

ERNST CASSIRER 1995-2025:
CONTEMPORARY RECEPTION

doi: 10.54103/2039-9251/32245

**MOTIVI DEL PRIMO ORIZZONTE
ANTROPOLOGICO DI CASSIRER: L'ESTETICA
ENERGETICA DA LEIBNIZ A DEWEY**

Giovanni Matteucci

 ORCID: 0000-0002-9084-5167

Università degli Studi di Bologna (01111rn36)

Contacts: giovanni.matteucci@unibo.it

ABSTRACT

Il saggio analizza il ruolo dell'estetico nel primo orizzonte antropologico della riflessione di Ernst Cassirer, concentrandosi sulla versione del 1942-43 di *An Essay on Man*. In questo testo il problema dell'arte attraversa trasversalmente l'opera, mostrando la funzione decisiva dell'estetico nella configurazione simbolica dell'esperienza umana. A tal riguardo diventa cruciale la nozione di "estetica energetica", attraverso cui Cassirer delinea una concezione dinamica della forma simbolica che affonda le radici nella tradizione da Leibniz a Schiller e trova un interlocutore privilegiato in John Dewey. Il contributo mette in luce la convergenza tra i due autori nel rifiuto della psicologia atomistica, nella valorizzazione delle qualità espressive dell'esperienza e nella concezione dell'arte come processo configurativo. Emergono così anche modulazioni complementari dell'energia estetica: se Dewey insiste sulla dimensione metamorfica del ritmo organismo-ambiente, Cassirer accentua la trasfigurazione simbolica che conduce dall'ambito biologico a quello propriamente umano.

Parole chiave: Ernst Cassirer, estetica energetica, forme simboliche, John Dewey, antropologia filosofica**SOME MOTIFS OF CASSIRER'S FIRST ANTHROPOLOGICAL HORIZON:
ENERGETIC AESTHETICS FROM LEIBNIZ TO DEWEY**

This essay examines the role of the aesthetic within the first anthropological horizon of Ernst Cassirer's thought, focusing on the 1942-43 version of *An Essay on Man*. In this text, the problem of art permeates the work as a whole, revealing the decisive function of the aesthetic in the symbolic configuration of human experience. In this regard, the notion of "energetic aesthetics" becomes crucial, through which Cassirer outlines a dynamic conception of symbolic form rooted in the tradition from Leibniz to Schiller and finding a privileged interlocutor in John Dewey. The paper highlights the convergence between the two authors in their rejection of atomistic psychology, their rehabilitation of expressive qualities within experience, and their conception of art as a configurative process. Complementary modulations of aesthetic energy thus emerge: whereas Dewey emphasizes the metamorphic dimension of the organism-environment rhythm, Cassirer stresses the symbolic transfiguration leading from the biological sphere to the specifically human one.

Keywords: Ernst Cassirer, energetic aesthetics, symbolic forms, John Dewey, philosophical anthropologyLicensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International License

© Giovanni Matteucci

Published online: 08/09/2026



Milano University Press

1. UN'IPOTESI SULLA FUNZIONE DELL'ESTETICO NEL PRIMO ORIZZONTE ANTROPOLOGICO CASSIRERIANO

Non è certo insolito osservare che la prima versione di *An Essay on Man* di Ernst Cassirer – redatta tra il 1942 e il 1943 durante il soggiorno americano e pubblicata postuma nel 2005¹ – è più di una variante preparatoria del testo noto pubblicato nel 1944, come attestano già le vistose differenze tra i rispettivi indici. Meno solito è mostrare come una luce particolare su tali differenze provenga dalla considerazione del tema dell'arte e del sotteso problema estetico. Eppure in relazione a ciò la divergenza appare davvero sostanziale. Nella versione definitiva del 1944, se si prescinde da alcuni passaggi in cui l'arte compare in maniera aspecifica accanto ad altri ambiti (mito, linguaggio, ecc.), di arte si parla esclusivamente in un apposito capitolo interno alla rassegna delle forme simboliche che occupa la seconda parte del volume. Nella versione del 1942-43, invece, questo tema nella sua specificità affiora a vario titolo in tutti i diversi *Libri* in cui si articola il testo e poi anche nella *Conclusione*, dunque al di fuori di una sistemazione disciplinare.

Il presente contributo intende verificare se tale carattere trasversale possa non essere una casualità, rivelando piuttosto il ruolo che il tema dell'arte ha rivestito nel passaggio verso l'ordinamento finale dell'assetto antropologico cassireriano. Nella torsione della filosofia delle forme simboliche da teoria trascendentale delle strutture della conoscenza e della cultura a indagine sulle modalità di configurazione del mondo cui dà corso l'*animal symbolicum*, l'estetico potrebbe cioè aver svolto una funzione particolare resa evidente dal suo stesso stentare ad assumere la fisionomia di una forma simbolica "regionale". Nel primo orizzonte programmaticamente antropologico cassireriano, quello del 1942-43, l'estetico prevalentemente fungerebbe da matrice trasversale di una dimensione cruciale qual è quella espressiva e configurativa dell'esperienza, avendo esso in affidamento l'originario carattere non rappresentazionale della simbolizzazione. In quest'ottica, tale primo orizzonte antropologico sembra individuare un riferimento per nulla rapsodico quando Cassirer sperimenta – come vedremo – la formula "estetica energetica" in questo testo "indisciplinato" (EM1 549 [279]).

Per sondare questa chiave interpretativa, occorre anzitutto riscontrare come il problema estetico risulta distribuito nel testo del 1942-43 (cfr. *infra* § 2). Ciò serve anche a delineare il contesto entro cui si situa la formula "estetica energetica" (cfr. *infra* § 3), che condensa un percorso interno alla parabola del pensiero di Cassirer che va da *Leibniz' System* del 1902 alle indagini su Rinascimento e Illuminismo e giunge a uno dei suoi approdi più espliciti appunto nella versione del 1942-43 dell'*Essay*. Se ne ricava un quadro di riferimento in cui spicca il confronto solitamente trascurato di Cassirer con Dewey – che proprio nel testo del 1942-43 viene citato con inconsueta frequenza e precisione (cfr. *infra* § 4). Cassirer e Dewey convergono su questioni capitali quali il rifiuto di ogni psicologia degli stati mentali atomistici, la difesa delle qualità sensibili in quanto strato irriducibile dell'esperienza, la concezione dell'attività artistica come processo di configurazione piuttosto che di riproduzione o di espressione soggettiva (cfr. *infra* § 5). Le differenze tra loro emergono quando si guarda alla rispettiva *modulazione* di questo piano di convergenza (cfr. *infra* § 6). Invece, però, di contrapporsi, il ritmo "biologico" tensione-compimento che innerva l'estetica di Dewey e il potenziamento simbolico dell'umano che innerva quella di Cassirer disegnano modalità il cui confronto illumina aspetti peculiari dell'orizzonte antropologico della riflessione estetica.

¹ E. Cassirer, *An Essay on Man. A First Version (1942-43)*, in *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 6, a cura di J.M. Krois e D. Rousseau, Meiner, Hamburg 2005, pp. 347-635 (*Saggio sull'uomo. Un'antropologia filosofica*, a cura di G. Borbone, Castelvecchi, Roma 2023). A quest'opera si rinvierà d'ora in poi con la sigla EM1 seguita dall'indicazione del numero di pagina dell'edizione originale e poi, tra parentesi quadre, della trad. it. cit. – Talvolta le varie traduzioni italiane citate sono state modificate.

2. IL PROBLEMA ESTETICO NEL TESTO DEL 1942-43

L'impossibilità di isolare il problema dell'arte in un luogo preciso della versione del 1942-43 dell'*Essay* è evidente già nel *Libro I*. Qui l'arte non compare semplicemente accanto ad altri ambiti – come linguaggio e mito – in rapporto a cui verificare quella tesi del *vinculum functionale* che determina per la filosofia delle forme simboliche il compito di «trovare un filo d'Arianna» attraverso la molteplicità della cultura umana (EM1 398 [98]). All'arte viene invece riconosciuto lo statuto di campo privilegiato per tale ricerca, come mostra il riferimento a Wölfflin quale testimone di una svolta metodologica già avvenuta all'interno della storia dell'arte e paradigmatica per la ricerca teoretica in generale (EM1 401-402 [103-104]).

Nel *Libro II* la peculiarità del problema estetico si ripropone in relazione alla capacità espressiva anche del linguaggio che sormonta quella meramente rappresentativa. In tale contesto Cassirer, partendo da Humboldt, si serve dell'arte per precisare una determinata critica all'impianto stesso dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Croce (EM1 445-447 [153-154]). Con la sussunzione di linguaggio e arte sotto il concetto comune di espressione, Croce rende il *medium* – il materiale sensibile specifico – sostanzialmente irrilevante. Per Cassirer esso è invece condizione costitutiva del processo espressivo come rivela propriamente proprio l'arte, ove colori, suoni, parole sono «momenti necessari del processo produttivo stesso» (EM1 538 [265]), non attrezzatura tecnica esterna.

Sempre nel *Libro II* si incontra poi un nucleo cruciale che il testo del 1942-43 significativamente colloca in questa parte metodologica generale e non relega nel capitolo specifico sull'arte, come accadrà nella disciplinata versione del 1944. Si tratta della polarizzazione tra *rerum cognoscere causas* e *rerum videre formas* (cfr. EM1 440 e 450 [147 e 158]), che dunque nella prima versione dell'*Essay* rivela di svolgere una funzione teoretica generale. Essa evidenzia, infatti, come la scienza – che risale alle leggi che governano i fenomeni – e l'arte – che “vede” le cose nella loro *Gestaltung* – dischiudano accessi alla realtà irriducibili l'uno all'altro e tuttavia egualmente «oggettivi» (EM1 444 [152]). Con l'elaborazione della forma, che in senso estetico è un campo di tensioni e relazioni dinamiche, l'artista scopre «dietro l'esistenza, la natura, le proprietà empiriche delle cose» un nuovo regno di sensatezza (EM1 443 [151]) che si estrinseca nella «percettualizzazione» (EM1 445 e 552 [153 e 283]). L'operare dell'«occhio costruttivo» artistico, cioè, *produce* la forma nel processo stesso di percepirla facendosi vettore di una forza formativa intrinseca all'esperienza.

Nel *Libro III* la questione dell'estetico è trasparentemente evidente nel luogo in cui Cassirer sviluppa la distinzione tra simbolo e segnale («un segnale fa parte del mondo fisico dell'essere; un simbolo fa parte del mondo umano del significato»; EM1 457 [165]), che, attraverso un percorso che risale a Herder, diviene la base antropologica di una particolare concezione dell'arte. Ma è nel capitolo dedicato al rapporto tra tradizione e originalità nelle forme simboliche che il problema estetico affiora con pieno risalto in questo *Libro*. L'arte costituisce il campo in cui la tensione tra conservazione e innovazione raggiunge un'espressione radicale. Nel linguaggio e nel mito la forza stabilizzante tende a dominare; nell'arte «il secondo fattore – quello dell'originalità, dell'individualità, della creatività – sembra prevalere nettamente sul primo» (EM1 480 [193]). Il che non significa che sia con la creazione di un linguaggio del tutto nuovo che si genera una grande poesia. In questa, invece, si assiste alla ripresa delle parole di una lingua sempre preesistente di cui si rispettano le regole fondamentali, anche se in modo tale da conferirvi «non soltanto un nuovo corso, ma anche una nuova vita». Cassirer descrive dunque il processo creativo come una «metamorfosi» che è di fatto una vera e propria trasfigurazione, essendo tale da rendere simile all'alchimia il lavoro di trasmutare i «metalli più poveri del linguaggio ordinario nell'oro della poesia» (EM1 480 [193-194]).

Il momento di massimo svolgimento del problema estetico nel testo del 1942-43 si raggiunge ovviamente nel capitolo intitolato all'arte nel *Libro IV*, quando Cassirer dà corso alla polarizzazione tra *rerum cognoscere causas* e *rerum videre formas* delineata nel *Libro II*. Ai fini della presente ricognizione, di queste pagine merita di essere ricordato in particolare il confronto con Bergson, perché serve a precisare la posizione di Cassirer su un punto importante. Quando si pronuncia contro la conoscenza concettuale e a favore di una percezione immediata della *durée réelle*, la filosofia bergsoniana si colloca in apparenza sullo stesso fronte di Cassirer. Ma Bergson descrive l'intuizione dell'arte come passività ricettiva il cui scopo sarebbe di addormentare le forze attive della personalità. Per Cassirer è precisamente il contrario. Questo «carattere ipnotico» è ciò che l'esperienza estetica esclude, perché se quelle forze fossero spente «il senso della bellezza svanirebbe» (EM1 565 [298]). La «calma dell'opera d'arte» è – e Cassirer usa esplicitamente una formula paradossale – «calma dinamica, non statica» (EM1 548 [277]). Le passioni perdono pressione coercitiva non perché vengano soppresse, ma perché si convertono in forze formative: «Conferire una forma estetica alle nostre passioni significa trasformarle da uno stato di mera passività a uno stato libero attivo» (EM1 548 [277]).

L'ultima occorrenza del problema estetico nel testo del 1942-43 è nella *Conclusione*. Nell'atto di tirare le fila del discorso, Cassirer conferma come sia su questo versante che il senso della curvatura antropologica impressa alla filosofia delle forme simboliche si rende particolarmente visibile. Tale curvatura implica anzitutto una concezione espressiva della simbolicità che è pervasiva per l'essere umano, che «non può vivere la sua vita senza *esprimerla*» (EM1 633 [378]). Di conseguenza la sensatezza non può esaurirsi nella determinazione concettuale, né le forme simboliche possono venire disposte in una gerarchia cognitiva unilineare. L'estetico implica la pluralità delle modalità di significatività, che ha una prima emergenza laddove la capacità percettualizzante del *videre formas* coglie l'unità compaginativa del reale indipendentemente dalla sua articolazione discorsiva. Non è allora casuale che l'ultima pagina del testo richiami la terza *Critica* di Kant (EM1 633 [379]), e non come fondazione disciplinare dell'*estetica*, bensì come attestato della portata teoretica dell'*estetico*, da riprendere e radicalizzare oltre Kant entro una teoria della simbolicità intesa come espressività formativa umana.

3. L'“ESTETICA ENERGETICA” DA LEIBNIZ A SCHILLER

Queste occorrenze “indisciplinate” del tema dell'arte e del problema estetico hanno in comune il fatto di contrassegnare luoghi in cui Cassirer è impegnato a dar risalto alla componente dinamica della configurazione simbolica. Già questa considerazione dovrebbe ridurre la sorpresa di incontrare la formula “estetica energetica” nel cuore del capitolo che il testo del 1942-43 dedica specificamente all'arte.

A tale formula Cassirer arriva ripercorrendo il problema della catarsi aristotelica, con un itinerario che non è casuale. Nella storia dell'estetica la catarsi è infatti un luogo in cui la questione dell'energia emotiva nell'esperienza artistica si presenta in forma acuta. Come si spiega che l'arte tragica, che amplifica all'estremo le emozioni di pietà e terrore, produca una sensazione di sollievo e di calma in chi fruisce? La risposta di Cassirer prende le distanze dalle interpretazioni psicologiche o moralistiche della catarsi². Aristotele, egli sostiene, descrive non «una “purificazione”, un cambiamento del carattere e della qualità delle passioni stesse, bensì un cambiamento dell'anima umana» che dunque non si risolve in un semplice

² Per la storia delle interpretazioni della catarsi aristotelica, Cassirer rimanda a J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Hertz, Berlin 1880 (EM1 547 nota 1 [275-276 nota 42]).

avvicendamento o in una mera causazione o variazione di specifici contenuti psichici. Nella tragedia «le passioni stesse vengono sgravate dal loro peso materiale» nella misura in cui l'anima raggiunge «un nuovo stato di pace e di quiete» (EM1 547-548 [276-277]). In linea con ciò viene letta una celebre esortazione di Shakespeare rivolta agli attori: «Nel vortice della tua passione devi trovare un equilibrio che renda quella tempesta fluida come una musica»³. Tale “temperanza” segna una trasformazione qualitativa delle passioni, il loro passaggio da stati subiti a energie governate, perché muta la connotazione stessa dell’“anima”. È la “libertà estetica” di cui parla Schiller, in quanto qui la vita emotiva «acquisisce la sua massima intensità e proprio grazie ad essa cambia forma» nel suo complesso (EM1 547 [276]). La trasmutazione che avviene attraverso *questa* intensità emotiva fa sì che nell’opera d’arte «l’azione» assuma «una nuova configurazione e un nuovo senso». Ed è per ciò che colori, suoni, bronzo, marmo diventano per il grande artista «una nuova forza, una condizione necessaria del suo lavoro» (EM1 548 [277-278]).

È questo lo sfondo sul quale diventa di particolare rilievo Leibniz. «Nella storia dell’estetica la piena consapevolezza di questo problema non si ebbe prima dei tempi di Leibniz», scrive Cassirer con una frase ben misurata. Leibniz non è stato un teorico dell’estetica né ha elaborato una filosofia dell’arte in accezione moderna. È invece il suo sistema metafisico ad aver agito come «uno degli impulsi più importanti e potenti di quella nuova forma di estetica sviluppatasi nel XVIII secolo» (EM1 549 [278]), in virtù della trasformazione della concezione di base dell’anima e della sostanza⁴ su cui Cassirer aveva sempre insistito sin dalla sua prima monografia leibniziana del 1902.

A tal riguardo, decisivo è il passaggio da una psicologia delle impressioni a una psicologia delle funzioni. Nelle scuole empiriste l’anima è un ricettore di impressioni e la vita psichica consiste nell’accumulazione e nell’associazione di stati mentali discreti. In Leibniz la “sostanza” è «fonte di azioni», un principio di attività che si esprime nell’estrinsecarsi delle proprie energie, non un substrato di proprietà stabili (EM1 549 [278]). L’anima umana rappresenta il grado più alto di tale spontaneità. In questo quadro viene ripreso il passaggio in cui Leibniz afferma: «Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens»⁵, fissando così le due premesse essenziali – la sostanza come fonte di azioni anziché come sostrato, e la perfezione come incremento di un’“essenza” che ha natura verbale più che sostantivale – per la comprensione del piacere estetico. Questo viene infatti inteso come «il risultato e l’espressione di un’attività libera», un «arricchimento e accrescimento del nostro intero essere, della nostra potenza personale» (EM1 549 [279]). Erhöhung des Wesens non significa pertanto acutizzazione di uno stato di piacere. Piuttosto, nell’esperienza della bellezza un potenziale d’essere raggiunge un grado di intensità che non avrebbe corso senza quell’esperienza. Vi è dunque una produttività che è connaturata al piacere estetico. Consistendo nell’«intensificazione delle no-

³ W. Shakespeare, *Amleto*, atto III, scena II.

⁴ Significativamente, nel capitolo sull’arte della versione del 1944 dell’*Essay* viene meno ogni riferimento a Leibniz. Il catalizzatore del processo di emersione del primo orizzonte antropologico cassireriano sottrarrebbe trasparenza al pulito ordinamento del testo che si consolida con l’edizione definitiva dell’opera.

⁵ G. W. Leibniz, *Von der Weisheit*, in *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, 2. Teil, hrsg. von E. Cassirer, Dürr’schen Buchhandlung, Leipzig 1906, p. 493; trad. it., con il titolo *Sulla felicità*, in Id., *Scritti filosofici*, trad. it. di D. O. Bianca, Utet, Torino 1967, vol. 2, p. 752: «Per perfezione io intendo ogni elevazione dell’essenza». Merita di essere ricordato il modo in cui Cassirer restituisce in inglese la locuzione leibniziana: «“Vollkommenheit” – says Leibniz – “ist eine Erhöhung des Wesens” – perfection is an enhancement of being». In primo luogo, riportandola in tedesco, egli sembra quasi intendere la resa in inglese (che diventerebbe in italiano «accrescimento d’essere») una parafrasi più che una traduzione, a segnalare un punto di notevole densità. In secondo luogo, l’accostamento di tedesco e inglese indirizza l’attenzione sulla complessità di termini che potrebbero invece apparire semplici. Oltre alla resa di “Erhöhung” con “enhancement”, che sottolinea la valenza energetica del concetto, non può sfuggire il significato che assume in tal modo il termine “Wesen” (che la trad. it. cit. rende con “essenza”, ma che Cassirer riconduce a “essere”, in quanto ciò che costituisce l’energia sostanziale del perfezionando). Di ciò si terrà conto nel corso dell’analisi.

stre energie dinamiche» (EM1 560 [292]), esso altera i valori di un piano ontologico che viene concepito energeticamente.

La forza di questa posizione si comprende in contrasto con le psicologie del piacere estetico discusse da Cassirer. Sia nella versione elementare che descrive il piacere del bello come varietà del piacere sensibile, sia in quella più sofisticata che ne pone la specificità nel “disinteresse”, l’edonismo rimane all’interno di una concezione passivistica, anche quando tale passività è “libera” o “pura”⁶. Leibniz è in contrasto con queste concezioni dal momento che la sua descrizione rende il piacere eccedente rispetto alla mera attualità “scalare”. Il piacere estetico è esperienza dell’incremento di un potenziale essenziale; è sì un atto, ma di qualcosa di irriducibile all’accadimento fattuale.

È a questa altezza che Cassirer, ricapitolando il punto in questione, introduce con enfasi (usando virgolette e sottolineatura) la formula “estetica energetica”: «Con questa concezione Leibniz divenne il fondatore di una nuova “estetica energetica”, che in seguito venne sviluppata da Dubos, Sulzer, Lessing e Mendelssohn. Da quel momento in poi il concetto di “piacere tragico” non sarebbe più stato un mistero o un paradosso. Infatti, più che altrove è nell’arte tragica che diventiamo consapevoli di un “superiore grado della nostra realtà”, di un’espansione e intensificazione della nostra esistenza umana» (EM1 549 [279]). Pur richiamando una particolare tradizione storica, la formula “estetica energetica” ha un chiaro statuto teoretico. Essa condensa una struttura argomentativa che per Cassirer diventa irrinunciabile, essendo correlata alla concezione dinamica e non soggettivista della realtà delle configurazioni espressive. Perciò il fatto che tale formula ricorra una sola volta nel testo non ne riduce la portata speculativa. Anzi, l’enfasi con cui Cassirer la presenta la rende un hapax pregnante, punto di arrivo e di rilancio piuttosto che etichetta occasionale⁷.

A ciò si salda la ripresa di Schiller intravista già sopra e in realtà diffusa per il testo del 1942-43 in modo duplice. Su un primo versante essa ruota attorno alla nozione di lebendige Gestalt (“forma vivente”) come definizione della bellezza proposta nelle Lettere sull’educazione estetica, che Cassirer cita per rispondere alla domanda su cosa significhi che la bellezza sia oggettiva senza essere indipendente dal soggetto. Schiller scrive: «La bellezza è dunque per noi oggetto, poiché la riflessione è la condizione per avere una sensazione di essa; al tempo stesso è però uno stato della nostra soggettività, poiché il sentimento è la condizione per avere una sua rappresentazione. Essa è dunque forma, poiché la contempliamo, ma al tempo stesso è vita, poiché la sentiamo. In una parola: essa è il nostro stato e il nostro atto»⁸. L’antinomia di forma (oggettuale)

⁶ Punti notevoli della sua critica all’edonismo estetico (cfr. EM1 559-562 [291-294]) sono la *Critica della ragion pratica* di Kant e *The Sense of Beauty* di George Santayana (*Il senso della bellezza*, a cura di G. Patella, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020).

⁷ Nel corpus cassireriano il termine “energetico” marca sempre passaggi tanto rari quanto profondamente significativi. Oltre che nelle pagine che stiamo considerando, esso ricorre in senso tecnico nei seguenti luoghi: nel primo volume della *Philosophie der symbolischen Formen* dedicato al linguaggio (cfr. *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Meiner, Hamburg 2001, p. 82; *Filosofia delle forme simboliche. Volume primo: Il linguaggio*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 102), dove il pensiero di Humboldt viene presentato come teoria *energetica* del linguaggio e dell’arte; nel *Nachruf* del 1929 per Aby Warburg (cfr. *Gesammelte Werke*, Bd. 17, Meiner, Hamburg 2004, pp. 370 e 373), in relazione alla maturazione di una nozione *energetica* di forma simbolica; e nella versione del 1944 dell’*Essay* (cfr. *An Essay on Man* (1944), ora in *Gesammelte Werke*, Bd. 23, Meiner, Hamburg 2006, p. 174; *Saggio sull’uomo*, trad. it. di C. d’Altavilla, Armando, Roma 1987, p. 278), ancora in riferimento a Bergson, confermando i termini della medesima critica ricordata sopra. Il nesso con Warburg è evidente ed è stato ampiamente indagato, ma per valutarne la reale portata si veda C. D. Johnson, *Translating the Symbol: Warburg and Cassirer*, in Id., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012, pp. 110-140.

⁸ F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Brief XXV (*Lettere sull’educazione estetica dell’uomo*, in *L’educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, pp. 94-95). Che in ciò si esprima la matrice a cui sta guardando Cassirer può essere suggerito dalla celebre polarizzazione della bellezza tra “soave” e (appunto) “energico” che viene illustrata dal testo schilleriano poco prima (cfr. *ivi*, Brief XVI [*L’educazione estetica*, cit., p. 68]).

e vita (soggettuale) trova dunque soluzione attraverso una coincidenza performativa che rende la bellezza quell'evento in cui il vedere e il sentire si compiono nello stesso atto, ciascuno come condizione dell'altro.

Il secondo versante della connessione con Schiller si riferisce alla teoria del gioco. In contrasto con le interpretazioni naturalizzanti che vanno da Spencer e Darwin alla successiva psicologia (EM1 566-570 [299-304]), Cassirer sottolinea come per Schiller lo *Spieltrieb*, in quanto «energia specificamente umana» e «massima espressione della sua libertà» (EM1 567 [300])⁹, sia irriducibile a un mero istinto biologico. Occorre anzi tenere ben distinte l'attività con cui ci limitiamo a «risistemare e ridistribuire il materiale dato nella nostra percezione sensibile», e quella con la quale ad esso «conferiamo una forma rinnovata» (EM1 569 [302]). La differenza è tra manipolazione «bidimensionale» degli oggetti e trasformazione «tridimensionale» degli oggetti in forme: se nell'attività ludica si sfiora la superficie delle cose, nell'arte «si sonda la profondità, ci immergiamo nella profonda corrente della vita» in virtù di una «immaginazione artistica [che] appartiene a una dimensione diversa da quel tipo di immaginazione che caratterizza la nostra attività ludica» (EM1 569 [302]). E ciò conduce, di nuovo, alla ripresa esplicita della posizione leibniziana, laddove appunto Cassirer sigilla la propria lettura di Schiller osservando (con un passaggio lessicale rimarchevole da cercare a trovare, che illustra il cambio dal registro e dimensione dell'atteggiamento psichico a quello della situazione antropologica) che «ciò che si cerca nel gioco è ricreazione e rilassamento», mentre «ciò che si trova nell'arte è una nuova tensione di tutte le nostre forze attive – un “accrescimento d'essere [enhancement of being]”» (EM1 569 [303]).

Potrebbe sembrare cosa non nuova questa ripresa in Cassirer. La linea di pensiero dell'«estetica energetica» che si snoda da Leibniz a Schiller coincide per un lungo tratto con quella che si potrebbe chiamare la «via bassa» dell'estetica settecentesca che corre quasi parallelamente alla tradizione maestra da Baumgarten a Kant e che passa attraverso figure come, ad esempio, Herder. A questa prospettiva Cassirer ha dedicato, certo non per mero interesse storiografico, alcune indagini assai accurate, come il capitolo finale della *Philosophie der Aufklärung* del 1932, a cui il testo del 1942-43 rimanda esplicitamente (EM1 549 nota 2 [279, nota 49])¹⁰. E andrà di nuovo ricordato come la riflessione cassireriana abbia avuto come punto di partenza proprio un'intensa riconsiderazione della filosofia leibniziana e si sia confrontata costantemente con la *Weltansicht* di Schiller. Al termine della parabola speculativa di Cassirer diventa però evidente come la rilevanza teoretica di tale tradizione stia precisamente nel fatto che in essa il problema estetico si mantiene in connessione con la questione antropologica, scorgendo nell'esperienza dell'arte un luogo in cui si stabilisce qualcosa di decisivo sulla natura dell'essere umano, offrendo essa «una libertà interiore non raggiungibile per altra via» (EM1 549 [278]). L'estetica energetica opera in tal senso da catalizzatore per il delinearsi del primo (indisciplinato) orizzonte antropologico cassireriano.

4. IL RETICOLO DEWEYANO

Sembra lecito dire, quindi, che con «estetica energetica» si indica un problema che, oltre a costituire uno dei fili conduttori della riflessione di Cassirer, catalizza la programmatica curvatura antropologica della filosofia delle forme simboliche. Ora, è esattamente in tale quadro che Cassirer intercetta il pragmatismo

⁹ Cfr. *ivi*, Brief XV (*L'educazione estetica*, cit., p. 66).

¹⁰ Su questo versante complementare dell'elaborazione teoretica dell'estetica energetica ci si permette di rinviare a G. Matteucci, *Cassirer's Archeological Approach to Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Phenomenology", 12/2 (2025), pp. 141-152 (DOI: 10.1080/20539320.2025.2563250).

di Dewey, con cui apre un confronto che sarebbe frettoloso ritenere meramente occasionale. Che, piuttosto, si tratti di un'interlocuzione strategica viene attestato dall'importanza dei riferimenti a Dewey nella prima versione dell'*Essay*.

La prima citazione di Dewey nel testo del 1942-43 compare nel capitolo dedicato alla critica delle grandi teorie dell'essere umano elaborate dal pensiero moderno. Cassirer ha appena osservato che il punto vulnerabile delle teorie basate sull'istinto è formale, poiché il problema risiede nella presunzione che un catalogo degli istinti sia possibile, prima ancora che nella scelta di quali istinti includere in esso. È qui che Dewey fa la propria comparsa sulla scena cassireriana: «Ritengo sia stato un grande merito di John Dewey di aver riconosciuto chiaramente questo pericolo e di aver ammonito con forza contro di esso» (EM1 386 [82]). Di seguito Cassirer riporta una pagina di *Human Nature and Conduct* in cui Dewey mostra che classificare gli istinti in classi fisse e nettamente separate è una forma di ipostatizzazione, poiché prende le distinzioni analitiche per separazioni reali in *rerum natura*. Il risultato pratico è di renderci «incapaci di affrontare in modo efficace le delizie e le novità della natura e della vita». Le classificazioni sono strumenti del pensiero, sicché usarle come copie della realtà equivale a commettere lo stesso errore che «una volta fiori nella scienza fisica» e che «oggi governa le teorie sulla natura umana»¹¹. Nell'economia del testo cassireriano questa critica all'atomismo psicologico è risonante con la contrapposizione leibniziana tra psicologia delle funzioni e psicologia degli stati, e dunque richiama la base della concezione energetica sopra indicata. E il fatto che Dewey incroci esattamente tale tradizione procedendo sulla via dello strumentalismo pragmatista rende tale convergenza un primo promettente nodo.

In due momenti distinti del *Libro I* compaiono poi citazioni da un'altra opera di Dewey, ossia *Experience and Nature*¹². La prima (EM1 395-396 [95-96]) è un *collage* dalle prime pagine dell'opera¹³ che documenta come Dewey descrive il conflitto interno al pensiero contemporaneo che sorge quando chi studia la natura umana adotta il metodo scientifico moderno facendosi al tempo stesso erede di una concezione ristretta di "esperienza" che è incompatibile con esso. La questione è riuscire a intendere, invece, per "esperienza" un ampio e ricco processo che – come accade con il concetto di storia – include «condizioni oggettive, forze, eventi» insieme alla loro «registrazione ed estimazione umana». Per tale motivo Cassirer concorda con Dewey nel riconoscere che "esperienza" è «parola ambigua» (EM1 398 [99]). La seconda citazione da *Experience and Nature* (EM1 428 [133-134]) descrive le due vie della filosofia – quella che parte dall'esperienza grezza e quella che parte dai prodotti raffinati della scienza – mostrando che esse divergono nel punto di partenza ma non nel «contenuto oggettivo o finale»¹⁴. A Dewey Cassirer quindi si rivolge strategicamente come alleato per impostare la duplice polemica contro riduzionismo empirista e costruttivismo speculativo nel nome di una valorizzazione della complessa concretezza del fenomeno dell'esperienza umana.

Il terzo nucleo della presenza di Dewey nel testo è particolarmente significativo e si trova nel capitolo dedicato al mito e alla religione, in un passaggio che ha implicazioni dirette per la teoria dell'esperienza

¹¹ J. Dewey, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Holt, New York 1922, p. 131 (*Natura umana e condotta. Introduzione alla psicologia sociale*, a cura di G. Baggio, M. Piazza e C. Silva, Cortina, Milano 2025, pp. 113-114).

¹² Quest'opera uscì in prima edizione del 1925, che è quella letta da Cassirer. Nel 1929 vi fu una seconda edizione dell'opera in cui Dewey sostituì l'intero primo capitolo, ed è a questa seconda edizione che si riferiscono le traduzioni italiane. Pertanto per alcuni brani citati da Cassirer manca il rinvio all'edizione italiana. Il testo del primo capitolo dell'edizione del 1925 è riportato in appendice nel volume di riferimento delle opere complete di Dewey.

¹³ J. Dewey, *Experience and Nature*, Volume 1: 1925 of *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988, pp. 365-370.

¹⁴ Ivi, p. 366.

estetica. Cassirer pone il problema di come rendere conto delle qualità fisiognomiche della percezione mitica – quelle per cui le cose si presentano come sacre o profane, amiche o ostili, affascinose o terrificanti – senza ridurle a meri stati psicologici soggettivi o attribuirvi un’inconsistente realtà oggettiva. La soluzione passa attraverso la distinzione tra tre “strati” dell’esperienza – fisiognomico, percettivo-sensoriale, concettuale-scientifico – che hanno ciascuno un preciso «valore *funzionale*». Nessuno di essi è «una mera illusione»; ognuno è «un passo sulla strada che ci conduce alla realtà», e dunque una modalità del reale, un suo senso, più che non una sua datità. È a questo punto che Cassirer introduce Dewey con una formula elogiativa («La migliore e più chiara esposizione di questi problemi è stata fornita, a mio avviso, da John Dewey»; EM1 498 [217]), facendo poi seguire un’estesa citazione da *Experience and Nature* in cui Dewey sostiene che è per come le cose si manifestano che esse si presentano «toccanti, tragiche, belle, comiche, stabili, squilibrate, confortevoli, fastidiose, sterili, dure, consolanti, splendide, paurose», e che questi caratteri stanno «sullo stesso livello di colori, suoni, qualità di tatto, gusto e olfatto»¹⁵. Qualsiasi criterio che porti a considerare le “qualità secondarie” come irriducibili connotati dell’esperienza deve quindi riconoscere la stessa natura anche alle qualità affettive ed espressive. Esse hanno un «carattere assoluto» non come effetti di processi fisici né come proiezioni di stati mentali, ma come componenti genuine di «situazioni complessive». Il problema che vive il pensiero moderno e contemporaneo nei loro confronti nasce da una «premessa metafisica» erronea – quella per cui la realtà *par excellence* è costituita dall’oggetto della scienza – che relega tali qualità in un «regno psichico» contrapposto alla fisica, generando così i falsi problemi del rapporto tra psichico e corporeo. Cambiando la premessa, i problemi epistemologici si dissolvono, mentre rimangono soltanto problemi scientifici specifici su come determinate qualità si definiscano in determinati contesti¹⁶. Ne consegue un riscatto del “sentire” da una posizione ancillare rispetto al conoscere. Anche il *feeling* è infatti registro di un senso che informa costitutivamente la nostra esperienza, non un suo residuo soggettivo. Ed è precisamente per questo che le *feeling-qualities* (le «qualità del modo di sentire»¹⁷) di cui parla Dewey acquistano per Cassirer un rilievo che va oltre il problema del mito. Un tale passaggio ha rilevanza diretta per l’estetica cassireriana. Le qualità affettive ed espressive che Dewey riabilita – nel cui elenco non a caso figurano “tragico”, “bello” e “comico” – sono quelle che l’esperienza estetica porta alla massima potenza. Il *vedere formas* cui per Cassirer si conforma l’attività artistica è precisamente questo. L’arte porta alla *configurazione* di ciò che nella percezione ordinaria rimane per lo più implicito e diffuso, ovvero strutture dinamiche e qualità affettive del campo sensoriale, quelle «qualità dell’esperienza» che occorre prendere nella loro «immediata qualitatività» (EM1 499 [219]), senza dissolverle nell’oggettività conoscitiva e senza relegarle nell’interiorità psichica.

5. LA PROSSIMITÀ GENERALE TRA CASSIRER E DEWEY

Oltre ai motivi che si traggono dall’uso diretto che Cassirer fa di Dewey nel testo del 1942-43, l’accostamento tra i due autori trova una giustificazione più profonda proprio se si valuta la loro prospettiva complessiva sul problema estetico. Al di là di affinità metodologiche o consonanze legate a un clima e un contesto culturale,

¹⁵ Ivi, p. 82 (*Esperienza e natura*, a cura di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2026, p. 91).

¹⁶ Ivi, pp. 202-203 (trad. it. cit., p. 225).

¹⁷ Ivi, p. 227 (trad. it. cit., p. 253).

in entrambi i casi l'elaborazione della concezione dell'esperienza estetica risulta a dir poco compatibile con la tradizione "energetica" richiamata attraverso Leibniz e Schiller. E, forse, è proprio perché il pragmatismo deweyano converge *nell'estetico* con quella tradizione che Cassirer nel 1942-43 riconosce in Dewey un termine di confronto filosoficamente urgente.

Un primo motivo di prossimità programmatica si deve al fatto – centrale in *Art as Experience* (1934) – di non concepire l'estetico come una regione separata della mente né come un momento contemplativo passivo. Per Dewey, esso è il "consumarsi" (nel duplice senso di aver corso e di giungere al culmine) del processo di transazione tra organismo e ambiente, descritto come una successione di fasi di squilibrio e riequilibrio, in cui tensioni e resistenze vengono trasformate in configurazioni relativamente stabili. Con l'esperienza estetica tale dinamica giunge a un perfezionamento in cui le energie in gioco trovano una configurazione capace di far compiere il processo senza annullarne il dinamismo. È quel che Dewey chiama «momento di una vita più intensa», che rende la forma non realizzazione di un principio imposto dall'esterno, ma una direttrice, una risultante del campo organizzato di forze che operano nell'esperienza. Se Leibniz parla di *Erhöhung des Wesens*, Dewey descrive l'esperienza estetica come «vitalità intensificata»¹⁸ dell'organismo. Il lessico è diverso, ma la struttura concettuale non è dissimile: l'esperienza estetica non consiste nell'aggiungere qualcosa all'esistenza (psichica), ma nel condurre a un grado di intensità altrimenti inaccessibile. Ed è appunto perché l'esperienza estetica consiste nell'organizzazione dinamica delle energie dell'organismo che Dewey può definire la forma come «l'effetto di forze che portano a totale compimento l'esperienza»¹⁹.

Altrettanto significativo è un secondo motivo della prossimità rilevata, non privo di connessione con quanto appena riscontrato. La nozione di organismo che opera in *Art as Experience*, con la sua connotazione qualitativo-intensiva, funge da figura teorica dell'essere umano nella sua unità concreta di sensorialità, attività e significatività, al riparo dai fraintendimenti generati da naturalizzazioni fattualiste. L'estetica deweyana è saldamente situata entro un preciso orizzonte antropologico-filosofico. L'esperienza estetica, anzi, appare come uno dei luoghi privilegiati in cui l'essere umano porta a compimento le proprie peculiari energie nel processo di configurazione del mondo esperito. In questo senso Dewey e Cassirer condividono non solo alcune conclusioni, ma la domanda che le sollecita: che cosa accade all'*essere umano* nell'esperienza estetica?

A qualificare il terreno condiviso da Cassirer e Dewey è che in esso l'esperienza dell'arte procede in continuità con l'esperienza ordinaria. Dewey ne fa un noto caposaldo di *Art as Experience*, che denuncia programmaticamente come il piedistallo museale su cui la cultura occidentale ha posto l'arte abbia separato le opere dalla vita, rendendole oggetti di contemplazione reverente anziché momenti di intensificazione e compimento dell'esperienza. Cassirer giunge alla stessa conclusione nel testo del 1942-43 attraverso, ad esempio, la critica al concetto esoterico dell'arte difeso dal simbolismo, per il quale «un poema deve essere un enigma per il volgo, una musica da camera per gli iniziati» (EM1 562 [294]). Con parole che Dewey non respingerebbe, egli afferma che un'energia meramente "spirituale", che non dimostri il proprio potere nell'organizzazione costruttiva della vita umana reale e concreta, sarebbe oziosa e sterile. La potenza dell'arte sta nel suo essere una delle energie della vita umana, non di una sfera separata di essa. D'altro

¹⁸ J. Dewey, *Art as Experience*, Volume 10: 1934 of *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1989, p. 25 (*Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 45. Per i punti qui sottolineati cfr. *ivi*, pp. 22 ss. (trad. it. cit., pp. 42 ss.).

¹⁹ *Ivi*, pi 145 (trad. it. cit., p. 147).

canto, la nozione di forma simbolica ripresa esplicitamente da Cassirer anche nel testo del 1942-43 (cfr. EM1 411 [114]) ritiene la componente sensibile (estetica) almeno altrettanto cruciale per la realizzazione del simbolismo umano quanto quella ideale (noetica). E non a caso due citazioni da Dewey sopra ricordate servono a giustificare, attraverso la nozione deweyana di esperienza, la potenza configurativo-simbolica dell'intreccio tra estetico e noetico (cfr. EM1 398 e 427-428 [99 e 133]).

Più specificamente, tanto Dewey quanto Cassirer concepiscono l'esperienza estetica come processo attivo. Per Dewey questa attività ha la struttura del ritmo naturale tensione-compimento; l'organismo entra in conflitto con il proprio ambiente, la tensione si accumula e trova risoluzione in un'integrazione al tempo stesso piena e precaria. Per Cassirer l'attività estetica è quella "percettualizzazione" che produce la forma nel processo stesso di percepirla; l'occhio artistico è un «occhio costruttivo» che genera la bellezza attraverso un progressivo operare (EM1 553 [283]). In entrambi i casi il soggetto, più che fabbricatore di forme, è vettore di un processo che come tale ne esprime e ne rende riconoscibile la natura.

6. L'ESTETICA ENERGETICA TRA METAMORFOSI E TRASFIGURAZIONE

Tutto ciò non esime dal precisare alcune modulazioni di accento che emergono quando si guarda alle radici di ciascuna delle due proposte, malgrado esse non segnino la separazione tra filosofie incompatibili. Dewey sottolinea come l'energia che si estrinseca nell'estetico scaturisca dalla struttura dell'interazione organismo-ambiente. Quando tale interazione è frammentata e disturbata, l'esperienza è ordinaria – pratica, strumentale, incompiuta. Invece, quando essa raggiunge il vertice di un'integrazione piena, l'esperienza è estetica. Il concetto di ritmo serve a descrivere questo processo di saturazione qualitativa del campo esperienziale in cui le tensioni trovano compimento nella processualità dell'articolazione configurata. In tal senso l'arte è in continuità con la natura, essendo la forma in cui la dinamica del senso nel sensibile raggiunge la sua massima espressione. Al tempo stesso, nel *medium* espressivo che la rende possibile essa però contrae anche una discretezza grammaticale specifica che, ove venisse meno la continuità con la densità esperienziale che in essa si esprime, la renderebbe astratta e sterile.

Cassirer – con mossa herderiana – porta più volentieri l'attenzione sulla radice dell'energia estetica nella capacità specificamente umana di trasformare risposte biologiche in configurazioni simboliche, sottolineando così la grammaticalità peculiare delle "forme simboliche" nella loro specifica capacità discretizzante dei contenuti esperienziali. Questo passaggio viene descritto come «la soglia della vita umana» e, quindi, valorizzato in sede antropologica. L'essere umano «alle domande che gli vengono poste dal suo ambiente non risponde con mere "reazioni", ma con "rappresentazioni"» (EM1 408 [110]), ossia con *Darstellungen*²⁰. Quest'atto di conversione segna un cambio di registro qualitativo rispetto alla mera naturalità. Le forme simboliche – linguaggio, mito, arte, scienza, storia – sono *mondi* che l'essere umano mette in scena abitandoli e che retroagiscono sulla sua stessa natura trasformandola. *L'animal symbolicum* è un essere la cui "natura" è anche il prodotto della propria attività culturale. E anche qui il processo resta articolazione dell'energia sensibile del campo. Si sono già viste le critiche che Cassirer muove a Croce, da un

²⁰ Le virgolette e il corsivo nell'uso di "rappresentazione" (nel testo inglese: "*representation*") segnalano come qui quella nozione esiga grande cautela. In questo passaggio Cassirer sembra si stia consapevolmente misurando con la difficoltà di restituire la nozione tedesca di *Darstellung* (che contrassegna il momento strutturale estetico della sua nozione generale di "forma simbolica"). Pensare questa "rappresentazione" in termini di *Vorstellung* vorrebbe dire far retrocedere indebitamente il progetto cassireriano a uno di quei tipi di gnoseologismo che egli combatte con tutta la sua filosofia delle forme simboliche.

lato, e al simbolismo, dall'altro, vedendovi due maniere – pur antipodali – di far venir meno la materialità dell'estetico come tale.

Sembra pertanto lecito ritenere che non vi sia contrapposizione tra Cassirer e Dewey, come se uno fosse un idealista spiritualizzante e l'altro fosse un empirista biologizzante. Le loro sono due maniere complementari di stare nella biunivocità (o anche “bistabilità”) del campo energetico dell'estetico. E se Cassirer accentua la dimensione *trasfigurativa* dei processi estetici (il fatto, cioè, che la forma simbolica *eleva*, oltre a saturare, il campo di significatività, tanto da parlare persino di «transustanziazione»: EM1 547 [276]), Dewey porta maggiormente l'accento sulla dimensione *metamorfica* del medesimo campo.

Questa modulazione di accenti emerge esemplarmente nel trattamento del piacere tragico. La spiegazione deweyana può ricorrere al modello del ritmo, ove la tensione potenzialmente intollerabile delle emozioni tragiche trova risoluzione nell'integrazione che l'opera d'arte realizza. Come osserva Dewey, ciò che dà positività ai contenuti dolorosi della tragedia non è la consapevolezza della finzione, ma il fatto che «un contenuto particolare rimosso dal suo contesto pratico è entrato in un nuovo intero divenendone parte integrante», acquisendo così «una nuova espressione» in un «nuovo contesto qualitativo»²¹. Con la configurazione, i vettori emotivi si fanno più coesi, il campo si intensifica fino a raggiungere quella densità in cui il sensibile è interamente attraversato da un senso che in esso va trovando espressione. L'esperienza mostra ritmo, il campo si manifesta come intero processuale. Per Cassirer, come si è visto, il piacere tragico si spiega attraverso la leibniziana *Erhöhung des Wesens*: secondo la sua descrizione, le emozioni cambiano qualità, si trasformano da stati passivi in energie attive, e questa trasfigurazione è piacevole perché è un potenziamento del *Wesen*, elevazione a un piano di libertà che non si raggiunge altrimenti. La «calma dinamica» che Cassirer attribuisce all'opera d'arte è la forma in cui l'energia delle passioni si trasmuta in energia formativa, in cui la pressione emotiva si fa espressiva (EM1 547-548 [277]).

Riscontro di questa differente modulazione si trova anche nel modo in cui viene affrontato il problema del *medium* artistico – un tema su cui entrambi insistono contro le estetiche dell'espressione pura e dello spiritualismo. In *Art as Experience* Dewey valorizza il *medium* come parte essenziale dell'esperienza estetica²². Chi dipinge “pensa” in termini di colori e forme, chi compone musica in termini di suoni e ritmi, chi scrive versi in termini di parole e cadenze. E poiché è nel *medium* che l'espressione si configura come forma-contenuto nel processo del fare, l'artista non conosce cosa sta per esprimere prima di averlo espresso nel *medium*; la scoperta avviene attraverso questa stessa lavorazione. In tal senso la funzione del *medium* è di promuovere un processo di integrazione che precede la distinzione tra soggetto e oggetto in quanto ha fonte nella corrispondenza tra organismo e ambiente. In altri termini, il *medium* è il registro nel quale l'energia naturale del campo transazionale si compagina come espressione che non già sublima ma plasma processualmente uno stato²³. La configurazione è dunque *metamorfica*. In Cassirer l'insistenza sul *medium* specifico discende da una concezione della *Darstellung* come funzione della forma simbolica che va tenuta distinta dalla *Vorstellung* poiché riguarda l'esibizione del senso nel processo stesso della sua incarnazione sensibile (cfr. EM1 538 [264]). Nel *medium* la forma si fa sensibile e il sensibile si fa forma esibendo

²¹ J. Dewey, *Art as Experience*, cit. p. 102 (trad. it. cit., p. 113).

²² Cfr. ivi, pp. 69 ss. (trad. it. cit., pp. 85 ss.).

²³ Cfr. ivi, p. 82 (trad. it. cit., p. 95): «se l'espressione non fosse che una sorta di decalcomania, o il far saltar fuori un coniglio da dove sta nascosto, l'espressione artistica sarebbe una questione relativamente semplice. Ma tra concepimento e parto si trova un lungo periodo di gestazione. Durante questo periodo il materiale interno dell'emozione e dell'idea si trasforma sia perché produce effetti su un materiale oggettivo e ne subisce le reazioni, sia perché questo materiale oggettivo viene a modificarsi quando diventa un medium dell'espressione».

binomialmente *pregnanza simbolica*²⁴. Si avverte qui la traccia persistente di un’eredità goethiana nel pensiero di Cassirer.²⁵ Goethe introduce infatti una tripartizione delle forme dell’arte (“imitazione”, “maniera”, “stile”) che Cassirer riprende già nel saggio del 1923 che presenta la nozione di forma simbolica²⁶. In base ad essa, una configurazione simbolica realizza appieno se stessa quando raggiunge lo *stile*, ossia quando la capacità soggettiva del formare incontra le strutture generative della natura senza ridursi né a ingenua imitazione né a soggettivistica maniera. L’arte che ha stile rintraccia l’universale nel particolare, poiché porta alla luce le forze formative immanenti alla realtà attraverso la configurazione sensibile che l’artista realizza *trasfigurando* un contenuto che la semplice constatazione percettiva consegnerebbe all’accidentalità. Perciò, come suggerisce la stessa mutuazione da Goethe di questa analisi estesa da Cassirer alla forma simbolica in quanto tale, l’estetico assume una portata decisiva. Proprio perché trasfigurativo, esso attesta la radice dell’ineludibile *embodiment* del “simbolico”, per usare il termine che lo stesso Cassirer impiega quando, nel testo del 1942-43, riprende il richiamo di Mallarmé alla concretezza mediale della configurazione artistica di contro a ogni deriva soggettivista (EM1 540 [267]).

7. CONCLUSIONE

Letta secondo lo schema della modulazione di accenti dell’energia estetica, la differenza tra i programmi di antropologia filosofica di Cassirer e Dewey si prospetta come un principio fecondo di reciproca integrazione di tendenze. La componente metamorfico-materiale particolarmente cara a Dewey corregge la componente trasfigurativo-simbolica su cui insiste Cassirer ogni volta che l’analisi della configurazione formativa rischia di diventare troppo “idealizzante”, ossia di recidere la radice nella vita sensoriale e corporea che è condizione di tale configurazione. La via inversa, invece, serve a correggere la tendenza “naturalizzante” del pragmatismo che rischia di offuscare la “soglia della vita umana” che viene varcata quando le reazioni diventano configurazioni e il mondo naturale si trasforma in un universo di forme espresse. Ed è proprio su questa soglia – che è *al contempo* “biologica” e “simbolica”, sensoriale e formativa, naturale e culturale – che si svolge, tanto in Dewey quanto nel Cassirer della versione del 1942-43 dell’*Essay*, l’esperienza estetica nella sua forma più piena.

Nel testo cassireriano del 1942-43 la presenza diffusa e apparentemente indisciplinata del tema dell’arte impedisce il confino forzato dell’estetico in una sfera separata. In tal senso questo testo è filosoficamente più ricco della versione del 1944 dell’*Essay*. La carenza di disciplina rende buona giustizia alla struttura stessa del problema sotteso al tema dell’arte che eccede il perimetro di un singolo capitolo, di una specifica forma simbolica, perché riguarda la natura stessa del simbolico, ossia la capacità umana di dare forma alla

²⁴ Nel presente contesto non è superfluo ricordare l’ascendenza leibniziana di questo concetto capitale introdotto nel terzo volume della *Philosophie der symbolischen Formen* (cfr. E. Cassirer, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Meiner, Hamburg 2002, p. 231; *Filosofia delle forme simboliche. Volume terzo: Fenomenologia della conoscenza*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987, tomo 1, p. 271).

²⁵ I punti qui evidenziati vanno collocati all’interno di un percorso cassireriano che si apre esplicitamente al più tardi nel 1906 con il saggio *Goethe und die mathematische Physik* e che approda al confronto documentato dalle lezioni ora raccolte in E. Cassirer, *Goethe-Vorlesungen* (1940-41), in *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 11, a cura di K. C. Köhnke, J.M. Krois e O. Schwemmer, Meiner, Hamburg 2003. Cruciali sono i saggi raccolti nel volume del 1932 *Goethe e il mondo storico* (trad. it. Morcelliana, Brescia 1995) alla cui ed. it. Renato Pettoello ha premesso una lucida presentazione di questo stretto nesso (ivi, pp. 7-44).

²⁶ Cfr. E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, (1923), ora in *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Meiner, Hamburg 2003, pp. 75-104 (trad. it. nel vol. *La forma del concetto nel pensiero mitico*, a cura di R. Lazzari, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 107-134).

realtà e di riconoscersi in tale forma. In questo l'estetico opera da potente vettore antropologico. Appunto perciò nel testo del 1942-43 quanto si addensa in un'"estetica energetica" – che, scaturendo da Leibniz, trova risonanza in Dewey – risulta un catalizzatore decisivo per il primo orizzonte antropologico verso cui si incammina la filosofia delle forme simboliche.

BIBLIOGRAFIA

- Bernays, J., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Hertz, Berlin 1880.
- Cassirer, E., *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Meiner, Hamburg 1998-2009 (26 voll.).
- Cassirer, E., *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Meiner, Hamburg 1995-2022 (19 voll.).
- Cassirer, E., *La forma del concetto nel pensiero mitico*, a cura di R. Lazzari, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche. Volume primo: Il linguaggio*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987.
- Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche. Volume terzo: Fenomenologia della conoscenza*, trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987.
- Cassirer, E., *Goethe e il mondo storico*, a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia 1995.
- Cassirer, E., *Saggio sull'uomo. Un'antropologia filosofica*, a cura di G. Borbone, Castelvechi, Roma 2023.
- Cassirer, E., *Saggio sull'uomo*, trad. it. di C. d'Altavilla, Armando, Roma 1987.
- Dewey, J., *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Holt, New York 1922 (Volume 14: 1922 of The Middle Works of John Dewey, 1899-1924, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1983).
- Dewey, J., *Natura umana e condotta. Introduzione alla psicologia sociale*, a cura di G. Baggio, M. Piazza e C. Silva, Cortina, Milano 2025.
- Dewey, J., *Experience and Nature, Volume 1: 1925 of The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1988.
- Dewey, J., *Esperienza e natura*, a cura di G. Matteucci, Einaudi, Torino 2026.
- Dewey, J., *Art as Experience, Volume 10: 1934 of The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1989.
- Dewey, J., *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.
- Johnson, C. D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012.
- Leibniz, G. W., *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie, 2. Teil*, hrsg. von E. Cassirer, Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig 1906.
- Leibniz, G. W., *Scritti filosofici*, trad. it. di D. O. Bianca, Utet, Torino 1967.
- Matteucci, G., "Cassirer's Archeological Approach to Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 12/2 (2025), pp. 141-152 (DOI: 10.1080/20539320.2025.2563250).

Santayana, G., *Il senso della bellezza*, a cura di G. Patella, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.

Schiller, F., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020.