora, nell'argomentazione, una struttura a più livelli, è però vero che questi differenti livelli sono differenti livelli d'analisi della perfezione fenomenica dell'estetico, ovvero che l'argomentazione estetica si basa sempre sull'accordo fenomenico della percezione. Il discorso di Baumgarten si caratterizzerebbe bene come ricerca sulla connessione plurale propria della sensibilità; dunque, se è vero che *connexum* è uguale a *rationale* (M, § 19), come ricerca sulla razionalità del sensibile: *Rationalitätsproblem*.

Il carattere "razionale" (connesso) della percezione ne prefigura e rende possibile l'uso argomentativo: tale uso, teorizzato dall'estetica in quanto scienza, si articola attraverso i sei criteri di perfezione e si esprime positivamente in certe pratiche estetiche oggetto della tradizione poetologica artistica e principalmente retorica. La teoria estetica

dell'argomentazione costituisce un esito che non è immaginabile senza la cooperazione fra il concetto metafisico di perfezione e quello retorico di argomento. I termini della teoria argomentativa baumgarteniana sono formulati in un colloquio fittissimo con Quintiliano, colloquio che verrà via via approfondito in relazione ai vari tipi di argomento presentati nel corso dell'*Estetica*.

L'argomento perfeziona in modo più o meno diretto il tema (*Æ*, § 142; § 329); l'argomento rende più elevato il grado conoscitivo di un'altra percezione (*Æ*, § 540). Nell'integrazione di questi due punti di vista sulla funzione "tecnica" dell'argomento si esprime forse al meglio l'idea di quella molteplicità di *rationes* presenti nella perfezione fenomenica composta dell'estetico.

Se infatti «ogni pensiero che serve a migliorare il *thema* è un argomento» (L, § 539), si potrà definire argomento «ogni percezione che sia materia di pensiero, causa a sua volta di un'altra percezione» (*Æ*, § 540) riformulando ed estendendo alla conoscenza sensibile nel suo complesso la definizione di Quintiliano, concepita con riferimento al discorso linguistico, secondo cui è argomento «ogni materia destinata ad essere scritta» (Quintiliano, v, 10, 9, cit. in *Æ*, § 540). Nello stesso senso va il lavoro di Baumgarten attorno all'altra definizione quintiliana, secondo cui l'argomento è «il ragionamento [*ratio*] che fornisce la prova: in virtù di esso si deduce un fatto per mezzo di un altro, ed esso convalida ciò che è dubbio con ciò che non è dubbio» (Quintiliano, v, 10, 11, cit. in *Æ*, § 542). Tramite l'analisi dei criteri della verità, della luce e soprattutto tramite quello della persuasione estetica, che in certo senso risulta dalla combinazione degli altri due, avrà luogo un approfondimento della teoria dell'argomentazione che varrà a illustrare e precisare i concetti di *probatio* e di *confirmatio* e a chiarire quali siano le premesse indubbie cui fa riferimento l'argomentazione estetica. Come nel caso dell'analisi dei criteri di perfezione, anche per quanto riguarda gli argomenti Baumgarten procede a evidenziare funzioni differenti che nella concretezza del fenomeno estetico si troveranno poi, auspicabilmente, congiunte insieme; dalla combinazione di differenti criteri di efficacia nasce anzi la maggiore perfezione dell'argomentazione.

A questo proposito, occorre subito eliminare un possibile equivoco: in termini odierni ⁵ si distingue una teoria argomentativa *radicale*, che concepisce l'argomentazione come una unità di *logos*, *ethos* e *pathos*, da una razionalistica, che postula un nucleo logico da "ornare" mediante gli effetti del *conciliare* e del *movere*. La rilettura operata da Baumgarten dei saperi retorici sulla base di questioni di teoria della conoscenza, oltretutto fortemente radicate nell'ontologia, potrebbe indurre a immaginare quella di Baumgarten come una teoria argomentativa razionalistica: è necessario sottolineare subito che si tratterebbe di una visione riduttiva. Plasmando l'intera *Estetica* sulla base dei sei

criteri di perfezione e delle forme di argomentazione ad essi collegate, Baumgarten apre la teoria della conoscenza alla questione della rilevanza *strutturale* del criterio etico (il secondo criterio di perfezione) e, soprattutto con la teorizzazione della persuasione estetica e della *vita cognitiois*, crea spazio *all'interno* della teoria della conoscenza alle componenti più strettamente legate al *pathos*. Persuasione e vita della conoscenza estetica hanno la capacità di fondare nel modo più compiuto l'autonomo ambito di validità della verità estetica.

¹ Le riflessioni confluite in questa parte della mia ricerca hanno ricevuto uno stimolo prezioso da alcune conversazioni con Leonardo Amoroso sull'origine dei criteri di perfezione e sui rapporti fra *ratio* e *aesthetica*. Spero che le considerazioni che seguono contribuiscano a rispondere almeno in parte a ciò che ha richiamato la sua attenzione.

Per altro, mentre chiudo la revisione delle bozze ricevo il volume di Amoroso, *Ratio & aesthetica*, ETS Pisa 2000. È un libro ricchissimo, in cui la riflessione di Baumgarten svolge un ruolo centrale; mi resta il rimpianto di non averlo potuto prendere in considerazione in questo studio.

² Cfr. F. Bacone, *De dignitate et augmentis scientiarum*, v, 3; ed. it. *La dignità e il progresso del sapere divino e umano*, in Idem, *Scritti filosofici*, Torino 1975, p. 260.

³ Rinvio ancora al cit. K. Dockhorn, "Memoria" in *der Rhetorik*.

⁴ In generale sul ruolo della semiotica in Baumgarten, cfr. U. Franke, *Die Semiotik als Abschluß der Ästhetik. A.G. Baumgartens Bestimmung der Semiotik als ästhetische Propädeutik*, in *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 1 Heft 4, 1979.

⁵ Su cui cfr. il classico F. Quadlbauer, *Die genera dicendi bis Plinius d. J.*, in *Wiener Studien*, 71, 1958, pp. 55-111; sul corso ulteriore cfr. l'articolo *Dreistillebre*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1994, vol. II, rr. 921-972.

⁶ Si veda ad esempio l'articolo *Argumentation*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. I, rr. 914-991; la distinzione nell'attuale dibattito tedesco sulla retorica, può esser utile fatta rimontare soprattutto a Kopperschmidt, di cui si veda in proposito *Überzeugen. Problemskizzen zu den Gesprächschancen zwischen Rhetorik und Argumentationstheorie*, ora in Idem, *Rhetorica*, Hildesheim 1985, pp. 141-171.

Letture dell'Estetica

Le pagine che seguono intendono rispondere insieme a due differenti esigenze: in primo luogo quella di fornire, anche a scopi concretamente didattici, una “guida alla lettura” dell'*Estetica* di Baumgarten, che di fatto, date per presupposte le analisi sin qui svolte sull'*Introduzione* e sulla prima sezione, viene discussa per intero a partire dalle sezioni dedicate al *carattere dell'estetico dotato*; in secondo luogo, una lettura più ravvicinata e di necessità costretta a dar conto delle relazioni reciproche dei temi potrà offrirci l'occasione di svariate verifiche e messe a punto dell'impianto interpretativo sin qui proposto. Qualche ripetizione e qualche rimando a quanto già detto sarà inevitabile. In relazione alle esigenze di cui si diceva, si è scelto di seguire in linea di massima il corso effettivo dell'esposizione di Baumgarten, così da rendere chiare nelle sue articolazioni le ragioni della struttura teorica, compiendo di volta in volta approfondimenti sui temi di maggiore rilevanza o ancora non sufficientemente sviscerati e limitando a qualche schema di massima le indicazioni di lettura sulle sezioni a carattere più marcatamente classificatorio o precettistico. Nessuna delle analisi che si presenteranno pretende ovviamente di essere esaustiva; l'obiettivo, più modesto ma spero di qualche utilità, è quello di indicare la funzione che i vari strumenti, le varie regole, i vari precetti, svolgono nell'articolazione analitica offerta da Baumgarten del senso del fenomeno estetico, della conoscenza estetica.

L'estetico dotato

La seconda, breve sezione dell'*Estetica*, intitolata *L'estetica naturale*, si occupa di analizzare dal punto di vista psicologico le facoltà dell'anima richieste al «carattere dell'estetico dotato» (*Æ*, § 28) e costituenti «la disposizione naturale di tutta l'anima a pensare in modo bello, con la quale si nasce» (ivi). Si tratterà dunque di illustrare lo sviluppo completo delle facoltà conoscitive inferiori e i modi in cui le facoltà conoscitive superiori concorrono alla conoscenza estetica, ripercorrendo poi lo stesso cammino a proposito delle partizioni della facoltà desiderativa. Abbastanza, in un “eccellente analista” come Baumgarten, per riempire qualche tomo, forse anche per trarne la trama complessiva dell'estetica su cui poi imbastire l'ordito delle tradizioni

poetologiche. Eppure la scelta di Baumgarten, crediamo per i motivi che si è cercato di argomentare sin qui, è diversa, e l'analisi di questi problemi si risolve di fatto in poche pagine, seppur ricche di rimandi alla *Metaphysica*.

Proprio in relazione alla distribuzione di queste materie, Baumgarten nelle *Lezioni* sente il bisogno di prendere esplicitamente le distanze dalle scelte di Meier. Gli *Anfangsgründe*, infatti, presentavano innanzitutto, in un buon mezzo migliaio di pagine, l'analisi delle rappresentazioni sensibili, organizzate secondo i sei criteri di perfezione, per dar quindi il più ampio spazio all'analisi, come si è detto estremamente articolata, della psicologia dell'estetico. Ne derivava, a dar credito alla nostra ricostruzione, un ibrido fra il sistema di articolazione *materiale*, basato sulla sequenza fra facoltà dell'anima e "prodotti culturali", cui si era affidato Baumgarten ai tempi della *Sciagraphia*, e il più maturo sistema di articolazione basato sui *nessi argomentativi della percezione*, che abbiamo cercato di illustrare nelle pagine precedenti; ne derivava inoltre, se consideriamo la cosa dal punto di vista della storia dell'estetica, il primo esempio post-baumgarteniano di una estetica psicologico/poetologica; ma ne derivava anche, osservando le cose "a bocce ferme" e cioè presupponendo come avvenuto, come fa Baumgarten, il completo dispiegamento della verità disciplinare dell'estetica, un singolare rovesciamento dell'*ordine naturale* del discorso scientifico (L, § 27), chiamato a muovere dallo *spirito bello*, dal *carattere dell'estetico dotato*, di cui occorre comprendere la *dotazione* psicologica, allo scopo di indirizzarsi nel seguito allo studio delle articolazioni della bellezza della conoscenza, che è l'effetto delle *forze vive* dell'estetico (Æ, § 27). Di più, per Baumgarten il discorso sull'estetico dotato non si esaurisce nella sola analisi psicologica, implicando viceversa alcuni sviluppi designati, in sostanza, a tradurre in atto quelle potenzialità conoscitive: le forze vive in tanto sono *vive*, in tanto se ne dispone, in quanto vengono disciplinate in un percorso che implica esercizio, dottrina, *ars*, entusiasmo, cura delle connessioni d'insieme e dei particolari e che non può che far riferimento ad alcune più generiche "condizioni operative" del pensiero sensibile.

Entro queste coordinate s'intende, ai fini dell'*Estetica*, l'attenzione per la dottrina delle facoltà e per il versante psicologico della conoscenza sensibile. Tenuto conto di queste cautele e in questi limiti, dunque, ci è ora possibile accostarci alla psicologia empirica baumgarteniana quale viene presentata nella *Metaphysica* e riassunta di scorcio nell'*Estetica*¹.

La disposizione naturale, la *natura* dello spirito dotato di cui parla l'*Estetica*, si lascia articolare in due grandi suddivisioni, l'*ingegno* e l'*indole*, concetti intesi, rispettivamente, a indicare il concorso, nell'anima dell'estetico dotato, delle facoltà conoscitive e di quelle desiderative. Detto altrimenti, il trasferimento di questi concetti dalla *Metaphysica*

all'*Estetica* comporta tendenzialmente lo stesso processo che abbiamo avuto modo di osservare per il concetto di bellezza: vengono cioè impiegati in quanto funzionali e previa finalizzazione allo sviluppo del discorso estetico. Nello specifico, l'esito rappresentato dalla vivificazione delle *vires* psicologiche non è solo eventuale, ma è la ragion d'essere della loro analisi, tutta tesa allo studio dei loro bilanciamenti alla luce del progettato perfezionamento della conoscenza sensibile.

L'adozione del concetto di *ingegno in senso lato* ci presenta già una prima non trascurabile innovazione baumgarteniana. Esistono, osserva Baumgarten nella *Metaphysica* (§ 468), differenti possibili proporzioni (cioè differenti modi di rapportarsi fra di loro) delle facoltà conoscitive, differenti equilibri in cui una facoltà, o un gruppo di facoltà, finirà con l'esercitare una funzione trainante. A ognuno di tali differenti equilibri proporzionali si può attribuire in modo non arbitrario il nome di *ingenium latius dictum* (in tedesco *Kopf*², *Gemüthsfähigkeit*), tenendo conto sia dell'uso comune del termine *ingenium*, sia del suo senso tecnico specifico, connesso, come vedremo, al problema della *proportio*. Si daranno dunque «ingenia empirica, historica, poetica, divinatoria, critica, philosophica, mathematica, mechanica, musica etc.» (M, § 649) a seconda del prevalere dell'una o dell'altra facoltà e dunque dell'uno o dell'altro campo di esercizio, sino agli *ingegni universali, superiori* (in tedesco, in nota allo stesso paragrafo, *höhere Geister oder Genies*) «ad omnia cognoscendorum genera notabiliter aptiora». In ultima analisi, siamo di fronte a un concetto di genio assolutamente aperto anche in senso extra-estetico, e a maggior ragione extra-artistico.

Nell'*Estetica* a Baumgarten interessa considerare l'ingegno in senso lato in quanto «ingegno bello ed elegante innato» (*Æ*, § 29), ovvero come quel tipo o quei tipi di proporzione fra le facoltà conoscitive particolarmente adatti a favorire la bellezza della conoscenza³. L'ingegno inteso in questa accezione ampia ha dunque bisogno del concorso delle facoltà conoscitive, sia inferiori che superiori, che Baumgarten passa in rassegna. Occorre allora innanzitutto la «facoltà di sentire in modo acuto», e qui però non andrà considerata tanto l'acutezza dei sensi esterni, quanto piuttosto, d'accordo con la tradizione aristotelica⁴, quella del senso interno, della «coscienza intima di sé» (*Æ*, § 30): nello spirito bello «deve dominare un sentimento particolarmente forte e una coscienza intima di ciò che accade in lui, altrimenti sarà solo in preda ad un moto meccanico e non sarà in grado di giudicare correttamente i pensieri belli. [...] Questo senso interno deve fare di più di tutti i sensi esterni. Chi è solo puramente orecchio e occhio, non diverrà mai uno spirito bello. Il senso interno ci distingue dagli animali» (L, § 29). L'accento posto sul problema del conseguente *giudizio* vale a dirigere il discorso sul senso verso gli interessi generali dell'ingegno estetico. È forse anche il caso di notare che l'*Estetica* non fa parola, sostanzialmente, di tutto il complesso di problemi, intitolato

all'*æsthetica empirica*, che Baumgarten aveva iniziato a tratteggiare ai tempi della *Sciagraphia* e soprattutto della seconda *Lettera*.

Un ruolo significativo nel discorso estetico occupa poi l'immaginazione (*Æ*, § 31), qui intesa in senso specifico come facoltà di riprodurre percezioni relative a "cose" assenti e distinta dalla *facultas fingendi*, che agisce invece combinando e separando parti di quelle percezioni⁵. L'operazione, accenno qui a questioni che ci verranno utili nel seguito, presuppone l'intervento della capacità sensibile di far attenzione a parti di percezioni, astraendo da altre parti (*M*, § 589, cfr. § 529). Come che sia, l'accento batte, in Baumgarten, sulla composizione del molteplice in una nuova immagine fantastica, mai presentatasi in quanto tale ai sensi eppure capace, nella sua accezione più compiuta, che è direttamente oggetto dell'estetica, di una sua legalità. Baumgarten sottolinea come alla *facultas fingendi*, denominata anche «disposizione poetica» (*Æ*, § 34), spetti un ruolo guida nell'ambito delle facoltà conoscitive inferiori, ruolo che, raccogliendo le osservazioni che si sono già fatte nel corso di questa ricerca, si individuerrebbe soprattutto nella capacità di raccogliere in unità le prestazioni dell'*analogon rationis* e di venire incontro alla ridefinizione del concetto di *inventio* (*L*, § 14). Prodotti della *facultas fingendi* sono i *figmenta* delle *Riflessioni*, le *fictiones* dell'*Estetica*, di cui torneremo a occuparci. Dall'immaginazione in quanto facoltà che riproduce peretti di cose assenti la "psicologia dei moderni" è in grado di distinguere la memoria in quanto «disposizione naturale a riconoscere» (*Æ*, § 33). Tanto l'*Estetica* quanto le *Lezioni* (§ 33) non mancano di sottolineare su questo punto il progresso dei moderni sugli antichi.

Baumgarten "ripensa" l'immaginazione e la *facultas fingendi* iscrivendo in un quadro teorico nuovo, quello dell'estetica, teorizzazioni tutto sommato direttamente riconducibili alla lezione wolffiana: a cambiare sono gli accenti, gli intenti che guidano l'operazione nel suo complesso, ma non a caso circola un'indiscutibile aria di famiglia nei diversi progetti di una *logica dell'immaginazione* che dagli Svizzeri, a Baumgarten, proseguono almeno sino al giovane Herder. Assai più complessa è l'operazione compiuta da Baumgarten a proposito dell'ingegno in senso proprio, più delicate le connessioni col quadro teorico complessivo e più incerti, crediamo, i risultati sinora raggiunti nella ricostruzione di questi nessi nella storia delle idee. Il punto di partenza non può che essere rappresentato dal Wolff della *Metafisica tedesca*. Ebbene, gli esiti del discorso wolffiano, normalizzati a partire dalla *Psychologia empirica*, hanno per lo più fatto dimenticare le premesse descrittive da cui Wolff stesso muoveva, col risultato di far passare una costruzione teorica finalizzata ad un risultato ben specifico (quello, vedremo subito, di fornire un metodo per la ricerca scientifica) per una più neutra mappatura, dimenticando invece quel più complesso retroterra, assai ben rappresentato dallo stesso Wolff, che viene poi di

fatto diversamente funzionalizzato dalle poetiche critiche illuministiche e da Baumgarten.

Ma procediamo con ordine. Nella *Metafisica tedesca* Wolff si occupa dell'*ingenium*, in tedesco *Witz*, innanzitutto in relazione all'elaborazione di quella che oggi chiameremo una logica della scoperta scientifica. Nella scoperta, infatti, osserva Wolff, facciamo uso di sillogismi, ricavando sempre, «secondo la forma dei sillogismi ordinari, una cosa da un'altra, finché si giunge alla fine a una proposizione a noi in precedenza ignota» (*Metafisica tedesca*, § 364). È tuttavia «i sillogismi non sono l'unico mezzo di cui abbiamo bisogno per la scoperta» (ivi). Wolff è cioè ben cosciente del rischio di un regresso infinito, che rappresenta del resto l'accusa classica ad ogni forma di razionalismo, e va alla ricerca di uno strumento, di una regola «con cui si *sia* messi in grado di iniziare nel dedurre. Tale regola è che si cerchi di trasformare l'ignoto da indagare in qualcosa di equivalente che sia noto a uno; operazione che io chiamo *principio di riduzione*» (ivi). Tramite il *Grund der Verkebrung*, nelle opere latine *principium reductionis*, si riconduce «un caso all'altro» (*Metafisica tedesca*, § 366) cioè l'ignoto al noto, grazie all'analogia che è possibile istituire fra i casi diversi sulla base della loro *somiglianza*. Perché dunque si riesca a far uso del principio di riduzione e dunque si metta in moto, in ultima analisi, la catena della scoperta, è necessario essere in grado di *percepire facilmente la somiglianza*. «E la facilità di percepire le somiglianze è propriamente ciò che chiamiamo *ingegno*. Dunque per lo scoprire si richiede, oltre all'arte di dedurre (*schliessen*), anche l'ingegno; e non è possibile cavarsela mediante quella soltanto, senza questo» (ivi).

La somiglianza costituisce dunque il correlato e la base, dal punto di vista ontologico, dei processi che dal punto di vista psicologico e logico chiamano in causa l'ingegno e il principio di riduzione. Ma le somiglianze, qui potremmo forse cavarcela con una battuta, non si somigliano tutte; ci sono cioè somiglianze che rimangono alla superficie e altre che giungono al cuore, all'essenza delle cose. Somiglianze cioè che riguardano le proprietà *essenziali* e altre che si tengono al livello degli *accidenti*. Ed è proprio qui che si gioca la partita per l'ingegno. Spiega infatti Wolff nelle poco posteriori *Annotazioni alla Metafisica tedesca* (§ 113, ad § 366): «Chi dipende solo dai sensi e dall'immaginazione non arriva ad altra somiglianza che quella che si trova in quelle cose in quanto lì rappresentate. E ciò si trova presso poeti, oratori, saltimbanchi e così via. Laddove invece si aggiunge acume e profonda riflessione ⁶ si vedono le somiglianze interne delle cose, e dunque si viene favoriti nella scoperta». Altra cosa sono dunque le *fictiones* e l'*ingenium* di chi si basa sulle somiglianze esteriori, sensibili, altra quelle che riguardano le somiglianze interne, essenziali, per le quali si richiede *acume*.

L'acume, infatti, consiste nella «*Deutlichkeit in den Begriffen*» (*Me-*

tafisica tedesca, § 850, nello stesso senso già § 209), nella *distinzione nei concetti*⁷, e proprio per questo l'acume rappresenta infatti «la prima specie di perfezione dell'intelletto»⁸ (ivi). Un aspetto ulteriore e correlativo della faccenda verrà chiarito da Wolff nelle opere latine quando si preciserà che l'acume è «*facultas in uno multa distinguendi*» (PSE, § 332), mentre si chiama ingegno la «*facilitatem observandi rerum similitudinem*» (PSE, § 476). Ancora una volta Wolff si basa sugli usi linguistici, e dunque l'acutezza sarà capacità di discernere, distinguere elementi di un intero, mentre casomai l'ingegno per così dire *osserva* le connessioni d'insieme fra elementi differenti. Che tuttavia quel distinguere elementi sia in senso tecnico *Deutlichkeit*, conoscenza intellettuale, chiara e distinta, rappresenta una ipoteca fortissima posta da Wolff anche sul significato da attribuire alla teorizzazione dell'ingegno.

È infatti vero in generale che chi possiede ingegno è capace di rappresentare tutto in modo vivido (*lebhaft*) per l'immaginazione, osserva Wolff nelle citate *Annotazioni*, ma «dove non c'è acume, c'è solo un ingegno dozzinale (*gemein*, in senso peggiorativo), e si osserva solo la somiglianza fra cose comuni, come osserviamo generalmente fra oratori, poeti e saltimbanchi, i quali ultimi mediante il loro ingegno sono capaci di render tutto ridicolo. Laddove invece si associa l'acume si scorgono somiglianze nascoste, e l'ingegno aumenta con l'acume e la profonda riflessione» (§ 320, ad 858 e ss)⁹.

Appunto in relazione a queste considerazioni, e per l'uso specifico della scienza (e ciò varrebbe anche, al limite, nell'ipotesi della stessa scienza della letteratura, come nel seguito del § 320 delle *Annotazioni*), l'ingegno allora «deriva da un acume, da una buona immaginazione e da una buona memoria» (*Metafisica tedesca*, § 858), ovvero associa alle facoltà inferiori la prima delle *perfezioni* dell'intelletto, la *distinzione nei concetti*, e si iscrive senz'altro esso stesso dalla parte dell'intelletto.

Wolff continuerà la sua «battaglia» contro l'ingegno sprovvisto di acume, negando valore conoscitivo, nell'*Ethica*, ai *lusus ingenii* della poesia che noi diremmo barocca e condannando come *misera cosa* anche l'estetica di Baumgarten e Meier precisamente perché pretenderebbe di fare a meno del possesso di un *ingenium acutum*¹⁰.

La definizione wolffiana d'ingegno, insomma, apre tutta una serie di campi di relazione, da noi velocemente sfiorati, ma li risolve, al tempo stesso, in una ben precisa scelta tematica e in funzione del progetto epistemologico wolffiano; tutte quelle relazioni, ad ogni modo, possono essere diversamente giocate se solo si muova da un differente interesse tematico e teorico. Come appunto nel caso di Breitinger e, con ancora maggiore padronanza teorica, di Baumgarten.

In breve su Breitinger: il *locus* è il saggio sulle similitudini, del 1740¹¹, in cui Breitinger teorizza la necessità di dar vita a una logica dell'immaginazione, analoga a quella superiore dell'intelletto; ai con-

cetti dell'intelletto corrisponderanno le immagini della fantasia e ai sillogismi le similitudini, ottenute comparando le immagini secondo le loro somiglianze. D'accordo con Wolff, rilevare somiglianze è per Breitinger compito dell'ingegno, concepito come facoltà (*Vermögen*) dell'intelletto. L'intelletto, chiamato in soccorso della logica della fantasia a governarne i prodotti, si basa però a sua volta sull'opera della fantasia, la quale fornisce immagini e descrizioni poetiche. In un primo tempo Breitinger sottolinea soprattutto l'abilità dell'intelletto nel presentare analogie fra immagini tra loro all'apparenza remote, istituendo somiglianze la cui scoperta risulterà fonte di particolare piacere. Rimane il fatto che tutto il discorso breitingeriano si riferisce al lavoro delle immagini della fantasia, la quale, al contrario dell'intelletto, non ricerca la vera essenza delle cose, ma *si accontenta della superficie* ¹². Si tratta di uno dei temi guida di tutta la riflessione di Breitinger: la poesia lavora rappresentando sensibilmente in immagini fantastiche le *circostanze* delle cose e non le *proprietà essenziali*, di pertinenza del discorso scientifico. Riesaminando conclusivamente la materia, Breitinger introduce allora una nuova osservazione decisiva: le similitudini sono «effetti della facoltà inferiore dell'ingegno» ¹³: di quella parte dell'ingegno che rimane nell'ambito delle facoltà conoscitive inferiori, implicando il riconoscimento di somiglianze per le quali, sottolinea lo stesso Breitinger, non si richiede particolare *acume*.

Baumgarten porta a termine questo processo nel momento in cui, nella *Metaphysica* e nel modo più completo a partire dalla seconda edizione, teorizza (M, §§ 572-578) forme sensibili dell'acume e dell'ingegno che vengono ad affiancarsi alle modalità intellettuali della tradizione wolffiana e che, coordinandosi insieme col nome di *perspicacia sensitiva*, indicano un ambito di attività dell'ingegno acuto di specifica pertinenza estetica: una vera pietra miliare per l'*analogon rationis* e per il ripensamento euristico dell'estetico. Anche per questa via la *gnoseologia inferior* non è più tributaria dell'epistemologia (superior), ma conosce un autonomo ambito di ricerca e di scoperta.

Non sorprende allora che nel momento stesso in cui dedica tante cure alla ridefinizione dell'ingegno e dell'acume Baumgarten ne limiti alquanto il peso, per il discorso estetico, rispetto al più ortodosso wolffiano Gottsched: per Gottsched il *Witz* assicurava all'intelletto il controllo metodico sulla produzione poetica, per Baumgarten ingegno e acume si iscrivono in una più ampia circolazione, appunto quella garantita dall'*analogon rationis*, dotata della capacità di strutturare autonomamente la conoscenza sensibile e tendente a una autonoma perfezione, la bellezza.

Poco resta da aggiungere a questo punto a proposito della teorizzazione del giudizio sensibile, che dell'autonoma perfezione data dalla bellezza è un ovvio correlato, e che, oltretutto, va rettamente inteso, e cioè inserito in senso scientifico nell'ambito del concetto baumgartenia-

no di critica, di cui si è già detto nella prima parte di questa ricerca.

Maggiore attenzione dedica lo stesso Baumgarten alla «disposizione a prevedere e a presagire» (Æ, § 36). Reduci dalle decine di sottopartizioni della *mantica* proposte nella *Sciagraphia* e nella *Philosophia generalis* potremmo a questo punto essere indotti a sospettare della genuinità dello spirito illuminista di Baumgarten se lo stesso Baumgarten non ci mettesse sulla giusta strada sia nell'*Estetica* che nelle *Lezioni*. Non si tratta di attendere «non so quali oracoli di natura estetica» (Æ, § 36) o di diventare profeti (L, § 36), ma è in gioco una questione di primaria importanza per l'estetica, la *vita cognitionis*: «uno spirito bello deve vedere nel futuro: deve parlare la lingua del cuore, cioè commuovere, ma se deve commuovere gli altri, deve prima essere commosso lui stesso. Non può commuovere se non suscita appetizioni e non può suscitare appetizioni se l'oggetto di esse non è futuro» (ivi). Troviamo qui, insieme al riferimento alla vita della conoscenza di cui si parlerà più avanti, temi da noi già trattati, su cui non ci soffermiamo se non per osservare il perfetto intreccio che in poche righe Baumgarten realizza fra il proprio impianto psicologico e gnoseologico, temi della retorica classica (Quintiliano), e infine, vedremo anche questo, la *scientia media* dell'ontologia scolastica. In particolare, il nesso fra la sfera conoscitiva – con le sue implicazioni ontologiche – e quella desiderativa ci verrà utile fra breve a proposito del concetto di *indole*.

Fra le facoltà conoscitive inferiori Baumgarten cita per ultima la «disposizione a esprimere tramite designazione le proprie percezioni» (Æ, § 37) ovvero la *facultas characteristic* della *Metaphysica*. In quell'opera (M, § 619) Baumgarten spiegava più distesamente che il fatto che si percepiscano i segni insieme alle cose designate manifesta la presenza nella nostra anima della capacità di congiungere insieme nella rappresentazione segni e cose designate, ovvero di congiungerli insieme in un *nesso significativo* (M, § 347 e § 358, una nozione di pertinenza dell'ontologia e della cosmologia baumgarteniana) tale per cui il segno è il mezzo per conoscere il designato, che è il fine del segno e quindi del processo di designazione nel suo complesso. La *facultas characteristic* così intesa può operare in modo distinto, ed essere di ambito intellettuale, o in modo sensibile, e rimanere di ambito estetico. Altro momento essenziale dell'analisi baumgarteniana della *facultas characteristic* è costituito dalla differenziazione fra conoscenza simbolica e intuitiva (cfr. *supra*, il capitolo sull'*analogon rationis*), rapporto che si radica appunto nelle relazioni fra segno e designato. Baumgarten, nell'*Estetica* (§ 37), sottolinea la necessità di far prevalere comunque la conoscenza intuitiva, necessaria alla bellezza perché è l'unica *movens* (M, § 669).

Nella *Metaphysica* e nella *Philosophia generalis*, ma non ancora nella *Sciagraphia*, viene totalmente riportata in questo campo e inquadrata

nell'*æsthetica characteristic* la trattazione delle scienze del linguaggio (*philologia, grammatica* in senso lato), di cui sono parte anche la retorica e la poetica¹⁴. Sappiamo già del lavoro di Baumgarten su queste parti del suo sistema e della rilevanza teorica della decisione di includere la *philologia* nella filosofia della conoscenza; interessa adesso notare la cautela con cui, nell'*Estetica*, Baumgarten fa riferimento a questi problemi, distinguendo fra «chi soltanto pensa in modo bello nella sua anima» e «chi anche espone ciò che ha pensato in modo bello» (*Æ*, § 37).

A fianco delle facoltà conoscitive inferiori, anche quelle superiori, l'intelletto e la ragione, sono chiamate a dare il loro contributo alla conoscenza sensibile e dunque all'estetica (*Æ*, § 38). Questa affermazione, che può sembrare includere una contraddizione o implicare una resa dell'estetica al primato del discorso scientifico, è invece più sobriamente una conseguenza delle normali condizioni operative della gnoseologia baumgarteniana. *Conoscenza sensibile*, si diceva già a proposito delle *Riflessioni*, è un "campo di gravitazione", ed è evidente che anche in una rappresentazione sensibile posso sempre conoscere qualcosa in modo distinto; anzi, come ricorda lo stesso Baumgarten nelle *Lezioni* (*L*, § 38), dalla combinazione in un tutto interrelato di molte rappresentazioni di ambito sensibile derivano di necessità rappresentazioni distinte (e vedi *A*, § 21: «*Conceptus clarus clararum notarum distinctus est, obscurarum confusus*»), solo che si dovrà poi distinguere «tra usare la ragione e fare sillogismi» (*L*, § 38).

Meier tratta di questi problemi con molta chiarezza in un passo che vale la pena di riportare: «Così come una esposizione filosofica non esclude i concetti sensibili, altrettanto una esposizione sensibilmente perfetta non esclude i concetti distinti. Un poeta deve in primo luogo e immediatamente porsi il fine di produrre rappresentazioni sensibili. Nel dipingere il tutto, si vede costretto a rappresentare ogni parte in modo vivace. Di conseguenza è naturalmente necessario che il concetto del tutto divenga distinto. La distinzione è dunque una necessaria conseguenza della pittura poetica, che sorge da sé e che il poeta non può evitare senza danno. Naturalmente il poeta deve evitare tutti quei concetti distinti e completi che troviamo nelle scienze perché sono troppo asciutti e scarni. Ma quei concetti distinti che contengono molte note vivaci sono creature dell'intelletto bello e sorgono spontaneamente quando il poeta compone, da molti concetti sensibilmente belli, un tutto» (Meier 1746, § 13; in senso simile, vedremo, anche lo stesso Baumgarten in *Æ*, § 428).

L'intelletto, infatti, secondo la *Metaphysica*, § 637, può esprimere la sua perfezione tramite la capacità di arrivare alla distinzione aumentando la chiarezza intensiva delle note caratteristiche, e si parlerà in questo caso di profondità e purezza dell'intelletto, oppure aumentan-

done la chiarezza estensiva: si parlerà allora di *bellezza dell'intelletto*, che è di pertinenza estetica in quanto ci si occupi del versante della chiarezza estensiva, non da ultimo dell'esposizione sensibile, piuttosto che direttamente della rappresentazione distinta risultante. Scopo delle rappresentazioni estetiche è in ogni caso quello di tenersi nei limiti del sensibile, sicché dalla rappresentazione più generale, distinta, si dovrà sempre tornare alle rappresentazioni singolari, sensibili: «lo spirito bello [...] va sempre giù sino *ad singularia*, il che non avviene con gli oggetti delle scienze» (L, § 441).

Le considerazioni sull'intelletto bello e sul nesso fra le singole rappresentazioni sensibili, in specie vivide, e il loro esito complessivo distinto, danno modo a Baumgarten di riprendere (*Æ*, §§ 40-43) un "tema apologetico" già anticipato nei *Prolegomena* all'*Estetica* col celebre motto *ex nocte per auroram meridies* (*Æ*, § 7). La conoscenza sensibile rappresenta la base di partenza per ottenere quella distinta, e non vi è alcun contrasto insanabile, ma semmai un accordo profondo, fra lo sviluppo dell'una e quello dell'altra. È la confusione dei due ambiti che crea barbarie, come nel Medioevo (L, § 1), mentre lo sviluppo armonico di entrambi i rami della conoscenza corrisponde in ultima analisi alla natura dell'uomo.

All'integrale promozione della natura umana corrisponde anche il proposito baumgarteniano di curare l'*indole*, il *temperamento estetico* (*Æ*, § 44), dal momento che, detto nei termini più "popolari" delle *Lezioni* (§ 44), allo spirito bello si richiede «una buona mente (*Kopf*) e un buon cuore». Secondo il lessico più tecnico della *Metaphysica* (§ 732), l'*indole* è una determinata proporzione delle facoltà desiderative, costituisce dunque il perfetto corrispondente dell'*ingegno in senso lato*, mentre il temperamento è l'inclinazione dell'*indole* a desiderare un determinato genere di oggetti ed è soggetto a mutare in relazione alla consuetudine e agli esercizi. Ancora una volta, il nesso principale è con la *vita cognitionis*, con la capacità di commozione intesa come specifico aumento conoscitivo.

Tratteggiata così l'architettura della dotazione psicologica dell'*æstheticus felix*, e si tratti pure di un progetto già tutto rivolto al perfezionamento della conoscenza sensibile, possediamo ancora una mera potenzialità, se vogliamo una *spes hominis æsthetici* che richiede, per tradursi in pratica, un ulteriore, lungo percorso di affinamento; anzi, se è vero che «la natura [...] non può restare nello stesso grado che per breve tempo» (*Æ*, § 48) ed è sempre a rischio di intorpidirsi, è necessaria una vera e propria *ascesi*, quantomeno nel senso etimologico, cui Baumgarten si riferisce di fatto, di *esercizio continuo e regolato*.

Ha inizio così una sequela di sezioni dedicate, nell'essenziale, a tradurre in pratica tramite una più agguerrita strumentazione teorica quanto già disponibile per natura; la formula, d'origine retorica, dei

rapporti fra *natura* ed *ars*, viene in tal modo intrecciata con la progressione scolastica fra *dipositio* e *habitus*, che si ottiene con l'esercizio. Modifica essenziale a questo schema di progressione, come vedremo nel seguito, l'effettiva traduzione in pratica di quanto promesso dalla dotazione estetica innata avviene grazie a un *entusiasmo* che trae origine dal fondo più oscuro della nostra facoltà rappresentativa. Ma restiamo per ora alla sezione sull'*exercitatio*.

Tanto il concetto di *esercizio estetico* quanto quello di *estetica dinamica*, proposto nella parte finale della sezione, trovano rispondenza nella logica baumgarteniana, costituendo anzi i titoli di due sezioni della *Acroasis Logica*; ma anche a questo proposito entrano in gioco evidenti dissimmetrie fra lo sviluppo sistematico dell'estetica e quello della logica: *dinamica* e *ascetica*, sulla falsariga della distribuzione delle materie voluta da Wolff, erano parti della logica pratica, mentre divengono, nel caso dell'estetica, elementi significativi della parte teorica, concepiti perché «si realizzi in relazione a un certo tema un accordo dell'ingegno e dell'indole» (*Æ*, § 47) e l'effettiva produzione di *conoscenza bella*.

La massima parte degli esempi forniti da Baumgarten riguarda, qui come altrove, la letteratura, ma l'ambito del discorso è senz'altro più esteso e tocca potenzialmente ogni aspetto della sensibilità nella vita quotidiana, come è dimostrato, nelle *Lezioni*, dal riferimento a una donna che «si acconcia ogni giorno per piacere ed essere bella» (*L*, § 47). Per il resto, basterà osservare che ancora una volta Baumgarten è particolarmente attento ai problemi didattici, o meglio specificamente pedagogici; la formazione dello spirito estetico inizia già dai giochi, dai gusti, dalle favole dei bambini e dalla scelta degli educatori.

Proprio all'educazione estetica, alla formazione disciplinare dell'estetico, è dedicata la sezione successiva, la quarta dell'*Estetica* (*Æ*, §§ 62-77). Ancora una volta, anche a un primo livello descrittivo di superficie, risulta singolare l'intreccio di questioni e spunti provenienti da ambiti diversi che Baumgarten rielabora insieme per formare l'ideale di cultura dell'estetico compiuto. Innanzitutto, come abbiamo già rilevato, la questione in quanto tale è modellata sul problema ciceroniano della formazione culturale dell'oratore, motivo ciceroniano da cui Baumgarten riprende anche l'elemento saliente della sezione, ossia la teorizzazione dell'*ars æsthetica* (cfr. *supra*, il paragrafo "Dalla storia alla scienza dell'estetica"). Di fatto, però, il curriculum disciplinare dell'estetico è modellato sulla metafisica wolffiana, da cui trae la partizione in scienze che riguardano Dio, l'universo, l'uomo (*Æ*, § 64). Baumgarten rifiuta il concetto di «un estetico enciclopedico o polii-store» (§ 67) lavorando invece su un versante di cultura generale, da specificarsi poi in modo più prossimo a seconda dei differenti *caratteri particolari* degli estetici. Fra le componenti necessarie della cultura estetica figurano ad ogni modo la psicologia, per la sua capacità – più

volte ribadita da Baumgarten – di fornire principî certi all'estetica, la storia e l'antiquaria, che permettono di articolare in modo credibile le situazioni descrittive, la pratica ingegnosa nella designazione.

Impegnato a lanciare una rete concettuale a carattere generale, Baumgarten enuclea un aspetto materiale della disciplina estetica, rappresentato dalla *pulcra eruditio*, ed uno formale, costituito invece dall'organizzazione sistematica dei principî strutturali delle arti per mezzo dell'*ars æsthetica* – ma su ciò si è detto. In uno degli ultimi paragrafi della sezione (§ 75) Baumgarten pone in parallelo con la propria opera di ripensamento dei principî delle arti la riforma leibniziana della metafisica: un parallelo sicuramente molto lusinghiero per il padre della *metafisica del bello* (così l'estetica in L, § 1), che mette in rilievo il significato da Baumgarten attribuito alla nuova teoria, ma anche un parallelo rivelatore, crediamo, di strette connessioni. Come del resto si è avuto modo di argomentare in più luoghi, l'estetica baumgarteniana investe temi portanti della metafisica leibniziana, dalla monadologia ai mondi possibili, dalla *lex continui* alla logica del verosimile, e soprattutto concepisce se stessa in relazione a una forte circolazione sistematica fra ontologia, logica, psicologia. Gli sviluppi ulteriori dell'estetica settecentesca, anche in Germania, andranno piuttosto verso una progressiva risoluzione di questi nessi.

Restiamo per un momento in tema di riforme della metafisica: Wolff, nella *Logica tedesca* (I, § 23), attribuisce a se stesso il merito di aver scacciato l'oscurità e di aver portato chiara luce nella metafisica, e non a caso la *Metafisica tedesca* reca nel frontespizio una vignetta, con l'iscrizione «*lucem post nubila reddit*», in cui il sole, vinta l'oscurità, illumina un paesaggio abitato. Nella scala leibniziano-wolffiana delle rappresentazioni l'oscurità rappresenta il grado più basso, da cui la conoscenza vera e propria si allontana attraverso i vari gradi di chiarezza, distinzione e così via. Dell'oscurità, osserva Wolff, «non possiamo farcene granché» (*Ausführliche Nachricht*, § 91), dal momento che le rappresentazioni oscure non ci procurano alcuna conoscenza. Nell'anima, come sappiamo, alle facoltà conoscitive superiori e al volere libero si contrappone una parte inferiore, che comprende tutte le rappresentazioni che restano comunque al di sotto della soglia della distinzione e gli appetiti da esse risultanti; ancor più radicale sembra però la contrapposizione fra una zona di tenebre e una di luce, fra il territorio dell'oscurità e quello della chiarezza (PSE, § 36); le tenebre, l'oscurità, sono mero *defectus claritatis*. La posizione wolffiana, peraltro, è meno monoliticamente “fotocentrica” di quel che si è ripetuto a lungo; il regno delle ombre non è una massa amorfa¹⁵, ma conosce esso stesso gradazioni al suo interno (*Logica tedesca*, I, § 10; PR, § 202) e soprattutto Wolff è ben certo del fatto che il nostro intelletto non è mai puro, che in noi trovano sempre spazio, accanto

alla distinzione, anche la confusione e l'oscurità (*Metafisica tedesca*, § 285). Su questo punto le posizioni di Baumgarten, come sappiamo, non sono molto diverse.

Con tutto ciò è indubbio che, a voler abbozzare una genealogia delle fonti prossime¹⁶ della rivalutazione baumgarteniana dell'oscuro, la posizione wolffiana, specie per il sostanziale abbandono della monadologia, è assai meno articolata di quella leibniziana. È infatti soprattutto per il tramite della tesi monadologica che le rappresentazioni oscure trovano spazio nel pensiero leibniziano, nella forma delle *piccole percezioni inconsce*, espressive del legame della monade con l'universo e al tempo stesso forma di rispecchiamento irriducibilmente individuale di quell'armonia universale¹⁷. Le piccole percezioni, in sé troppo minute per essere appercepìte coscientemente, risultano decisive per spiegare il formarsi di nuovi stati di coscienza e di nuove appetizioni.

Su queste teorizzazioni leibniziane si regge per intero il discorso di Baumgarten sul *fundus animæ* e sull'entusiasmo estetico. Le *Riflessioni sulla Poesia*, come si è visto, erano rimaste abbastanza prossime alla direzione di marcia voluta da Wolff, connettendo insieme oscuro e confuso nel campo della sensibilità e assegnando il primato fra le rappresentazioni sensibili a quelle confuse. La "svolta" che verrà compiuta dall'*Estetica* si annuncia, nella *Metaphysica*, innanzitutto tramite una riorganizzazione terminologica. Baumgarten definisce (M, § 511) *fundus animæ*, in tedesco *der Grund der Seele*, il complesso¹⁸ delle percezioni oscure che si trovano nell'anima; inoltre (M, § 514) ridefinisce i concetti di *campo dell'oscurità* e *campo della chiarezza* ponendoli in relazione a una accezione di *percezione totale* differente da quella wolffiana: Baumgarten si riferisce infatti alla totalità delle rappresentazioni nell'anima, laddove Wolff si riferiva alla singola rappresentazione vista nella sua interezza. Relativamente più prossimo a Cartesio, da questo punto di vista, Wolff è interessato all'analisi delle rappresentazioni *da parte* dell'anima/coscienza, e l'oscuro non può che giocare un ruolo marginale; più vicino alla lezione leibniziana, Baumgarten è anche più propenso a comprendere la funzione dell'oscuro *all'interno* delle dinamiche dell'anima/monade *vis repræsentativa universi*.

Ancora una volta, Baumgarten non nasconde l'orgoglio per i propri risultati teorici: il concetto di "fondo dell'anima" è *sinora ignoto a molti, anche fra i filosofi* (*Æ*, § 80) e la sua sostanza teorica non è stata compresa «prima del perfezionamento della psicologia» (L, § 80) operato, se ne deve concludere, dallo stesso Baumgarten. Sono le dinamiche che interessano il fondo dell'anima l'oggetto di riflessione di Baumgarten: la parte sinora esaminata del "percorso" dell'estetico dotato rimarrebbe nel campo della pura potenzialità se non si manifestasse un *impeto estetico* (*Æ*, § 78), un entusiasmo che spinge all'azione tutte le forze dell'anima «fino al punto che esse vivano per il loro

accordo fenomenico» (ivi), ovvero fino al punto che esse producano conoscenza sensibile perfetta, bellezza. Mentre si manifesta l'impeto estetico «tutta l'anima dispiega le sue forze [...] cosicché per così dire tutto il fondo dell'anima si levi alquanto più in alto» (§ 80); «mentre dura l'*entusiasmo* [...] tutta l'anima è tesa a porre in modo bello il tutto e le parti principali» (§ 95).

L'anima si tende e il suo fondo si solleva; la metaforica di indubbio sapore teologico che con buona pace di Wolff (PSE, § 35) attraversa per intero la riflessione dei nostri razionalisti sull'oscuro è qui impiegata per descrivere un movimento che, raccogliendo le indicazioni che Baumgarten dissemina nell'*Estetica* e nelle *Lezioni*, si può riassumere così: le percezioni oscure si innalzano, accostandosi al campo della chiarezza, vengono dunque in qualche modo apperceptive, sicché veniamo messi in grado di rappresentarci ciò che credevamo di avere dimenticato *del passato*, di non avere esperito e dunque di non sapere *del presente* o di non poter prevedere *del futuro* (Æ, § 80). Ciò avviene perché «una sorprendente massa di rappresentazioni», solitamente non apperceptive con coscienza, si raccoglie attorno ad alcuni concetti chiari, li sostiene e arricchisce e «suscita le lacrime» laddove altrimenti non ci si sarebbe commossi (L, § 80). La *vita cognitionis*, quella «dolcissima leggiadria della conoscenza bella» (Æ, prefazione 1758) che Baumgarten non sarebbe mai riuscito a trattare, rappresenta ancora una volta la stella polare a cui si orienta tutta la riflessione estetica.

Il tema leibniziano delle piccole percezioni inconsce, vien fatto di dire, viene declinato secondo quel modello argomentativo con cui abbiamo già imparato a familiarizzare, ma che qui ci si presenta probabilmente nella sua forma più radicale: non ancora il progresso della rappresentazione attraverso le varie forme della chiarezza estensiva, ma una «miscela di chiaro e oscuro» (L, § 80) che costituisce la fonte maggiore per quel successivo aumento conoscitivo.

Anche l'impeto estetico conosce gradazioni: gran parte della sezione è occupata da una casistica piuttosto minuziosa (ma il lettore di Baumgarten vi farà l'abitudine) che va dal semplice fervore, al rapimento, all'entusiasmo e non tralascia di considerare, fra le cause dell'impeto estetico, il vino e altre *bevande fortificanti*. È noto lo sprezzo con cui Hegel riferisce di simili teorie, evidenti spie di un punto di vista empirico; ma è proprio questa attenzione per l'empiria che vale forse la pena di sottolineare: Baumgarten aspira a seguire il tradursi in atto delle disposizioni estetiche nelle più varie situazioni dell'esperienza.

Il wolffiano Baumgarten, ma basterebbe dire il settecentesco Baumgarten, deve piuttosto fare i conti con la vicinanza poco raccomandabile fra l'entusiasmo degli estetici e quello degli «entusiasti», cioè «l'errore per cui si crede di avere sensazioni divine e ci si inganna» (L, § 78). La fondazione psicologica che abbiamo seguito vale an-

che come risposta a questa possibile obiezione e come accertamento filosofico di un “patrimonio culturale” della tradizione poetologica che poteva apparire a rischio ma che di fatto continuava a richiamare forti interessi teorici, come si potrebbe dimostrare pensando a Gravina e a Muratori, a Breitinger o a Klopstock o a Herder¹⁹, fino al caso esemplare rappresentato dal ruolo che l’entusiasmo svolge nel sistema di Batteux.

Mentre dura l’entusiasmo è meglio astenersi dal *labor limæ*, dice Baumgarten chiudendo la sezione e rinviando con ciò stesso alle considerazioni sulla *correzione estetica* che seguono a ruota (*Æ*, §§ 96-103), e che ci interessano al momento, considerate nelle linee generali, come testimonianza di un persistente legame di Baumgarten con la precettistica. Il referente è qui in modo specifico la letteratura, al più anche le arti figurative (*Æ*, § 95), e Baumgarten si preoccupa di determinare la misura dell’adeguatezza (l’*aptum*) fra l’elaborazione dei pensieri, la materia, le situazioni del contesto. Come spesso in situazioni del genere, è davvero difficile ricordarsi che Baumgarten sta parlando di *inventio* e non di elaborazione stilistica. Vedremo assai più avanti come proprio a partire da questo impianto Baumgarten sia poi in grado (*Æ*, §§ 555-565) di sviluppare alcune delle parti più ardite della sua costruzione teorica.

Chiude la parte dedicata al carattere dell’estetico una sezione di *varia*, che raccoglie alcune *cautele*, indicazioni relative a modi di procedere in generale nel campo del pensiero sensibile per evitare errori. Il modello concettuale delle *cautele* è ripreso da Thomsius, Weise e in genere dalla letteratura a cavallo fra Sei e Settecento, e si riferisce, in origine, a una prudenza di ambito specificamente sociale e politico. Il momento teorico più significativo della sezione è comunque costituito dal paragrafo d’apertura (*Æ*, § 104), in cui Baumgarten affronta con tratti rapidi e molto sicuri il grande tema dell’*imitatio naturæ*, attorno al quale si erano svolte tante delle dispute delle poetiche illuministiche da Gottsched a Breitinger. Pensare in modo naturale, mantenere uno *stile di pensiero naturale*, vorrà dire pensare in modo proporzionato (torna il tema dell’*aptum*) alle forze di chi pensa, alla natura dell’oggetto, al destinatario prescelto. Il tema ha un interessante sviluppo in Meier, che negli *Anfangsgründe* (II, § 521) considera il problema dal punto di vista semiotico: esprimersi in modo naturale, per un autore umano, sempre imperfetto, significa usare i segni artificiali del linguaggio in modo tale da avvicinarsi più che possibile alla perfezione dei segni naturali, opera di Dio. Anche in questo modo viene dunque riaffermata la preminenza del carattere intuitivo della conoscenza estetica.

La ricchezza estetica

Il primo fra i criteri di perfezione della conoscenza sensibile, la *ric-*

chezza, è anche, fra quelli portati a compimento, quello cui Baumgarten dedica la trattazione più breve e che presenta lo schema espositivo più semplice. Inquadrate brevemente il concetto di ricchezza estetica in generale, Baumgarten si occupa della *ricchezza della materia*, con particolare riferimento alla strumentazione tecnica adatta a ottenerla (arte analogica e topica) e al tipo di argomentazione ad essa connesso, quindi tratta della *ricchezza dell'ingegno* e infine della brevità, intesa come problema dell'*usus*, della pratica di entrambi i tipi di ricchezza ovvero, se vogliamo, delle regole operative da seguire nell'esercizio concreto. Contenuto specifico del primo criterio di perfezione è la ricerca dei *mezzi* ("unde parentur opes", dice Baumgarten con Orazio in *Æ*, § 115) e la loro prima, ancora generalissima, distribuzione e organizzazione tematica. Pertinente risulta qui anche il criterio della distinzione fra ricchezza oggettiva, della materia, e soggettiva, della persona.

Nell'ideale approfondimento della natura e dei possibili ordini sistematici della conoscenza sensibile che si realizza nella progressione delle analisi dell'euristica estetica, lo studio delle ricchezze di cui può disporre la rappresentazione estetica costituisce il primo e basilare gradino. Si tratta, innanzitutto, di comprendere quanto si estende la nostra conoscenza della realtà (*M*, § 515), quanto, nello specifico, la nostra conoscenza estetica. La suddivisione dell'intero ambito della conoscenza umana, essa stessa limitata, in una sfera di pertinenza della logica e una di pertinenza estetica comporta infatti che vi siano delle *materie*, ossia non direttamente delle "cose", ma piuttosto degli oggetti del pensiero e delle intenzioni e situazioni conoscitive, proprie dell'estetica, altre proprie della logica, ed altre potenzialmente comuni a entrambe le discipline.

In questo senso Baumgarten (*Æ*, § 119) parla innanzitutto di un orizzonte *finito* della conoscenza umana che si specifica in un *orizzonte logico*, proprio di «un ingegno filosofico medio», e in un *orizzonte estetico*, relativo a «un ingegno estetico medio»; inoltre, nelle *Lezioni* (§ 123), si serve dell'esempio di due cerchi che si intersecano. Disponiamo così di una prima rete, diremmo senz'altro a maglie larghe, che ci consente di orientarci nella conoscenza estetica. Si può inoltre osservare che la metafora degli orizzonti e ancor più quella dei cerchi presuppongono una continuità di piani fra estetica e logica, stazioni differenti di uno stesso dispositivo conoscitivo.

Baumgarten dichiara subito il proprio debito nei confronti della retorica: orizzonte estetico e orizzonte logico si relazionano fra loro come lo stile di pensiero «ininterrotto e più ampio proprio della retorica [a quello] conciso, e più contratto, proprio della dialettica» (*Æ*, § 122; cfr. Cicerone, *Orator*, 113-114). Non si può fare a meno di pensare a Vico che nel *De nostri temporis studiorum ratione* riprende, in polemica con Cartesio, lo stesso riferimento ciceroniano²⁰. Baumgarten

è soprattutto interessato a distinguere i modelli operativi lasciando però aperte le strade di comunicazione fra i due orizzonti conoscitivi. Di fatto, il predominio dell'intenzione conoscitiva porta Baumgarten ad allontanarsi ben presto da Cicerone (*Æ*, § 124): vi sono materie, ed esse riguardano ad esempio i problemi connessi con le prestazioni dei sensi, che possono essere oggetto di trattazione estetica oltre che logica proprio perché i sensi sono portatori di un contenuto di verità. Diversa sarà la «ratio cogitandi» (ivi).

Ma qui, evidentemente, assai più che con Cicerone Baumgarten sta facendo i conti ancora una volta con quella tradizione di pensiero, che rimonta al Rinascimento europeo, che ha confinato la retorica nel campo dell'*elocutio*, lasciando l'*inventio* in mano alla dialettica e cioè alla logica intellettuale. Proprio per il suo carattere sobrio e il suo presentarsi come una indicazione di massima e non distante dal senso comune, il concetto di orizzonte dell'ingegno estetico medio fa riferimento a una zona di autonoma giurisdizione della conoscenza sensibile, che riceverà la sua definitiva fondazione a partire dalle pagine sulla verità estetica (*Æ*, §§ 423-424).

Delineato il concetto di orizzonte estetico e ricapitolato velocemente il corso di formazione del carattere estetico, Baumgarten osserva che la ricchezza degli oggetti da trattare può esser procurata facendo ricorso a due apparati tecnici, a due diverse *arti*: in primo luogo è possibile servirsi dell'esempio di precedenti tentativi altrui uniformandosi parzialmente ad essi. Alla veloce menzione di questo procedimento *per analogia* (*Æ*, § 129) basato sul principio di riduzione e dunque sull'ingegno in senso stretto, segue un'attenta analisi dedicata alla *topica* (*Æ*, sezione X). La topica, concepita come metodo per la costruzione di argomentazioni a vantaggio della conoscenza intellettuale e di quella sensibile, viene da Baumgarten sottoposta ad un potente ripensamento teorico, mentre ne viene posta in discussione la stessa storia concettuale. Occorre tuttavia già preliminarmente dire che, grande per quanto sia il lavoro di Baumgarten sulla topica, il giudizio complessivo che egli ne dà è piuttosto negativo, risentendo dell'idea che essa costituisca comunque una tecnica per elaborare e recuperare conoscenze, mai autenticamente per produrle (*Æ*, § 130). La sezione si concluderà con l'invito ad abbandonare *l'inglorioso lavoro di tessitura delle tele topiche* quando è possibile seguire *gli Zefiri propizi* dell'impeto estetico (*Æ*, § 141). Più positivo, ma anche più limitativo quanto all'ambito di pertinenza, era stato il giudizio di Baumgarten quando nella *Sciagraphia* (§ 90), sia pure in un contesto meramente classificatorio, aveva definito la topica «Heuristicae oratoriae species».

Proprio su questo punto si appuntano viceversa le riserve dell'*Estetica*. La topica, definita *ars inveniendi*, e dunque caratterizzata in senso euristico da una tradizione che rimonta ad Aristotele e a Cicerone, vale innanzitutto, secondo Baumgarten, a permettere di ritrovare schemi

e soggetti argomentativi che già si sono stabiliti: «non è tanto un'arte del trovare, quanto piuttosto del richiamare alla memoria i predicati» (Æ, § 130). Non è dunque inventiva secondo il nuovo concetto di *inventio* cui frattanto è giunto Baumgarten. Questa topica destituita di proprietà autenticamente inventive si divide a sua volta in una parte logica e una estetica. Così Baumgarten radicalizza la scissione fra topica oratoria e *inventio* propria di tutta la tradizione rinascimentale e moderna, ma non più, come avveniva in quella tradizione, allo scopo di avocare l'*inventio* alla logica e riservare la sola *elocutio* alla retorica, ma per caratterizzare diversamente in senso inventivo il campo della conoscenza sensibile. Definito, secondo la tradizione, *locus* l'elemento dell'argomentazione che è sede dell'argomento stesso, i *loci* si dividono in universali, applicabili a tutti i temi, e particolari, relativi a ben definiti campi d'applicazione. Durissimo (Æ, § 133) è il giudizio di Baumgarten sulla topica universale, e sui suoi più tipici rappresentanti nel pensiero moderno: in primo luogo Raimondo Lullo, poi, in quanto caratterizza l'invenzione in un modo che trascende nettamente le possibilità della conoscenza sensibile, Pietro Ramo.

Assai maggiore è l'interesse che Baumgarten dedica invece alla topica particolare (Æ, §§ 139-140), costitutivamente assai più vicina alle esigenze di concretezza e di individualità proprie della conoscenza sensibile. Baumgarten critica la tradizionale strumentazione della topica, sostituendo agli usuali elenchi di *luoghi* nuovi modelli di organizzazione degli elementi argomentativi: propone in primo luogo di trattare l'argomentazione in base ai sei criteri generali di perfezione della conoscenza; in secondo luogo si potrà provare l'argomento secondo le diverse facoltà inferiori dell'anima; inoltre, si potrà adottare una topica, universale, che risponde alle diverse specificazioni delle proprietà del reale stabilite dall'ontologia. Se questa terza caratterizzazione corrisponde a un'attenzione per la topica allora ancora abbastanza comune, sono le prime due caratterizzazioni ad interessarci di più: il tentativo di Baumgarten è quello di ridefinire i materiali che gli vengono dalla tradizione retorica in senso gnoseologico, approfondendo le questioni dal punto di vista psicologico e logico.

L'analisi dedicata alla ricchezza della materia culmina nello studio degli argomenti che arricchiscono (*argumenta locupletantia*). Si è già detto altrove di questi paragrafi, assai significativi per la comprensione della teoria argomentativa di Baumgarten; non resta che occuparsene brevemente in relazione al tema specifico della ricchezza estetica, e innanzitutto per ribadire che Baumgarten non separa né ipostatizza i criteri di perfezione della conoscenza. Non è affatto detto che esistano o debbano esistere rappresentazioni che unicamente arricchiscono la nostra conoscenza sensibile, parliamo di *argumenta locupletantia* «per denominazione desunta o dalla loro forza principale o da quella di cui ora massimamente ci occupiamo» (Æ, § 143): Baumgarten si limita

cioè a considerare in direzione del discorso sulla ricchezza l'*oggetto fenomenico* bello (Æ, § 18). I topici sono *sedi degli argomenti*: nessuna sorpresa dunque che Baumgarten torni ad occuparsene adesso, ammettendo che «tutti i topici daranno a un ingegno mediamente istruito argomenti che arricchiscono» (Æ, § 144). Ma anche qui vale una differenziazione fra le procedure topiche: i topici particolari delle classificazioni introdotte dallo stesso Baumgarten (Æ, §§ 139-140) saranno infatti in grado non solo di determinare un aumento di conoscenza in rapporto a molti criteri di perfezione, ma di congiungere «insieme con l'atto dell'invenzione, o piuttosto del ricordo, l'atto di giudizio» (Æ, § 144). Mentre i repertori della topica oratoria tradizionalmente intesa – e ciò significa in primo luogo quelli della retorica tardo rinascimentale, erede di Agricola e di Ramo – offrono solo cataloghi di materie, demandando la scelta a un atto di giudizio di pertinenza intellettuale, la riformata topica baumgarteniana condivide con le altre determinazioni dell'estetica il possesso di autonomi criteri di organizzazione, immanenti alla sensibilità. Così Baumgarten pone l'ultimo tassello di quel ripensamento della topica che costituisce uno dei momenti teorici più significativi del discorso sulla ricchezza estetica. La maggior parte della sezione sugli argomenti, qui come altrove, è occupata dall'elencazione e discussione delle figure corrispondenti: «Figurarum sententiæ tot, quot argumentorum, sunt genera» (Æ, § 26). La ricchezza di cui parla Baumgarten deve essere ricchezza sensibile, dunque ricchezza di determinazioni; proprio per questo lo studio delle figure ha un peso particolare. Sarebbe ai nostri fini superfluo entrare nello specifico, limitiamoci piuttosto a segnalare l'interesse prioritario di Baumgarten: si è soliti rinviare al campo dell'*elocutio* molte figure che in effetti «se si adoperano in modo maturo, si esprimono nelle cose stesse e nei pensieri, per cui, se collocate giustamente, meriterebbero un posto fra le figure di pensiero» (Æ, § 145). È un avvertimento che tornerà di frequente nelle pagine dell'*Estetica*, testimoniando di un'intenzione in Baumgarten assolutamente prioritaria.

Sulla ricchezza dell'ingegno, a questo punto, non resta in effetti molto da dire che non si possa trarre analiticamente combinando insieme quanto già detto sul *carattere* in generale e sulla ricchezza della materia. Inoltre, proprio il concetto guida di *orizzonte estetico* è almeno altrettanto rilevante dalla parte del soggetto che dell'oggetto²¹. Questo per dire che la sezione sulla ricchezza dell'ingegno non offre più che quegli spunti analitici, in cui l'ideale dell'*aptum* guida il gioco combinatorio: «È fra le prime regole del pensare in modo bello scegliere materie pari alle proprie forze» (Æ, § 150, cita Orazio).

Lanciata una prima rete concettuale attorno agli orizzonti del pensiero estetico, intravista, sia pure nel modo più indiretto, la rilevanza, la verità e in breve la somma delle perfezioni di cui il pensiero estetico è capace, il primo passo dell'analisi baumgarteniana si completa ab-

bozzando un primo schema di coerenza delle materie così enucleate: la *rotunda brevitās* (Æ, § 166), il loro armonioso disporsi in un circolo concluso.

La *brevità* è assoluta o relativa; la prima comporta che non vi siano eccessi né manchevolezze che la sensibilità possa percepire, nulla deve mancare di ciò che consente di raggiungere la completezza e nulla deve esservi che non abbia una precisa funzione all'interno di tale completezza fenomenica: «è utile ricordare che Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide* in circa ottocento versi fa *in breve udire il crollo faticoso di Troia*» (Æ, § 162). La brevità relativa comporta un *adattamento* alle circostanze descrittive: tempi, personaggi, situazioni. Baumgarten fa qui tesoro di quanto già evinto sul *thema* e sulla *brevitas* nelle giovanili *Riflessioni sulla Poesia*. Non sorprenderà il lettore di queste pagine il fatto che il concetto di *rotunda brevitās* presenti, allo stesso tempo, uno schema di coerenza e un modello operativo per il trattamento coerente.

La grandezza estetica

Ritorniamo per un attimo alle pagine della *Metaphysica* (M, § 515): la *conoscenza vera* è la realtà, cui si oppone l'ignoranza (difetto di conoscenza), e l'errore (conoscenza apparente). La più piccola conoscenza immaginabile è quella «*unici minimi minime vera*», la più grande quella «*plurimorum maximorum verissima*» (ivi). Determinare il grado della conoscenza significherà dunque in primo luogo stabilirne l'estensione (ossia la ricchezza), la dignità e la verità.

Dedicato il primo passo dell'analisi alla ricchezza della conoscenza, è ora necessario comprendere in secondo luogo quanto è degna, nobile, in questa accezione *grande*, la nostra conoscenza estetica della realtà.

Come avveniva per la ricchezza, anche nel caso della grandezza estetica Baumgarten organizza la sua trattazione sulla base della distinzione fra materia e persona, e dunque fra grandezza (*magnitudo*) oggettiva, quella della materia, e grandezza soggettiva, quella della persona, definibile anche magnanimità (*magnitudo animi*). Ne deriva uno schema in cui, poste le basi generali del discorso, la trattazione specifica, articolata in una parte dedicata alla materia e una dedicata alla persona, conosce una ulteriore suddivisione in considerazione della grandezza assoluta, sempre necessaria, e di quella relativa, da determinare in rapporto alle varie circostanze secondo uno schema tripartito (tenue, medio, sublime) adattabile sia al rapporto fra pensieri e materie sia alla grandezza dell'animo. La parte sulla grandezza oggettiva, inoltre, tratta anche degli argomenti capaci di innalzare, *ampliare* la nostra conoscenza.

Va ricordato anche, a onore del vero, che l'esame di questi problemi trattiene Baumgarten più che in ogni altra occasione – poco

meno di duecento lunghe pagine del suo dettato *in finitibus spinis horridum* – impegnando il lettore in un esercizio di costanza a sua volta sublime; per di più, qui più che in ogni altra occasione l’interesse sistematico sembra prevalere di gran lunga sulla pregnanza delle teorizzazioni. Assistiamo a decine di classificazioni e sottoclassificazioni, mentre anche per quanto riguarda il sublime, culmine teleologico di tutta l’analisi, è impossibile sottrarsi all’impressione di un oggettivo invecchiamento dei referenti del discorso baumgarteniano (posto sotto la stella, poco luminosa, di Werenfels), che appare comunque arretrato rispetto ai contemporanei; soprattutto, poi, il concetto di sublime sta in Baumgarten piuttosto a designare una “zona di competenza” del pensiero estetico che non a problematizzare questioni fondanti del pensiero estetico in quanto tale, come avveniva contemporaneamente nel dibattito europeo sul sublime, ed anche in Germania sotto le due insegne del sublime e del meraviglioso. Se dunque non mancano i motivi d’interesse, non da ultimo la viva sensibilità critica con cui sono condotte alcune analisi di testi letterari, complessivamente la parte sulla grandezza è oggi la meno leggibile dell’*Estetica*.

Coestensiva con le suddivisioni generali prima ricordate è (*Æ*, § 181) quella fra grandezza *naturale* e grandezza *morale*: un fenomeno naturale o un bruto gigantesco come il virgiliano Entello hanno principalmente una grandezza naturale, che non ha direttamente rapporto con quella morale, cioè con la sfera etica della libertà del volere. Tuttavia, dato il nome di *dignità estetica* alla grandezza morale, Baumgarten postula (*Æ*, § 185) l’esistenza di una dignità assoluta distinta da quella relativa, e questa dignità assoluta non può mancare ad alcun oggetto della conoscenza estetica. È senz’altro possibile, a questo proposito, scorgere l’esistenza di una forte ipoteca moralistica: Baumgarten, pur rifiutando ogni estremismo (*Æ*, § 183) è senz’altro per un’arte e più in generale per un pensiero (estetico) ispirato a valori etici. Occorre però far distinzione fra questo dato di fatto indiscutibile – ed anzi troviamo l’esplicito ossequio per i valori stabiliti in campo «morale, etico, economico, politico» (*Æ*, § 194) – e una possibile confusione di piani, da cui viceversa Baumgarten mette in guardia ripetutamente: la nozione di dignità estetica, come le altre che incontreremo nella nostra analisi, aspira a proporsi come criterio costruttivo immanente, come del resto si ricava analiticamente dal suo porsi come una specificazione di quella grandezza estetica che è il secondo criterio di perfezione della conoscenza sensibile. Il contributo dell’analisi compiuta tramite questo secondo criterio sarà nell’essenziale da ricercare nella costruzione di una rete di schemi di pertinenza e strutturazione tematica di natura etica.

Una riprova immediata di quanto si dice si ha, nella sezione dedicata alla grandezza assoluta della materia (*Æ*, §§ 191-201), con il

concetto di *ethos* estetico positivo, che sta precisamente a indicare un accordo, un'armonia fra le cose e i costumi che sia «oggetto fenomenico, ossia osservabile anche da parte dell'analogo della ragione» (*Æ*, § 194). La rilevanza "etica" delle materie, ripensata in funzione di questi schemi di pertinenza propri della conoscenza sensibile, diventa un ordine costruttivo interno della sensibilità. È quanto si evince anche dal passo ulteriore dell'analisi di Baumgarten: le materie, infatti, considerate in senso relativo – ma la stessa divisione vale anche per gli stili di vita – si dispongono in una scala ascendente dal tenue, al medio, al sublime. Ebbene, malgrado il costante interesse etico di Baumgarten, etica ed estetica possono non coincidere nella classificazione dei loro oggetti; vi saranno così temi virtuosi che rientrano esteticamente nel genere inferiore e temi connessi al vizio che, trattati in base all'elemento formale in essi contenuto (*Æ*, § 204), rientrano addirittura nel sublime: un esempio ne è il *Catilina* di Sallustio; in questi casi, osserva Baumgarten, «le loro varie parti costitutive» sia dal punto di vista materiale che formale «possiedono una grandezza naturale; questa grandezza è dovuta alle conseguenze che derivano *dal male sia materiale che formale*, che sono tutte cose che non sfuggono all'analogo della ragione» (ivi). Un luogo estremamente indicativo del totale trapasso della rilevanza etica in criterio organizzativo interno del fenomeno estetico.

È da notare anche che in queste pagine (specie *Æ*, § 209) ha inizio la revisione critica del sublime longiniano: Baumgarten condivide la distinzione di principio fra sublime e patetico, mentre ritiene che la concezione generale di Longino abbia di mira solo le forme più alte del sublime, poco adatte a rappresentare quel vasto campo del pensiero che Baumgarten intende rappresentare con la dizione di sublime. Torneremo fra breve su questi punti.

Le sezioni che seguono hanno un prevalente interesse sistematico ed organizzano la materia tenendo conto di differenti possibili gradi nel rapporto fra pensieri e materie e delle differenti aberrazioni di tali rapporti, nascenti, in generale, da un sovrabbondare del pensiero sulle materie (*gonfiore, ampollosità*) o al contrario dall'incapacità di elevarsi del pensiero (*bassezza*). Rimedio contro questi eccessi è uno stile di pensiero sempre proporzionato all'oggetto, nonché ovviamente una scelta oculata dell'oggetto stesso del pensiero. Ancora lungo la linea di sviluppo del discorso sulla dignità estetica si trova il concetto di *stile di pensiero costumato*. Questi problemi sono affrontati da Baumgarten tenendo costantemente presente le idee di Samuel Werenfels, che nel suo *De meteoris orationis* (1716, 1739²) si era occupato di alcune forme di sublime apparente, portando così, alcuni anni prima dell'inizio del dibattito delle poetiche illuministiche, un primo contributo alla critica del barocco. Il breve trattatello di Werenfels fu molto letto e stimato nella prima metà del secolo. Di fatto, mentre l'*Estetica* si

limita quasi esclusivamente ad autori classici, le *Lezioni* testimoniano la presenza di un referente di relativa attualità, il gusto barocco da Lohenstein ai tanti poeti cortigiani d'occasione.

La teorizzazione baumgarteniana, come si è detto, si basa su tre fondamentali livelli di discorso: stile di pensiero tenue, medio, sublime; ad essi Baumgarten dedica a questo punto le sue cure, rifacendosi soprattutto ai modelli della retorica latina e a Longino; almeno a livello terminologico, tuttavia, è presente anche Demetrio, sia nella definizione dello stile tenue come ἰσχνός (*Æ*, § 231), sia in quella del sublime come δεινός (*Æ*, § 296), indicazione, quest'ultima, sintomatica della definitiva integrazione settecentesca del *potente* di Demetrio nel quadro del sublime di derivazione longiniana.

Nell'esame dello stile tenue è interessante, fra le altre cose, la distinzione fatta fra la semplicità che caratterizza questo tipo di pensiero in quanto estetico e quella che contraddistingue alcune forme di pensiero filosofico (*Æ*, § 232). Baumgarten inoltre riprende alcuni temi classici, come quelli relativi allo stile epistolare o alla distinzione fra uno stile secco, asciutto, e uno arido. Difficile davvero distinguere in queste sezioni fra *inventio* ed *elocutio*. Carattere proprio dello stile medio è quello di trattare le materie che gli sono proprie in modo uniforme, ovvero adeguandosi all'innalzarsi e all'abbassarsi dell'oggetto stesso del pensiero; in questo l'*uniformità* si distingue dalla monotonia. Anche allo stile medio corrispondono specifiche aberrazioni, analizzate in una complessa casistica. Al sublime e alle aberrazioni ad esso contrapposte sono dedicate due lunghe sezioni: all'elevarsi dello stile corrispondono infatti, a giudizio di Baumgarten, anche maggiori rischi nell'errore.

Complessivamente modesto, come si è detto, è il contributo di Baumgarten al dibattito settecentesco sul sublime. Innanzitutto, il sublime rappresenta esclusivamente un passaggio ulteriore della stessa scala evolutiva sin qui seguita, e non pone per Baumgarten, rispetto ai passi già fatti, problemi teorici di particolare rilevanza. L'analisi si sviluppa prendendo in esame le denominazioni di magnifico, grande, alto, potente, ornato, vigoroso e mostrandone i rapporti col concetto di sublime; ciò permette di individuare anche i soggetti cui si adatta il sublime; proseguendo, tramite una sorta di sistema di opposizioni, si giunge all'enucleazione di sei caratteristiche di base del sublime: il sublime può essere espresso per mezzo di una particolare *ricchezza* espressiva, ma può anche rinunciarvi del tutto; è giocato sul rapporto fra pensiero e materia cosicché, secondo diverse o persino opposte strategie, possa emergere la *rilevanza* di entrambi gli elementi; ancora, si basa sulla *verosimiglianza*, ma solo su quella che può essere compresa da spiriti superiori, ed è insieme pieno di uno *splendore* che solo «occhi d'aquila» (*Æ*, § 303) possono sopportare; è inoltre potentemente *persuasivo* e capace di *incitare all'azione* gli animi. Non è difficile leggere in questi sei caratteri una

precisa rispondenza dell'analisi del sublime ai sei criteri generali di perfezione della conoscenza sensibile. Baumgarten attribuisce evidentemente grande significato a questa analisi della *forza ed efficacia* del sublime (così in *Æ*, § 297, con trasparente riferimento al suo valore argomentativo). Se ne capisce la ragione: un concetto centrale e allora attualissimo della tradizione retorica e poetologica diviene in tal modo banco di prova del sistema teorico della nuova estetica e cioè strumento di conferma della traducibilità di quelle tradizioni nel nuovo impianto gnoseologico. Al tempo stesso, non ci si può sottrarre alla sensazione che qui la macchina di Baumgarten sia sin troppo roduta, così da permettere di reiterare indefinitamente uno stesso schema, imponendolo senza problemi a ogni oggetto d'analisi. Evidentemente è cosa diversa utilizzare una griglia di criteri per analizzare qualcosa oppure utilizzare qualcosa per ritrovarvi una griglia di criteri già stabiliti. Gli eccessi classificatori di Meier o di Flögel non sembrano poi così lontani, qui, dallo spirito del maestro.

Il sublime baumgarteniano, e con esso tutta l'esposizione della grandezza estetica, conosce due poli di attrazione, il *valore*, il peso degli oggetti e la *gravità*, la dignità dei pensieri, ma inclina decisamente verso il secondo di essi. È quanto si fa esplicito nella prima parte della sezione dedicata all'argomentazione, in cui si definiscono amplificanti «quegli argomenti [...] che innalzano non direttamente il tema ma, cosa che certo riguarda il tema, la grandezza e la dignità dei pensieri, in modo che chi esprime le sue riflessioni sembri aver misurato per bene ogni minimo particolare dell'argomentazione» (*Æ*, § 329). Dall'arricchimento tematico offerto dal primo criterio (*Æ*, § 142) si passa dunque ad un lavoro già più fine di bilanciamento interno dell'argomentazione. Si tratta appunto, se non ci illudiamo, della "direzione di marcia" che si può cogliere in tutto lo sviluppo espositivo dell'*Estetica*.

Messi tra parentesi i paragrafi dedicati alle figure estetiche (*Æ*, §§ 330-351), giungiamo così a trattare della *grandezza dell'animo*, analizzata da Baumgarten in quanto dotazione presente in assoluto nell'estetico e in quanto requisito da determinare in relazione alle situazioni. La dimensione dell'oggetto e quella del soggetto sono strettamente interrelate, per cui in effetti Baumgarten torna spesso a occuparsi della rilevanza dell'oggetto in quanto spia della grandezza dello spirito. È possibile dimostrare uno spirito onesto o addirittura nobile anche in relazione a temi umili o soltanto medi (*Æ*, § 384), rivelando in essi la propria grandezza nell'evitare i difetti su cui a lungo si è intrattenuto Baumgarten nelle sezioni precedenti. In queste analisi si incrociano alcune questioni, quali l'arguzia o il genere comico, di cui Baumgarten esamina principalmente il versante classico ma sulle quali nella scuola baumgarteniana avvenne in quegli anni un approfondimento senz'altro innovativo per la storia culturale tedesca. Opere come i *Gedanken*

von Schertzen di Meier, le *Regeln zur Satyre* di Lasius e soprattutto la *Geschichte des Grotteskekomischen* di Flögel rappresentano interessanti tentativi di coniugare le categorie baumgarteniane con le tematiche letterarie ed aprono al contempo la letteratura tedesca ai generi letterari allora emergenti, sino all'interesse per il romanzo.

La sezione conclusiva di questa parte (*Æ*, §§ 394-422) trae alcuni ulteriori sviluppi sulla grandezza d'animo richiesta per il pensiero sublime, tornando sulle caratteristiche del sublime e occupandosi, sulla scia di Longino, delle cause della decadenza dell'eloquenza sublime. Baumgarten conclude così il suo discorso disegnando un orizzonte proprio del sublime in quell'ambito superiore che l'orizzonte estetico ha in comune con il logico (*Æ*, § 401). «L'estetica si leva [...] verso una magnanimità nella persuasione che supera l'arbitrio del favore popolare e i ceti volgari» (*Æ*, § 836): così, nelle splendide pagine dedicate alla persuasione estetica, Baumgarten ripenserà, proprio in funzione della persuasione, i risultati dell'intera analisi del sublime, mettendo in evidenza quel tratto che, con fatica, ci è sembrato necessario cercare di rintracciare in mezzo alle minuziose analisi via via proposte da Baumgarten. La discussione sulla *magnitudo* estetica sfocia in quella dedicata alla *magnitudo animi*, la magnanimità, e il modello principale è il confronto col sublime; in questo modo il lavoro sul pensiero estetico viene portato avanti sulla via di quella ricerca di schemi di pertinenza e rilevanza tematica di cui si diceva, e viene reso funzionale ai gradi ulteriori dell'analisi.

La verità estetica

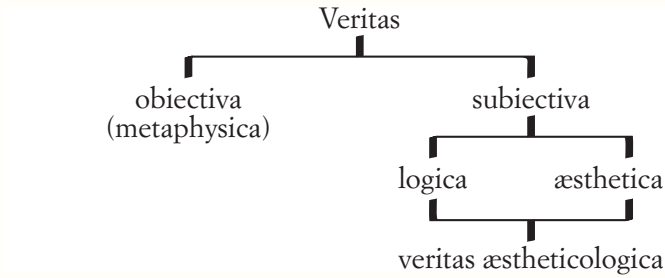
Prendiamo le mosse ancora una volta dallo schema espositivo della materia: presupposte le considerazioni più generali sulla natura della verità estetica, si può ammettere che se alla *conoscenza vera*, alla realtà, si contrappongono, come già sappiamo (ancora *M*, § 515), l'*ignoranza*, cioè il difetto di conoscenza, e l'*errore*, cioè la conoscenza apparente, diverrà adesso pertinente lo studio della falsità estetica come specifico opposto della conoscenza estetica *vera* della realtà. Si può, in considerazione della sua natura logica, denominare *verosimiglianza* la verità estetica e determinarne le ulteriori articolazioni: determinare, soprattutto, a quali caratteri rispondano e in che ambiti si iscrivano le rappresentazioni considerabili come lo specifico prodotto della conoscenza estetica sotto il profilo della verosimiglianza. Fatto ciò sarà possibile trattare degli argomenti probanti, per chiudere con alcune considerazioni sull'amore (*studium*) della verità estetica, che costituiscono, in certo modo, un supplemento d'indagine su natura e ambiti della verità estetica non dimentico dei problemi relativi alla persona, alla strumentazione tecnica, all'*usus*.

Ritorniamo nuovamente al fondamentale § 515 della *Metaphysica*: presupposta la ricerca intorno all'estensione e alla dignità della conoscenza, occorre prenderne in considerazione la *verità*. La verità metafisica è «ordo plurium in uno» (M, § 89), il che significa, esplicitando, che la verità metafisica degli oggetti consiste nel loro accordo con i principi universali che reggono ogni ente (M, § 92 e *Æ*, § 423), oppure, ancora, che la verità metafisica di un ente è minima quando si ha una conformità minima coi principî universali dell'ente ed è viceversa massima quando si ha una conformità massima, determinata dal numero maggiore di principî massimamente connessi e legati da regole forti e numerose (M, § 184). Baumgarten nell'*Estetica* (*Æ*, § 423) rimanda esplicitamente a questi principî, e cita anche l'origine di questa concezione della verità: Leibniz, i *Saggi di Teodicea*.

Ogni ente è vero in quanto corrispondente al principio di non contraddizione, al principio di ragione e di ragion sufficiente (nulla è senza ragione, nulla senza ragione sufficiente a fondarlo) e al principio del *rationatum* (non c'è ente totalmente privo di conseguenze, totalmente *sterile*, totalmente privo della capacità di valere da fondamento). La conoscenza è allora, nei termini della *Metaphysica*, tanto più vera e tanto maggiore quanto più è capace di organizzare insieme col maggior ordine cose più vere; l'ordine nella conoscenza è il metodo (M, § 515). Se è vero per il *principium rationati* che nulla è totalmente sterile, la conoscenza dotata di maggiore efficacia o forza sarà peculiarmente capace di valere da *ratio*, da fondamento di un'altra conoscenza, ossia, come sappiamo, di valere da *argomento*. Da qui si dirama, si ricorderà, un capitolo assolutamente centrale della riflessione di Baumgarten (cfr. M, § 531), e non sorprenderà trovare alcune delle puntualizzazioni definitive sull'argomentazione estetica proprio nella sezione sugli argomenti probanti.

Si tratterà dunque adesso, detto nelle linee più generali, di studiare le varie forme di corrispondenza fra la verità metafisica dell'ente e la verità della conoscenza, approfondendo, in particolare, le forme di *connessione veritativa* proprie della conoscenza sensibile. Ovvero, in altre parole, bisognerà rispondere alla domanda su cosa, nella nostra rappresentazione, permetta di assicurare l'ordine in unità della pluralità degli elementi.

L'estetica come filosofia strumentale, scienza della conoscenza che si affianca legittimamente alla logica, postula un accesso alla verità, meglio ancora, una nozione di verità, peculiare della conoscenza sensibile. Questo stato di cose è chiarito nelle *Lezioni* (L, § 424) tramite uno schema che sarà utile riprodurre anche qui:



Occorre cioè distinguere fra la verità della cosa – appunto la verità metafisica – e la sua rappresentazione vera da parte del soggetto, ovvero *l'accordo delle rappresentazioni con gli oggetti* (*Æ*, § 423), che dà luogo alla verità mentale, logica *in senso lato* o meglio soggettiva. Posto ciò, la verità metafisica può «stare innanzi principalmente all'intelletto» (*Æ*, § 424) cioè la rappresentazione può avvenire in modo distinto, dando luogo alla verità logica in senso stretto, oppure può «stare unicamente o principalmente innanzi all'analogo della ragione» (ivi) ed esser quindi conosciuta in modo sensibile dando luogo alla verità estetica; il concetto tradizionale di verità logica, in accordo con la ridefinizione dell'ambito della logica in senso lato, viene dunque ridefinito in quello di verità *estetologica* (*Æ*, § 427). È evidente, anche nelle formulazioni linguistiche, il forte realismo sotteso a tutto l'impianto, così come è evidente e più volte sottolineato dallo stesso Baumgarten il nesso fra questi concetti e quelli di *orizzonte* estetico e logico. L'analisi ontologica della realtà e una logica fortemente caratterizzata da elementi di psicologia si saldano a costruire la catena argomentativa della più densa, forse, fra tutte le sezioni dell'*Estetica*.

Baumgarten integra subito questa impostazione di base con alcune tesi (*Æ*, §§ 427-430) in certo modo riassuntive di posizioni già sviscerate: si danno ovviamente cose esteticamente vere che mantengono la loro verità anche in senso logico; dalla verità estetica delle parti deriva di necessità la verità logica del tutto; ci sono verità che superano l'orizzonte estetico e altre che restano al di sotto di esso. A questi paragrafi prioritariamente interessati a studiare le caratteristiche logiche e psicologiche della verità estetica seguono due tesi fortemente caratterizzate in direzione ontologica. La prima dice: «la verità estetica richiede la possibilità degli oggetti che si devono pensare in modo elegante» (*Æ*, § 431), mentre, in base alla seconda, «la verità estetica richiede la connessione degli oggetti che si devono pensare in modo bello con le loro ragioni e le loro conseguenze in quanto essa sia conoscibile in modo sensibile per mezzo dell'analogo della ragione» (*Æ*, § 437).

In base alla prima tesi, dunque, l'oggetto della rappresentazione

estetica deve essere in sé (*in assoluto*, *Æ*, § 431) possibile, deve cioè corrispondere ai principi universali in tutte le sue determinazioni, essere libero da contraddizioni; così intesa, una realtà è anche esteticamente vera, non presenta ai sensi e all'analogo della ragione «alcuna contraddizione fra le sue note caratteristiche» (ivi); possiamo dire «nessuna contraddizione nel suo *nesso* interno». La possibilità dell'oggetto deve sussistere anche in senso ipotetico, cioè anche nel caso in cui l'oggetto sia considerato nel *nesso* con altri enti. Baumgarten distingue allora fra possibilità ipotetica *naturale*, che riguarda ciò che è fisicamente possibile, *morale in senso lato*, e cioè sostanzialmente in relazione al carattere morale (all'*ethos*), o infine *morale in senso stretto*, cioè in accordo con le leggi morali. In questo modo, come si vede, il nesso ontologico – che in prima battuta era servito a connettere strettamente il discorso sulla verità con i temi portanti della parte sulla *ricchezza estetica* – viene ora impiegato per gettare un ponte fra la verità e la *grandezza estetica*.

Segue il secondo passo, che postula il *nesso* degli oggetti “con le loro ragioni e le loro conseguenze” e la conoscibilità da parte dell'*analogon rationis* di tale nesso. Si tratta in senso proprio, come ormai sarà chiaro al lettore di questa ricerca, di un nesso argomentativo, illustrato da Baumgarten nei due paragrafi che seguono con l'esempio del *nesso narrativo* che lega le vidende del Coriolano di Livio.

Baumgarten ha spinto così al livello più profondo lo studio della *connessione veritativa* dal punto di vista della varietà degli elementi del nesso di verità: «ordo plurium in uno». Occorre adesso studiare l'altro versante del nesso: «ordo plurium in uno». Dice allora Baumgarten che condizione di possibilità dell'oggetto della rappresentazione estetica *vera* è l'unità dell'oggetto in quanto oggetto della rappresentazione, unità tale, cioè, che possa essere colta sensibilmente, «nel rispetto della bellezza della percezione totale» (*Æ*, § 439). L'unità estetica (*forma di ogni bellezza*, dice Baumgarten con Agostino) sarà allora oggetto fenomenico e riguarnerà le determinazioni interne dell'ente, e in questo caso Baumgarten parla di *unità di azione*, oppure le determinazioni esterne, relazioni e circostanze, che Baumgarten riporta alle altre due unità aristoteliche, quelle di *luogo* e di *tempo*. Perfezione fenomenica e nesso argomentativo: la riformulazione del motivo dell'*unità tematica*, già presente nelle *Riflessioni*, porta ancora Baumgarten al centro propulsivo di tutta la sua estetica. Mette conto ricordare a questo punto che anche questo processo ha un suo preciso equivalente dal punto di vista psicologico, e cioè l'attività della *facultas fingendi*, produttrice di *finzioni*, capace cioè di dare forma a rappresentazioni composte governate da un principio organizzativo che permette di ricondurre a unità gli elementi della rappresentazione: «*phantasmatum partes percipiuntur ut unum totum*» (M, § 590).

Sulla scia dell'esplicitazione del carattere fenomenico dell'unità

estetica, e delle sue implicazioni, possiamo adesso intendere il passo ulteriore della riflessione di Baumgarten (*Æ*, § 440): dal momento che la verità esteticologica riguarda i concetti generali oppure gli enti singolari, gli *individui* completamente determinati, «nell'oggetto di una verità generale non si scopre mai – soprattutto in modo sensibile – tanta verità metafisica quanto nell'oggetto di una verità singolare. E quanto più generale è una verità esteticologica, tanto minore verità metafisica è rappresentata nel suo oggetto, sia in assoluto, sia soprattutto per l'analogo della ragione» (ivi). La conoscenza estetica, cui per ora limitiamo il discorso (ma vedi *Æ*, § 560), è tanto più vera metafisicamente, e dunque la verità estetica è tanto maggiore, quanto più risulta determinata, sino al massimo che si raggiunge nel caso della verità dell'individuo. Ed ecco perché, osserva Baumgarten esplicitando ancora una volta il richiamo ai criteri della ricchezza e della grandezza estetica, l'estetico si rivolge soprattutto alle verità più determinate e al limite alla verità singolare, quella dell'individuo. Ora, «la verità singolare è quella delle determinazioni interne dell'ente supremo oppure degli enti assolutamente contingenti» (*Æ*, § 441) ai quali ultimi, evidentemente, si indirizza la nostra conoscenza estetica. Gli enti contingenti a loro volta sono possibili nel nostro universo, parleremo allora di *verità in senso strettissimo*, oppure in un altro universo, dando luogo alla *verità eterocosmica*, conoscibile dalla *scienza media* degli uomini.

L'utilizzazione estetica del concetto di *scientia media*, proveniente dalla teologia della tarda scolastica, probabilmente pervenuto alla scuola leibniziano-wolffiana tramite Molina e Suarez²² e piuttosto intensivamente utilizzato – sia pure più come referente storico che non in funzione teorica – dallo stesso Leibniz nei *Saggi di Teodicea* e altrove²³, è un passaggio estremamente significativo all'interno della riflessione di Baumgarten, e ciononostante, essendo stato frattanto dimenticato il referente di partenza, non è stato in alcun modo recepito dalle letture moderne. In tutta brevità: il concetto di *scientia media* serviva a teorizzare la prescienza divina dell'accadere *contingente* mondano in un modo che permettesse di conservare sia l'onniscienza di Dio che la libertà della volontà umana. Baumgarten se ne serve nella *Metaphysica* (M, § 876) per esprimere la conoscenza che Dio ha delle *determinazioni degli enti attuali* degli altri mondi possibili. Anche nel caso della conoscenza umana, come abbiamo appena visto, la *scienza media* assicura la possibilità di costruire rappresentazioni dell'individuale relative agli altri mondi possibili. In questo senso le spetta una straordinaria rilevanza estetica che è, indissolubilmente, rilevanza conoscitiva: davvero nel concetto di *scienza media umana* la conoscenza umana e quella divina della verità metafisica sembrano quasi giungere a toccarsi. Baumgarten vedrà anzi in questo concetto un riferimento indispensabile, e peculiare dei moderni, per la teorizzazione della verità poetica (L, § 586).

Queste ardite speculazioni monadologiche acquistano il loro vero

profilo solo se proiettate e verificate sul piano dell'attività psicologica del soggetto della conoscenza sensibile, dal momento che la verità è estetica in quanto percepita dall'analogo della ragione, «per mezzo di sensazioni o atti immaginativi, o anche con previsioni accompagnate da presagio» (*Æ*, § 444). Si specifica così ulteriormente tutto il versante di analisi che verrà collegato alle *finzioni*.

Da questa straordinaria sezione si dipartono realmente le fila di tutti i discorsi che Baumgarten svilupperà nel corso dell'analisi del criterio di verità; una analisi compatta come non mai, che ci offre forse la migliore occasione per saggiare l'articolazione complessiva del pensiero di Baumgarten.

In primo luogo Baumgarten mette alla prova le sue concezioni studiandone il rovescio, la falsità estetica intesa come discordanza fra la verità metafisica e i pensieri. La sezione ha un andamento più faticoso di altre, perché il discorso, come del resto riconosce lo stesso Baumgarten (*Æ*, § 471), è costretto a procedere in una selva di *distinguo*, che, nell'essenziale, valgono a determinare le tesi ontologiche della sezione precedente in rapporto alla specificità della conoscenza estetica. Di fatto, proprio qui Baumgarten affida ai versi di Lucrezio una accurata apologia della sensibilità: «troverai che dai sensi per primi è stata prodotta/ la nozione del vero» (*Æ*, § 449, cita vari passi dal *De rerum natura*, IV). Costantemente Baumgarten sottolinea come in questa sezione sia in questione lo studio della falsità *estetica*, tale, cioè, da esser rilevata dalla sensibilità. Così, per fare un unico esempio, il grande tema dell'*unità* viene puntualizzato ulteriormente con riferimento alla possibile presa da parte dell'analogo della ragione (*Æ*, § 469). Sono le rappresentazioni che la sensibilità rifiuta come contraddittorie e quelle già comunemente date per false ad essere in primo luogo condannabili, secondo un criterio cui non sono estranee ragioni relative alla condivisione sociale delle credenze: «occorrerà esaminare a fondo sia il luogo che l'epoca e i destinatari per cui principalmente pensi» (*Æ*, § 452). Secondo le stesse direttrici viene discusso anche il concetto, di provenienza wolffiana, di *sogno inteso in senso oggettivo* (*Æ*, § 455): «la verità altro non è che l'ordine nei mutamenti degli enti, mentre il sogno è il disordine nei mutamenti degli enti» (*Metafisica tedesca*, § 142), ma ora è in discussione quell'ordine che sia percepibile e organizzabile dalla sensibilità. Proprio perché qui il giudizio è affidato alla sensibilità Baumgarten rimanda a una *dinamometria naturale* che è una innata capacità di regolarsi sul senso comune (e cfr. *Æ*, § 60). Anche qui il parallelo con la *dinamica* teorizzata in sede di logica (*A*, §§ 404-410) vale a evidenziare l'analogia di fondo e le differenze fra le due scienze. La cura maggiore di Baumgarten sembra dunque rivolta, oltre che a definire la falsità estetica, soprattutto a delimitarne il significato, mostrando come determinate rappresentazioni, seppure non giustificabili logicamente, non siano però esteticamente false. In

qualche modo più sotterranea scorre poi una distinzione fra ciò che è vero o falso in rapporto all'unità d'azione e ciò che lo è in rapporto alle altre due unità: la prima sembrerebbe essere l'unità per eccellenza, il nesso più intimo della rappresentazione, mentre le altre forme di unità si prestano più facilmente ad essere intese come piani di condivisione, anche a carattere sociale.

“Verità estetica” suonava piuttosto grossa, ai tempi di Baumgarten, che non esita, per un attimo, a rappresentarsi nei panni per lui francamente piuttosto improbabili di un Catilina della filosofia: «*Fino a quando abuserai della nostra pazienza? Quanto a lungo questa tua follia si prenderà gioco di noi? Fin dove giungerà la tua sfrenata audacia?*» (Æ, § 478). Il *felix furor* di Baumgarten consiste in realtà soprattutto nell'aver saputo recuperare il significato genuinamente filosofico della retorica, nell'averne ripensato la funzione conoscitiva, *euristica*; un merito che continua a venir frainteso, come a suo tempo e con maggiori giustificazioni storiche da Croce e Baeumler, da tanti anticrociani e antibaeumleriani odierni ai quali, con Genette, si è ristretta la retorica.

Baumgarten si richiama alla lezione della retorica per specificare in quanto *verosimiglianza* la verità estetica. Anzitutto Baumgarten prende le distanze da ogni forma di scetticismo, tanto da quello che investa le possibilità della ricerca intellettuale e della scienza in senso wolffiano, quanto da quello che dubiti della possibilità di raggiungere nel caso della conoscenza sensibile «qualcosa della certezza completa ed una sufficiente coscienza per distinguere alcune cose vere da tutte quelle false» (Æ, § 480). Ad ogni modo, la possibilità di giungere a una assoluta certezza sensibile è limitata da Baumgarten ad alcuni casi ben specifici: alcuni principî conoscitivi di natura generalissima e soprattutto *l'esperienza* in senso stretto, cioè quello che è intuitivamente certo. Qui Baumgarten si richiama a temi che verranno formalizzati nell'*Acroasis logica* (A, § 331): i giudizi dei sensi sono *intuitivi*, sono cioè giudizi singolari completamente certi per esperienza immediata, oppure *discorsivi*, ovvero conclusioni cui funge da premessa un giudizio intuitivo: in questo caso possono esser falsi, come avviene nel caso in cui si scambi una conclusione per un giudizio intuitivo. È dunque della massima importanza, in estetica, distinguere l'esperienza in senso stretto «per sensationem immediate acquisita» (A, § 163) da ogni altra forma di «conoscenza cui inerisca qualche elemento di sensazione» (Æ, § 482). In ogni altro caso, bisognerà *pensare in modo verosimile*, valersi di ciò che, pur non raggiungendo un assoluto grado di certezza, non appare, *in situazione*, esteticamente falso.

È possibile fornire alcuni criteri generali della verosimiglianza estetica; Baumgarten lo fa riprendendo, in questo punto assolutamente decisivo, la dottrina retorica del *verosimile* (Cicerone), εἰκόσ in Aristotele. Baumgarten nell'*Estetica* si tiene particolarmente vicino al Cicerone del

De inventione (I, 46) che invece nelle *Lezioni* rielabora con maggiore libertà. In ogni caso il senso della proposta è chiarissimo: sulla scorta di Cicerone, «l'invenzione è descritta quale *escogitazione di cose vere o verosimili, che rendano la causa (esteticamente) probabile*» (*Æ*, § 484) – una ripresa decisiva del concetto retorico di *inventio* e della sua funzione *argumentativa*. Più che in ogni altro punto dell'esposizione di Baumgarten, è qui in questione la tenuta conoscitiva dell'argomentazione estetica, da intendere come il momento in cui la problematica dell'invenzione del verosimile fa i conti in modo definitivo con la retorica, recuperandone l'accezione euristica.

Nel seguito, Baumgarten elenca ben quattordici tipi di *verosimile*²⁴, che coprono tutti i gradi della verità estetica; riassuntivamente «l'estetico [...], distinguendo la verità metafisica e quella esteticologica come l'oggetto e la percezione che se ne ha, come la cosa e il concetto della cosa, nota che la verità esteticologica può essere completamente chiara o non esserlo. Si usa chiamare la prima verità, l'altra verosimiglianza. Il filosofo chiama la prima certezza completa, la seconda verità di ciò che è incerto, probabile, dubbio, improbabile» (*Æ*, § 503). L'intuizione che la verosimiglianza non sia da intendere come un grado attenuato della verità, ma che le competa un autonomo tenore di validità²⁵, se da un lato viene resa possibile dagli sviluppi del pensiero filosofico da Leibniz a Wolff, ha d'altra parte una origine prettamente retorica, che Baumgarten indica nell'*εἰκός* aristotelico, nel *verisimile* e nel *probabile* ciceroniano, e più oltre, vedremo, in Quintiliano nel concetto di *evidentia*.

La definitiva individuazione di un concetto autonomo di verosimiglianza estetica funge anche da premessa per l'analisi delle *finzioni*, «percezioni formate dalla combinazione e dalla separazione di immagini fantastiche» (*Æ*, § 505), direttamente riconducibili alla *facultas fingendi* e quindi mediatamente al cooperare di tutto l'*analogon rationis*: «esse costituiscono di gran lunga la maggior parte di ciò che deve essere pensato in modo bello» (ivi).

Baumgarten ha già trattato le questioni portanti in funzione dello studio della struttura della rappresentazione, giungendo, come si è visto, alla più compiuta analisi della nozione di nesso che sia dato ritrovare nell'*Estetica*; inoltre, dispone già da tempo (*M*, § 589-590) di un concetto di facoltà inventiva e di una descrizione della legge operativa di quella facoltà che creano, si è visto anche questo, una perfetta rispondenza alle questioni strutturali, ma più decisamente ontologiche, poste dalla rappresentazione. Su questa base, Baumgarten ha gioco facile a ridefinire nella nuova classificazione delle *fictiones* l'assetto dei *figmenta* a suo tempo offerto nelle *Riflessioni*, dando forma definitiva a un capitolo significativo del pensiero estetico del primo Illuminismo tedesco. Saranno dette *finzioni strettissimamente vere* quelle che corrispondono a realtà del mondo empirico, *finzioni storiche in senso lato*

quelle corrispondenti a questo universo ma non ricavate direttamente dall'esperienza, *finzioni strettamente storiche* quelle possibili a partire dagli eventi e dalle circostanze del nostro universo. Le finzioni che, pur impossibili in questo universo, non presentano contraddizioni se inserite in un altro nesso universale e che dunque possono essere accolte dalla scienza media dell'uomo, sono *finzioni eterocosmiche*, dette anche poetiche in quanto implicanti una attività in certo modo creativa: «il loro inventore plasmando crea, quasi, un nuovo mondo» (Æ, § 511). Da esse si distinguono le *finzioni utopiche*, impossibili in ogni universo possibile, che sono condannate come mera parvenza, un nulla destinato a rimanere radicalmente impensabile e falso. In questo modo Baumgarten crea una scala di rappresentazioni che sempre più si allontanano dalla nostra realtà, senza perdere tuttavia il contatto con la verità metafisica.

Una classificazione delle *finzioni* basata esclusivamente sulle ragioni della teoria della conoscenza, sia pure con i nessi evidenziati fra ontologia, psicologia e logica, appare tuttavia insufficiente, a Baumgarten come già a tutta la prima estetica illuministica tedesca, a render conto del ruolo da esse giocato nel mondo umano. In ogni ambito dell'attività umana, infatti, finzioni di ogni genere si organizzano, si sovrappongono, si interpretano e rimodellano e si strutturano in narrazioni. Già nella *Sciagraphia*, come poi ancora nella *Metaphysica*, Baumgarten individua il concetto di *æsthetica mythica*, cui riporta la cura del perfezionamento nell'uso della *facultas fingendi* e in senso specifico le articolazioni che adesso ritroviamo in queste sezioni dell'*Estetica*.

Riformulando l'espressione *mundus fabulosus* (M, § 91; Æ, § 456), che aveva una accezione nettamente negativa in quanto *aggregato dei sogni*, Baumgarten definisce *mondo dei poeti* «il complesso e non ben coerente sistema di finzioni di ogni genere già adottate e proposte da parecchi ingegni di grande raffinatezza» (Æ, § 513). L'interesse di Baumgarten, come dimostra la sineddoche utilizzata, si indirizza specialmente al caso concreto della produzione poetica; tuttavia, ancora una volta, l'ambito di discorso è assai più ampio, e spazia dalla filosofia alla teologia, dalla mitologia alla qabalah, sino a ciò che oggi definiremmo "iconografia sacra"; leggiamo il seguito del paragrafo: «In quest'ambito si colloca la maggior parte delle cosmogonie dei filosofi, inclusa quella cartesiana, non meno di quanto lo facciano le teogonie degli antichi teologi, e quant'altro appartiene alla mitologia, non solo greca e romana, ma anche a quelle *tramandate* fra gli altri popoli, dagli Indiani all'*Edda*. In questa categoria rientrano gli atti dei santi in ogni loro parte, sia in forma di racconto storico, sia di finzione poetica, le loro immagini, il tratto e le posture con cui si suole scolpirli e dipingerli. A questo mondo, come un nuovo territorio, appartiene il mondo cabalistico con i suoi quattro elementi che un tempo l'avevano abitato nell'oscurità etc.» (ivi).

Ancora una volta l'interesse di Baumgarten si indirizza verso una *tipologia* delle finzioni, considerate in base al genere di nessi sviluppati nel "mondo dei poeti". Baumgarten distingue fra *finzioni poetiche analogiche*, che cioè si riferiscono ad un mondo poetico preesistente (è il caso dell'*Eneide* in rapporto all'*Iliade*), *finzioni poetiche completamente ignote*, ossia nuove, inedite, e *finzioni anomale*, che vengono cioè a contraddire un mondo poetico già esistente, col rischio però di risultare al fruitore meno credibili delle finzioni analogiche. Importante anche, al § 525, il riferimento a Sant'Agostino, che definisce *figure della verità* quelle finzioni che, pur non avendo un referente immediato nella realtà empirica, non sono affatto vuote di significato, ma si riferiscono a un significato di particolare pregnanza nella sfera metafisica o in quella morale.

Le finzioni si strutturano in narrazioni; Baumgarten prende in considerazione in modo particolare le *favole*. Ancora una volta, cura di Baumgarten è quella di partire dal problema conoscitivo: un *dogma*, un *principio di dottrina* ("Lehrsatz", L, § 526), un giudizio generale, può essere teorico o pratico; quest'ultimo, pensato in senso estetico, è una sentenza, che può venire illustrata da un esempio; l'esemplificazione di una sentenza, in quanto finzione, è favola. Nell'essenziale queste idee si trovano in forma simile già in Gottsched e sono riportabili a Wolff, che ammette il valore esemplare delle favole per la trasmissione di verità morali *ad captum vulgi*. Nell'accezione wolffiana, infatti, la favola ha il compito specifico di ricondurre alla conoscenza intuitiva una nozione universale conosciuta per via dimostrativa, e dunque oggetto della conoscenza simbolica²⁶. Sulla base delle teorie wolffiane la questione della favola era stata ampiamente trattata in Germania da Gottsched e dagli Svizzeri, e sarebbe rimasta in cima alle cure dei poetologi almeno sino al Lessing delle già citate *Abhandlungen über die Fabel* del 1759. Con il termine favola Gottsched intende in primo luogo in generale l'intreccio narrativo teorizzato soprattutto in relazione alla tragedia secondo il modello aristotelico; ma il termine vale d'altra parte a indicare il genere rappresentato dalla favola di Esopo. Bodmer e Breitinger indirizzano la loro riflessione soprattutto verso la favola nel secondo significato, che chiama in causa la questione del *meraviglioso*, dato dalla presenza di animali parlanti e in generale dagli elementi "eterocosmici". La novità di Baumgarten consiste nel portare avanti l'organizzazione sistematica di questa materia e nell'intenderla radicalmente legata a una forma di conoscenza, e non solo alla trasmissione di verità logiche. Da qui il legame con la trattazione dei criteri di verosimiglianza estetica, che avvicina Baumgarten agli Svizzeri. Baumgarten distingue fra favole storiche e poetiche, nel senso già noto, pone il problema del *nodo*, del capovolgimento della sorte, come elemento caratterizzante delle favole più complesse, ed enumera brevemente, anche qui sulla scorta delle partizioni dell'*æsthetica mythica* (S, §§ 29-30), i vari generi di favola.

Cognitio vera est realitas (M, § 515): la conoscenza estetica, in quanto vera, è espressione di una pienezza di realtà cui Baumgarten dedicherà le fondamentali teorizzazioni che chiudono, con l'analisi dell'*amore estetico della verità*, l'*Estetica* del 1750. La nostra analisi del concetto di unità estetica ci ha già condotto a rintracciare nel criterio della verità estetica un momento centrale di elaborazione dei due concetti guida dell'*Estetica*, quelli di *perfezione fenomenica* e di *nesso argomentativo*; la pienezza fenomenica di cui è capace la conoscenza sensibile, infatti, si esprime di volta in volta e di rappresentazione in rappresentazione in quanto *efficacia, forza*, capacità di valere da fondamento dell'argomentazione, cioè di aumentare il valore conoscitivo di un'altra percezione e della conoscenza estetica in quanto tale. Proprio all'analisi degli argomenti probanti è allora demandato il chiarimento di alcuni dei passaggi più significativi della teoria baumgarteniana dell'argomentazione; su ciò, ad ogni modo, rinviando ai riferimenti già forniti a suo luogo. Notiamo qui invece che l'affinità e continuità fra argomenti e figure, postulata da Baumgarten nel definire i due concetti (*Æ*, § 26), trova per la prima volta piena espressione proprio nel caso degli argomenti e delle figure probanti, nel senso che le figure probanti sono, per così dire, pienamente inserite nel circuito argomentativo. Baumgarten si interessa alle figure etimologiche, all'eziologia, considerata come «l'argomento probante per eccellenza» (*Æ*, § 545) in quanto pone una rappresentazione, accettata come vera, come causa di un'altra la cui verità sia meno certa; tratta poi del colore e delle sentenze, delle definizioni e descrizioni estetiche, parallele a quelle logiche; infine viene l'epanortosi o correzione, che permette di precisare in modo più esatto una iniziale verità estetica grossolana o approssimativa. L'inclinazione a operare questa forma di correzione, di affinamento e dirozzamento, è indice di un amore estetico per la verità, cui Baumgarten dedica pagine fra le più note e citate di tutta l'*Estetica*.

Il sistematico Baumgarten procede qui in modo più che mai sistematico: trattando in generale del carattere dell'ingegno estetico, Baumgarten si era occupato, come si è detto, della disposizione alla *correzione estetica*; lo *studium veritatis*, l'amore per la verità, ne è sostanzialmente la determinazione relativa al criterio della verità: «non solo un ingegno adatto, ma anche un ingegno esercitato [...] e abituato [...]; e non [...] una propensione qualsiasi, ma il fermo proposito da parte dell'animo di inferire dalle sue riflessioni il massimo di verità che, fatta salva la bellezza dell'insieme, esse possano ammettere» (*Æ*, § 555). In sostanza, quella sullo *studium veritatis* è, in modo solo parzialmente parallelo a quanto avveniva con i primi due criteri²⁷, la trattazione del modo in cui la *persona* fa uso degli strumenti conoscitivi e dei modi di elaborazione della conoscenza. Sarà così possibile ripensare il rapporto fra la verità soggettiva, esteticologica e la verità oggettiva, metafisica, ad essa soggiacente.

Ai fini della correzione, che avviene per amore della verità, sarà necessario riprendere in modo approfondito lo studio dei gradi della verità esteticologica: «quanto più la percezione dell'oggetto è (1) ricca, (2) grande e degna, (3) esatta, (4) chiara e distinta, (5) certa e solida, (6) ardente, e quanto più sono (7) numerosi, (8) grandi e rilevanti, (9) saldamente e (10) convenientemente regolati gli oggetti che comprende, tanto maggiore è la verità esteticologica» (Æ, § 556). I primi sei criteri, quelli che permettono di indagare i gradi della *percezione dell'oggetto*, ci sono ben noti, e sono i sei criteri generali di perfezione della conoscenza che organizzano l'*Estetica*, considerati qui nella loro forma più generale, e cioè riferibili sia alla conoscenza sensibile che a quella distinta (vedi specie il quarto e il quinto criterio). Gli ultimi quattro criteri, invece, riguardano direttamente la *realtà*, intesa in senso specifico come *cognitio vera* (M, § 515, pocanzi citato): *gli oggetti che la conoscenza comprende*, analizzati secondo il criterio della ricchezza (“numerosi”), della grandezza (“grandi e rilevanti”) e secondo le principali implicazioni analitiche, a noi già note, della verità *ordo plurium in uno*: regole salde (*fortiores*) e convenienza, ordine metodico delle regole (M, § 184). Torniamo a sottolineare quanto già detto: la forza, l'efficacia che questi ultimi criteri attribuiscono alla conoscenza si esprime in una capacità argomentativa (M, § 515) che consente a una percezione *intensivamente o estensivamente maggiore* di elevare il grado di perfezione di un'altra conoscenza; dallo studio di questo meccanismo argomentativo trae origine la compiuta articolazione della scala dei sei criteri di perfezione della conoscenza (Æ, § 556 e vedi M, §§ 515, 531, 669-671). Dunque, per quel che ne sappiamo sinora, i criteri riguardanti la *realtà* stanno alla base in un *continuum* con i criteri di perfezione della conoscenza, che a loro volta fungono da principî di articolazione dell'*Estetica*. Baumgarten chiarisce adesso (Æ, § 558) che i criteri (7-10 del § 556) riguardanti la *realtà* procurano alla verità esteticologica la perfezione materiale, mentre gli altri (1-6) la perfezione formale.

Quanto all'interna articolazione della conoscenza vera, della verità esteticologica che in tal modo si apre all'analisi, Baumgarten ripropone come assodati (*non putaverim nunc opus esse demonstratione*, Æ, § 557) due punti fermi: «(1) la verità massima non è quella esteticologica, ma quella strettamente logica; (2) tale verità non è appannaggio dell'uomo, nessuna cosa può essere conosciuta dall'intelletto umano nella massima verità logica, poiché chi conosce una cosa in questo modo le conosce tutte. [...] La somma verità logica [...] è presente soltanto nell'onniscienza» (ivi). Alla conoscenza divina, infatti, la *realtà* si apre allo stesso tempo nell'infinita ricchezza delle determinazioni dell'individuo e nella più compiuta distinzione e adeguatezza intuitiva. Nell'impossibilità di conseguire un tale traguardo conoscitivo, l'uomo ora mira alla perfezione formale, a detrimento di quella materiale, ora

a quella materiale, a scapito di quella formale (*Æ*, § 558). La prima strada è quella della conoscenza degli universali, delle nozioni generali, ed è la strada della conoscenza distinta, dell'astrazione e della *formalizzazione* del sapere, che dà luogo alla scienza ma comporta inevitabilmente la perdita delle caratteristiche individuali, di cui la realtà metafisica si compone; la seconda via, quella della conoscenza sensibile, a costo della compiutezza formale dà una maggiore ricchezza di determinazioni *materiali* dell'individuo. In questo modo Baumgarten ripensa e approfondisce le conclusioni cui era giunto nella primissima fase della sua analisi della verità estetica: «*La verità esteticologica* è quella degli universali, dei concetti e dei giudizi generali oppure quella degli enti singolari e delle idee. Si definirà quella *generale*, questa *singolare*. Nell'oggetto di una verità generale non si scopre mai – soprattutto in modo sensibile – tanta verità metafisica quanto nell'oggetto di una verità singolare. E quanto più generale è una verità esteticologica, tanto minore verità metafisica è rappresentata nel suo oggetto, sia in assoluto, sia soprattutto per l'analogo della ragione» (*Æ*, § 440). Da ciò, adesso, la *monumentale esclamazione* (così Baeumler, p. 202): «Che cosa è infatti l'astrazione se non una perdita?» (*Æ*, § 560).

È ormai sufficientemente assodato che Baumgarten non sta esprimendo alcuna riserva nei confronti delle scienze, né sta inseguendo urgenze irrazionalistiche in nome dell'individuo: all'uomo non resta che percorrere entrambe le strade, evitando semmai, come l'*Estetica* non si stanca di ripetere, di far confusione fra i due percorsi (Baumgarten ritorna ancora a questo tema, già al § 579). Ciononostante, il senso della riflessione di Baumgarten è indisconoscibile: i limiti della conoscenza umana comportano che la perfezione formale della conoscenza logica implichi la perdita di quella pienezza materiale della verità metafisica che si apre solo alla presa sensibile sull'individuo. La verità estetica è fonte di accesso a verità metafisiche negate alle limitate capacità logiche dell'uomo: l'individuo, il contingente, in quanto oggetti di conoscenza intuitiva.

A guardar più da vicino le cose, però, un innegabile motivo di imbarazzo sembra porsi a questo punto alla stessa scienza estetica, organizzata sulla base dei sei criteri di perfezione *formale* della conoscenza. Si tratta effettivamente di un esito ineludibile, che supera in certo modo la differenziazione fra conoscenza distinta e sensibile: tanto sull'uno quanto sull'altro versante il rispecchiamento della verità metafisica mette in moto un processo di perfezionamento formale della conoscenza, che in un caso avverrà per mezzo della chiarezza intensiva, per mezzo dell'approfondimento analitico dei rapporti di subordinazione fra le note caratteristiche, nell'altro per mezzo della chiarezza estensiva, cioè della moltitudine delle *notæ*.

E tuttavia proprio a questo è legata la peculiare possibilità della conoscenza sensibile, che nella cura formale dedicata a «*intuire*

in modo elegante le [...] cose con i sensi e l'analogo della ragione» (Æ, § 426, corsivo mio) riesce ad abbracciarne fenomenicamente la concretezza e individualità. *Eleganter intueri* è in qualche modo la formula definitiva del processo che qui ci interessa: pienezza della conoscenza intuitiva, caratterizzata dal prevalere della cosa designata sul segno (M, § 620, cfr. *supra*, il capitolo sull'*analogon rationis*) unita alla *forma pulcra* (Æ, §§ 564, 565), che non ha ovviamente nulla di "estetistico", ma comporta anzi la piena caratterizzazione conoscitiva del sensibile. «Nell'indagine della verità estetica» occorrerà allora «fare qualche eccezione nei confronti delle regole della somma perfezione formale, perché la perfezione materiale della medesima verità non venga eccessivamente danneggiata» (Æ, § 563). Alcuni oggetti conoscitivi, sottratti all'orizzonte logico, verranno *avvolti* «in una fitta serie di differenze più determinate, dalle quali la ragione aveva precedentemente fatto astrazione: si tratta soprattutto di quelli singolari, individuali, determinatissimi, che mostrano la più elevata perfezione materiale della verità esteticologica. Da tutti questi *l'orizzonte estetico* trae verità estetica, modellandola se non in una forma assolutamente perfetta, almeno bella, in modo che, nell'elaborazione attraverso una politura finalizzata all'eleganza, vada eliminato il minimo possibile di verità materialmente perfetta» (Æ, § 564).

La bellezza della conoscenza è elaborazione formale, ma la peculiarità di tale elaborazione formale è quella di cogliere la realtà in modo quanto più possibile determinato, con un deciso prevalere della conoscenza intuitiva su quella simbolica e ciò, conclude Baumgarten «al fine di avvolgere la verità materialmente perfetta con la più amabile perfezione di una forma verosimile» (Æ, § 565). Ci troviamo di fronte a un risultato tutto sommato simile a quello cui eravamo pervenuti nell'analisi dell'*ars æsthetica*: il perfezionamento formale della conoscenza estetica in tanto ha senso in quanto fa riferimento a una pienezza di realtà fenomenica, contingente, altrimenti non indagabile per l'uomo: *perfectio phænomenon*.

L'applicazione di questo prodigioso impianto teorico «secondo le tre specie e i tre gradi delle verità materialmente perfette» (Æ, § 566) riserva, a questo punto, minori motivi di interesse. Baumgarten individua uno stile di pensiero *estetico-dogmatico*, che si occupa delle verità generali, uno *estetico-storico*, «che dipinge gli enti attuali di questo mondo» (ivi), e uno *estetico-poetico*, che si occupa delle verità eterocosmiche. In questo modo, dopo un primo momento svolto più a ridosso del rapporto estetica/logica, Baumgarten ha modo di approfondire in modo sostanzialmente innovativo la "poetica dei mondi possibili" delle *Riflessioni* e delle precedenti sezioni dell'*Estetica* (Æ, §§ 505-538).

Inneggabile la vicinanza fra estetico e logico nello stile *estetico-*

dogmatico, nel senso che esso «elevandosi in alto spesso contempla oggetti comuni all'orizzonte logico ed estetico» e che, soprattutto, «mostra, giustamente, i suoi principali punti e momenti di riflessione all'intelletto bello, attraverso la distinzione estensiva» (Æ, § 567). Ciononostante il discrimine rimane ed anzi, se il tempo lo permettesse, Baumgarten riterrebbe opportuno mostrare nel corso della storia della filosofia i danni prodotti dalla confusione fra i due stili di pensiero (Æ, § 579), che differiscono per forma e per materia: «Come il primo estrae gli universali nei quali è contenuto il suo tema, così il secondo si rivolge soprattutto ai concetti inferiori contenuti nel medesimo tema. [...] Laddove ha termine lo stile di pensiero logico incomincia quello estetico» (Æ, § 569). Ancora una volta, la perfezione dell'estetico vive soprattutto nell'elaborazione sensibile dei nessi di verità: «dipingere con la massima verosimiglianza e vividezza il nesso della sua materia coi principî, in breve, e colle sue conseguenze più rilevanti, in maniera più diffusa» (Æ, § 572).

Quanto allo stile *estetico-storico*, esso si articolerà a seconda del sistema dei tempi in uno stile empirico (il presente), uno storico (il passato) e uno mantico (il futuro). L'interpretazione dello stile *estetico-poetico* si dipana in una analisi minuta di questioni, peraltro in sé rilevanti, piuttosto marginali ai fini della nostra lettura. Limitiamoci pertanto a osservare che nel delineare i caratteri dell'*amore poetico del vero*, Baumgarten torna ad approfondire l'analisi dei criteri di verosimiglianza, specificandoli ulteriormente come criteri della verosimiglianza poetica, cioè dell'eterocosmico. Non sorprenderà il nostro lettore osservare che i sei criteri adottati sono, ancora una volta, specificazioni dei sei criteri generali di perfezione della conoscenza (Æ, § 585). Appoggiandosi ad Aristotele, Baumgarten ne ricava anche che il vero poetico si trova in maggiore prossimità al vero *estetico-dogmatico* che a quello *estetico-storico*: la poesia è più filosofica della storia in quanto tratteggia le situazioni *secondo necessità e verosimiglianza*; col che, mi sembra, si pongono ulteriori tasselli al quadro gnoseologico sin qui delineato.

La luce estetica

Con l'analisi del quarto criterio di perfezione della conoscenza, la luce estetica, Baumgarten giunge a tematizzare esplicitamente nell'*Estetica* il concetto di *chiarezza estensiva* che gioca, come abbiamo visto ripetutamente, un ruolo centrale nella genesi complessiva del suo pensiero estetico. Abbiamo appena rilevato il ruolo di snodo di questo concetto per l'articolazione della verità estetica: proprio per il tramite della moltitudine di *notæ* che caratterizza la percezione estensivamente più chiara, la conoscenza estetica è capace di esprimere quella ricchezza di determinazioni della verità metafisica che sfugge invece alle limitate capacità dell'uomo nel campo della logica superiore. In asso-

luta continuità con quei nessi teorici, allora, occorrerà adesso studiare più da vicino il *perfezionamento formale* di cui la conoscenza estetica è capace nel campo della chiarezza estensiva.

Stiamo passando dalle analisi del § 515 della *Metaphysica* – i gradi della *realtà* come conoscenza vera, in stretta connessione con l'analisi ontologica del concetto di verità (M, §§ 89, 184) – a quelle del § 531, la chiarezza estensiva e intensiva della conoscenza, il compiuto dispiegamento della funzione argomentativa della percezione. Baumgarten distingue fra chiarezza intensiva ed estensiva (che saranno forme differenti di *perspicuità*), definisce vivida la percezione estensivamente più chiara e quindi, a partire dall'edizione del 1743 della *Metaphysica* definisce nitore o splendore²⁸ la vividezza dei pensieri e del discorso, per dedicarsi finalmente all'analisi delle funzioni argomentative della percezione. Trovano qui la loro fondazione gli *argomenti illustranti* di cui parleremo nelle prossime pagine.

Nell'essenziale, in apertura del secondo volume dell'*Estetica*, le pagine introduttive della parte sulla *lux æsthetica* (*Æ*, §§ 614-630) si occupano adesso di ricapitolare quelle nozioni, presentando in questo modo, come d'uso, la ripartizione delle materie, di cui si dirà tra breve, e segnalando alcune questioni di base, fra cui anzitutto la distinzione fra la conoscenza vivida e la conoscenza viva, il «vitale ardore» (*Æ*, § 620) dei pensieri. Le cose, poste sotto i nostri occhi nella moltitudine delle loro determinazioni, non saranno oggetto soltanto della conoscenza vivida, non saranno solo “messe in luce”, ma saranno poi anche in grado di commuoverci, di suscitare con il loro “ardore” la *vita cognitiois*, tuttavia «per loro natura essi [vividezza e vita] sono due elementi di bellezza disgiunti nel pensiero e vanno valutati separatamente, con un accurato esame teorico» (ivi)²⁹.

Prima di affrontare la partizione delle materie sarà utile fare ancora un'altra osservazione. L'intera *Estetica* è intessuta di un buon migliaio di citazioni classiche, con una netta preponderanza di Orazio, Cicerone e Quintiliano, ma con significative presenze di buona parte della tradizione poetica latina, dalla poesia arcaica sino ai poeti cristiani, per non parlare del Seneca morale e di Agostino, dell'epistolografia da Cicerone a Plinio il Giovane, della *Naturalis Historia*, del *Satyricon*. Nonostante ciò è indubbio che nel secondo volume dell'*Estetica* (come già nelle *Lezioni*) i riferimenti alla retorica e alla “storia dell'estetica” giochino in modo esplicito nella costruzione della posizione teorica di Baumgarten un ruolo ancor più attivo che nel volume del 1750. È quello che qui si può osservare sin dai paragrafi iniziali tramite il confronto con Quintiliano ed è, soprattutto, quello che vedremo nel caso dell'analisi dei principî costruttivi della pittura antica attraverso le pagine della *Naturalis Historia*, l'unico caso, sostanzialmente, in cui Baumgarten esce dai confini delle arti della parola (su cui L, § 20).

Quanto allo schema espositivo della materia, esso è, a conti fatti, il più complesso di cui si serva Baumgarten, e prosegue per alcuni versi il modello messo in pratica nel caso della verità: presupposte le osservazioni generali, infatti, Baumgarten tratta in primo luogo del concetto opposto, quello di *oscurità*, e quindi procede a una messa a fuoco per gradi successivi, attraverso i concetti di ombra, distribuzione della luce, attribuzione dei colori (con il “belletto” quale concetto opposto), per culminare in una trattazione degli argomenti e delle figure che illustrano; sezioni, queste, in cui più di un interprete, sulla base di Baeumler (p. 220), ha voluto vedere uno dei culmini dell'intera *Estetica*. Gravita poi in direzione delle tematiche dell'*usus*, come di consueto, la parte conclusiva, dedicata alla *thaumaturgia æsthetica*, cioè al trattamento estetico dell'ammirazione e della meraviglia.

Baumgarten anzitutto ha cura di delimitare il concetto di luce estetica al campo della chiarezza estensiva, «sebbene», osserva poi riprendendo un tema che ci è familiare, «per via indiretta, quando le parti del tema in buon numero rifulcano di luce sensibile, si ottenga per il bell'intelletto un concetto estensivamente distinto dell'intero» (*Æ*, § 617). In secondo luogo, Baumgarten distingue la luce estetica oggetto della sua attenzione in assoluta (la chiarezza estensiva in quanto tale, ottenuta grazie alla moltitudine di *notæ*) e relativa, caratterizzata dallo *splendido nitore* dei pensieri e della materia. Si tratterà di uno splendore *naturale*, frutto di una corretta imitazione della natura, intesa nei modi esplicitati a proposito del carattere dell'ingegno estetico (*Æ*, § 622, cfr. § 104), con la decisiva aggiunta della cura per l'unità estetica della rappresentazione (*Æ*, § 626).

Anche il concetto di oscurità ha una precisa rispondenza nella *Metaphysica*, in cui Baumgarten, come si è detto, aveva contrapposto un campo dell'oscurità a un campo della chiarezza (*M*, § 514). Quel concetto, però, ha avuto la funzione di spiegare le dinamiche del fondo dell'anima, e non è dunque un caso che Baumgarten, solitamente così ricco nei rimandi alla *Metaphysica*, non ne faccia adesso menzione: l'oscurità funziona qui davvero come *defectus luminis*, “caligine” da cui ulteriormente distinguere la funzione conoscitiva delle “ombre”, del “porre in ombra”. Come già nel caso della falsità estetica, l'attenzione è rivolta soprattutto a delimitare il campo; non sorprenderà dunque che esteticamente oscuro, oscuro *secondo la sensazione*, possa anche essere ciò che altrove, nel campo della conoscenza distinta, sarebbe invece conoscibile in modo pienamente legittimo. Baumgarten, insomma, rinnova il suo attacco contro la commistione di esposizione falsamente sensibile e materie di ordine intellettuale: «profondere fiumi di parole senza senso spalancando la bocca, a spiegare l'oscuro con il più oscuro» (*Æ*, § 639). È questo, nell'analisi logica del concetto, il primo genere di oscurità, che si avrà *per eccessiva intensità*, quando cioè una materia si presta ad esser conosciuta scientificamente con gli

strumenti della chiarezza intensiva, distinta, ma non con la chiarezza estensiva dell'estetico. Si potrebbe anche essere oscuri *per eccessiva estensione* – se cioè manca la capacità di riportare a una fondamentale unità tematica la moltitudine delle *notæ* – oppure *per eccessiva protensione*, quando manca la *brevitas* e ci si dilunga in commenti. Ultima forma di oscurità è quella che nasce dalla scelta di «un tema assolutamente oscuro di per sé, una chimera» (*Æ*, § 638), un oggetto impossibile del mondo utopico.

I concetti di *intensione*, *estensione* e *protensione* sono proposti da Baumgarten con il rinvio alla *Metaphysica* (*Æ*, § 628), in cui viene definita intensione dell'attenzione l'attitudine ad appercepire qualcosa in modo particolarmente chiaro, mentre l'estensione dell'attenzione è l'attitudine ad appercepire molte cose e la protensione dell'attenzione è l'attitudine a prolungare l'attenzione. Come si è fugacemente visto nelle prime pagine di questa ricerca, già Wolff (ad es. *Ethica*, § 15) ha definito l'attenzione e la riflessione *facoltà intermedie* fra quelle inferiori e l'intelletto. Sostanzialmente la stessa funzione si ritrova in Baumgarten, che tratta diffusamente dell'attenzione (cui sono riportate come ulteriori specificazioni la riflessione e la comparazione) e dell'astrazione, illustrandone leggi operative e implicazioni, solo nell'ambito della facoltà superiore (*M*, §§ 625-630), ma dedica loro un significativo paragrafo (*M*, § 529) anche all'interno della trattazione delle facoltà inferiori. Evitare l'oscurità estetica, sembra allora suggerire Baumgarten, significa anche tenersi nei limiti dell'accezione sensibile di attenzione e astrazione, nei limiti di quella che più avanti Baumgarten definirà «una vivida attenzione» (*Æ*, § 734). Soprattutto, però, al concetto di *attenzione e astrazione sensibile* si lega, come già abbiamo visto, l'enucleazione della nozione di concetto complesso (*M*, § 530), che rimonta già alle *Riflessioni sulla Poesia* e giocherà, vedremo, un ruolo importantissimo negli sviluppi dell'analisi.

Faccio attenzione a ciò che percepisco con maggior chiarezza, astraggo da ciò che percepisco in modo più oscuro (*M*, § 529): il concetto di ombra estetica varrà appunto, nell'essenziale, a mettere a fuoco in modo più compiuto il ruolo dell'attenzione e dell'astrazione nel campo della chiarezza estensiva. L'argomentazione di Baumgarten, per la verità, è forse meno felicemente esposta che altrove, eppure il nucleo concettuale viene solidamente delimitato: talvolta è esteticamente corretto porre in ombra qualcosa, cioè attribuire ad alcuni elementi minore luce, minore chiarezza estensiva di quel che pure sarebbe possibile; «un esempio di questo fatto si ha quando ciò che non è connesso con il tema viene mostrato solo da lontano, come se avvolto in una nube decrescesse allo sguardo» (*Æ*, § 635).

Baumgarten qui non si occupa direttamente dell'attenzione e dell'astrazione in quanto facoltà della dotazione naturale dell'uomo, ma piuttosto del loro deliberato uso teso al perfezionamento della co-

noscenza sensibile: le ombre sono «artifici che imitano la natura» (ivi) ai fini della scienza estetica, l'arte di farne buon uso «non si raggiunge senza dottrina» (Æ, § 687). La breve sezione dedicata alle ombre, a questo punto, analizza facendo ricorso ai sei criteri di perfezione della conoscenza i casi principali in cui sarà necessario *adombrare* qualche elemento rappresentativo³⁰. Perché queste operazioni sortiscano l'effetto voluto, contribuendo alla bellezza della rappresentazione, è però necessaria una *giusta distribuzione della luce e dell'ombra* (Æ, sezione XL), che sarà l'effetto di una buona imitazione della natura. Imitare la natura significherà, come sappiamo (Æ, § 104), far riferimento in primo luogo alla natura del tema scelto (Æ, § 667), considerandone le caratteristiche sia in assoluto sia in relazione al contesto; occorrerà poi considerare la natura e le forze di colui che pensa (Æ, § 678), e commisurare ad esse la scelta degli elementi da trattare e il modo del trattamento; infine si dovrà tener conto del destinatario (Æ, § 679).

Più interessante è la parte conclusiva della sezione, che ritorna a considerare in modo più vicino le ragioni intrinseche di rilevanza percettiva messe in moto dall'attenzione e dall'astrazione: «Chi distribuisce equamente luce e ombra attraverso una bella riflessione effonderà su ogni singola parte di essa tanta ombra o tanta luce quanta si richiede affinché le parti più importanti non vengano oscurate da quelle meno importanti, ma vengano messe in risalto dall'ombra di queste ultime» (Æ, § 682). È l'idea di una sorta di *climax* nella distribuzione delle "luci", della chiarezza estensiva della rappresentazione, su cui Baumgarten si era soffermato già nelle *Riflessioni* (R, § 71) in relazione al problema del metodo luminoso³¹, e che si realizzerà, adesso, trasferendo l'attenzione da un oggetto particolarmente luminoso a un altro per il tramite di una adeguata zona d'ombra, accorciando poi le ombre all'avvicinarsi degli elementi rappresentativi salienti, mettendo in risalto tramite zone più oscure snodi di particolare rilevanza e infine dando il massimo peso alla determinatezza degli elementi rappresentativi e della loro forma. Teorie da cui un lettore attento come Mendelssohn può aver tratto più di un motivo d'interesse per la definizione del "momento saliente".

Nelle pagine che stiamo commentando (specie Æ, § 685) Baumgarten inizia anche il fruttuoso confronto con la *Naturalis Historia* e con altre testimonianze sulla pittura antica che raccoglie da Cicerone, Quintiliano, Plinio il Giovane, Lucrezio. Appoggiandosi su tali fonti Baumgarten schizza le origini della pittura dall'operazione del tracciare i contorni delle ombre prodotte dai corpi; a questo stadio della *pittura liniaris* segue la pittura monocromatica, che si serve cioè di colori singoli, e conosce già una propria perfezione verso la quale Baumgarten testimonia un persistente interesse (Æ, § 690). Segue la giustapposizione di luce e ombre e l'utilizzazione di colori differenti per il loro comportamento nei confronti della luce. Di particolare interesse per

Baumgarten è però in questo momento il fenomeno del chiaroscuro, il *tonos*: «La parte più chiara dell'immagine, e quella più scura, sono dette rispettivamente, a causa del loro rilievo, luce ed ombra; dalla loro abile distribuzione, da noi finora raccomandata, nasce quello splendore detto *tono*» (*Æ*, § 686). Innestando sulle citazioni da Plinio un paio di riferimenti al *De oratore* Baumgarten mostra a questo punto come i termini tecnici così guadagnati all'estetica moderna venissero impiegati in antico con riferimento alle diverse pratiche della pittura, della scultura e dell'eloquenza.

È un risultato che ci porta direttamente al passo successivo dell'analisi baumgarteniana, che riguarda l'uso dei diversi colori e la loro divisione in colori *austeri* e *floridi*; una divisione che Plinio, come ha mostrato il commento di Ferri alla *Naturalis Historia*, trae a sua volta dalla critica letteraria alessandrina ed è da intendere come «una conseguenza della concezione unitaria delle arti»³² che si faceva strada nella cultura alessandrina³³. Baumgarten riformula adesso queste teorie in una concezione di valore più generalmente estetico, fissando alcuni punti fermi di riferimento: anzitutto la distinzione dei colori per modificazioni qualitative e quantitative, poi il principio, ripreso ancora una volta da Plinio, dell'armonizzazione dei colori; non importa tanto il numero dei colori utilizzati, quanto il fatto che essi «*si vivacizzino reciprocamente*» (*Æ*, § 691). Infine, parallelamente a quanto avveniva nelle analisi degli altri criteri di perfezione della conoscenza, anche la distinzione fra colori austeri e vivaci si troverà sia nell'ambito naturale sia in quello morale, ambiti che potranno a loro volta essere utilmente congiunti. La sezione sul belletto estetico riprende questi argomenti con maggiore attenzione per le possibili aberrazioni in questi rapporti, elencando alcuni stili di pensiero corrispondenti ai vari difetti e suggerendo i possibili rimedi.

Posto decisamente fra parentesi qualsiasi riferimento immediato al visivo, i principî costruttivi della pittura antica offrono piuttosto a Baumgarten la possibilità di sviluppare in piano, per così dire, l'analisi della chiarezza estensiva, che ai fini della *Metaphysica* si poteva considerare compiuta con le prime determinazioni più generali, cioè con le nozioni di percezione vivida, splendore e nitore, e che viceversa l'*Estetica* è ovviamente interessata a proseguire in modo più specifico. Il passo ulteriore del discorso di Baumgarten, a questo punto, consisterà come nella *Metaphysica* nello studio dei procedimenti argomentativi e dunque anzitutto dei principî della percezione, o anche più semplicemente dei modi di percezione, che entrano in gioco nel caso degli argomenti illustranti.

Si realizza così una messa a fuoco ulteriore dell'assetto logico e psicologico della chiarezza estensiva, riprendendo il discorso, non a caso, appunto dalle implicazioni dell'attenzione e dell'astrazione sul piano

delle strutture della percezione. Seguiamo l'esposizione di Baumgarten. Agli argomenti, sappiamo, «vis et efficacia tribuitur» (M, § 515); ebbene, le percezioni la cui forza si esprime nel rendere chiare altre percezioni sono dette in generale esplicative o rischiaranti, e verranno specificate in quanto *risolventi*, nel caso in cui conducano alla distinzione, oppure *illustranti* o descrittive se capaci di rendere vivide altre percezioni (M, § 531). Ripreso nell'*Estetica* senza particolari modifiche questo impianto, gli argomenti illustranti saranno di tanto maggior pregio e tanto più lontani dal rischio del belletto quanto più capaci di corrispondere insieme a più criteri di perfezione. Ma, al di là della mera definizione, come svolge la sua funzione un argomento illustrante, come si fa *ratio* di un'altra percezione? Come, in particolare, alla funzione *illustrante* si accompagnano altre funzioni?

Baumgarten risponde (*Æ*, § 732) rinviando alle nozioni di percezione pregnante e di percezione complessa e poi a quella di percezioni associate (rispettivamente, M, § 517; § 530; § 516). Una percezione, afferma Baumgarten, è tanto più forte quante più note caratteristiche abbraccia in sé; dunque una percezione oscura dotata di un gran numero di *notæ* può essere più forte di una chiara che ne abbia di meno, e una confusa alle stesse condizioni essere più forte di una distinta³⁴. Si definisce percezione pregnante una tale percezione che contiene in sé molte note caratteristiche; le idee, dunque, cioè le rappresentazioni *del tutto determinate* dell'individuale, e allo stesso titolo anche i nomi propri, si caratterizzano per la loro forza. Una percezione complessa è poi quella che contiene, insieme alle note caratteristiche cui principalmente presta attenzione, anche altre note caratteristiche, *meno chiare*: si può allora distinguere al suo interno fra percezione primaria e percezione aderente o secondaria. Percezioni pregnanti e complesse «a parità di condizioni, splendono di più di quelle meno complesse» (*Æ*, § 732), sono cioè dotate di un maggior numero di *notæ* e in questo senso disegnano percorsi percettivi argomentativamente più rilevanti, «specialmente se le percezioni ad esse collegate (*adhærentes*) forniscono un elemento di prova o suscitano una emozione» (ivi). Si collega immediatamente a queste analisi l'uso argomentativo degli epiteti, dell'ipotiposi («la vivida descrizione di qualcosa», *Æ*, § 733), della diatiposi e della caratterizzazione.

Facciamo però con Baumgarten (*Æ*, § 734, riprende M, § 516), in certo senso, un passo indietro: percezioni associate sono quelle che fanno parte insieme di una percezione totale; fra di esse vi è una percezione detta dominante, che è la più forte. A partire da questo chiarimento si apriva, nella *Metaphysica*, la via all'analisi delle percezioni pregnanti e poi, con la decisiva inserzione del ruolo strutturante dell'attenzione nella percezione sensibile, la possibilità di intendere le percezioni complesse. Da qui Baumgarten riprende il discorso. «Considerate due percezioni connesse e congiunte, ossia associate:

se rivolgiamo ad entrambe una vivida attenzione e le confrontiamo reciprocamente, l'una può rischiarare, anzi illustrare, l'altra» (Æ, § 734). La percezione più forte può rendere più chiara l'altra qualora una *vivida* attenzione, cioè quella forma di attenzione che rimane nell'ambito della conoscenza sensibile, estensivamente chiara, consideri entrambe le percezioni e le confronti, ovvero, come spiega il riferimento al § 626 della *Metaphysica*, qualora si rifletta, prestando attenzione successivamente alle varie parti della percezione, e successivamente, rivolgendo l'attenzione alle due percezioni intese nelle loro interezza, si istituisca un paragone fra di esse. Da questo decisivo chiarimento sul modo di procedere della percezione dipende per intero tutta la trattazione dei paragoni, cui corrisponde quella dei tropi (cfr. Æ, § 781). Il paragone, inteso in senso lato, costituisce infatti la principale fra le figure che illustrano e ad esso «convergono, come alla fonte, le restanti figure» (Æ, § 735).

«La sostituzione o l'unione compiuta vividamente dell'una percezione con l'altra, fornirà l'*argomento* illustrante *per paragone*, da alcuni detto *per riflessione*, mentre noi chiameremo la figura *paragone* e confronto *in senso lato*. Esso comprende la similitudine, ma si estende anche a molti altri generi di argomenti oltre a quelli ricavati per somiglianza» (Æ, § 734).

La prima specie di paragone è appunto la similitudine, di cui Baumgarten analizza la struttura logica generale e il funzionamento in estetica: «se nel pensiero A vogliamo illustrare C, si prenda un elemento B simile ad A, in cui si possa bellamente e nitidamente osservare C» (Æ, § 736). Poniamo cioè, come nell'esempio del paragrafo che subito segue, che Ovidio voglia illustrare la devozione (C) della propria moglie (A, *soggetto della similitudine*); prenderà allora come *termine di similitudine* la matrona Livia (B) di cui è ben noto l'esempio di devozione (C); la devozione funge allora da *tertium comparationis*. Si presupporrà, per un verso, una somiglianza fra i due soggetti che non annulli la differenza fra di essi; sarà cioè somiglianza nel dato *tertium comparationis*, che non esclude per altri aspetti il possesso di proprietà interamente diverse. Per l'altro verso non si dovrà scegliere un elemento di somiglianza tanto remoto da rendere alla fine incomprendibile il paragone. È poi già implicito nel carattere argomentativo del paragone il fatto che il termine di similitudine non debba essere oscuro, sconosciuto, dovendo al contrario risultare capace di illustrare il soggetto prescelto.

Secondo tipo di paragone è quello definito da Baumgarten del maggiore e del minore, ulteriormente distinto in una modalità ascendente e una discendente. Si tratta di paragonare fra loro il tutto e la parte, oppure il concetto superiore e quello inferiore. Si avrà un paragone ascendente quando si dà luce alla parte o al concetto più determinato attraverso il tutto o il concetto meno determinato³⁵, mentre si avrà

un paragone discendente quando il tutto verrà illustrato dalla parte e soprattutto nel caso in cui «un termine superiore, sia un genere o una specie, viene illustrato per mezzo di uno o più termini inferiori in esso contenuti» (Æ, § 749). In modo più specifico, un caso concreto scelto a illustrare un concetto più generale è un *esempio*, mentre se abbiamo un insieme di concetti di rango inferiore scelti a illustrare un concetto di rango superiore con una certa pretesa di completezza avremo una *induzione estetica*. Evidentemente proprio il paragone discendente, così inteso, offre maggiori possibilità conoscitive in estetica: l'aumento conoscitivo realizzato con il *porre in luce* sarà infatti ottenuto specificando quanto più possibile l'oggetto nelle sue determinazioni, accrescendone la chiarezza estensiva sino a raggiungere l'*individuum*. Esplicitamente Baumgarten rinvia alle pagine sullo *studium veritatis* (Æ, §§ 556-565), e prosegue: «se lo stile di pensiero logico e scientifico considera i suoi oggetti [...] preferibilmente in astratto, allora chi si propone di pensare in modo bello contemplerà più di ogni altra cosa la sua materia, per mezzo dell'analogo della ragione, non solo in concreto ma anche, qualora ve ne siano le condizioni, negli oggetti più determinati possibile, quindi anche negli enti singoli, sostanze, persone, fatti che di volta in volta si danno» (Æ, § 752). La conoscenza estetica, in termini scolastici, si studia di raggiungere l'*ecceitas* (Æ, § 755).

L'analisi dei paragoni in senso lato è completata dallo studio delle antitesi – cioè del paragone fra opposti che viene fatto per dissimiglianza – e dei paragoni in senso stretto, cioè di quel genere di paragone che «non ha un nome particolare» (Æ, § 773) perché non riportabile né al modo del rapporto fra maggiore e minore, né alla somiglianza, né alla dissimiglianza. Baumgarten qui chiarisce al di là di ogni dubbio di non avere pretese esaustive, anzi «è meglio mantenere i recinti aperti» (ivi); meglio limitarsi ad alcuni esempi non vincolanti.

Non entreremo nei dettagli: la veloce esemplificazione di alcuni tipi di paragone in senso stretto, fornita da Baumgarten, basta a inquadrare anche questi tipi di paragone nello stesso disegno teorico fin qui messo in rilievo: si fa leva sul modo di operare della percezione, in modo particolare sui nessi fra l'attenzione e la chiarezza estensiva, per costruire al modo stesso della percezione strategie argomentative in grado di gettar luce su altre percezioni. Ancora un paio di citazioni in questo senso: «Il paragone in senso stretto, ad esempio, fornisce a chi vuole illustrare emozioni o mutamenti dell'anima idee associate di parti del corpo» (Æ, § 776); «Inoltre, il paragone in senso stretto illustra un evento, un fatto singolare ricorrendo al luogo e al tempo, grazie a idee associate a qualcosa di percepito in quel luogo e in quel tempo» (Æ, § 777).

Ci si può a questo punto dedicare alla dottrina dei tropi, né per liquidarli, né per ridurli alla sola metafora, né per ridurre ad essi la retorica, meno che mai per accentuare una riduzione della retori-

ca a *elocutio*, contro cui Baumgarten si ribella davvero sin dal *fondo dell'anima*, ma per studiarne la funzione e il ruolo conoscitivo, rintracciandone l'origine nel mondo della percezione, nel primato estetico della conoscenza intuitiva ³⁶.

Il tropo, anzitutto, non è di pertinenza estetica solo in quanto traslato da un significato proprio a uno improprio, né poi interesseranno i tropi dovuti a povertà del linguaggio o mancanza di proprietà nell'espressione: il tropo interessa invece come «sostituzione elegante di una percezione con un'altra» (*Æ*, § 780) e può trovare espressione sia verbalmente che in musica, in pittura o con altri sistemi di segni. Il tropo, in altre parole, riguarda l'*inventio*, il pensiero, la prima e principale fra le bellezze universali della conoscenza, e in quanto tale opera nel campo della percezione sensibile.

Ritorniamo brevemente alle pagine in cui Baumgarten si era occupato della prima specie di paragoni, le similitudini: lì era stata evidenziata una struttura logica generale (soggetto, termine e *tertium comparationis*) che presentava il paragone come un vero e proprio ragionamento nella forma di una argomentazione; la cosa non ci ha sorpresi, né l'abbiamo particolarmente evidenziata, dal momento che si trattava a nostro avviso di una implicazione di uno sviluppo che si è già seguito a partire dal § 505 della *Psychologia empirica*. Adesso Baumgarten – e non riesco a vedervi alcuna iattanza né la minima intenzione di liquidare i tropi – spiega che «se la vividezza richiede in un dato punto della riflessione bella un paragone, e se le esigenze di armoniosa brevità non ammettono che il paragone – fatto da colui che ne pensa esplicitamente (1) il soggetto e (2) il termine di paragone – sia esteso ampio e abbondante, allora si avrà l'occasione di fare una eccezione» (*Æ*, § 781). Eccezione che si realizza omettendo il soggetto del paragone, e indicando il solo termine di paragone: «ne deriva quella non inelegante sostituzione del termine di paragone al suo soggetto che è il tropo» (ivi). Riportando i tropi alle condizioni operative generali dei paragoni e rilevandone contemporaneamente la particolarità e la funzione in senso aristotelico contemponematica (*A*, § 263, e cfr. § 267), Baumgarten mostra “in forma documentata” il fatto che – e il modo in cui – tramite il tropo, come tramite le altre forme di paragone, ha luogo un ragionamento sensibile: è proprio dell'*analogon rationis* che parliamo, dopotutto.

In parallelo con l'analisi sin qui proposta dei paragoni in senso lato, Baumgarten riporta i tropi a quattro ³⁷ tipi principali: la *metafora*, corrispondente a una similitudine abbreviata; la *sineddoche*, un abbreviato paragone del maggiore e del minore; l'*ironia*, antitesi abbreviata; infine ciò che non è nessuno degli altri tropi «sarà certamente *metonymia*» (*Æ*, § 782), ovvero un paragone in senso stretto abbreviato: «allo stesso modo in cui un uomo di cultura, che non sia né teologo, né giureconsulto, né medico, viene immediatamente classificato fra i

filosofi che girano per le accademie» (ivi). L'ironia, ma sembra piuttosto quasi autoironia, sta evidentemente a indicare che l'enumerazione vale come indicazione di massima, proprio al modo in cui, nel caso dei paragoni non riportabili alle prime tre specie era valso il consiglio "meglio tenere i recinti aperti". È poi da segnalare che all'interno della trattazione dei quattro tropi maggiori Baumgarten dedica ampio spazio ad altri tropi della tradizione, ad esempio all'antonomasia, alla metalessi e all'allegoria, mentre figure come l'iperbato o l'ipallage sono accuratamente distinte dai tropi perché trattate in relazione ad altri criteri di perfezione ³⁸.

Figure e tropi: l'uso è il medesimo, osserva Quintiliano (IX, 1, 2), *conferire forza* alle materie trattate; Baumgarten approva questo punto di vista, ma ovviamente la cosa è troppo generica, perché si può dire lo stesso di tutti gli argomenti e quindi di tutte le figure; allora «non tutte le figure sono tropi» (*Æ*, § 784), il tropo, casomai, è una figura nascosta, abbreviata per sostituzione. In questo senso si potrebbe anche definire il tropo "figura esponibile": «se dal tropo [...] si estrae il soggetto (che è stato omesso) del paragone [...] allora il tropo sarà esposto» (*Æ*, § 785), ricavandone le quattro forme manifeste di paragone in senso lato. Anche su questo punto Baumgarten è più vicino a Quintiliano (e a Cicerone, ecc.) di quel che si sospetti generalmente: «La metafora è nel complesso più breve della similitudine poiché con essa si compara il concetto che vogliamo esprimere, mentre quella viene espressa al posto dello stesso concetto» (Quintiliano, VIII, 6, 8, cit. in *Æ*, § 787).

L'analisi dei tropi segue da vicino le procedure già adottate con i paragoni manifesti; avremo così, dopo considerazioni tutto sommato brevi sulla metafora, la sineddoche ascendente e quella discendente, qualche esempio di ironia, una esemplificazione di ben dodici tipi di metonimia, in buona parte prelevati da Quintiliano e poi, come si è accennato, analisi dettagliate di alcuni tropi connessi, come l'antonomasia, la metalessi, l'iperbole, l'allegoria. La crescita per estensione del tropo porta all'allegoria, la crescita per intensione alla metalessi; «se non si fa seriamente attenzione, la metalessi intensifica – come l'allegoria estende – il tropo sino alla brutta oscurità» (*Æ*, § 804): siamo cioè riportati al problema dei limiti per intensione ed estensione dell'attenzione sensibile. Restiamo nell'ambito dei problemi percettivi con una ultima notazione baumgarteniana, che riguarda la metonimia in generale: «essa sostituisce percezioni reciprocamente associate, delle quali o sono entrambe in un dato momento sensazioni, oppure una è immaginazione e l'altra sensazione, o una sensazione e l'altra previsione» (*Æ*, § 796).

Prestiamo attenzione a ciò che è nuovo, a ciò che suscita in noi ammirazione o meraviglia, e «l'attenzione porta nuova luce alle cose

che *essa* deve raffigurare vividamente» (Æ, § 808, corsivo mio). L'attenzione guida ormai esplicitamente il gioco della rappresentazione estensivamente chiara; così come una percezione più forte oscura una più debole, più percezioni deboli illustrano una più forte, che succedendo a una percezione debole sarà particolarmente appercepita per la sua stessa novità; ancora più in generale, la giustapposizione degli opposti li illumina in modo più vivido (M, § 549). C'è poi un'altra ragione solidissima per cercare la novità: *se non altrimenti illustrate*, le sensazioni non durano nella stessa forza, ma s'indeboliscono col tempo (M, §§ 550-551). Ultimo gradino dell'analisi della luce estetica sarà la taumaturgia estetica, intesa come riflessione sull'*usus* della novità, della meraviglia, dell'ammirazione.

C'è da fare una premessa terminologica: la parola di cui Baumgarten si serve, nell'*Estetica* come già nella *Metaphysica*, è "admiratio", resa in tedesco nella *Metaphysica* con "Verwunderung"; è un uso classico, che per fare un unico esempio si trova anche in Dante («Or qui t'ammira in ciò ch'io ti replico»: Par., VI, 91), e lascia sostanzialmente valere i due significati "meraviglia" e "ammirazione" (in tedesco oggi "Verwunderung" e "Bewunderung"). È da notare, che questo uso indifferenziato, assai rilevante anche nella tradizione poetologica tedesca da Opitz all'Illuminismo, era stato sostanzialmente superato nelle poetiche coeve a Baumgarten, proprio sulla scia del dibattito sulla meraviglia e i mondi possibili ³⁹.

Baumgarten tratta la questione, nell'essenziale, secondo il modello già proposto delle *cautelæ* (in tal senso vedi Æ, § 812) e dunque con una netta predominanza di avvertenze e precetti a carattere normativo. Troviamo una prima serie di nove cautele e una seconda di nove suggerimenti; qui mette conto soltanto rilevare che Baumgarten sottolinea come il carattere di novità debba riguardare i pensieri prima ancora che le materie in quanto tali, dal momento che «chi inventa non vende cose ignote, ma è colui il quale rende noto l'ignoto» (Æ, § 814). Ma è un altro l'aspetto realmente decisivo di questa sezione: l'ammirazione/meraviglia è «intuitus alicuius ut non reproducti» (M, § 688); è appunto sul primato della conoscenza intuitiva che Baumgarten torna ripetutamente chiudendo la trattazione della luce estetica; l'intuizione deve essere proporzionata alla novità (Æ, § 823), non basta che il nuovo sia riconosciuto simbolicamente, deve essere intuito (Æ, § 828).

Del carattere intuitivo della conoscenza sensibile le proprietà evidenziate dalla riflessione scientifica sono articolazioni analitiche, in tanto sensate in quanto non tolgono la concretezza dell'estetico.

Estetica e retorica: la persuasione estetica

Nel percorso baumgarteniano la persuasione estetica costituisce in senso proprio un punto di arrivo e insieme un momento di ricapitolazione e di verifica; la connessione che, sostanzialmente, si realizza nella

persuasione fra i due momenti della verità e della luce estetica costituisce l'accertamento finale della tenuta teorica del concetto di verosimiglianza estetica e nello stesso tempo, raggiunta nell'evidenza estetica quella che potremmo definire la massima *connessione estensiva*, apre al momento conclusivo dell'analisi della bellezza della conoscenza, quella *vita cognitionis* di cui Baumgarten non poté mai scrivere. *L'Estetica* si chiude lasciando incompiuta l'analisi degli argomenti persuasivi, ma in effetti tutta intera la lettura baumgarteniana della persuasione estetica tratta dell'argomentazione, esplicitando nel confronto con la tradizione retorica il momento culminante della logica dell'estetico.

Particolarmente lineare, per quanto incompiuto, appare, a questo punto, lo schema espositivo: Baumgarten muove dalla definizione generale della persuasione estetica, che viene differenziata nei confronti tanto del convincimento razionale quanto delle forme ingannevoli di persuasione, si giunge quindi al concetto di *evidenza*, apice della persuasione, e poi il discorso passa ad analizzare i connessi procedimenti di conferma e di riprensione; infine Baumgarten muove verso l'analisi degli argomenti in grado di persuadere, con cui la trattazione si interrompe dopo pochi accenni alle figure.

Torniamo a far riferimento al testo della *Metaphysica* (M, § 531), di cui questa volta citiamo per esteso, per la sua complessità e stratificazione, la parte che qui ci riguarda; definite le percezioni illustranti e risolventi Baumgarten prosegue: «la coscienza della verità è la *certezza* (considerata soggettivamente). [La certezza sensibile è la *persuasione*, quella intellettuale il *convincimento*.] Pensando una cosa e la sua verità, a parità di condizioni, si pensa di più che pensando soltanto la cosa. Quindi il *pensiero* e la *conoscenza* certi, a parità di condizioni, sono maggiori di quelli *incerti*, che non sono certi. La *conoscenza* più incerta del giusto è *superficiale*, quella certa quanto è richiesto è *solida*. Una conoscenza è tanto maggiore quanto più è chiara, vivida, distinta, certa. La *percezione* che ha come corollario la certezza di un'altra percezione, insieme alla sua forza, è [o *persuasiva* oppure] *convincente*. La perspicuità certa è l'*evidenza*». Il brano intero, ricordo, manca nella prima edizione (1739) della *Metaphysica*. Si sono segnate fra parentesi quadre le parti non ancora presenti nella seconda edizione, del 1743. Prima ancora, dunque, di affrontare l'argomentazione baumgarteniana, ci imbattiamo in un fatto che diventa addirittura macroscopico se teniamo conto del fatto che nella sinossi all'*Estetica* del 1750 l'intero quinto criterio veniva preannunciato come *certitudo æsthetica*: ancora nel 1750 Baumgarten non si è dunque risolto, quantomeno limitatamente al punto di visto terminologico, a recepire il termine retorico *persuasione*. Un fatto che, di per sé, chiede di essere giustificato.

Troviamo in Wolff una tematizzazione assai accurata, e diciamo subito agguerrita, del rapporto fra convincimento intellettuale (*convictio*, *Überführung*, anche *Überzeugung*) e persuasione (*persuasio*, *Über-*

redung); tematizzazione da cui converrà prendere le mosse: anzitutto, sostiene Wolff già nella *Logica tedesca* (I, § 34), nessuna forma di conoscenza è in grado di impadronirsi dell'uomo, cioè del suo volere, se non quella che comporta convincimento o persuasione. Ma già a questo punto le strade si dividono; il convincimento è una *piena certezza interiore* che fa riferimento al corretto uso delle regole logiche e si appoggia sull'esercizio e la pratica della lettura di opere scritte secondo tali regole (*Logica tedesca*, XVI, § 5); esser convinti razionalmente, insomma, significa non dare il proprio assenso se non a un giudizio sufficientemente spiegato e provato (*Logica latina*, § 1000). La persuasione, viceversa, è l'assenso dato a un'opinione non sufficientemente fondata. Quattro possono essere le ragioni che spingono a un tale assenso: insufficienza di riflessione; pregiudizio a favore dell'acume di altri, alla cui opinione ci rimettiamo; eccessiva fiducia in noi stessi, che ci porta a trascurare quelle regole di riflessione che ci potrebbero condurre a un convincimento fondato; precipitazione nel giudicare (*Logica tedesca*, XIII, § 13). Ci troviamo di fronte, come credo si possa facilmente argomentare ⁴⁰, a una presentazione già piuttosto completa della teoria wolffiana del pregiudizio: fra i quattro momenti evidenziati, l'eccessiva fiducia in se stessi e nell'autorità altrui costituiscono le vere e proprie manifestazioni del pregiudizio, mentre la precipitazione nel giudizio ne è la radice comune, da cui facilmente si risale al vero difetto del pensiero, appunto l'insufficiente *riflessione*, ossia l'insufficiente analisi delle ragioni costituenti di una particolare verità. Infatti percepiamo in modo distinto una cosa quando *riflettiamo* su di essa, indirizzando successivamente l'attenzione ai suoi elementi (PSE, § 266, § 257). Il nostro assenso non può aver luogo *legittimamente* per altra via che per quella della dimostrazione razionale; è solo il procedimento di riflessione che caratterizza così il metodo della conoscenza come quello dell'apprendimento a garantire il nostro convincimento. Quand'anche studiassimo le scienze ma lo facessimo solo nella persuasione che migliorino l'intelletto, non ci gioverebbe a nulla: non le materie, ma *il tipo di esposizione e la riflessione* che vi si applica migliorano l'intelletto (*Logica tedesca*, XVI, § 8). Per queste ragioni – ed ecco, se vogliamo, la stoccata finale di Wolff – il filosofo nei suoi scritti non ha proceduto secondo le regole della retorica: «non ho bisogno di arti allo scopo di catturare il lettore con le parole» (*Ausführliche Nachricht*, § 21). Il legame mortale col pregiudizio rende la persuasione inutilizzabile ai fini della conoscenza e la confina nell'ambito di una retorica cui competono «le espressioni fiorite e ampollose» (ivi), una retorica ridotta a esprimere *ciò che va di moda*.

Davvero difficile, anche per un Baumgarten, risalire la china di una simile condanna nei confronti della *persuasione retorica*. Eppure abbiamo visto come già nel 1741, nei *Gedanken vom vernünftigen Beyfall auf Academien* (p. 24), Baumgarten potesse rilevare senza alcuna con-

notazione negativa il fatto che talvolta la certezza della conoscenza si mantiene nei limiti della verosimiglianza. Il nesso essenziale fra verità estetica e persuasione è dunque già istituito, e quando due anni dopo la *Metaphysica* (M 1743, § 531) dice che «la coscienza della verità è la certezza», possiamo ritenere che Baumgarten stia già pensando, a fianco del convincimento, a una forma sensibile di certezza, che di fatto si mostra all'opera negli scritti di Meier degli anni immediatamente seguenti.

Riguardare la persuasione alla teoria della conoscenza è dunque possibile perché il referente della certezza sensibile è la verosimiglianza; riscoprendo – nel senso più forte, tramite il ripensamento dei rapporti fra l'estetica e la retorica – il modo di procedere della persuasione estetica, si arriverà a una messa a punto definitiva della stessa nozione di verosimiglianza.

Ritorniamo, a questo punto, a considerare più da vicino il prezioso passo della *Metaphysica* in precedenza citato. La certezza è *coscienza* della verità, nei termini dell'*Estetica* avremo che «la persuasione in generale è un fenomeno dell'anima per cui essa crede di appercepire la verità» (*Æ*, § 833); la certezza, rapportandosi alla mia *conoscenza vera* (M, § 515), alla percezione accompagnata da coscienza che io ne ho (M, § 504), si rapporta cioè al senso interno, alla rappresentazione dello stato della mia anima (M, § 535), condizione indispensabile perché si abbia la capacità di ritenere ed elaborare la conoscenza; ricordiamo la sottolineatura da parte di Baumgarten del primato del senso interno su quello esterno: all'ingegno estetico si richiede «la facoltà di sentire in modo acuto non solo perché l'anima raggiunga coi sensi esterni la materia prima del bel pensare ma anche affinché col senso interno e la coscienza intima di sé possa fare esperienza, al fine di dirigerle, dei mutamenti e degli effetti delle altre sue facoltà» (*Æ*, § 30). Proprio per questo chi pensa la cosa e la sua verità pensa di più di chi pensa soltanto la cosa (M, § 531); se in tal modo, per così dire, si prefigura ciò che sarà possibile sviluppare a partire dalla dottrina delle facoltà, al tempo stesso in questa affermazione viene a convergere il lavoro di Baumgarten sulla *cognitio vera* (M, § 515): la conoscenza è tanto maggiore quanto più è vera. Da qui – definita la conoscenza certa e incerta, solida e meno solida – si ripropone il problema della capacità argomentativa delle percezioni, legata alla loro forza, e ormai sappiamo che una percezione estensivamente più chiara può essere più forte di una distinta (M, § 517).

Giungiamo così finalmente alle percezioni e agli argomenti capaci di persuadere e di convincere; il prospetto generale è così riassunto nell'*Estetica*: «la coscienza distinta della verità è il convincimento, quella indistinta e sensibile è la persuasione. Questa coscienza indistinta della verità, come ogni conoscenza, può essere vera, e dà la vera persuasione, oppure falsa, e dà la falsa persuasione» (*Æ*, § 832).

Un esito positivo la critica di Wolff, altrimenti annichilente, al concetto di persuasione, lo aveva comunque portato iscrivendo nell'ambito della teoria della conoscenza una questione, quella del pregiudizio, che nelle prime fasi dell'Illuminismo tedesco (Thomasius), si era invece svolta nell'ambito etico. Questo risultato viene adesso volto in positivo da Baumgarten, che riconosce alla persuasione estetica *un ruolo teoretico*: «benché essa in qualche modo implichi una spinta e un impulso ad agire, ha tuttavia anche un ruolo teoretico, e chi riflette utilmente sui particolari la distingue dalla vita della conoscenza di cui si dirà più oltre, della quale appunto la persuasione, che spesso è vista come conseguente, è in realtà condizione antecedente» (*Æ*, § 829). *L'intima persuasione* (*Æ*, § 565) ha cioè la capacità di mettere in moto la vita della conoscenza, la perfezione pragmatica della conoscenza, ma ne rimane distinta. Abbiamo già osservato come, secondo Wolff, nessuna conoscenza sia in grado di impadronirsi del volere se non comporta una qualche forma di assenso, sia esso convincimento o persuasione (*Logica tedesca*, I, § 34). Wolff, in quel caso, aveva fatto esplicito riferimento alla teoria politica, alle diverse forme di governo. L'attenzione al metodo della conoscenza, in Wolff, non annulla quella per la rilevanza pragmatica; parallelamente, in Baumgarten, l'attenzione teorica per il procedimento conoscitivo della persuasione coesiste con la sottolineatura della valenza pragmatica della conoscenza, che anzi vale a promuovere, ma ne distingue l'ambito in quanto luogo della *vita cognitionis*. Quasi di passaggio, ma rinviando addirittura alla definizione di apertura del suo capolavoro, Baumgarten afferma che l'estetica «si può considerare tanto una pratica quanto un'arte *della grazia e del piacere*»: et peritiam et artem (*Æ*, § 835).

Il convincimento razionale si riferisce all'ambito della verità logica, la persuasione estetica a quello, autonomo, della verità estetica, chiamata preferibilmente *verosimiglianza*. Il percorso sin qui effettuato da Baumgarten con l'enucleazione e l'analisi dei vari criteri di perfezione permette di risolvere in modo estremamente lineare una questione intricata, superando sullo stesso terreno della fondazione gnoseologica la condanna wolffiana della persuasione.

Il perfezionamento dell'estetico, a questo punto, annoda tutte le principali questioni che si è cercato di evidenziare nel corso di queste analisi, giungendo alla definizione del rapporto fra estetica e retorica; citiamo per intero in fondamentale paragrafo: «A chi legge con attenzione Quintiliano ⁴¹ apparirà chiaro quante controversie e attacchi alla retorica potremmo evitare, schivandoli, richiedendo alla retorica anche forza, scienza, pratica o arte estetica, richiedendo a chi si propone di pensare in modo bello non la persuasione in generale, ma quella estetica, non considerandola soltanto come un fine della sola retorica, ma come uno dei fini principali di tutto ciò che deve essere pensato in modo bello. Né la retorica, né l'estetica sua madre sono *una depra-*

vazione dell'arte, cioè un inganno, mentre entrambe sono artefici del persuadere, e, se è lecito dirla con il verso di Ennio, *le viscere della persuasione* » (Æ, § 834).

Il perfezionamento dell'estetico, considerato in funzione della capacità argomentativa (*vis*) della percezione sensibile e delle interrelazioni fra pratica (*peritia/usus*), arte e scienza, mette in grado di ripensare in termini di teoria della conoscenza la verità della retorica e di respingere così gli attacchi vecchi e nuovi alla retorica e all'estetica (Æ, §§ 835-837).

Se poi consideriamo nel loro complesso i gradi di parentela di una famiglia decisamente matriarcale (la vecchia zia, la logica; la giovane madre, l'estetica; la figlia rinata, la retorica) non sembra proprio di buon gusto parlare di una scomparsa della retorica, così come non lo sarebbe parlare, poniamo, di un pensionamento anticipato della logica; abbiamo, come d'uso in Baumgarten, una più attenta definizione di ambiti e, semmai, la giovane estetica si mostra particolarmente pronta a imparare tanto dalla sorella maggiore quanto dalla prodigiosa figlia. Fuor di metafora, per la massima parte le analisi conclusive dell'*Estetica – evidentia, confirmatio, reprehensio* – saranno interpretazioni, splendide, di testi ciceroniani, più raramente quintilianiani, per le quali Baumgarten si richiamerà addirittura al precetto ermeneutico della *æquitas interpretis*. Lascio alla sensibilità del lettore valutare se un'estetica che al suo culmine teorico si configura quasi come uno *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* faccia parte della crisi della retorica o piuttosto configuri oggettivamente un contromovimento, non ingenuo né anacronistico, che ha ancora molto da offrire all'attuale ripensamento della retorica.

Così riformulata la persuasione estetica, Baumgarten passa a chiarirne e delimitarne le competenze: «Chi si propone di persuadere in modo estetico saprà dare ai suoi pensieri verosimiglianza secondo i §§ 423-613, e a questa la luce necessaria (cfr. §§ 624-824). Dato ciò, infatti, si darà anche la persuasione richiesta» (Æ, § 839). In senso eminente, vedremo, si definirà evidenza il compiuto nesso fra verosimiglianza e luce estetica (Æ, §§ 847-853), mentre *provare in modo vivido e illustrare la bella verosimiglianza* sarà il compito specifico degli argomenti persuasivi (Æ, § 900). Seguiamo, però, la preliminare ricognizione di Baumgarten: sarà oggetto di persuasione, anzitutto, ciò di cui si dà certezza completa e scientifica, e dunque anche convincimento razionale: si tratterà ovviamente di determinare volta per volta se materie di questo tipo siano comuni o meno all'orizzonte logico e all'estetico, e dunque se siano in generale passibili di trattamento estetico. Riprendendo un'ultima volta un tema già ben noto, Baumgarten osserva poi che dalla persuasione estetica rivolta agli elementi della rappresentazione deriva, per l'*intelletto bello*, il convincimento intellettuale: dalla chiarezza estensiva delle parti la distinzione estensiva dell'insieme (M, § 634). Meno scontata

l'implicazione che adesso Baumgarten ne può trarre, in relazione alle finalità argomentative della persuasione e in funzione della determinatezza rappresentativa del verosimile: «un tale convincimento sarà talvolta estensivamente maggiore e, grazie al numero di note caratteristiche, potrà essere più forte di un altro convincimento più distinto dal punto di vista intensivo e più adatto alle scienze» (*Æ*, § 844, con riferimento a *M*, § 532) ⁴². Saranno poi oggetto di persuasione le cose esteticamente probabili e quelle dubbie, di cui si voglia accrescere il grado di certezza ai fini della taumaturgia estetica.

Il congiungimento dei criteri della verità e della luce estetica, già in atto, diventa tema esplicito con l'analisi dell'evidenza sensibile. In breve, come i riferimenti a Quintiliano (VI, 2, 32; VIII, 3, 61) non mancano di rilevare, cardine dell'evidenza è il carattere intuitivo: «*Ἐνάργεια* viene definita da Cicerone "illustratio" ed "evidentia", e non sembra tanto dire, quanto piuttosto mostrare [...]. L'evidenza, o come altri dicono *Ἐνάργεια* è più rappresentazione che perspicuità e illustrazione» (*Æ*, § 852, sono le due citazioni da Quintiliano). *Ostendere* e *repræsentare* hanno qui la funzione di designare una presenza ⁴³ piena, palpabile.

Se una dimostrazione è un procedimento di prova sufficiente a ottenere la certezza sulle conclusioni tratte a partire dalle premesse (*A*, § 289), l'evidenza, in quanto «dimostrazione rivolta agli occhi, ai sensi e palpabile», costituirà «l'analogo della dimostrazione intellettualmente convincente» (*Æ*, § 847). L'analisi dei procedimenti di conferma e riprensione costituirà l'articolazione di questo decisivo e impegnativo assunto e verrà compiuta, come si è detto, tramite un complesso, affascinante ripensamento della tradizione retorica ⁴⁴.

Partiamo da una premessa gnoseologica: l'evidenza è soggetta ad essere analizzata per gradi diversi, e sarà tanto maggiore quanto maggiore sarà la vividezza e quanto più numerose e più grandi le verità oggetto di persuasione (*Æ*, § 853). La persuasione, compito proprio «dei poeti non meno che degli oratori» (*Æ*, § 856), è possibile per via diretta e ostensiva, attraverso il procedimento di conferma, oppure attraverso la «infirmazione del contrario» (*Æ*, § 855), cioè per mezzo della riprensione, «l'analogo della refutazione logica» (ivi).

Come occorre procedere? L'argomentazione, insegna Quintiliano (v, 10, 11), è «il ragionamento che garantisce la dimostrazione, con il quale si deduce un fatto per mezzo di un altro e che conferma i fatti dubbi attraverso quelli che dubbi non sono», pertanto «resta necessario che nella causa compaia qualcosa che non richieda dimostrazione». Questo elemento indubitabile è la stessa evidenza intuitiva del sensibile: che il fuoco sia caldo, la neve bianca, il miele dolce, non occorre confermarlo, ma basta indicarlo. Baumgarten, che aveva già affidato a Lucrezio una appassionata apologia della sensibilità (*Æ*, § 449: «dai sensi per prima è stata prodotta/la nozione del vero»), si richiama qui direttamente a Epicuro ⁴⁵, e conclude: «così come chi dimostra non

ricava le proposizioni identiche indimostrabili da alcun altro tipo di argomenti ⁴⁶, così anche chi vuole confermare la persuasione si tiene a quei giudizi che ai sensi dei suoi destinatari o all'analogo della ragione appaiano di per sé abbastanza evidenti, senza curarsi di ulteriori procedimenti di prova» (Æ, § 858).

L'evidenza intuitiva del sensibile, dunque, non rimane un criterio debolmente empirico (cioè, in fondo, razionalistico in senso deteriore), ma si organizza, come sempre in Baumgarten, nella forma di una procedura conoscitiva; l'evidenza si misura con le forze dell'*analogon rationis* e sulla base della possibilità stessa di istituire a partire da essa un orizzonte di verosimiglianza estetica.

Il postulato della massima evidenza intuitiva costituisce il riferimento costante dell'argomentazione baumgarteniana: a un procedimento basato su argomenti *a priori* occorrerà sempre preferire o almeno affiancare argomenti *a posteriori*, come nel caso in cui facciamo ricorso ad esempi; sull'altro versante, piuttosto che cercare elementi di conferma di nozioni astratte occorrerà rafforzare la persuasione intorno a nozioni determinate, fatti, individui; per gli stessi motivi, occorrerà affidarsi alla «comune presa di coscienza di ciò che è abbastanza evidente» (Æ, § 864) piuttosto che ad una argomentazione assolutamente certa da un punto di vista razionale (*argumentatio necessaria*), ma poco chiara alla sensibilità.

La discussione sull'argomentazione necessaria dà modo a Baumgarten di sviluppare un confronto particolarmente serrato con il *De inventione* di Cicerone, stabilendo così alcuni ulteriori punti salienti del procedimento di conferma. Posto che si disponga di una perfetta argomentazione *in forma*, capace, per di più, di operare un completo convincimento razionale, sarà opportuno, in estetica, trasferirla sul piano della verosimiglianza sensibile, trasformarla cioè, tacendone una premessa, in entimema (A, § 263). Al di là dei dettagli tecnici e di una terminologia che diventa ora (Æ, § 862) intricata come non mai, il senso del confronto con Cicerone è qui chiaro: Baumgarten, ripensando in funzione dell'estetica il modello offerto dal *De inventione*, ne trae di fatto la configurazione compiuta del procedimento di conferma, più in generale potremmo dire il modello di funzionamento dell'evidenza, *analogo della dimostrazione intellettualmente convincente*. È quanto si può verificare immediatamente col passo che segue nell'analisi di Baumgarten (Æ, § 863): Cicerone sostiene che davvero, nel caso di cui si è detto, il nostro procedimento argomentativo dovrà fondarsi su un ragionamento necessario, e Baumgarten commenta e precisa sui rapporti fra estetica e logica richiamandosi al principio cardine dell'ermeneutica illuministica, quello dell'equità ermeneutica.

Sulla base così guadagnata, il procedimento di conferma si sviluppa, ancora a stretto contatto con il *De inventione*, intraprendendo una verifica dei criteri di verosimiglianza. Facile intuire quanto il punto

in questione sia delicato: nei paragrafi immediatamente precedenti Baumgarten ha sì compiuto un notevole passo avanti sulla via della configurazione del ragionamento estetico, ma al costo di ingenerare (specie nel lettore di oggi) il sospetto che il ragionamento estetico sia in fondo solo un “travestimento elegante” del ragionamento intellettuale *in forma*. Il riferimento alla verosimiglianza servirà a dissipare questi dubbi. Poniamo infatti (*Æ*, § 865) che ci si imbatta in una *proposizione dimostrativa*, che richieda cioè ulteriori elementi di prova affinché si giunga alla completa certezza (*A*, § 168), e poniamo che si disponga allo stesso tempo di una argomentazione necessaria, logica, alla quale però manchi l'evidenza sensibile agli occhi dell'*analogon rationis*, e di una solo probabile, di ambito sensibile, dotata di forza persuasiva: «in questo caso dovrai preferire l'argomentazione probabile a quella necessaria. Preferire l'incerto al certo? Il credibile al certamente vero? Senz'altro! Certo non perché si debba preferire l'incerto, ma perché per i tuoi destinatari è più certo dal punto di vista sensibile di ciò che è certo dal punto di vista intellettuale e che ora certo essi non comprendono. Non perché il *credibile* non è certamente vero, ma perché tuttavia per i tuoi destinatari questo *probabile* è più credibile di quelle cose certamente vere la cui evidenza [razionale] ora certamente li trascende» (*Æ*, § 865; corsivi miei).

Nel passo che si è appena citato Baumgarten sta offrendo le coordinate interpretative sulla cui base intende leggere la trattazione ciceroniana (*De inventione*, I, 46-50) del probabile e del credibile. Possiamo a questo punto accontentarci delle linee generali: Baumgarten richiama le accezioni di *probabile* già prese in esame nelle pagine dedicate alla verità estetica (*Æ*, § 484), traendone alcune ulteriori indicazioni, operando rilievi o correzioni di tiro, e ritornando ad esprimere le sue riserve nei confronti dei topici generali (*Æ*, § 874). Ma c'è un altro punto saliente del discorso di Cicerone che richiama l'attenzione di Baumgarten.

Lo svolgimento dell'argomentazione, spiega Cicerone (*De inventione*, I, 51), avviene per *inductio* o per *ratiocinatio*; Baumgarten insorge: «Ora, anche chi studia logica da un solo semestre sa che l'induzione è una specie del ragionamento» (*Æ*, § 875). A conti fatti, però, i due momentanei contendenti sono sostanzialmente d'accordo sulla cosa. Nel senso retorico del termine adottato da Cicerone l'*inductio*, spiega il curatore della recente edizione parigina del *De inventione* (pp. 101-3), non sarà tanto l'induzione in senso logico, ma una sorta di ragionamento per analogia; quanto alla *ratiocinatio*, tradotta “*déduction*”, si tratta di «un adattamento retorico del sillogismo, fondato, nel discorso, su proposizioni probabili». Baumgarten, che per parte sua dedica il capitolo quarto della *Acroasis Logica* ai ragionamenti (*ratiocinationes*), si occupa in primo luogo dei ragionamenti semplici ordinari, ovvero dei sillogismi ordinari; quindi passa a trattare, sotto

la grande categoria dell'entimema, di alcune forme di ragionamenti straordinari, fra cui l'esempio e appunto l'induzione. È però un errore, sostiene (*Æ*, § 875) «separare l'induzione dal ragionamento come da qualcosa di opposto e del tutto diverso, dal momento che quasi sino ad oggi si è confuso il ragionamento e quel genere di ragionamento che si avvicina di più ai sillogismi ordinari». Una conclusione, come si vede, perfettamente compatibile con Cicerone, come del resto comune è la volontà di approfondire quelle caratteristiche del ragionamento retorico/estetico che lo distinguono da quello intellettuale. A questo Baumgarten dedica le ultime pagine della sezione sulla *confirmatio*, presentandole come un anticipo di quanto in altro luogo verrà espresso in modo più particolareggiato. Di fatto Baumgarten non scrisse più nulla, mentre nel terzo volume degli *Anfangsgründe* si possono trovare circa settanta pagine *Von den aesthetischen Schlüssen*. Se restiamo prudentemente al maestro, troviamo ancora alcune indicazioni che vanno nella direzione già più volte indicata: scegliere ragionamenti evidenti alla sensazione, evitare quelli formali che non risultino persuasivi, preferire la concatenazione di molti ragionamenti coordinati al prolungarsi di un unico ragionamento per nesi di subordinazione, considerare sempre la situazione argomentativa, con particolare riferimento al livello e al tipo di verosimiglianza.

Basteranno poche parole sulla riprensione, che dà modo a Baumgarten di inquadrare i limiti entro cui essa è possibile per un verso e moralmente decorosa per l'altro in estetica, portando ancora qualche argomento contro la falsa persuasione derivante dal pregiudizio d'autorità (*Æ*, § 893). La brevissima sezione sugli argomenti persuasivi, sia o meno da considerare essa stessa incompiuta, si limita ad elencare una decina di figure qui particolarmente pertinenti, dopo aver stabilito che sono persuasivi «tutti quegli argomenti e figure che provano in modo vivido e che illustrano la bella verosimiglianza» (*Æ*, § 900).

Riconsideriamo brevemente il nostro percorso, e soprattutto le pagine dedicate alla *confirmatio*. Ragionare a partire dalla certezza data dai sensi e dall'*analogon rationis*, muovere dall'*a posteriori* anziché dall'*a priori*, eleggere il verosimile come proprio ambito: la logica della persuasione, logica del probabile, è elettivamente una logica del contingente. Questo tema, così pieno di risonanze leibniziane, è affrontabile per Baumgarten grazie agli strumenti offerti dalla retorica, senz'altro ripensandoli e rifunzionalizzandoli; allo stesso titolo, del resto, Baumgarten ripensa e riorganizza il sistema complessivo dei saperi filosofici.

Climax-Anticlimax, l'Estetica incompiuta

È nota, e sintomatica da almeno due punti di vista, l'opinione di Baumler (p. 124) secondo cui Baumgarten avrebbe infine «perduto il piacere ad un lavoro che si perdeva sempre più in Quintiliano». Opinione sintomatica, dico, di una vera e propria *arte della petizione di principio*

che più e più volte si è espressa nelle letture moderne di Baumgarten: la retorica sarebbe estranea al nucleo del pensiero di Baumgarten e dunque rimarrebbe fuori dall'elaborazione delle questioni centrali; se così evidentemente non avviene, allora una "giustizia filosofica superiore" vuole che in Baumgarten più che la malattia – grave al punto da spingere lo stesso Baumgarten a dire: «sembrò che fossi spacciato» e ancora: «lo stato della mia salute non è ancora tale da promettere, piuttosto che la morte, energie idonee a scrivere libri di tal genere» (*Æ*, Prefazione 1758) – possa la noia per un lavoro che si perde in Quintiliano, e Cicerone, e che peraltro, forse il lettore ne converrà, dà proprio allora alcuni dei suoi frutti più splendidi.

Opinione sintomatica, inoltre, di una incomprensione altrettanto generalizzata per il ruolo costruttivo dei sei criteri di perfezione, che proprio nell'ultimo, la *vita della conoscenza estetica*, avrebbero dovuto trovare il loro coronamento. Insomma, l'*Estetica* di Baumgarten tende, come promesso, l'arco di un processo di perfezionamento conoscitivo o piuttosto, per dirla con lo stile più limpido e diretto del primo Croce ⁴⁷, «in tutta l'estetica del Baumgarten, fuori del titolo e delle prime definizioni, si sente la muffa dell'antiquato e del comune»? *Climax* o *anticlimax*?

L'esposizione dei sei criteri di perfezione doveva completarsi con la *vita cognitionis*, di cui a più riprese si parla nell'*Estetica*, e in modo sempre più mirato nel secondo volume; la vita è la bellezza primaria della conoscenza (*Æ*, § 36, § 188), più che un semplice modo di dire è l'idea che nell'impeto estetico le facoltà e le attitudini dell'uomo «vivano per il loro accordo fenomenico» (*Æ*, § 78, corsivo mio). È il «vitale ardore» (*Æ*, § 620) dei pensieri, in grado di commuoverci, che implica «una spinta ed un impulso ad agire» (*Æ*, § 829); la luce e la persuasione estetica ne sono le "condizioni antecedenti" più immediate.

Già sulla base di queste formulazioni, il concetto di vita della conoscenza comporta un rivoluzionamento significativo nei confronti dell'accezione wolffiana del termine: Wolff ⁴⁸ distingue fra conoscenza viva e morta, cioè capace o incapace di muovere il volere, ma istituisce un nesso univoco fra la conoscenza viva, la volontà (distinta) e il convincimento razionale; la falsa persuasione di ambito retorico non sarà in grado di generare che una vita apparente, laddove la perfezione della conoscenza viva verrà raggiunta quando, dimostrativamente convinti della sua verità, la confermeremo con esempi tratti dall'esperienza quotidiana e dalle *fabulae* ⁴⁹.

Evidenti i nessi fra queste teorizzazioni e le intenzioni sistematiche generali di Wolff; la costruzione di una estetica, scienza della conoscenza sensibile, porta allora con sé per così dire di necessità un ripensamento anche su questo punto. Baumgarten, però, non si limita in alcun modo a una "difesa d'ufficio" della vita propria della conoscenza sensibile, se

è vero che individua in essa l'ultimo e il più alto criterio di perfezione della conoscenza. Fortunatamente non siamo costretti a limitarci alle congetture; c'è infatti, notoriamente, un luogo in cui Baumgarten ebbe modo di riflettere sulla *vita della conoscenza*, ovvero quei paragrafi (dal 669 al 671) della *Metaphysica* in cui appunto si completa l'esposizione dei sei criteri di perfezione della conoscenza; un luogo dunque prezioso, se si pensa alla gravidanza che, di volta in volta, le pagine della *Metaphysica* hanno dimostrato in relazione ai problemi dell'estetica.

Ancora una volta, non sarebbe difficile argomentare una maggiore prossimità di Baumgarten a Leibniz, al di là della mediazione wolffiana, più fortemente influenzata da Cartesio.

Se consideriamo brevemente, come termine di paragone, un testo come il *De affectibus*⁵⁰ leibniziano, possiamo verificare alcuni punti che ci forniranno delle spie non trascurabili a proposito della funzione cognitiva degli *affectus*. Per Leibniz l'*affectus* non è solo, in termini cartesiani, una occupazione dell'animo che nasce da un pensiero (p. 519); all'*affectus* va riconosciuto un ruolo direttamente strutturante in quanto capace di determinare l'animo a pensare certi oggetti a preferenza di altri, legandosi in tal modo strettamente al funzionamento dell'attenzione (p. 525): «*Affectus est determinatio animi ad aliquam cogitationem prosequendam*» (p. 531). Due diversi ordini di ragioni spiegano a questo punto il concentrarsi dell'animo su un pensiero. Per un verso, il meccanismo della *contemplazione*, che si instaura quando non si danno ragioni per mutare l'oggetto del pensiero, quando cioè si prosegue nell'analisi di quel dato oggetto senza che sia possibile dar corso alla catena di collegamenti per reminiscenza. Per l'altro verso, però, l'animo può essere determinato a proseguire in un pensiero perché esso è *più forte* di altri: «e sono più forti a determinare l'animo quei pensieri che riguardano il bene e il male» (ivi). Conclusivamente, l'affetto è la determinazione dell'animo «ad quandam cogitandi progressionem» (ivi) derivante dal pensiero del bene e del male. Non sorprende che ad ogni modo, per Leibniz (p. 532) come poi per Wolff, sia più forte, più perfetta, e infine causa di maggiore gioia, quella riflessione che è al tempo stesso più distinta.

Ma torniamo a Baumgarten. Ci muoviamo dunque nel campo della facoltà desiderativa, che *segue* (M, § 676) quella conoscitiva; desiderare, per Baumgarten che qui è perfettamente in linea con Wolff, significa tendere a produrre una data percezione, cioè determinare la propria anima, se stessi, a produrre quella percezione (M, § 663); ovvero, nei termini wolffiani, il desiderio è l'inclinazione dell'anima verso un oggetto in ragione del bene in esso percepito (PSE, § 579). Si desidera qualcosa perché lo si coglie come un bene, e piace; si avversa qualcosa'altro perché lo si coglie come un male, e dispiace. Nessun moralismo, in linea diretta, in questa caratterizzazione, semmai un forte nesso con il fondamento ontologico della conoscenza: «*Mibi bona sunt,*

quibus positis in me ponitur realitas; *mibi mala*, quibus positis in me ponitur negatio latius sumta» (M, § 660). Il bene è un innalzamento della conoscenza, potremmo dire in termini quasi leibniziani (cfr. GP VII, p. 87).

Chi desidera, dunque, mira alla produzione di una data percezione; Baumgarten definisce *spinte propulsive dell'animo* (*elateres animi*, *Triebfedern des Gemüths*; M, § 669) le percezioni che causano il desiderio, contenendone la ragione, e definisce *cognitio movens* la conoscenza che possiede tali spinte propulsive. La conoscenza così caratterizzata, e va da sé che il *movere* è un ben saldo patrimonio retorico, è *viva*, ardente, pragmatica, pratica. Quella che non possiede tale capacità si definisce *inerte*, morta, e al limite, pur essendo per il resto abbastanza perfetta, è vana speculazione.

Sappiamo però, Baumgarten lo ha determinato proprio in relazione alla nozione di argomento (M, § 515), che pur non esistendo alcuna conoscenza totalmente sterile, totalmente incapace di valere da ragione di qualcosa, una conoscenza più debole, più sterile, si definisce appunto *inerte*, in contrapposizione a quella più forte. Baumgarten ci ha detto anche cosa rende più forte, argomentativamente più valida, una conoscenza: una percezione è tanto più forte quante più *notæ* abbraccia (M, § 517). E allora una percezione estensivamente più chiara può certamente essere più forte di una distinta (M, § 532). Se poi pensiamo all'estetica, tutto ciò lo abbiamo visto in atto già a proposito del *fundus animæ*: «Ci si immaginano ad esempio, dapprima, solo dieci note caratteristiche di una materia e poi nella miscela di chiaro e oscuro si pensa forse la materia secondo centocinquanta note caratteristiche. E mentre con la prima rappresentazione non ci si era commossi, ora la massa delle rappresentazioni suscita le lacrime» (L, § 80).

Sulla base di questi presupposti, nel paragrafo che stiamo commentando (M, § 669), Baumgarten può dunque aggiungere, introducendola con un semplice “Hinc”, un'affermazione che potrebbe fare il paio con la “monumentale esclamazione” del § 560 dell'*Estetica*: «cognitio symbolica, qua talis, est notabiliter iners, sola intuitiva movens». Posto che solo la conoscenza divina è insieme adeguata e intuitiva, nel caso della limitata conoscenza umana sarà invece la pienezza di *notæ* della conoscenza estetica, eminentemente intuitiva, volta alla presa dell'individuo nella ricchezza delle sue determinazioni, ad essere, al tempo stesso, *movens*, viva, capace di tradursi nella pratica.

«La conoscenza che ha forza motrice, a parità di condizioni, è maggiore di quella inerte, anche della speculazione, (cfr. § 515). Dunque la conoscenza è tanto maggiore quanto più è vasta, nobile, vera, chiara e dunque vivida o distinta, certa, ardente, (cfr. §§ 515, 531)» (ancora M, § 669). In altre parole, il fatto che venga analizzata nel campo della facoltà desiderativa e che si esprima in quanto capacità pragmatica

non toglie nulla a che la *vita cognitionis* sia a tutti gli effetti una, anzi l'ultima, anzi la decisiva perfezione della conoscenza: la conoscenza viva, ardente, è maggiore di quella inerte. Muoviamo, come sempre, dalla capacità argomentativa, ovvero adesso dalla *vis motrix* della conoscenza. Avanzerei qui, in modo necessariamente solo abbozzato, l'idea che tutta la questione della responsabilità etica dell'argomentazione, che l'attuale ripresa della retorica (penso soprattutto a Kopperschmidt) cerca di fondare in modo piuttosto poco convincente nella teoria dell'agire comunicativo di Habermas, potrebbe essere radicalmente riconfigurata se solo si tenesse conto di quanto Baumgarten ha saputo teorizzare con la sua straordinaria coerenza di pensiero.

Alla particolarissima capacità argomentativa della *cognitio movens* è ancora dedicato il passo ulteriore, e per noi conclusivo, dell'analisi di Baumgarten (M, § 671): tradurre in atto la percezione cui fa riferimento un dato desiderio non è sempre cosa facile, e dipende dal grado di sviluppo delle forze dell'anima; il desiderio si definisce allora *efficiente*, operante, se risulta in grado di produrre la percezione cui tende; la conoscenza che muove desideri efficienti si definisce viva. La conoscenza viva, l'argomento *movens*, esprime la sua forza nel vivificare altre percezioni nel senso specifico che, infine, le traduce in atto della volontà.

L'argomento *movens*, vivificante, sarà da ogni punto di vista il *focus perfectionis* della conoscenza sensibile in quanto *perfectio phaenomenon*. Il perfezionamento e il rafforzamento argomentativo della conoscenza sensibile, cui l'estetica tende in quanto pratica, in quanto arte e in quanto scienza, culminano nell'efficacia pragmatica della vita della conoscenza estetica. La non raggiunta terra promessa di Baumgarten è forse ancora oggi una strada da percorrere per il pensiero estetico.

¹ Si danno qui per presupposte le analisi d'insieme di Casula e di Piselli, come anche le dettagliate letture offerte a più riprese da Pimpinella nei volumi del Lessico Intellettuale Europeo.

² Nella nostra edizione delle *Lezioni di Estetica* il termine è stato reso con "mente", proprio in rapporto alla comunanza fra uso tecnico e uso della lingua comune.

³ In tal senso non mi sembra condivisibile l'opinione di Pimpinella, *Ingegno e teoria dell'arte. Ingenium in Christian Wolff e A. G. Baumgarten*, (manoscritto, in corso di stampa), secondo il quale l'ingegno bello ed elegante innato corrisponderebbe all'*ingenium poeticum* della *Metaphysica*.

⁴ Ad es. Aristotele, *Etica Eudemia*, 1230 b, 31-5.

⁵ Si rinvia in particolare a P. Pimpinella, *Imaginatio, phantasia e facultas fingendi in Wolff e Baumgarten*, in M. Fattori, M. Bianchi, (a cura), *Phantasiainmaginatio*, Roma 1988.

⁶ Traduco così l'endiadi *Scharffsinnigkeit und Tieffsinnigkeit*, che si potrebbe rendere anche con "acume e acutezza".

⁷ Mi sembra necessario discostarmi dalla traduzione di R. Ciafardone, che dice "perpicuità": "Deutlichkeit" è proprio in senso tecnico "distinzione".

⁸ Tre sono, spiega Wolff (ibid., § 849), le operazioni dell'intelletto, concetti, giudizi e sillogismi; ora, la distinzione dei giudizi corrisponde a quella dei concetti, e dunque rimangono due specie di perfezione dell'intelletto: l'una consiste nella distinzione dei concetti

e l'altra in quella dei sillogismi, differenziate come il «potere di rappresentarsi in generale delle cose» e quello di sillogizzare.

⁹ Per altri dettagli di questa lettura del problema del Witz in Wolff, mi permetto di rinviare al mio *Alla vigilia dell'Æsthetica*, Palermo 1996.

¹⁰ Rinvio ancora al primo capitolo dei miei *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, cit.

¹¹ J. J. Breitinger, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Zürich 1740, ristampa anastatica Stuttgart 1967, pp. 6-38.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ Nella *Metaphysica Baumgarten* chiarirà, come sappiamo, che retorica e poetica sono universali «*quatenus demonstrant regulas pluribus linguis particularibus communes*» (M, § 622).

¹⁵ Come, a ogni buon conto, dice persino il fondamentale H. Adler, *Fundus Animæ - der Grund der Seele. Zur Gnosologie des Dunklen in der Aufklärung*, DVjs, 2, 1988, p. 202.

¹⁶ Per il resto si rinvia agli studi di A. Saccon.

¹⁷ Si veda specie la prefazione ai *Nuovi saggi sull'intelletto umano*. GP v, pp. 41-61.

¹⁸ Anche la scelta del termine “complesso” allude a una struttura in qualche modo organizzata; l'incoerente mondo dei sogni è definito in M, § 91 “aggregato”, mentre “complesso” è già il mondo dei poeti di cui si dirà più avanti, o eminentemente l'insieme degli essenziali che formano l'essenza dell'ente.

¹⁹ Sui tedeschi cfr. P. F. Reitze, *Beiträge zur Auffassung der dichterischen Begeisterung in der Theorie der deutschen Aufklärung*, Dissertazione, Bonn 1969.

²⁰ In proposito cfr. L. Amoroso, *Nastri vicchiani*, pp. 47-70, qui specie p. 63.

²¹ Come dimostrato dal nesso che l'*equità ermeneutica* (A, § 464) impone di istituire fra i concetti di orizzonte estetico e di verità estetica. Vedi *infra*.

²² Cfr. S. K. Knebel, *Scientia media*, in *Archiv für Begriffsgeschichte*, XXXIV, 1991, pp. 262-294.

²³ Cfr. G. W. Leibniz, GP II, p. 14; GP III, p. 30 e p. 413; GP VI, pp. 124-5, p. 129, p. 159, p. 276, p. 441, p. 470 (le referenze del vol. VI sono tutte nel contesto dei lavori per la *Teodicea*).

²⁴ Di particolare interesse, per le considerazioni prima sviluppate sull'unità estetica, l'undicesimo: «Quando occorre pensare in modo bello cose che – vuoi per la loro stessa strettissima verità, o per la fama che le circonda e perché negli animi dei destinatari si trova già una qualche anticipazione di esse – sembrano poter peccare gravemente contro l'unità estetica (cfr. §§ 439, 469). Allora occorre molta verosimiglianza, perché non si pensi che tu abbia unito in modo brutto cose inconciliabili» (Æ, § 498).

²⁵ J. Kopperschmidt ha più volte rilevato come una adeguata problematizzazione della retorica e del suo rapporto con la filosofia sia possibile solo dove si dia questa lettura forte della verosimiglianza; cfr. ad es. J. Kopperschmidt, *Philosophie und Rhetorik – das Ende einer Konfliktbeziehung?*, in H. Schanze, J. Kopperschmidt, *Rhetorik und Philosophie*, München 1989, qui pp. 347-8.

²⁶ Cfr. Chr. Wolff, *Philosophia practica universalis*, II, Leipzig 1739, ristampa anastatica Hildesheim 1978, § 307.

²⁷ Cui più di una volta Baumgarten si riferisce nel corso di queste sezioni; ad es. all'inizio di Æ, § 556.

²⁸ Per l'edizione italiana da me curata dell'*Estetica* si è scelto di tradurre con l'espressione “splendido nitore” (Æ, § 618).

²⁹ A dare un'idea della distanza teorica fra Baumgarten e Batteux potrebbe bastare il differente rapporto dai due istituito fra le metafore della *luce* e del *calore*. Si vedano le pagine in cui Batteux definisce la conoscenza una luce che rischiarà e il sentimento un fuoco che riscalda. Cfr. Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, ed. it. Palermo 1992³, p. 53.

³⁰ L'intera argomentazione è riassunta al § 654: «Si potrebbe diffondere una luce ancor maggiore (cfr. § 617) in ciò che si pensa chiaramente (cfr. § 625), in modo tale però che in misura maggiore della crescita della bellezza complessiva, proveniente dal grado già presente di luce e nitore, risultino danneggiate tutte quelle qualità che si spera di trarre [da questa ulteriore illuminazione]: la brevità armoniosa (cfr. sezioni VIII-XIV), la dignità e la grandezza adeguate (cfr. sezioni XV-XXVI), la verità amabile (cfr. sezioni XXVII-XXXVI), la chiarezza dell'intero pensiero elegante (cfr. sezione XXXVII), la persuasione della buona fede,

l'eccitazione delle emozioni o molte altre grazie (cfr. § 22). Allora o manterrai la mancanza naturale di luce relativa o con un lavoro di rifinitura (cfr. sezione VI) te ne occuperai senza esclusioni ricorrendo ad una eccezione non inelegante (cfr. § 25)».

³¹ A una trattazione più dettagliata relativa al metodo Baumgarten rinvia ancora nell'*Estetica*, nel cit. § 682. Si tratta, come è noto, di una parte dell'*Estetica* che Baumgarten non riuscirà mai a scrivere.

³² Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, commento di S. Ferri, Milano 2000, p. 165.

³³ Si veda, per le linee generali, W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Palermo 1997², pp. 124-128, che si fonda sugli scritti di Schweitzer e Reinach.

³⁴ E questo, osserva Pimpinella nel suo cit. *Sensus e sensatio in Wolff e Baumgarten*, p. 496, non è un controsenso se si ricorre alla differenza fra chiarezza estensiva e intensiva.

³⁵ Ad esempio «Mercurio, quando tenta di persuadere Enea ad aver timore di Didone, la paragona al suo sesso, come un genere: *Varia e mutevole cosa! è sempre la donna*» (Æ, § 744). Non sorprende dunque che nel tipo del paragone ascendente possa rientrare, in sostanza, la trattazione dei *luoghi comuni*, Æ, § 745.

³⁶ Per le ragioni qui velocemente elencate, che però sostanzialmente corrispondono a tutto l'andamento sin qui dato al mio discorso, mi riesce addirittura incomprensibile il lavoro di Kobau su *Baumgarten, l'estetica dei tropi*, in Idem, *Illuminismo e attualità in estetica*, Milano 1996, pp. 47-67.

³⁷ La stessa sistemazione, come è noto, si trova in Vico.

³⁸ Dell'ipallage si tratta nel § 147, fra le figure che arricchiscono; dell'iperbato si parla nel § 334, in relazione a Longino, ma avvertendo la maggiore vicinanza della figura al criterio della vita estetica piuttosto che a quello della grandezza, e rinviando a quella sede la trattazione, poi non portata a termine. Baumgarten è piuttosto accurato e meticoloso che non liquidatorio.

³⁹ Sulla storia poetologica del concetto cfr. K. H. Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1975.

⁴⁰ Rinvio al mio *Il lessico della persuasione. Nota su "Überzeugen-Überreden"*, nei cit. *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, pp. 43-51.

⁴¹ Qui Baumgarten cita *Institutio oratoria*, II, 15.

⁴² Lo stesso pensiero è formulato in modo assai incisivo nelle *Lezioni* (L, § 3): «La mia conoscenza distinta non è così forte come quella sensibile. Quando io ho la conoscenza sensibile di una data materia, tutte le inferenze distinte e *in forma* non mi convinceranno del contrario».

⁴³ Sul concetto di *repräsentatio* nella retorica latina cfr. ad es. B. J. Hafner, *Darstellung*, Düsseldorf 1974, pp. 156-166.

⁴⁴ Quanto alle fonti, Baumgarten conduce il suo esame basandosi principalmente sul primo libro del *De inventione* ciceroniano; non è comunque difficile ravvisare quali riferimenti cronologicamente più prossimi Vossius e soprattutto Melantone, su cui lo stesso Vossius si basa.

⁴⁵ Attraverso la testimonianza di Cicerone, *De finibus*, I, 30. Come del resto occorre rilevare anche nel caso di Leibniz (ma confronta in proposito alcune importanti indicazioni in S. Gensini, *Il naturale e il simbolico*, Roma 1991), è sorprendente, e sinora quasi totalmente trascurata dalla critica, la rilevanza della tradizione epicurea per Baumgarten.

⁴⁶ Si intende per proposizione indimostrabile quella che ci risulta certa non appena si siano compresi i termini da cui è espressa (A, § 168).

⁴⁷ B. Croce, *Estetica*, 1950⁹, p. 240. Il passo è già nell'articolo su Vico comparso in *Flegrea*, III, Napoli 1901, p. 35.

⁴⁸ Chr. Wolff, *Philosophia practica universalis*, cit., § 244.

⁴⁹ *Ibid.*, § 323.

⁵⁰ In G. W. Leibniz, *Textes inédits, a cura di G. Grua, 2 voll., Paris 1948, ii, pp. 512-537.*

Appendice biobibliografica

Cenni biografici

Alexander Gottlieb Baumgarten nasce il 17 giugno 1714 a Berlino, figlio di Jacob, pastore protestante, e di Rosina Elisabeth Weidemann. Quinto di sette fratelli, il maggiore dei quali, Siegmund Jacob, è fra i protagonisti dell'ermeneutica ad Halle, ha un altro fratello, Nathanael, come *respondens* per la dissertazione del 1735. Perde a tre anni la madre; la nonna Anna Barbara Weidemann si assume allora l'educazione dei nipoti. Il padre, che educava i figli, dice Meier, secondo le regole di Locke, affidando il minore al fratello immediatamente maggiore, e tutti i figli al maggiore, muore egli stesso quando Alexander ha appena compiuto otto anni. Per testamento il padre, oltre che trasmetter loro le sue poche sostanze, destina tutti i figli allo studio della teologia, vietando loro di usufruire delle offerte di beneficenza destinate ai ragazzi poveri. Dopo aver ricevuto la prima istruzione in casa, nel 1727 frequenta per alcuni mesi le lezioni di Martin Christgau, fondamentali per l'incontro con la poetica e per l'approfondimento degli studi linguistici. Nell'autunno dello stesso anno si reca ad Halle, dove dal 1730 inizia lo studio della teologia e prosegue gli studi linguistici. Fondamentali, per l'incontro con la filosofia, sembrano i contatti con studenti di Jena, l'università di un wolffiano aperto come Darjes, e le lezioni del fratello maggiore. In breve tempo matura l'incontro con il pensiero di Wolff, inizialmente tramite la *Ausführliche Nachricht von seinen eigenen Schriften* (Franckfurt am Main 1726, 1733², ristampa anastatica Hildesheim 1973). Dal 1735 inizia lo studio accademico della filosofia e già nel febbraio è Magister, mentre nel settembre, con le *Meditationes*, ottiene l'abilitazione all'insegnamento. Nel 1736 è colpito da una prima grave avvisaglia di malattia. Dal 1737 è professore straordinario di filosofia e tiene, con grande successo, corsi di teologia naturale, cui presto seguono corsi sulla logica wolffiana (mentre non è ancora permesso insegnare metafisica wolffiana), corsi di metafisica, diritto naturale, etica filosofica, storia della filosofia, enciclopedia filosofica. Nel 1739 esce la prima edizione della *Metaphysica*. Nel 1740 si trasferisce a Francoforte sull'Oder. Nello stesso anno pubblica l'*Ethica philosophica*. Nel 1741 pubblica la rivista *Philosophische Brieffe von Aetheophilus*, che ha breve vita, e si sposa con una da Meier non meglio precisata signorina Alemann. Probabilmente nel 1742 tiene i primi corsi di estetica. Rimasto vedovo nel 1745, si risposa nel 1748 con Justina Elisabeth Albinus da cui ha Eleonora Justina nel 1751, Carl Gottlieb nel 1759, mentre poco dopo la morte di Alexander nasce ancora un figlio, destinato a morire poco dopo la nascita. Frattanto, sempre nel 1748, a Göttingen un allievo di Meier tiene per la prima volta corsi di *Aisthetic, ossia i principî primi della poesia e dell'eloquenza*. Sempre nello stesso anno Meier pubblica ad Halle il primo volume degli *Anfangsgründe*. Nel 1750 Baumgarten pubblica il primo volume dell'*Aesthetic*. Il lavoro da allora procede lentamente per le sempre peggiori

condizioni di salute. Nel 1752 è rettore dell'università di Francoforte sull'Oder, e lo rimane sino al 1753. Nel 1758 pubblica il secondo volume dell'*Æsthetica*, che peraltro resta ben lontano dal portare a termine il progetto complessivo. Nel 1760 pubblica gli *Initia philosophiæ practicæ primæ*, e l'anno dopo l'*Acroasis logica*. Nel 1762 le condizioni di salute si aggravano definitivamente, all'inizio di maggio tiene le ultime lezioni, muore il 27 maggio.

Il carattere appartato, e principalmente forse la lunga malattia che lo travagliò quantomeno dal 1750 alla morte, uniti al carattere irruento di Meier, che si prese carico di tutte le principali polemiche filosofico-letterarie della Germania a cavallo della metà del secolo, hanno contribuito a creare l'immagine di un Baumgarten sostanzialmente avulso dagli interessi del suo tempo, esponente di un umanesimo d'élite. Si veda, per contrasto con questa vulgata, l'interesse vivo per i nuovi indirizzi del gusto, per Klopstock, ma in parallelo per le nuove scoperte della scienza, come in quel passo dell'*Acroasis logica*, § 425, su cui per primo richiamò l'attenzione Abbt nella sua biografia, in cui Baumgarten esalta il ruolo che in fisiologia avrebbe potuto giocare la scoperta dell'elettricità.

Le ultime ore di Baumgarten sono descritte lungamente e pietosamente nella biografia scritta da Meier nel 1763, che resta la biografia fondamentale di Baumgarten ed è sostanzialmente seguita da Abbt e Förster; fra gli studi moderni, la monografia di Casula ricostruisce in modo particolarmente vivo l'ambiente e la formazione culturale di Baumgarten. Cenni e profili biografici si trovano poi in edizioni moderne delle opere di Baumgarten e in primo luogo in quelle di Piselli e Patzold.

Bibliografia

Opere di Baumgarten

Meditationes philosophicæ de nonnullis ad Poema pertinentibus, Halle 1735; trad. it. di F. Piselli, con pres. di R. Assunto, *Riflessioni sul testo poetico*, Palermo 1985; nuova ed. col titolo *Riflessioni sulla Poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Palermo 1999.

Metaphysica, (1739), Halle 1779⁷, ristampa anastatica Hildesheim 1982.

Ethica philosophica, (1740), Halle 1763³, ristampa anastatica Hildesheim 1963.

Philosophische Briefe von Aletheophilus, Frankfurt und Leipzig 1741, traduzione della seconda lettera in appendice a A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla Poesia*, cit.

Æsthetica, Frankfurt a. d. Oder 1750-1758, ristampa anastatica Hildesheim 1986; trad. it. di F. Piselli, *Estetica*, Milano 1992; ed. it. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Palermo 2000.

Kollegium über die Ästhetik, in B. Poppe, *A. G. Baumgarten*, Borna-Leipzig 1907; trad. it. di S. Tedesco, con pres. di L. Amoroso, *Lezioni di Estetica*, Palermo 1998.

Initia philosophiæ practicæ primæ, Halle 1760.

Acroasis logica in Christianum L. B. de Wolff, Halle 1761, ristampa anastatica Hildesheim 1973.

Ius Naturæ, Halle 1763.

Sciagraphia Encyclopaediæ philosophicæ, Halle 1769.

Philosophia generalis, Halle 1770, ristampa anastatica Hildesheim 1968.

Meier, nella sua biografia, dice inoltre di vari scritti accademici o di altro genere; fra di essi mette qui conto ricordare almeno:

De ordine in audiendis philosophicis per triennium academicum quaedam, Halle 1737.

Gedanken vom vernünftigen Beyfall auf Academien, Halle 1740, Halle 1741²; la seconda edizione si segnala per alcune aggiunte importanti per comprendere la genesi del pensiero estetico di Baumgarten.

Principali contributi settecenteschi alla diffusione dell'estetica di Baumgarten

Abbt, Th., *A. G. Baumgartens Leben und Character*, Halle 1765.

Anonimo, [recensione delle *Meditationes*] in *Hamburgische Berichte von Gelehrten Sachen*, 18-11-1735, pp. 749-750.

Anonimo (ma H. J. Lasius), *Magister A. G. Baumgarten, Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus*, in *Critische Versuche*, VI, 1742, pp. 573-604.

Breitinger, J. J., *Verteidigung der schweizerischen Muse, Herrn D.A. Hallers*, Zürich 1744.

Flögel, C. F., *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau und Leipzig 1760.

Förster, J. Ch., *Charactere dreyer berühmter Weltweisen, nämlich Leibnizens, Wolfs und Baumgartens*, Halle 1765.

Herder, J. G., <*Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit A. G. Baumgarten*>, in Idem, *Frühe Schriften 1764-1772*, a cura di U. Gaier, Frankfurt am Main 1985 (trad. it. parziale in appendice a A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla Poesia*, cit.).

Herz, M., *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, Leipzig 1776, Berlin 1990².

Hißmann, M., *Anleitung zur Kenntnis der auserlesenen Litteratur in allen Theilen der Philosophie*, Göttingen und Lemgo 1778 (contiene alle pp. 200-234 un capitolo dal titolo *Litteratur der Aesthetik*).

Koller, J., *Entwurf einer Geschichte und Literatur der Aesthetik*, Regensburg 1799 (trad. it. di M. Cometa in appendice a Aa. Vv., *Antico e Moderno. L'Estetica e la sua Storia, Aesthetica Preprint*, n. 25, Palermo 1989, pp. 55-85).

Meier, G. F., *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle 1744, ristampa anastatica Frankfurt am Main 1971.

Idem, *Abbildung eines Kunstrichters*, Halle 1745.

Idem, *Verteidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichtes usw.* in *Critische Versuche*, XV, Greifswald 1746 (trad. it., col titolo *Difesa di Baumgarten*, in appendice a A. G. Baumgarten, *Riflessioni sulla Poesia*, cit.).

Idem, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 voll., Halle 1754-1759², ristampa anastatica Hildesheim 1976 (trad. italiana parziale, col titolo *Introduzione ai Fondamenti Primi di tutte le Scienze Belle*, in *Aesthetica Preprint*, n. 30).

Idem, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, Halle 1763.

Mendelssohn, M., *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, Berlin 1771 n. ed., ora in Idem, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, vol. 1, 1929, pp. 425-52 (trad. it. *I principi fondamentali delle Belle Arti*, a cura di M. Cometa, in *Aesthetica Preprint*, n. 26, Palermo 1989).

Idem, *Rezension zu: G. F. Meier, Auszug aus den Anfangsgründen usw.*, in *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, III, 1, pp. 130-138, ora in Idem, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, vol. 4, 1977, pp. 196-201.

Idem, *Rezension zu: A. G. Baumgarten, Aestheticorum pars altera*, in *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, IV, 1, pp. 438-456, ora in Idem, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, vol. 4, 1977, pp. 263-275.

Schubart, Ch. Fr. Dan., *Kurzgefaßtes Lehrbuch der schönen Wissenschaften*, Münster 1781.

Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-4², ristampa anastatica Hildesheim 1967-70, art. *Aesthetik, Aesthetisch, Gedicht, Schön*.

Idem, *Kurzer Begriff aller Wissenschaften*, Frankfurt und Leipzig 1786⁶.

Von Schönaich, Ch. O., *Die ganze Ästhetik in einer Nuß, oder neologisches Wörterbuch*, Breslau 1754.

Will, G. A., *Oratio sollemnis de Æsthetica Veterum*, 1756 (Manoscritto).

Winkelman, G. C., *Von der ohnlängst erfundenen Ästhetik*, in *Altes und Neues von Schulsachen*, Tl. 6, pp. 149-164, Halle 1754.

Studi moderni

Aa. Vv., *Aesthetica bina. Baumgarten e Burke*, in *Aesthetica Preprint*, n. 13, Palermo 1986.

Aa. Vv., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, in *Aesthetica Preprint*, n. 54, Palermo 1998.

Adler, H., *Fundus animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in *DVjs*, 62, 1988, pp. 197-220.

Idem, *Die Prägnanz des Dunklen*, Hamburg 1990.

Amoroso, L., *L'estetica come problema*, Pisa 1988.

Idem, *Introduzione*, in A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, Pisa 1993, 1996².

Idem, *Nastri vichiani*, Pisa 1997.

Aschenbrenner, K., *Introduction*, in A. G. Baumgarten, *Reflections on poetry. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Berkeley/Los Angeles 1954.

Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale 1923.

Idem, *Ästhetik*, München 1934.

Bender, W., *Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baumgarten, Meier und Breitingen*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99 (1980), p. 481-506.

Bergmann, E., *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*, Leipzig 1911.

Böckmann, P., *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, vol. I, Hamburg 1949.

Bojanowski, M., *Literarische Einflüsse bei der Entstehung von Baumgartens Ästhetik*, Breslau 1910 (diss.).

Braitmaier, F., *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskurse der Maler bis auf Lessing*, Hildesheim 1972.

Brown, C., *Leibniz und die Ästhetik*, in *Studia Leibnitiana*, Suppl. IV, pp. 121-133.

Bühler, A., *'Zeichen' bei Wolff, Baumgarten und Meier*, in M. L. Bianchi, a cura, *Signum*, Firenze 1999, pp. 379-389.

Cassirer, E., *Filosofia dell'Illuminismo*, Firenze 1989.

Casula, M., *La metafisica di A. G. Baumgarten*, Milano 1973.

Idem, *Die Lehre von der prästabilierten Harmonie in ihrer Entwicklung von Leibniz bis A. G. Baumgarten*, in *Studia leibnitiana* Suppl. XIV, pp. 397-415.

Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902.

Idem, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari 1967.

Danzel, T. W., *Gottsched und seine Zeit*, Leipzig 1848.

De Caro, E., *Regno della natura, regno della grazia. Le regole e l'estetico*, in R. Troncon (a cura), *La Natura tra Oriente e Occidente*, Milano 1996, pp. 129-43.

Idem, *Ex noto fictum carmen sequar. Estetica e antropologia in A. G. Baumgarten*, in Aa. Vv., *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, Torino 1998, pp. 185-208.

Dolezel, L., *Poetica occidentale*, Torino 1990.

- Dumouchel, D., *A. G. Baumgarten et la naissance du discours esthétique*, in *Dialogue*, XXX, 1991, pp. 473-501.
- Ferraris, M., *Analogon rationis*, in *Pratica filosofica*, n. 6, Milano 1994.
- Idem, *L'immaginazione*, Bologna 1996.
- Idem, *Estetica razionale*, Milano 1997.
- Ferry, L., *Homo aestheticus*, Genova 1991.
- Folkierski, W., *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris 1969.
- Franke, U., *Analogon rationis*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1 1971, p. 229 ss.
- Eadem, *Kunst als Erkenntnis*, *Studia leibniziana Supplementa B*, IX, Wiesbaden 1972.
- Eadem, *Gefühl*, in *Hist. Wb. der Philos.* Bd. 3 Basel 1974.
- Eadem, *Das Häßliche*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3 Basel 1974.
- Eadem, *Von der Metaphysik zur Ästhetik*, in *Studia leibniziana Suppl.* XIV, 3, Wiesbaden 1975, pp. 229-240.
- Eadem, *Die Semiotik als Abschluß der Ästhetik. A.G. Baumgartens Bestimmung der Semiotik als ästhetische Propädeutik*, in *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 1 Heft 4, 1979.
- Eadem, *Ein Komplement der Vernunft. Zur Bestimmung des Gefühls im 18. Jahrhundert*, in I. Craemer-Ruegenberg (a cura), *Pathos, Affekt, Gefühl*, München 1981, pp. 131-148.
- Eadem, *Ist Baumgartens Ästhetik aktualisierbar?*, in *Studia Leibnitiana*, VI, pp. 272-278.
- Franzini, E., *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995.
- Gabler, H. J., *Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialgeschichtliche Aspekte der frühaufklärerischen Geschmackskategorie*, Frankfurt am M. Bern 1982.
- Gaede, F., *Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern 1978.
- Guthke, K. S., "Die Mehrheit der Welten": *Geistesgeschichtliche Perspektiven auf ein lit. Thema im 18. Jahrhundert*, in *Zs. f. dt. Philologie*, 97, 1978, pp. 481-512.
- Hafner, B. J., *Darstellung. Die Entwicklung des Darstellungsbegriffs von Leibniz bis Kant und sein Anfang in der antiken Mimesislehre und in der mittelalterlichen Repraesentatio*, Düsseldorf 1975.
- Herrmann, H. P., *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, Bad Homburg 1970.
- Hogrebe, W., *Erkenntnistheorie ohne Erkenntnis* in *Zt. f. philosophische Forschung* 38, 4 (1984).
- Jäger, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Ästhetica"*, Hildesheim 1980.
- Idem, *Die Ästhetik als Antwort auf das Kopernikanische Weltbild*, Hildesheim 1984.
- Kimpel, D., *Ch. Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung*, in W. Schneiders, (a cura), *Christian Wolff*, Hamburg 1983.
- Kobau, P., *Illuminismo e attualità in estetica*, *Pratica filosofica*, n. 11, Milano 1996.
- Idem, *Estetica e logica nel razionalismo tedesco*, in *Rivista di estetica*, n. s., n. 13, 1/2000, XL, pp. 5-58.
- Kristeller, P. O., *Il moderno sistema delle arti*, in *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, Firenze 1978.

- Linn, M. L., *Baumgarten "Æsthetica" und die antike Rhetorik*, in H. Schanze (a cura), *Rhetorik*, Frankfurt 1974, pp. 105-125.
- Mahlow, D., *Die Kunst in der Ästhetik. Die Kunst bei Leibniz und in der Ästhetik Baumgartens*, Freiburg 1955.
- Manso, J. K. F., *Übersicht der Geschichte der deutschen Poesie seit Bodmers und Breitingers kritischen Bemühungen, in Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste*, Bd. 8 Stück 1 Leipzig 1806.
- Markwardt, B., *Geschichte der deutschen Poetik*, 4 voll., Berlin 1964-71.
- Idem, *Geschmack*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, I Berlin 1971.
- Mattioli, E., *Baumgarten e l'estetica*, in *Studi di estetica*, 3ª serie, 1998, n. 18, pp. 187-194.
- Meyer, H. G., *Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik*, Halle 1874.
- Menzel, N., *Der anthropologische Charakter des Schönen bei Baumgarten*, Wanne-Eickel 1969 (diss.).
- Menzer, P., *Zur Entstehung von A. G. Baumgartens Ästhetik*, in *Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie*, Logos, nuova serie, vol. 4 (1938) pp. 288-296.
- Merker, N., *L'illuminismo tedesco. L'età di Lessing* Roma 1989.
- Möller, U., *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert*, München 1983.
- Nivelle, A., *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten a Kant*, Paris 1955.
- Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983.
- Idem, *Einleitung*, in A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Hamburg 1983, pp. VII-LX.
- Parret, H., *De Baumgarten à Kant: Sur la Beauté*, in *Revue Philosophique de Louvain*, XC, 1992, pp. 317-43.
- Peres, C., *Cognitio sensitiva. Zum Verhältnis von Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie*, in Aa. Vv., *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1986, pp. 5-48.
- Peters, H. G., *Studien über die Ästhetik des A. G. Baumgarten unter besonderer Berücksichtigung des Ethischen*, Berlin 1934 (diss.).
- Pimpinella, P., *Imaginatio, phantasia e facultas fingendi in Wolff e Baumgarten*, in M. Fattori, M. Bianchi, (a cura), *Phantasiainmaginatio*, Roma 1988.
- Idem, *L'Æsthetica di Baumgarten. Gnoseologia leibniziana e retorica antica*, in *Lexicon Philosophicum*, n. 4, 1989, pp. 101-112.
- Idem, *Truth and persuasion in Baumgarten's Æsthetica in relation to Croce's criticism*, in *Lexicon Philosophicum*, n. 6, 1993, pp. 21-49.
- Idem, *Baumgarten e le origini dell'estetica*, in A. Lamarra, P. Pimpinella, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus di A. G. Baumgarten. Testo, indici, concordanze*, Firenze 1993.
- Idem, *Sensus e sensatio in Wolff e Baumgarten*, in M. L. Bianchi (a cura), *Sensus – Sensatio*, Firenze 1996, pp. 471-498.
- Idem, *Intorno ai termini Æsthetica, æstheticus, e i suoi composti*, in M. Fattori (a cura), *Il vocabolario della République des Lettres. Terminologia filosofica e storia della filosofia. Problemi di metodo*, Firenze 1997, pp. 221-234.
- Idem, *Von der Dichtkunst Gottscheds zur Ästhetik Baumgartens. Zur sogenannten Emanzipation der Sinnlichkeit im 18. Jahrhundert*, (manoscritto, in stampa).
- Idem, *Hermeneutik und Ästhetik bei A. G. Baumgarten*, (manoscritto, in stampa).

- Idem, *Ingegno e teoria dell'arte. Ingenium in Christian Wolff e A. G. Baumgarten*, (manoscritto, in stampa).
- Idem, *La teoria delle passioni in Wolff e Baumgarten* (manoscritto, in stampa).
- Idem, *Ragione e sensibilità nelle poetiche critiche di Gottsched e Breitinger e nell'estetica di Baumgarten*, in *Lexicon Philosophicum*, n. 10, 1999, pp. 121-150.
- Idem, *Cognitio intuitiva bei Wolff und Baumgarten*, (manoscritto, in stampa).
- Piselli, F., *Alle origini dell'estetica moderna*, Milano 1991.
- Idem, *Mundus poetarum nuovo*, Milano 1996.
- Idem, *Il corpo degli angeli nel sistema di Baumgarten*, in *Rivista di estetica*, n. s., n. 9 (3/1998), pp. 87-97.
- Poppe, B., *A. G. Baumgarten*, Borna-Leipzig 1907.
- Pranchère, J. Y., *Baumgarten: l'invenzione dell'estetica*, in *Studi di estetica*, 3^a, 1990, 1, pp. 25-42.
- Prieger, E., *Anregung und metaphysische Grundlagen der Ästhetik von A. G. Baumgarten*, Halle 1875 (diss.).
- Raabe, K., *A. G. Baumgarten æstheticæ in disciplinæ formam redactæ parens et auctor*, Rostock 1873 (diss.).
- Reiss, H., *Die Einbürgerung der Ästhetik in der deutschen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts oder Baumgarten und seine Wirkung*, in *Schiller-Jahrbuch*, 37, 1993, pp. 109-138.
- Riemann, A., *Die Ästhetik A.G. Baumgartens*, Halle an der Saale 1928.
- Ritter, J., *Ästhetik*, in *Hist. Wb. der Philos.* Bd. 1, Basel 1971.
- Idem, *Genie*, in *Hist. Wb. der Philos.* Bd. 3, Basel 1974.
- Russo, L., *Una Storia per l'Estetica*, Palermo 1988, *Æsthetica Preprint*, n. 19.
- Scheer, B., *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (Baumgarten)*, in Eadem, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997.
- Scheible, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Bern 1984.
- Schmidt, H. M., *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*. (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* Bd. 63) München 1982.
- Schmidt, J., *Leibnitz und Baumgarten. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Ästhetik*, Halle 1875 (diss.).
- Schümmer, F., *Das Problem der Ästhetik in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1941.
- Schweizer, H. R., *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Basel und Stuttgart 1973.
- Schwitzke, H., *Die Beziehungen zwischen Ästhetik und Metaphysik in der deutschen Philosophie vor Kant*, Berlin 1930.
- Siegrist, Ch., *Philosophie und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten*, in R. Grimminger (a cura), *Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution*, pp. 280-303.
- Solms, F., *Disciplina æsthetica*, Stuttgart 1990.
- Sommer, R., *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff/Baumgarten bis Kant/Schiller*, Hildesheim-New York 1975.
- Strube, W., *Die Geschichte des Begriffs "Schöne Wissenschaften"*, in *Archiv für Begriffsgeschichte*, XXXIII, 1990, pp. 136-216.
- Idem, *A. G. Baumgartens Theorie des Gedichts*, in Th. Verwey (a cura), *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, Tübingen 1995, pp. 1-25.
- Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, Palermo 1997².
- Tedesco, S., *Alla vigilia dell'Æsthetica*, Palermo 1996, *Æsthetica Preprint*, n. 46.

Idem, *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 1997, *Aesthetica Preprint. Supplementa*, n. 1.

Idem, *Le Lezioni di Estetica di Baumgarten*, in Idem, *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 1998, pp. 9-42.

Idem, *Il lessico della persuasione. Nota su "Überzeugen-Überreden"*, in Idem, *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, cit., pp. 43-51.

Tonelli, G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, in *Revue d'Esthétique*, IX, 1, 1956.

Verweyen, Th., Witting, G., *Zur Rezeption Baumgartens bei Uz, Gleim und Rudnick*, in Th. Verweyen (a cura), *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, cit., pp. 101-119.

Von Stein, K. H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886.

Wundt, M., *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*, Hildesheim 1964.

Zimmermann, R., *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858, ristampa anastatica Hildesheim 1973.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint^o
Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini
Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno
Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Baumgarten's Aesthetics

The present volume is intended as a contribution to the study of Baumgarten's work, which during the past few years has again become of crucial interest to the study of aesthetics. The volume is based on the results of the research projects that have been undertaken after the publication (which was edited by the author of the present volume) of the entire corpus of Baumgarten's works on aesthetics. It is divided into two sections: the first analyzes the intellectual context to which Baumgarten's project belongs, while the second focuses on the thematic structure of his *Aesthetics*. In both sections, the discussion of the broader issues is followed by close analyses of Baumgarten's texts. In the first section, the study of the historical and systematic assumptions informing Baumgarten's project is compounded by the examination of the genesis of his aesthetic approach, from his 1735 *Reflections on Poetry* to the 1743 second edition of *Metaphysica*. With regard to the thematic structure, on the other hand, the second section of the volume advances a comprehensive reading of Baumgarten's *Aesthetics*.