

Materiali per un *Lemmario bio-filosofico*

FORMA (8)

Trans-disciplinarietà e aporie della nozione di “forma”

Gianfranco Gavianu

La fecondità euristica del termine-concetto di ‘forma’, felicemente scelto e proposto da Mechrí per la costruzione di un *Lemmario bio-filosofico* travalica i limiti del rapporto tra biologia e filosofia per coinvolgere una fitta pluralità di discipline. Infatti questa nozione, se agisce potentemente nell’ambito specificamente biologico in cui è stata dettagliatamente illustrata dal contributo iniziale di Monti e Redi, affonda i suoi postulati e trova la sua genesi in quello filosofico, è presente in modo implicito nell’ambito estetico e artistico-letterario, si ritrova in campo fisico-matematico, psicologico, pedagogico, giuridico. L’elenco potrebbe essere pedantesco e leziosamente esteso. Scopriamo dunque con incuriosito stupore la possibilità di integrare diverse discipline ad un livello elevato partendo da un singolo concetto e dalla rete semantica in cui si inserisce definendosi.

Il contributo iniziale elaborato da Manuela Monti e Carlo Redi si inserisce in modo pertinente e con particolare efficacia nel progetto transdisciplinare che anima la nostra Associazione in quanto offre spunti di riflessione riscontrabili in più campi disciplinari e che appaiono immanenti al concreto vissuto esperienziale in molteplici aree dell’agire umano.

La forma “bella” in natura e “bella” in ambito estetico

Non sottovaluto il severo monito di Carlo Sini (*Forma 2*) che sembra dissuadere dalla ricerca di nessi tra il progetto biologico e quello estetico, in quanto ubbidienti a diverse “intenzionalità” e fonti di interminabili dibattiti. Tuttavia non riesco a sottrarmi alla sottile seduzione di un confronto tra questi due ambiti disciplinari, vista l’insistenza con cui Monti e Redi nel loro prezioso contributo insistono su categorie di giudizio schiettamente estetiche applicandole alla natura: parlano infatti di “infinite forme bellissime”, di “bellezze estetiche delle forme animali”; fanno riferimento a Ernst Heinrich Haeckel che coltivò interessi sia pittorici sia naturalistici e influenzò nel primo Novecento, come ricordano i due studiosi, lo *Jugendstil*. Se uno dei problemi fondamentali implicitamente sollevati dalle riflessioni di Monti e Redi è quello del rapporto tra “bello naturale” e “bello storico-spirituale”, di non minore rilievo è quello riguardante le concrete operazioni che il ricercatore compie nella sua indagine; inoltre emergono le questioni che scaturiscono dai linguaggi simbolici utilizzati nel vivo della ricerca a partire dall’antitesi forma vs materia nonché quelle correlate alla comunicazione narrativa dei risultati dell’indagine.

Su questi tre nodi problematici, muovendo dalla mia formazione prevalentemente filosofico-letteraria (“formazione”: difficile ma necessario sfuggire all’impero, alle pre-determinazioni delle “forme”!), cercherò di svolgere alcune riflessioni che spero utili alla discussione.

Quando tra fine Settecento e primo Ottocento la biologia si delineò come scienza autonoma, il genio di J. W. Goethe, anticipato dalle intuizioni di un grande materialista come Denis Diderot, intuì le implicazioni dinamiche di un divenire storico-temporale che in sé la natura racchiude e che permette di stabilire una mediazione tra materia e spirito. Nella sua immensa *Storia naturale* Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), asserendo come la vita sia una proprietà fisica della materia, metteva di fatto in discussione le rigide classificazioni in generi e specie di Linneo e poneva le premesse della svolta evolutzionistica. Ma ancora più rilevante è la dissoluzione degli assunti cartesiani che contrapponevano rigidamente *res cogitans* e *res extensa* negando qualsiasi rapporto tra queste dimensioni. La nuova scienza biologica, evidenziando come il divenire sia una prerogativa non solo della storia ma anche della natura, incrina l’edificio imperiosamente sistematico e monistico costruito sul modello euclideo da Baruch Spinoza. Il *Deus sive natura* spinoziano, identificando *natura naturans* e *natura naturata*, implicava quel ferreo determinismo, rilevato da Hegel, da cui erano banditi necessariamente, sul piano fisico, il divenire, la genesi del “nuovo”, come, sul piano etico, la libertà di scelta. A questa concezione deterministica si sottraeva solo il dinamico neoplatonismo di un Giordano Bruno: un neoplatonismo non estraneo peraltro – occorre riconoscerlo – allo stesso Spinoza.

Tornando a Goethe, non sorprende allora che il grande poeta scelga come protagonista del suo capolavoro un alchimista progenitore non ignobile del moderno chimico: *Faust*, il cui assunto è appunto l’infinito divenire, l’inesauribile trasformazione della materia: la metamorfosi, la trasformazione di “forme”. Come la nuova visione dinamica e “storica” della natura promossa dalla biologia sconvolge le rigide classificazioni

degli esseri in statici generi e specie, così il capolavoro goethiano abolisce le distinzioni dei generi letterari: agli occhi del pedante classicista è incatalogabile. Allo stesso modo nel *Faust* la tesi della plasmabilità, della trasformabilità infinita della materia, è alla radice del luciferino progetto del protagonista di sfruttare la reversibilità metamorica del tempo per recuperare la giovinezza.

Vi è infatti un passo abbastanza noto del capolavoro goethiano, la scena della discesa alle Madri, in cui con particolare evidenza il tema delle forme e del loro continuo mutare viene affrontato e considerato come matrice di ogni essere e di ogni evento. Lo trascrivo; sono le parole che Mefistofele rivolge a Faust sgomento: «... Gestaltung, Umgestaltung, / des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung» («... Formazione, trasformazione, / dell'eterno pensiero eterno giuoco»)¹. Pochi versi prima viene illustrata l'inversione del processo formativo al di fuori del tempo e dello spazio: «Göttinen thronen hier in Einsamkeit / Um Siekein Ort, noch weniger eine Zeit...» («Auguste dee qui in solitudine troneggiano / l'Eterno le circonda senza spazio e senza tempo...»²). È ancora Goethe che nel suo *Viaggio in Italia (Italienische Reise)*, a Venezia indugia con stupore ammirato a contemplare le forme degli animali marini: «Che cosa straordinaria è un *vivente!* Come è adeguato al proprio stato, come è vero, come è»³.

Quindi è difficilmente negabile che non solo nella contemplazione ma anche nella genesi (*Gestaltung*) delle forme l'artista e lo scienziato⁴ siano accomunati, almeno nel movimento generativo-percettivo iniziale, seppur in prospettive diverse dettate da diverse intenzionalità.

Lo snodo più problematico che dà origine ad aporie forse insanabili è il momento in cui si formula il giudizio estetico sulla "bellezza" dell'immagine naturale percepita, che a volte viene anche investita di una valenza etica.

La natura, mossa da quell'intreccio imprevedibile di "caso" e "necessità" intuito, con lucidità spietata, dal nostro Leopardi e illustrato scientificamente in tempi recenti da Jacques Monod in *Le hasard et la nécessité* (1970), non ubbidendo ad alcun criterio finalistico, genera mostri, o almeno enti/esseri che nella nostra prospettiva inesorabilmente antropomorfa appaiono tali e a cui è difficilmente attribuibile la "bellezza". Senza dubbio alcuni criteri del "bello" quali la simmetria bilaterale o raggiata, la variabilità-varietà, la "complessità", segnalati con ammirazione da Monti e Redi in natura, sono presenti in campo estetico e sembrano essere attinti dalla biologia. Tuttavia non va mai dimenticato che è l'uomo, inserito in una civiltà di cui è artefice e risultato a un tempo, a selezionare nell'universo percettivo offerto dall'ambiente quanto si armonizzi coi propri bisogni estetici. La prassi artistica può realizzare consapevolmente una paradossale estetica del brutto o, addirittura, dell'osceno, come hanno dimostrato le avanguardie del Novecento. In molti casi l'immediatezza "bruta" e "brutta" del dato naturalistico-percettivo può capovolgersi in qualcosa di esteticamente "bello". La differenza ovvia, ma non sempre tenuta nella dovuta considerazione, va individuata nell'intenzionalità progettuale che anima l'essere umano; intenzionalità del tutto impostulabile in natura. Su tale aspetto insiste un pensatore non certo sospettabile di idealismo o tanto meno di "spiritualismo": Karl Marx. Mi riferisco al famoso confronto tra l'ape e l'architetto esposto nel *Capitale* (vol. I): «Ma ciò che fin da principio distingue il peggior architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera. Alla fine del processo lavorativo emerge un risultato che era già presente al suo inizio nell'idea del lavoratore, che quindi era già presente idealmente»⁵.

Va infine aggiunto che anche l'evoluzione della specie *Homo* non è più concepita – Monti e Redi lo sanno meglio di me – come un progresso lineare, ma come il risultato di un divenire "a cespuglio": *Sapiens* non è il risultato più elevato della serie evolutiva, ma più semplicemente, e malinconicamente, l'ultimo, un sopravvissuto.

Forma, materia, catastrofe

Il concetto in questione si ritrova, infatti, come ampiamente noto, in Platone e Aristotele: entrambi si avvalgono, seppur con distinte implicazioni semantiche, di coppie concettuali quali *materia* (ὕλη) vs *idea / forma* (εἶδος / μορφή). La coppia categoriale di "forma" e "materia", come è ben noto, ha dunque origine e fondamento nella meditazione di Platone e di Aristotele. Ad esse si connette una famiglia di concetti tra loro correlati e altrettanto conosciuti: potenza (δύναμις) e atto (ἐνέργεια / ἐντελέχεια).

¹ J.W. Goethe, *Faust*, a cura di C. Cases, trad. it. di B. Allason, Einaudi, Torino 1995, Parte seconda, Atto I, p. 178.

² Ivi, p. 176.

³ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it., Rizzoli, Milano 1991: *Venezia, 9 ottobre 1786*.

⁴ Non possiamo non guardare con invidia a Goethe che, ora in prospettiva artistica ora in veste "scientifica", si rapportava alla natura da dilettante di lusso, non ancora schiavo della divisione del lavoro intellettuale.

⁵ K. Marx, *Il Capitale*, Edizione di Rinascita, Roma 1951, vol. I, p. 196.

Ora, mentre sul piano cosmologico le categorie di Aristotele, come rileva Sini in *Forma 1*, sono state “un disastro”, paradossalmente più feconde si sono rivelate in ambito biologico ed estetico. Utilizzando, in modo un po’ corsaro per amore di tesi – lo riconosco –, la classificazione aristotelica dei campi del sapere in attività teoretiche, pratiche, poietiche, l’arte, rientrando in queste ultime in quanto plasmatrice della “materia” è prossima alla bio-logia dove la natura plasma se stessa come un artista.

La “forma” in natura sembra essere infatti il risultato, come insegnano Maturana e Varela (*Autopoiesis and Cognition: The Realization of Living*, 1980), di dinamiche auto poietiche o di provvisori e instabili equilibri termodinamici secondo quanto propone Ilya Prigogine (*Le strutture dissipative. Auto organizzazione dei sistemi termodinamici di non equilibrio*, 1982). La “forma” appare dunque esposta e contemporaneamente generata da catastrofi irreversibili, nella teorizzazione di René Thom in *Modelli matematici della morfogenesi* (1985). La creatività artistica e la “bellezza” come la “vita” non ubbidiscono a un processo lineare, uni-forme, ma procedono per trasformazioni e salti qualitativi, catastrofi appunto: la loro apparizione sensibile risulta altamente improbabile.

Da questo punto di vista può essere istituita, quale provvisoria ipotesi di lavoro, un’analogia con le catastrofi antropologico-culturali che l’Occidente ha vissuto e che sono state caratterizzate dall’incapacità, o meglio dall’eclissarsi della capacità, di “dare, donare forma” agli oggetti/eventi del mondo. Su questo problema ha offerto un magistrale contributo il grande filologo tedesco Erich Auerbach (1892-1957) nei suoi *Studi su Dante*⁶. Nel capitolo introduttivo del primo saggio presente nell’opera in questione (*Dante, poeta del mondo terreno*, 1929), lo studioso traccia un quadro sintetico ed efficace della modalità con cui si impose, tramontò e rinacque il “realismo”, inteso come capacità di *dare forma*, nella cultura artistico-figurativa dell’Occidente. Nell’alto Medioevo, in particolare nei secoli VI e VII, Auerbach rileva l’offuscarsi della capacità di dar forma sensibile alle cose sia in ambito storiografico che artistico. I cronisti goti e franchi non sanno come interpretare la massa imponente degli eventi; elaborano racconti rozzi in cui a un evento grandioso viene giustapposto un episodio irrilevante, mentre su tutto aleggia una vaga aspirazione alla comprensione improntata a uno stentato spiritualismo nella convinzione che Dio destini i pagani, gli eretici alla rovina e i credenti alla vittoria. Lo stessa incapacità di “formare”⁷ si riscontra nelle arti figurative e in quello che resta della capacità di poetare, ridotta a un cumulo di centoni attinti alla tradizione classica.

Per dare dunque una risposta al quesito sul tramontare e sorgere della capacità di dar forma, Auerbach, muovendo dal noto aforisma eracliteo «Il carattere dell’uomo è il suo destino» (Ἦθος ἀνθρώπου δαίμων), riconduce la forza creativa all’intuizione di un nesso indissolubile fra i tratti distintivi di un uomo e gli eventi che ne caratterizzano l’esistenza. In modo correlato il grande filologo sottolinea il ruolo decisivo svolto dalla valorizzazione dei fenomeni, dall’ostinato insistere proprio dell’Occidente sulla fattualità storica. Lo studioso evidenzia, a tal fine, l’importanza che il Cristianesimo occidentale, rispetto a quello orientale, avrebbe avuto nell’attenersi all’interpretazione della *parusia* quale concreto disvelarsi, oggettivo manifestarsi storico, incarnazione sensibile della divinità⁸.

Come un anonimo scultore romanico che, inconsapevole, valorizza la pietra, l’assoluto non-essere, l’aristotelico τὸ οὐκ ἄνευ, così Dante si avvale consapevolmente delle potenti categorie aristoteliche mediate da San Tommaso per esaltare, attraverso la forza della forma, le potenzialità racchiuse nel volgare, “materia” infima, se confrontata al latino, “materia” in sé già nobile. Non stupisce allora che il grande Fiorentino, in *Purg.* XXV (v. 117) definisca, mediante Guido Guinizelli, Arnaut Daniel quale «miglior fabbro del parlar materno». Allo stesso mentre l’artigiano bizantino partiva neoplatonicamente da una materia già spiritualizzata, elevata, sublime e la sua tecnica era un adeguamento, magari sempre più alto, a un canone “perfetto”, immodificabile, a un archetipo ideale, l’artigiano romanico, come Dante, progetta una tecnica in divenire che enuclea le potenzialità “spirituali” della materia.

⁶ E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1974⁴. Il titolo è in realtà stato scelto da Dante Della Terza, curatore traduttore, insieme con M. L. De Pieri Bonino, dell’edizione italiana dei saggi di Auerbach. Il lavoro a cui qui faccio riferimento è *Dante, poeta del mondo terreno* del 1929; in particolare il capitolo iniziale: *Introduzione storica sull’idea e la sorte dell’uomo nella poesia*.

⁷ Va tristemente rilevata ai giorni nostri un’identica paralisi della capacità di *dar forma* denunciata dagli artisti più onesti, nonostante la cultura di massa celebri la “creatività” in tutti i campi: se Nietzsche confessava, di sé e del mondo occidentale, l’impossibilità di generare qualcosa di nuovo, oggi persino i pubblicitari si autodefiniscono “creativi”. Con una simile operazione mistificatoria nella scuola è stata liturgicamente indetta, tra le altre, la “giornata della creatività”: un modello di lontana origine ecclesiastica, una sorta di “tregua di Dio”, che presuppone per il resto dell’anno la più prosaica *routine* banausica.

⁸ Sulla specificità del Cristianesimo occidentale rispetto a quello orientale ha insistito con forza anche lo storico della religione Christopher Dawson (1899-1970) in *Progresso e religione*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

Preceduta quindi dall'intensissima esperienza religiosa di San Francesco, dalla rinascita figurativa del Romanico e del Gotico, dalla grandiosa ripresa del pensiero aristotelico, in Dante, a detta di Auerbach, si ripropone con forza estrema la capacità plastica di *dare forma*, che presuppone un rivolgimento radicale: una catastrofe. Ora, è interessante rilevare che lo studioso, esaminando il notissimo⁹ sonetto dantesco della *Vita Nuova* (*Tanto gentile...*), ne colga l'energia creativa nella determinazione dantesca di attenersi con insistenza e a lungo sul dato fenomenico dell'"apparire", in una sorta di sospensione del tempo. Ne consegue una sensibilità, spontanea e coltivata insieme, per le simmetrie il "μὲν... δέ..." amato dai Greci: «*Tanto gentile e tanto onesta...*»; di qui scaturisce il coniugarsi dell'universale e del particolare nel sinolo aristotelico: Beatrice, «[...] venuta da *cielo* in *terra* a miracol mostrare» (i corsivi sono ovviamente miei). Il rinvio alla figurazione cristica è fin troppo evidente. In arte il sorgere del nuovo presuppone dunque, come teorizza René Thom per il mondo bio-fisico, la "catastrofe", la svolta improvvisa e imprevedibile che conduce alla genesi di nuove "forme". Occorre, d'altronde, tener ben fermo il tratto distintivo che contrappone le due modalità di ποιήσις: quella umana dettata da intenzionalità, quella della natura frutto di un intreccio di casualità/necessità, sebbene entrambe sembrano tendere alla perfezione della forma acrona. Forse è il caso di sottoscrivere il cinico aforisma di Gottfried Benn che, sulla scorta di Nietzsche, rilevò come chi ama le strofe sia condannato ad amare anche le catastrofi.

La barriera del linguaggio e i pericoli del riduzionismo

Nel rapporto complesso ma fecondo tra scienze della natura e studio dell'uomo uno dei punti più delicati e controversi, a cui non certo Monti e Redi, ma molti ricercatori di laboratorio non rivolgono l'attenzione dovuta, è l'inesorabile, ineludibile mediazione linguistica che si innesca tra il "dato" e la sua espressione/comunicazione simbolica. È un punto su cui insiste Sini (*Forma 4*).

A questo livello è forse legittimo instaurare un nesso plausibile tra le procedure a cui il resoconto di un esperimento/scoperta scientifica necessariamente ricorre e l'invenzione metaforica, gli schemi narrativi enucleati dalla narratologia, da Roland Barthes in particolare, tra l'altro citato da Monti e Redi. Vi è un passaggio "narrativo" della loro relazione che "racconta" il modo in cui una percezione visiva ci colpisce e l'informazione "caracolla" (efficace e divertente metafora) verso gli strati profondi del nostro cervello determinando quell'orgiastico scatenarsi di dopamine ecc. che determinano "l'orgasmo oculare". Come non riconoscere lo schema mitico del νόστος, del "ritorno", in quegli spostamenti rapidi e avventurosi dei messaggi interneuronali, e nelle parole con cui gli amici biologi celebrano il "colpo di fulmine"? Lo trascivo: «[...] quella forma/corpo rimanda fotoni che colpiscono la retina e, da lì, i segnali neuronali giù a caracollare sino alle regioni del *nucleo accumbens* e alla *corteccia cingolata anteriore* e poi l'ipotalamo e l'area ventrale tegmentale con la produzione di dopamina, fenil-etilamina ed ossitocina: un cocktail di piccole molecole, capace di procurare un'estasi degna della miglior droga in circolazione» (cfr. *Forma 1*).

Il rischio che si profila in tale visione è un ritorno a un riduzionismo deterministico, a cui immagino estranei gli autori del contributo. Se infatti vi è un nesso così trasparente e immediato tra percezione, gioco di molecole, stati d'animo estatici, sarà vero anche l'inverso: muovere dalle molecole per determinare particolari condizioni psichiche e percezioni/allucinazioni: alcuni artisti, si sa, l'hanno rovinosamente tentato, alcune "terapie" psichiatriche praticano questo assunto con disinvoltura, l'industria degli psicofarmaci vi investe parecchio con indubbi profitti, oggi.

Il salto qualitativo che i simboli e il linguaggio innescano istituisce una faglia abissale tra il mondo delle strutture fisico chimiche, fisiologiche e l'universo culturale del simbolo, eminentemente legato ai rapporti intersoggettivi che si inquadrano in molteplici contesti storici in divenire. Ancora più esposta a un opinabile determinismo è la sorprendente rivalutazione della fisiognomica di Cesare Lombroso¹⁰ che avviene, come ricordano Monti e Redi prendendone saggiamente le distanze, forse non a caso nello scientismo anglosassone. Sui cultori della Fisiognomica che, con nobili radici nella cultura classica, viene ripresa in età rinascimentale da Giambattista della Porta (1535-1615) e, prima di Lombroso, riformulata in età prepositivista da J.K. Lavater (1741-1801), esercitò il suo corrosivo e divertito sarcasmo Hegel in alcune luminose pagine della *Fenomenologia*¹¹.

⁹ Ma ciò che è "noto", ammoniva maliziosamente Hegel, spesso non è "conosciuto" proprio perché considerato "noto".

¹⁰ Di Cesare Lombroso non conoscevo il saggio *Dante epilettico*: credo sia divertente.

¹¹ G.F.W. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, trad. it., a cura di V. Cicero, Bompiani-Giunti, Milano 2017. Si vedano in particolare le *Osservazioni del rapporto tra l'autocoscienza e la sua realtà immediata. Fisiognomica e frenologia relative alla Ragione osservativa* (pp. 427-467). Mi piace qui di passaggio ricordare il divertente aneddoto che il grande filosofo per invalidare le presunzioni conoscitive della Fisiognomica racconta: la donna infedele reca i segni della sua infedeltà non in sé stessa, ma sulla fronte del coniuge.

L'intreccio narrativo come terreno comune tra comunicazione scientifica e racconto letterario

Ritengo al contrario particolarmente pertinenti e preziose, per istituire connessioni transdisciplinari, le ricerche di biosemiotica indicate a conclusione dell'intervento, proprio perché non si sottraggono all'arduo, impervio, ma inesauribile e affascinante confronto tra il "vivente" e il "segno".

Delle possibilità dalla ricerca scientifica, in particolare attingendo alle implicazioni narrative racchiuse nelle teorie evoluzionistiche, si è avvalso Italo Calvino a partire dalle *Cosmicomiche* (1965), in *Ti con zero* (1967), per proseguire con *Le memorie del mondo e altre cosmicomiche* (1968), fino a *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), pubblicate un anno prima della sua scomparsa. Calvino, che conobbe e frequentò nei suoi anni parigini Roland Barthes (un autore che, come ho già rilevato, riscuote il consenso di Monti e Redi), in due brevi "racconti" inseriti in *Ti con zero* (*Meiosi e Mitosi*), narrando col rigore dello scienziato e l'inventività plasmatrice dell'artista la riproduzione della cellula, sembra suggerirci l'inevitabile carattere antropomorfo di ogni resoconto scientifico, lo scacco conoscitivo, la barriera del linguaggio a cui va incontro chiunque pretenda di cogliere esaustivamente il "mondo", l'improponibilità frustrante di una dogmatica *adaequatio rei et intellectus*, l'inquietante profilarsi spettrale della kantiana "cosa in sé", attorno a cui la mediazione del segno intesse la sua danza forse illusoria ma necessaria. Lo scrittore come lo scienziato si trovano nella disperante e comica condizione del barone di Münchhausen che, come è noto, afferrandosi per i capelli si sollevò dallo stagno in cui era precipitato. In questa parziale inconsapevolezza della mediazione linguistica fitta di stratificazioni storiche consiste, a mio giudizio, il limite del "ricercatore".

Vorrei dunque concludere con la citazione di alcuni versi del maggiore poeta italiano del secondo Novecento, Andrea Zanzotto, che, in una lirica intitolata *Al mondo*, lo esorta ironicamente così: «Fa' di (ex-de-ob ect.)-sistere / e oltre tutte le preposizioni note e ignote, /abbi qualche chance, / fa' buonamente un po'; il congegno abbia gioco. / Su, bello su. // Su, Münchhausen»¹². Il mondo non può darsi l'esistenza e la salvezza da se stesso senza la mediazione linguistica del soggetto.

Dunque la questione della "forma" permane insoluta, irretita ed esposta ad aporie, per ora, insolubili; appare riconducibile, un po' semplificando, all'antitesi che sul piano gnoseologico-teoretico contrapponeva Kant ad Hegel e che ancor oggi attraversa e inquieta il dibattito in più campi del sapere: le forme vanno intese come "a priori", modelli matematici che proiettano le loro tenui ombre su un indistinto materico, o vanno concepite quali "connaturato divenire del contenuto-materia", auto-poiesi?

Su questo problema la riflessione che, in Mechrí, ci accomuna potrebbe forse proseguire in modo fecondo.

(30 aprile 2020)

¹² Andrea Zanzotto, *Al mondo* da *La beltà*, in *Le poesie e prose scelte*, A. Mondadori Milano 1999, p.301