

# SALVEZZA NEL RITMO? CRISI E LIMITAZIONE IN HENRY MALDINEY

CARMELO COLANGELO

**This article has been accepted for publication and undergone full peer review but has not been through the copyediting, typesetting, pagination and proofreading process, which may lead to differences between this version and the Version of Record.**

Please cite this article as:

Carmelo Colangelo (2021): Salvezza nel ritmo? Crisi e limitazione in Henry Maldiney. *Aisthesis*. DOI: 10.13128/Aisthesis-12607

**Abstract:** Studies of Henry Maldiney's work have rarely dwelt on the incidence and semantic value of the concept of limit in his thought. This paper reconstructs the relationships that link some pivotal notions of Maldiney's thought, such as "real", "crisis", "form in formation" (*Gestaltung*), to his anti-objectivist critique and to his general approach to the theme of the opposition between finite and indefinite, limit and unlimited. The analysis of the concept of rhythm in Maldiney's aesthetic theory shows the presence of a relevant reformulation of the ways in which the question of limit has been posed in classical and modern philosophical tradition.

*Keywords*

experience, form, indeterminacy, limit, phenomenology

«La vita per loro è solo un errore di ortografia nel testo della morte» (Maldiney [1973]: 202). “Loro”, per Henri Maldiney, siamo tutti noi, almeno per il tempo in cui non consideriamo il reale delle cose e degli altri diversamente che nei modi dell’oggettività e della rappresentazione o in quelli della previsione, del “progetto”, del calcolo. Per tutto il tempo, cioè, in cui restiamo chiusi al fatto che la realtà – se riconosciuta nel

modo radicale in cui domanda di esserlo, attraverso il sentire (che è sempre al contempo un sentirsi) – è qualcosa di ben differente da ciò che può essere previsto e computato, preso a tema e rappresentato.

Nel 2011, nella sua intensa *Introduction aux "Œuvres philosophiques"* di Maldiney presso le Éditions du Cerf, Jean-Louis Chrétien notava come, «pur suscitando un numero crescente di studi e dialoghi», una delle opere «più forti e rigorose della filosofia di lingua francese del XX secolo» fosse ancora «ampiamente misconosciuta» (Chrétien [2012]: 8). Parecchio è cambiato da allora, se è vero che, soprattutto dopo la morte del filosofo nel dicembre 2013, saggi, volumi collettanei, monografie, incontri sul suo pensiero si sono considerevolmente moltiplicati, aprendo la strada a una lettura e a una contestualizzazione della sua riflessione che, nel rilevarne le molteplici linee di forza, hanno dato sempre meno spazio a quell'attitudine per più di un verso "mimetica" che ne ha marcato la prima ricezione (talvolta influenzando la forma stessa del commento, se è vero che non di rado esso si è articolato ricalcando l'inclinazione di Maldiney alla iterazione tematica e argomentativa, alla densità dell'enunciato, alle soluzioni paratattiche, alle clausole icastiche o ellittiche). Tanto più significativa è allora la circostanza che quanti negli ultimi anni hanno avviato un confronto più franco e deciso con gli scritti di Maldiney, vuoi per riepilogarne con decisione le risultanze, vuoi per esaminarne il rapporto con altri autori ed opere – contemporanei e non –, vuoi per analizzarne tratti maggiori o specifici elementi di dettaglio, raramente hanno potuto fare a meno di prendere le mosse dalla pungente provocazione antioggettivistica, dalla critica tenace della tematizzazione su cui egli ha perseverato lungo tutto il suo lungo itinerario intellettuale. Fare i conti con Maldiney ha significato in effetti tentare di comprendere sempre meglio quella che è forse tra le sue idee più regolarmente ricorrenti, consegnata a una formula che nei suoi scritti costituisce quasi un *Leitmotiv*, se non una sorta di scongiuro o viatico, a incitare il pensiero a muoversi oltre la riduzione dell'alterità delle cose e degli altri a esangue abitudine, a insieme di elaborazioni percettivo-cognitive acquisite e inerti. Ogni lettore di Maldiney conosce questa formula, con le sue numerose varianti e amplificazioni: «Il reale è ciò che non ci aspettavamo, e che tuttavia nel suo apparire si mostra come sempre già là» (Maldiney

[1973]: 169). Rendere conto dell'intrico fondamentale di uomo e mondo, cogliere il costituirsi del loro rapporto di coimplicazione è possibile solo a partire dalla consapevolezza che il reale è inimmaginabile, alogico, «sorprendente (*sur-prenant*)» (Maldiney [1993]: 258), e che incontrarlo non può che sconvolgere, perché esso, nella sua indipendenza irrefutabile, eccede ogni modo di cattura, qualsiasi segno, simbolo o concetto sia inteso a stabilizzarlo. È reale ciò che, irrompendo nella sua contingenza e nella sua pura fattualità – né prevedibili né spiegabili – ci sconcerta, lacerando la trama delle significazioni date. Detto in un diverso lessico, secondo Maldiney, nel momento in cui d'un colpo accade che la realtà sorprenda il nostro esserci rendendo inattuabile l'iscrizione delle cose in quadri preordinati, si apre per noi una regione d'abitudine inappercepita, benché primordiale e sottotraccia continuamente attiva. La comparsa istantanea di "*ce qui est*" impedisce che la soggettività e il mondo restino recepibili come reciprocamente esterni e indipendenti. Li manifesta come implicati in una dinamica fondamentale di corrispondenza reciproca, in quanto entrambi appartenenti a uno spazio debordante, vibrante. Si tratta di quell'ossimorico «luogo senza luogo» (Maldiney [2000]: 400), nel quale l'uomo è espulso da ogni coordinata geografica e storica, in una condizione di disorientamento e di passività essenziali, giacché ciò che allora si offre al suo sentire non è semplicemente un disordine, eventualmente riconducibile – fosse pure a fatica – alle misure e alle scansioni di un "cosmo", comunque inteso, bensì una dilatazione che non cessa di spalancarsi, inghiottendo ogni contorno e determinazione: una breccia incolmabile, la cui realtà non si oppone a nulla. Momento destabilizzante, critico nel significato più proprio della parola, in cui il sentire elementare, ponendo gli uomini in una condizione di comunicazione preconettuale con i «dati iletici» offerti da colori, forme, suoni al di fuori «di qualsiasi riferimento a un oggetto percepito» (Maldiney [2000]: 189)<sup>1</sup>, li espone alla presenza ubiqua, in certo senso illocalizzabile, di un pericolo o una minaccia fondamentali.

È il momento in cui l'esserci, avvertendosi immerso nelle «interferenze dello spazio», sottoposto alle «vicissitudini del tempo», abbandonato alle «intermittenze del cuore»

---

<sup>1</sup> Su questo specifico punto Maldiney si tiene particolarmente prossimo a Straus (1930).

(Maldiney [2000]: 231), si ritrova preso in un'alterazione incalzante, esposto irrimediabilmente al cambiamento, messo alla prova. L'uomo insomma si scopre suscettibile di una fondamentale possibilità di frattura e lacerazione, e situato, in quanto esserci, sul bordo di un possibile dileguare di ogni determinazione. Allora l'esperienza che egli ha di sé e del mondo – di sé nel mondo, in virtù della dimensione affettivo-motrice che innerva l'*áisthesis* – si manifesta nel suo tratto più sconcertante. Potremmo dire che in Maldiney l'*esperienza*, se colta nel senso forte del termine (come incontro e come «traversata»)<sup>2</sup>, è qualcosa che, forzando la supposta continuità dell'esistenza, la sospende e la interroga. L'esperienza in senso proprio è ciò che si rivela impossibile da ricomprendere sul piano di una successione regolare di prima e di poi, di una scansione ordinata di vicino e lontano, sempre assumibili nel presente di una coscienza certa di sé e fiduciosa nelle potenzialità del proprio lavoro di costituzione. Ciò che così è decisivo cogliere è che negli scritti di Maldiney, il reale, apparendo come *indeterminabile e illimitato*, si trova convocato sotto l'aspetto convulso dell'informe.

Anne Boissière ha osservato che la maggiore difficoltà che presenta una comprensione effettiva delle ricerche di Maldiney sta nel fatto che le nozioni principali a cui esse ricorrono – "*rencontre*", "*événement-avènement*", "*origine*", "*crise*", "*forme*" "*rythme*", e altre ancora – «soffrono particolarmente ad essere presentate al di fuori del loro terreno d'origine», e che trasmetterle «in modo dottrinario» comporta un alto rischio di «vacuità tautologica», nella misura in cui è facile finire col proporre «una ripetizione che le svuota della loro sostanza» (cfr. Boissière [2018]: 3). Evitare questi

---

<sup>2</sup> È bene ricordare che per precisare il senso in cui andrebbe assunta l'idea di "esperienza", nei suoi scritti Maldiney fa spesso leva sulla presenza, nel termine, della radice *per*, "attraverso", nella quale, scrive, si trova espressa «la situazione prima, inaugurale, dell'uomo in mezzo al mondo, al quale egli è aperto e in cui allo stesso tempo è perduto». Quella che per il filosofo è «la più ricca delle radici indoeuropee» rinvia cioè ai nostri «comportamenti primordiali», determinandoli come «traversate» critiche, che comportano «arresti, rotture, scarti, slanci», nei quali è sempre in causa la struttura dell'essere al mondo come tale (cfr. Maldiney [1993]: 77 e 89).

pericoli, e insieme tornare a interrogare gli snodi più rilevanti delle argomentazioni del filosofo, richiede allora di tenere presente da un lato che per Maldiney la “cosa” del pensiero, ciò che lo concerne più intimamente – ma come un impensabile a cui esso è chiamato a restare in rapporto – è l’empiria estrema, senza mediazione possibile, ovvero qualcosa di inintegrabile, perché refrattario a qualunque conoscenza positiva intenda circoscriverne una volta per tutte gli aspetti; dall’altro che discutere il rischio fondamentale che per lui è implicito nelle dimensioni spaziali ed emozionali del sentire rende necessario restare in ascolto dei modi caratteristici in cui egli, insistendo su alcuni fenomeni dal forte valore paradigmatico, delinea figure e modi di tale rischio e ne indica i maggiori elementi di consonanza.

Così, per inquadrare, senza limitarsi alla glossa, la questione del rapporto tra i concetti di “crisi” e di “forma”, nell’intento di rilevare alcuni aspetti generalmente inappercepiti della complessa problematica del “ritmo”, è bene cominciare chiamando in causa la natura singolare degli spazi vissuti del “paesaggio” e della “notte”, il fenomeno perturbante della “vertigine”, la stessa figura del “caos” – discussa da Maldiney in riferimento alle elaborazioni teoriche di Paul Klee<sup>3</sup>. Si tratta, com’è noto, degli “esempi” che egli allega più volentieri (oltre a quello delle crisi psichiche, nella follia) per illustrare il passaggio drammatico in cui l’incontro col reale pone l’uomo alle prese con una soppressione dei limiti che lo fa vacillare, giacché il suo stesso “qui” è provato all’improvviso come essenzialmente ingiustificato, senza alcun rapporto con un

---

<sup>3</sup> Come è stato osservato (Ghitti: 2016), ciò che Maldiney valorizza del «non-concetto» di caos proposto da Klee (1969: 9) è il fatto che ad esso non potrebbe essere opposto alcun termine positivo. Il caos vero e proprio, cioè, non è pensabile come un mero «stato di disordine», non è riducibile a un’idea determinata dal suo rapporto con quella di cosmos. Si può aggiungere che, estraneo a qualsiasi opposizione pertinente, refrattario al principio di contraddizione, il caos di cui parla Klee non è né contrario né simile a nulla. È la ragione per cui per il filosofo ad esso è necessario alludere come a un «ente che non è o un niente che è», non pensabile altrimenti che nei termini di uno spalancarsi di un vuoto, di una «beanza che inghiotte limiti e determinazioni» (cfr. Maldiney [1993]: 13).

fondamento che possa supportarlo (cfr. Maldiney [2002]: 44). Riguardo al paesaggio, a partire dalle analisi proposte a suo tempo da Straus (1935: 336 sgg.), Maldiney in effetti avverte:

Non confondiamo *lo spazio del paesaggio* con quello di una geografia pittoresca. Esso è lo spazio in cui siamo perduti. Nel paesaggio in senso stretto non ci sono né coordinate, né indicatori. Il solo punto-origine è quello in cui noi ci troviamo. Punto-origine di cosa? Dello spazio compreso sotto il suo proprio orizzonte, che non vale che per esso. Nel paesaggio noi erriamo di qui in qui: qui sempre al centro. Non avanziamo da un qui a un là di cui sarebbe possibile supervisionare le posizioni e determinare le relazioni in una struttura globale, in un sistema di riferimento. Quando andiamo di qui in qui, l'uno si sostituisce all'altro; e l'orizzonte ci accompagna, sostituendosi anch'esso a se stesso. La relazione qui-orizzonte non cambia. Come nella foresta incantata, qui siamo perduti nel mondo intero inscritto nell'orizzonte, lo stesso, sempre, che non esiste se non a partire da questo qui a cui esso rinvia, dall'assoluto qui. (Maldiney [1993]: 134)

Così inteso, il paesaggio non è in nessun caso riconducibile a un sito o a uno spettacolo: lo spazio "immersivo" che lo caratterizza è piuttosto quello in cui, errando di luogo in luogo, patiamo i mutamenti di orizzonte prodotti dai nostri stessi spostamenti. Vi siamo smarriti perché il rapporto cangiante qui-orizzonte non è più determinabile, sicché ci troviamo simultaneamente in relazione con un tutto costituito di fenomeni instabili, di presenze intermittenti, provvisorie, sempre tramate di assenza.<sup>4</sup>

La situazione della «notte», quando sia vissuta nella sua radicalità elementare, riferisce di una dinamica similmente sconcertante:

---

<sup>4</sup> Per una contestualizzazione storico-filosofica dell'analisi del paesaggio in Maldiney vedi Messori (2014). A conferma della fecondità di tale analisi, di recente essa è stata utilmente convocata al servizio di una considerazione rinnovata di esempi letterari, pittorici e fotografici di arte del paesaggio (cfr. Coste: 2018).

La notte è allo stesso tempo il momento e lo spazio dell'in-determinato. L'elementare vi regna nell'assenza di figura. I limiti degli esseri e delle cose vi si sottraggono e, con essi, si dissolve il principio di individuazione (...) Colui che non si affida alla notte e vanamente la rigetta, vi si trova in preda a un'ostilità randagia. Vi avverte l'imminenza di un pericolo allo stesso tempo indeterminato e senza casualità. Nell'assenza di limiti tutto è contatto. La distinzione dentro-fuori scompare a profitto di una spazialità ubiqua, uniformemente accordata al tono della minaccia. (Maldiney [1993]: 161)

Lo spazio notturno è insomma per più di un verso prossimo allo spazio che, nel paesaggio, ci vede perduti in un "qui" indeterminabile. Con la circostanza ulteriore, vieppiù perturbante, che «nella notte l'orizzonte è su di noi, senza possibilità di allontanamento» (*ibidem*).

Ma è forse con la descrizione fenomenologica della situazione-limite della "vertigine" che Maldiney ha rilevato con maggior intensità teoretica la possibilità che nell'immediato dello spazio vissuto si produca un annullarsi delle opposizioni qui-là e alto-basso, anzi un'autentica «inversione e contaminazione» delle due polarità (Maldiney [1973]: 205). In *Esistenza: crisi e creazione* si legge:

Per chi prova [la vertigine], in piedi su un declivio, il movimento apparente dello spazio che si scava a valle sotto i suoi piedi dall'orizzonte e che al tempo stesso a monte lo sovrasta, che, quindi, lo attira e lo espelle allo stesso tempo, si estende a tutto l'*Umwelt*, mentre, esposto da ogni parte a questi due movimenti di attrazione e di repulsione, è abbandonato alla contraddizione di un'unione che assorbe e di un'espulsione che respinge. Egli è collocato nell'abisso al punto zero del dissimularsi dell'*Umwelt*. Non c'è più un *qui*. Ciò che può porre fine all'illusione vertiginosa è precisamente la caduta reale. Questo auto-movimento forzato sostituisce la percezione dell'auto-movimento abissale del tutto. L'auto-movimento dell'*Umwelt* nella vertigine è senza forma. (Maldiney [2002]: 43-44)

Come dire che quando la vertigine si impadronisce di noi, non siamo più in grado di collocare noi stessi e le cose in uno spazio orientato secondo le direzioni opposte alto-basso, e di fatto cessiamo di poterci dire in un nostro qui-ora determinato. Facendo dileguare la certezza di essere il centro di un orizzonte che si muove con noi, la vertigine consegna interamente l'individuo a un flusso indistinto di contrari che si annullano a vicenda; letteralmente, non *ci* siamo più, siamo perduti fuori dal mondo.

Le "situazioni" esperienziali del paesaggio, della notte, della vertigine parlano dell'affiorare di un'inopinata *illimitazione* nel cuore stesso della corporeità vivente *limitata*. In esse l'uomo è impossibilitato a sostenersi, provando il venir meno di ogni stabilità. Il darsi di una improvvisa «fuga dei fenomeni, nella quale si dissolve la finitudine fluente che egli sente di divenire» (cfr. Maldiney [2000]: 231), lascia irrompere una congiuntura insopportabile, una vera e propria *crisi*.

È soprattutto *Della transpassibilità* – tra gli scritti più stimolanti di Maldiney – a chiarire cosa propriamente occorra intendere con questo termine. Una «crisi» autentica, vi si legge, «ha in sé due aspetti, apparentemente contrari»: oltre a ciò che la fa provare come una lacerazione e un rischio distruttivo, essa è anche il punto di scaturigine di un'azione precedentemente irrealizzabile, il momento di passaggio a una «decisione» che non discende da niente di anteriore (Maldiney [1991]: 66-67). Una crisi, cioè, secondo Maldiney, può essere considerata anche come l'irruzione di «un *nulla efficace*» (*ibidem*)<sup>5</sup>. In dialogo serrato con le prospettive di Weizsäcker (1940) riguardo all'antilogica precipua delle dimensioni vitali e pre-egoiche del «patico» (*Pathische*) e dell'«improvvisazione» (*Improvisation*), Maldiney considera cioè che, nel momento in cui l'esistenza esperisce un *illimitato insostenibile*, e si trova così esposta all'annullarsi della forma finita che pure essa è essenzialmente, può prodursi uno scatto decisivo: un «salto originario e privo di appoggio, in grado di inaugurare il suo stesso spazio operativo» (Maldiney [1991]: 68). Una crisi è insomma l'occasione di un'alterazione decisiva dell'esistenza, di una sua trasformazione. Quando la presenza vivente della corporeità dell'esserci si trova investita da qualcosa che non può sostenere e a cui è però obbligata a far fronte, essa accede alla «non-positività di una

---

<sup>5</sup> Vedi in proposito le notazioni puntuali di Serban (2016).



decisione che emerge a se stessa dal nulla» (*ibidem*). In questo senso, come è stato osservato, nella crisi «il presente non è più un istante-limite, ma un presente-origine, è il momento della rottura e della scomparsa e insieme il “punto-sorgente” a partire dal quale l’io è costretto ad avvenire a se stesso o a perdersi» (Brunel [2012]: 58).

Non si sottolineerà mai abbastanza come proprio in questo snodo della riflessione di Maldiney – alla confluenza del rilievo della paticità del sentire, dell’individuazione delle virtualità annientatrici e insieme trasformative che l’esperienza del “reale” porta con sé, della contestazione di oggettivismo e soggettivismo – trovino radice tanto la considerazione teoretica dell’ambito psicopatologico, quanto l’analisi del nesso tra strutture dell’esistenza e invenzione estetico-artistica. Ed è più esplicitamente nel secondo di questi campi d’interesse privilegiati di Maldiney – a cui nel seguito soprattutto ci si riferirà – che svolge un ruolo centrale la nozione di forma, intesa in modo peculiare, in risonanza con le elaborazioni teoriche di Hans Prinzhorn<sup>6</sup> e in forte discontinuità rispetto a quanto essa designa nel quadro di quell’interpretazione derivata del sentire che è la percezione oggettiva, lì dove essa sottintende in fin dei conti la totalità circoscritta di un oggetto, opposta a un fondo che le è estraneo e su cui essa risalta. Sul piano dell’oggettività, la forma rinvia ai contorni che racchiudono la cosa, identificandola, e rappresenta con ciò uno dei più efficaci dispositivi di traduzione del reale in rappresentazione, in immagine significativa, cognitivamente trattabile. Per Maldiney, se si intende restare sul piano della comunicazione con il reale in causa nella corporeità sensibile, occorre superare questa contiguità dell’idea ordinaria di forma all’area semantica della *delimitazione*. Una simile vicinanza è il risultato di un’attitudine tutt’altro che originaria, consistente nella comprensione delle forme sensibili come exteriorità inattive, apparenze scisse dai modi in cui esse si danno, come configurazioni disgiunte dalla dinamica spaziale attraverso la quale si producono. La forma può essere colta in termini di integrità chiusa, senza rapporto – se non di esclusione – con un fuori estraneo, soltanto se ci si distoglie da quella che è invece la sua consistenza effettiva: non il suo essere *data* al sentire, ma il suo *darsi* ad

---

<sup>6</sup> Nel 2001 Maldiney osservava senz’altro come il libro di Prinzhorn del 1922 *Bildnerer der Geisteskranken* di fatto fosse rimasto «ancora insuperato» (Maldiney [2001]: 96).

esso secondo modalità che non sono mai separate dalle vie stesse attraverso cui vi si dà. In altre parole, non la sua apparenza, ma il suo *apparire* o, con un termine a cui Maldiney ricorre volentieri, la sua *auto-genesi*. Investita di questo valore semantico più fondamentale, “forma” non indica più l’oggettività di una totalità chiusa in e su se stessa. Intesa non in quanto *Gestalt*, ma come *Gestaltung* – ovvero come “forma in formazione” –<sup>7</sup>, essa non rinvia ad alcun oggetto, e anzi propriamente non significa più nulla all’infuori dello stesso incontro affettivo che abbiamo con essa. Non tagliata dai suoi fondamenti apparizionali – dal percorso che, nell’esperienza sensibile, la conduce a manifestarsi, e che essa non smette di implicare in sé – la forma è avvertita emozionalmente come una *dinamica di configurazione*: come forma pulsante di un suo singolare auto-movimento. Facendo leva su questa idea di “forma in formazione”, di qualcosa che è “reale” non potremo più dire che è *nello* spazio, bensì che *manifesta* lo spazio, addensandolo e insieme come sprigionandolo ai nostri occhi. Una forma è illocalizzabile a partire da qualcosa di diverso da essa; piuttosto si erge in uno spazio che è essa stessa a dischiudere, e che in quel momento è per noi l’unico spazio reale. Per quanto le ricostruzioni del modo in cui la nozione di forma appare nel pensiero di Maldiney siano divenute sempre più fini, articolate e – soprattutto – documentate (si vedano ad esempio le analisi notevoli di Popa [2011]; Jacquet [2017]: 346-351; Frohoff [2018]), non sempre si è rimasti sufficientemente attenti al fatto che la forma, resa così all’immanenza del suo proprio apparire, è discussa dal filosofo anzitutto per la sua capacità di assolvere a un compito assolutamente decisivo in relazione alla esperienza rischiosa – notturna, vertiginosa, caotica – dello spazio vissuto. Dis-oggettivata, assunta come *Gestaltung*, la forma è ciò che salva il sentire dal suo abissale rischio confusivo, supportando l’esistenza nella crisi, strappandola allo sprofondamento nell’indefinito. Quando improvvisamente dilegua la possibilità di assicurare a un qui-

---

<sup>7</sup> Da un punto di vista teorico, la designazione della forma in termini di *Gestaltung* è, tra l’altro, indicativa di una franca sospensione della maggiore opzione metodologica della *Gestalttheorie*: in nessun caso per Maldiney «la spazialità è inaugurata dal rapporto figura-sfondo (...) La forma non è la contropartita del fondo, perché non è la figura» (Maldiney [1993]: 240).

ora determinato noi stessi e le cose, e noi ci troviamo alle prese con una «fusione indistinta di opposti che si ignorano», con un «indeterminato mobile, senza misura» (Maldiney [2000]: 44), l'apparizione di una "forma in formazione" consente di sostenere questo incontro senza che l'esserci sia costretto a ricorrere alla riduzione del reale a effettualità calcolabile o a mera immagine, ovvero a trincerarsi nell'oggettività o nella tematizzazione. Non basta dire che, in quanto manifestarsi istantaneo di un sincronismo dinamico di essere, apparire, sorgere, la presenza di una forma orienta lo spazio offrendosi come riferimento, dunque come un soccorso al nostro essere perduti. È indispensabile aggiungere che la forma implica e coinvolge nella dinamica della sua spazialità: la sua presenza immediata induce a unirci al movimento che la costituisce. L'unità instabile di una *Gestaltung* – il fatto che in verità «non esiste un punto di cui si possa dire "fin qui è lei", e oltre il quale essa cesserebbe di aver luogo» (Maldiney [1993]: 113) – fa sì che a un certo momento tutti i nostri rapporti col mondo comincino a passare per la sua apparizione. Abitando lo spazio a partire da essa ci è allora possibile restare esposti al reale, incontrandolo senza essere travolti dalla sua estraneità alle determinazioni abituali. Maldiney ne è convinto, e si può dire che le sue analisi abbiano mirato a rendere sempre più perspicuo questo snodo determinante: attirando a sé, facendo sentire il suo esser-là come uno scambio perpetuo di figura e fondo, una forma in formazione coinvolge il nostro stesso esistere sensibile *nei contorni mobili* in cui essa si articola, ci spinge a dislocarci presso di essi e, così facendo, consente di non cedere allo smarrimento. Grazie alla sua tipica, errante "inesattezza", il darsi di una *Gestaltung* permette qualcosa a cui nessuna volontà o progetto può accedere: accogliere l'ambiguità insidiosa delle apparenze rispondendo lealmente all'incombenza della loro prossimità incondizionata, e però insieme salvandoci dal pericolo che questa comporta.

Il punto su cui conviene insistere – giacché di solito solo tangenzialmente viene rilevato – è che, secondo Maldiney, se ciò accade, è proprio perché la condizione primaria della vita di una forma consiste nel fatto che essa non si dà mai *entro* un limite, ma sempre e solo *attraverso* di esso. I suoi margini non sono frontiere definitive che, rigettandola all'interno, la staccherebbero da un fondo, bensì luoghi

mobili di scambio tra un fuori e un dentro co-originari, la cui relazione, cioè, non è di reciproca esclusione e non avviene soltanto sul contorno, bensì ovunque attraverso di esso. L'analisi dell'esperienza sensibile mostra che una forma in formazione deve la sua capacità di porci in comunicazione con il reale alla *permeabilità* dei suoi limiti, grazie ai quali il fondo stesso non sussiste altrimenti che partecipando di ciò che appare, e simultaneamente ciò che appare non vive se non dandosi come articolazione dinamica di un fondo, come sua scansione secondo coordinate mobili che lo sguardo è chiamato a seguire. C'è forma quando un fenomeno estetico, nel senso lato della parola – che si tratti di un elemento del paesaggio, di un *Denkmal*, di un graffito parietale, di un dipinto, di una forma architettonica, ecc. – si mostra ordinato secondo una sorta di peculiare alternanza di espansione dei suoi limiti e di concentrazione in essi. Se una *Gestaltung* rende possibile non misconoscere il reale, e però al contempo non restarne sommersi, è perché, potremmo dire, si offre al nostro esserci come una zona tensionale in cui un apparire si realizza illimitandosi, cioè aprendo i limiti attraverso cui pure in effetti si dà. Vivendola, l'io finito, alle prese con la crisi, può sentire che in realtà non si costituisce in quanto io se non «mantenendo *indefinitamente* in apertura la limitazione che definisce la sua *finitudine*» (Maldiney [1991]: 114, mio corsivo).

È noto con quale forza Maldiney abbia spiegato questa dinamica dell'incontro vissuto con una "forma in formazione" ricorrendo all'idea di *ritmo*, fondamentale nella sua riflessione, che su questo punto – come ha accuratamente mostrato Raphaëlle Casal (Casal: 2016) – utilizza, rielaborandolo, il materiale estetico e storico offerto dalle ricerche capitali di Alois Riegl. Cogliere il rapporto che tale idea intrattiene con le nozioni di limite e di illimitato rende possibile una sua migliore messa a fuoco. Il fatto è che per Maldiney il ritmo, qualificato come la «verità della comunicazione prima col mondo» (Maldiney [1973]: 207-208), rappresenta l'indicatore generale del manifestarsi della *fluidità* di una forma (a questo proposito, si ricorderà come *Regard parole espace* rinvii alle osservazioni di Émile Benveniste in *Problèmes de linguistique*

*générale*)<sup>8</sup>. È grazie ad esso, in effetti, che possiamo sentire e vivere una forma come l'avvicinarsi persistente di una dilatazione dei suoi limiti e di un raccoglimento in essi, in una sorta di respirazione in cui si alternano e rinviano un momento centrifugo di espansione e un momento centripeto di raccolta, intimamente associati. Non meraviglia in questo senso che ciò su cui il filosofo abbia insistito sia stata la particolare tensione di *pieno* e di *vuoto* che caratterizza una forma nella sua effettualità dinamica. La presenza di una *Gestaltung* è marcata da una ritmicità suscettibile d'inscrivere in essa l'assenza, e con ciò di porre la nostra esistenza in rapporto a qualcosa che per essa è radicalmente fuori presa: il nulla impresentabile, ciò che per definizione non può manifestarsi, e senza di cui però non sarebbe possibile alcuna manifestazione. La capacità di una forma d'integrare il vuoto nel suo ritmo fa sì che essa diventi per noi l'indicazione vissuta di un termine – l'“Aperto”, l'“insorvegliato” – che non cessa mai di sfuggirci, e che tuttavia, in questo sottrarsi, è la cifra stessa di ogni realtà nella sua alterità inappropriabile.

Non è qui possibile discutere i modi in cui Maldiney spiega tale capacità in riferimento all'idea di una presenza attiva, nella forma, di «vuoti mediani» e di «energie bianche», nozioni tratte da un'assidua frequentazione della teoria orientale della figurazione pittorica<sup>9</sup>. Basterà ricordare che è precisamente in virtù di specifiche soluzioni di

---

<sup>8</sup> Meglio avere sotto gli occhi le notazioni di Benveniste a cui Maldiney si richiama: «Tra *σχημα* e *ρυθμος* c'è una differenza: *σχημα* si definisce come una “forma” fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto. Al contrario *ρυθμος*, secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile» (Benveniste [1966]: 396).

<sup>9</sup> È soprattutto *Ouvrir le rien l'art nu*, l'ultimo libro di Maldiney, a tornare con particolare pregnanza su questo tema, soprattutto negli studi dedicati a *Les Kakis de Mu Ch'i* e a *L'espace du paysage dans la peinture chinoise* (Maldiney [2000]: 67-85 e

continuità, di particolari momenti critici, di precisi vuoti interstiziali che interrompono la compattezza di una forma, che il ritmo mette in comunicazione gli opposti e si fa latore della possibilità di “aprire il nulla”.

Ciò su cui gli studiosi che hanno riflettuto sulla nozione di ritmo in Maldiney (tra cui segnalo particolarmente Sauvanet [2014]; Pinotti [2014]; Jacquet [2017]: 85-108) non si sono soffermati quanto sarebbe stato utile fare è il fatto che uno tra gli aspetti più innovativi della prospettiva aperta al riguardo dal filosofo è rappresentato dalla circostanza che nelle sue analisi la realtà del ritmo – mai riducibile ai meri fenomeni fisici che lo fondano, ed esperibile solo grazie a una sorta di attenzione fluttuante, diffusa, omogeneamente ricettiva – si situa *al di là dell’opposizione semplice tra limite e illimitato*, o meglio sottopone a una fortissima tensione questa antilogia topologica, schiudendo la possibilità di pensare altrimenti l’area semantica da essa ritagliata. «La misura introduce il limite nell’illimitato. Ma il destino del ritmo *si gioca tra questi due estremi*: l’inerzia o la dissipazione lo fanno morire», si legge nell’articolo capitale sull’*Estetica dei ritmi* (Maldiney [1973]: 213-214, mio corsivo). Ciò che caratterizza una forma in quanto è animata da una possibilità ritmica, capace di implicare in essa il sentire, è il suo istituire uno spazio i cui limiti non agiscono in nessun caso come contorni stabilizzati, ma il cui indice d’indeterminatezza non è per questo apportatore di semplice dispersione. Sul piano estetico, grazie al ritmo in quanto captazione del vuoto nel pieno ed esposizione del pieno nel vuoto, una forma in formazione va pensata, piuttosto che nei termini di una struttura esatta, cristallizzata<sup>10</sup>, come un’area

---

89-109). Stimolante e assai utile è in proposito la ricostruzione complessiva offerta da Jiang (2016).

<sup>10</sup> Nello studio – assai poco letto – dedicato all’amico Georges Duthuit, Maldiney evoca i loro dialoghi, nell’estate del 1950, sui lavori di Alois Riegl e di Wilhelm Worringer, e particolarmente sulla «legge del cristallo», in quanto «legge di organizzazione di tutte le forme tettoniche (piane e volumetriche), la cui regolarità e chiusura assicurano all’essere di cui strutturano l’immagine l’integrità di una “individualità sostanziale chiusa”». Si tratta cioè della “legge” che istituisce la «permanenza» e la «struttura» di una forma, definendola «attraverso la linea avvolgente e direttrice del suo limite» e

dai margini indecisi, una zona di inversioni e scambi continui: un «luogo d'incontro di tensioni antagoniste, aprenti e chiudenti» (Maldiney [1993]: 15).

Certo, va ammesso senza remore che, nella misura in cui le descrizioni del ritmo offerte da Maldiney a partire da specifici prodotti artistici sono rivolte primariamente a trasmettere il senso ultimo del fenomeno indagato, sovente finiscono con l'offuscare la singolarità dell'opera di volta in volta considerata. Nelle pagine del filosofo la focalizzazione dell'argomentazione sulla dinamica precipua dell'evento ritmico è senz'altro foriera di un effetto di livellamento, quando non di eclisse, della particolarità delle forme estetiche prese in esame. Il fatto è che nell'insieme di queste analisi ne va di una questione così dirimente sul piano teorico, e così decisiva su quello esistenziale, che affrontarla richiede senz'altro che «non ci si voti né alla verità, né alla bellezza, queste tirannie gemelle della natura», per dirla con il Georges Duthuit parafrasato da Samuel Beckett in *Three Dialogues* (Beckett [1949]: 98).<sup>11</sup> In causa è appunto la questione antica, e sempre filosoficamente in istanza, del limite e dell'illimitato. Nella sua discussione del ritmo, Maldiney – oltre a riferirsi all'esempio premetafisico di Anassimandro e alla particolare declinazione, nel suo “detto”, del rapporto tra *àpeiron*

---

sottraendola alla contingenza delle «corrosioni della luce, che ovunque altrove rendono incerto il limite tra dentro e fuori» (cfr. Maldiney [2010]: 20-21).

<sup>11</sup> Ricordo che il breve e denso testo di Beckett, scritto in forma di conversazione tra “B” e “D”, riflette liberamente, a tratti in modo assai comico, i colloqui che lo scrittore ebbe con Duthuit (all'epoca direttore della rivista parigina in lingua inglese “transition”, e molto prossimo a Maldiney, come si è ricordato). Le conversazioni vertevano in generale sullo statuto delle arti visive, ma anche su alcuni pittori in particolare, tra i quali Pierre Tal Coat, che è uno dei maggiori riferimenti del filosofo per le sue analisi sul ritmo – e al quale le parole citate si riferiscono. Chrétien riferisce di «incontenibili matte risate» di Maldiney alla lettura di «una pagina di Beckett» (Chrétien [2012]: 11). Nulla vieta di pensare che si trattasse dell'articolo in questione.

ed enti finiti<sup>12</sup> – evoca il modo in cui il pensiero stoico ha modulato il concetto di limite, ascrivendolo alle “realtà incorporee” e ponendone energicamente in questione l’identificazione aristotelica con le nozioni di “fine” e di “essenza”. In effetti il libro delta di *Metafisica*, istituendo una quasi-sinonimia tra *péras*, da un lato, e *télos* e *ousía*, dall’altro, aveva stabilito che i limiti costituiscono il fine e l’essenza stessa degli esseri, ciò in cui si trova depositata la condizione che essi devono soddisfare per esistere ed essere conosciuti<sup>13</sup>. Gli stoici ricusano una simile definizione, per proporre una assai diversa, di carattere marcatamente dinamico: se un limite determina la forma di un essere, non lo fa perché sarebbe il contorno costitutivo del suo luogo proprio, della sua perfetta chiusura in sé e della sua sostanza stabilizzata, ma perché rappresenta il punto dello spazio fino al quale giungono a svilupparsi le capacità latenti di un essere, e con ciò quella frangia equivoca, indecisa, dove dentro e fuori, pieno e vuoto, più che fronteggiarsi ed escludersi l’un l’altro, si intricano e rinviano vicendevolmente (cfr. Maldiney [1973]: 269)<sup>14</sup>. L’antefatto stoico suggerisce a Maldiney un rilevante modello teorico per pensare il limite come ciò che la ritmicità di una forma al contempo istituisce e permanentemente supera, rinviando così allo spazio-ambiente in cui essa si presenta e che essa accoglie in sé. Una *Gestaltung*, potremmo dire, è per il sentire il campo di una *decontrazione non dissipativa*, capace d’indicare per le cose e l’esserci la possibilità di una fuoriuscita dalla loro tautologica coincidenza con se stessi. Così, quando Maldiney annota che «di per sé un ritmo è illimitato», che esso «non può essere compreso tra confini» (Maldiney [1993]: 243), che «esclude ogni limite» (Maldiney [1993]: 111) o che «ritmo e limite sono

---

<sup>12</sup> Il riferimento ad Anassimandro è assai frequente nei testi di Maldiney: per un esempio di particolare forza teoretica vedi Maldiney (2000: 413 sgg). Importanti in proposito sono le osservazioni ricapitolative di Brunel (2002 e 2016).

<sup>13</sup> «Limite è detto il fine (*télos*) di ciascuna cosa»; «limite è detta anche la sostanza e l’essenza (*éneka kai hèn ousía*) di ciascuna cosa: questa è infatti limite della conoscenza e se è limite della conoscenza lo è anche della cosa» (*Metaph.* 1022a 7-10).

<sup>14</sup> Maldiney fa qui leva sulle analisi del filosofo e storico del pensiero antico Bréhier (1928), di cui aveva seguito i corsi alla Sorbona negli anni trenta.



antinomici» (Maldiney [2000]: 56) occorre restare attenti e contestualizzare queste affermazioni nel quadro della sua polemica antioggettivistica e della sua visione dello statuto critico dell'emergenza dell'indeterminato. Ciò che la possibilità ritmica lascia cadere è, sì, il limite, ma il limite nella sua accezione metafisica, il *péras-ousía* aristotelico, se vogliamo, ovvero il contorno unilaterale che circonda la cosa, la contiene e la totalizza: la linea che espelle tutto lo spazio esterno alla forma, collocandola in una perseveranza che ripudia tutte le traversie del divenire sensibile. Ciò che invece il ritmo non esclude, e che anzi a tutti gli effetti promuove, è una limitazione capace per così dire di farsi contaminare dall'illimitato senza per questo lasciare ad esso l'ultima parola. La ritmicità delle forme è il luogo di apparizione di un limite inedito, che si manifesta e agisce attraverso una essenziale, pulsante dinamicità, nella misura in cui si articola grazie a «punti d'appoggio transitori» (Maldiney [1993]: 205), a uno specifico battito o respiro, capace d'integrare faglie, intervalli, spazature. Una limitazione attiva, espansiva, che, annodando in un intermezzo peculiare misura e smisurato, non smette di rendere simultanee determinazione e indeterminazione, finito e infinito, sospendendo il loro antagonismo.

Per Maldiney, nell'incontro con la vibrante ritmicità di una forma, la nostra oscillazione tra opposti si apre alla possibilità di abitare l'unità onnipresente dello spazio, permettendoci così di esistere senza misconoscere la sorpresa vitale del reale.

## Bibliografia

Becker, O., 1929: *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* in *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag*, Max Niemeyer Verlag, Halle a. d. Saale. Trad. it. di V. Pinto, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1998.

Beckett, S., 1949: *Three Dialogues. Tal Coat –Nasson – Van Velde*, “transition Forty-Nine”, 2 (5), pp. 97-103.

Benveniste, É., 1966: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris. Trad. it. a cura di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 2010.

Boissière, A., 2018: *Henri Maldiney et l'art: une pensée intempestive. L'oeuvre d'art en présence*, “Philopsis. Revue numérique”, 5 octobre, pp. 1-20.

Bréhier, E., 1928: *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, Paris. Trad. it. di F. Fogliotti, *La teoria degli incorporei nello stoicismo antico*, Edizioni Cronopio, Napoli, 2020.

Brunel S., 2002: *L'instant sans date*, in Meitinger S. (ed.): *Henri Maldiney: une phénoménologie à l'impossible*, Le Cercle Hermémeutique, Puteaux, pp. 121-141.

Brunel S., 2012: *Henri Maldiney: La crise, un appel à exister ?*, “Études”, 7 (8), pp. 53-62.

Brunel S., 2016: *Le statùt et la signification de l'apeiron, la limite et le sans-limite dans la pensée de Maldiney*, in Younès C. e Freror O. (ed.): *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney. Philosophie, art, psychiatrie*, Hermann, Paris, pp. 87- 98.

Cazal, R., 2016: *L'héritage de la conception riegiélienne de la forme et du rythme dans l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney*, “Philosophie”, 130 (2), pp. 40-57.

Coste, B., (ed.), 2018: *Penser l'art du paysage avec Henri Maldiney*, Eud, Dijon.

Frohoff, S., 2018: *Symbole, Gestaltungswerte und Rhythmus. Hans Prinzhorn und Henri Maldiney*, in: Boehlke E. e Sollberger D. (ed.), *Impuls Prinzhorn* Pabst, Lengerich, pp. 114-127.

Ghitti, J.-M., 2016: *Maldiney, du chaos à l'espace*, in Younès C. e Freror O. (ed.): *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney. Philosophie, art, psychiatrie*, Hermann, Paris, pp. 243-258.

Jacquet, F., 2017: *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*, Garnier, Paris.

Jiang D., 2016: *La révélation du vide. Henri Maldiney et la pensée chinoise*, in Younès C. e Freror O. (ed.): *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney. Philosophie, art, psychiatrie*, Hermann, Paris, pp. 389-408.

Klee, P., 1969: *Das bilderische Denken*, Schabe Verlag, Basel.

Maldiney, H., 1973: *Regard Parole Espace*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2012.

Maldiney, H., 1991: «De la transpassibilité», in Id., *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble. Trad. it. a cura di F. Leoni, *Della transpassibilità*, Mimesis, Milano. 2004.

Maldiney, H., 1993: *L'art, l'éclair de l'être. Traversées*, Éditions Comp'Act, Seyssel, 2003.

Maldiney, H., 2000: *Ouvrir le rien l'art nu*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 2010.

Maldiney, H., (2001): *Sens de l'art-thérapie*, "Empan", 42, pp. 94-123.

Maldiney, H., 2002: *Existence: crise et création*, Encre marine, Paris. Trad. it. a cura di M. Dalla Chiara, *Esistenza: crisi e creazione*, Mimesis, Milano, 2012.

Maldiney, H., 2010: *Une voix, un visage*, "L'ouvert", 3, pp. 11-39; prima pubblicazione in *Georges Duthuit*, s. l., 1976.

Messori, R., 2014: *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, in: Benoist J. (ed.): *Henri Maldiney. Une singulière présence*, Encre marine, Paris, 2014, p. 133-150.

Pinotti, A., 2014: *Style, rythme, souffle. Maldiney et la Kunstwissenschaft*, in Charcosset J.-P. e Perron J. P. (ed.): *Parole tenue. Colloque du centenaire Maldiney à Lyon du 12 octobre 2012*, Éditions Mimesis, Milano, pp. 49-59.

Popa, D., 2011: "Vers quelle phénoménologie de l'image ? Maldiney lecteur de Husserl", "Archives de Philosophie", 3(3), pp. 439-456.

Prinzhorn, H., 1922: *Bildneri der Gesteskramken*, Springer, Berlin. Trad. it. a cura di C. Di Carlo, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano, 2004.

Sauvanet, P., 2014: *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney. Approche et discussion*, in: Benoist J. (ed.): *Henri Maldiney. Une singulière présence*, Encre marine, Paris, 2014, p. 169-188.

Serban, C., 2016: *Du possible au transposable*, "Philosophie", 130 (2), pp. 58-71.

Straus E., 1930: *Die Formen des Räumlichen*, in Id., (ed.) 1960: *Psychologie der Menschlichen Welt*, Springer Verlag, Berlin.

Straus, E., 1935: *Vom Sinn der Sinne*, Springer Verlag, Berlin, 1956<sup>2</sup>.

Weizsäcker V. von, 1940: *Der Gestaltkreis*, in Id., 1997: *Gesammelte Schriften*, Band 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. a cura di P. A. Masullo, *La struttura ciclomorfa*, ESI, Napoli, 1995.

Accepted Manuscript