



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO  
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, STORIA E CRITICA DEI  
SAPERI

DOTTORATO DI RICERCA IN ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI  
XVII CICLO

**ANESTETICA E NUOVA ESTETICA  
NELLA FILOSOFIA TEDESCA CONTEMPORANEA**

di Giuseppe Gulizia

Tutor: Ch.mo Prof. Salvatore Tedesco  
Co-tutor: Ch.mo Prof. Luigi Russo

*La mente è un prodigio di dimenticanza*  
Alda Merini

## INTRODUZIONE

Negli ultimi venti anni il dibattito intorno ai confini disciplinari dell'estetica ha assunto una rilevanza sempre crescente, non solo all'interno dell'accademia ma anche al di fuori di essa. Questo lavoro si propone di delineare in particolare due percorsi all'interno di questo ampio dibattito: il percorso dell'Anestetica e quello della Nuova Estetica. Attraverso queste formule, alcuni filosofi tedeschi hanno dato un nome a quella svolta che dal loro punto di vista l'estetica è chiamata oggi a compiere.

La categoria di anestetico migra dal lessico medico a quello filosofico in un giorno ed in un luogo ben preciso: il 24 ottobre del 1985 alla Leibniz-Haus di Hannover in occasione di un congresso sul postmoderno.<sup>1</sup> Quel giorno Odo Marquard introduce per la prima volta nella storia dell'estetica la nozione 'anestetica'. Questo evento non rimarrà privo di conseguenze. Intorno a questa nozione si svilupperanno non solo le riflessioni dello stesso Marquard, ma anche le analisi di un altro dei partecipanti a quel convegno: Wolfgang Iser. Entrambi, infatti, quattro anni dopo, ricorreranno alla locuzione *Estetica ed anestetica* per dare il titolo ad alcuni dei loro scritti: Marquard alla raccolta dei suoi saggi di argomento estetologico<sup>2</sup>, e Iser alla sua prima lezione

---

<sup>1</sup> Gli atti del congresso sono stati pubblicati nel decimo volume della collana della CIVITAS, società con sede a Monaco, finalizzata alla promozione scientifica e artistica: P. KOSLOWSKI – R. SPAEMANN – R. LÖW (a cura di), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Acta Humaniora, Weinheim 1986.

Il congresso in realtà non si è svolto esattamente nella casa in cui Leibniz abitò dal 1698 fino al giorno della sua morte (14 novembre 1716), ma in un edificio commemorativo a lui dedicato e costruito negli anni '80 dopo quattro anni di lavori. La vera casa di Leibniz si trovava fino allo scoppio della guerra in un luogo diverso da quello dove ora sorge il nuovo centro congressi. La facciata barocca è stata minuziosamente ricostruita, sulla base di fotografie storiche, a partire dai resti del bombardamento subito dall'edificio originale, costruito la prima volta nel 1499 e rinnovato nel 1676. Gli ambienti interni, a differenza della facciata, non sono stati ricostruiti in stile, e servono ad ospitare conferenze e seminari universitari.

Mi sono soffermato a lungo sui dettagli del luogo che ha ospitato il congresso perché esso stesso può essere considerato rappresentativo di quello di cui il convegno si occupa: il postmoderno. La Leibniz-Haus potrebbe essere infatti considerata un esempio di applicazione di uno dei principi dell'architettura postmoderna individuati da Charles Jencks: la doppia codificazione. Cfr. C. JENCKS, *The language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London 1977.

Si potrebbe dunque dire che l'anestetico è stato battezzato agli incroci tra le undici linee dell'architettura postmoderna descritte da Corrado Vivanti (manieratezza, doppia codificazione, ambiguità, ironia, eterogeneità, complessità, mescolanza, popolarismo, partecipazione e semanticismo). Cfr. C. VIVANTI, *Architettura contemporanea dal 1943 agli anni '90*, Jaca Book, Milano 1995.

<sup>2</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn 1989, trad. it. *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Bologna 1994.

Nella Premessa Marquard scrive, a proposito del saggio presentato al congresso sul postmoderno quanto segue: «L'Introduzione, intitolata *Aesthetica e Anaesthetica*, è stata da me scritta nel 1986 appositamente per questo libro, ma è stata rielaborata e amplificata, poiché nel frattempo una prima stesura ha ricevuto un'altra destinazione». La prima stesura a cui qui si fa riferimento è appunto quella del saggio presentato al congresso alla

all'Università di Bamberg e al suo intervento sul convegno, da lui promosso e organizzato, dedicato al pensiero di Lyotard.<sup>3</sup> Alla ricostruzione del pensiero di Marquard prima e di Welsch sarà dedicata la prima parte di questo lavoro.

Non è del tutto casuale che un uso filosofico del termine 'anestetico' venga proposto per la prima volta in un congresso sul postmoderno. Per almeno due ragioni diverse. La prima, la più semplice, dipende dal fatto che l'epoca postmoderna si configura come l'epoca in cui gli usi impropri dei termini sono auspicati; di conseguenza, il ricorso della filosofia ad un termine appartenente al lessico medico, 'anestetico', acquista nell'epoca del postmoderno, una legittimazione che altri sistemi di pensiero, genericamente riconducibili all'epoca della modernità, non concederebbero. La seconda ragione, più problematica, dipende invece dal fatto che l'epoca postmoderna si configura anche come l'epoca dei vortici teorici, l'era in cui le teorie tramandate dalla modernità sono sottoposte ad una nuova lettura che le mette in circolo, un movimento che ha il suo punto di convergenza nella liberazione dalla teoria stessa; di conseguenza, anche l'estetica, in quanto disciplina specificatamente moderna, viene messa in discussione in epoca postmoderna attraverso una sua rilettura 'anestetica'.

Nell'ottica dei postmoderni la risemantizzazione dunque non è un gioco fine a se stesso, ma ha lo scopo ben preciso di voler mettere in discussione la teorizzazione in sé. Poiché il teorizzare si costruisce sempre su di un reticolo concettuale, per i postmoderni è necessario minarlo: l'uso improprio dei concetti, colpendo la teorizzazione alla radice, conduce tutte le teorie in un vortice dal quale non è più possibile far emergere una teoria che abbia la pretesa di volere essere tale. Per potere

---

Leibniz-Haus con il titolo *Nach der Postmoderne. Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität*, pubblicato in P. KOSLOWSKI, R. SPAEMANN e R. LÖW (a cura di), *Moderne oder Postmoderne?* cit., pp. 45-54. Le due versioni in realtà si differenziano molto poco l'una dall'altra e risultano identiche nei contenuti; sono state riviste e riformulate soltanto la parte introduttiva e quella finale del saggio.

<sup>3</sup> W. WELSCH, *Ästhetik und Anästhetik*, in W. WELSCH, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1990, pp. 9-40.

Anche il saggio di Welsch, come quello di Marquard (cfr. nota precedente) è stato riscritto una seconda volta, e pubblicato in W. WELSCH – C. PRIES (a cura di), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 67-87. Questa seconda stesura, a differenza di quanto abbiamo rilevato per Marquard, si differenzia realmente dalla seconda, almeno per un aspetto sostanziale: quella che Welsch definisce la "parte storica" del suo saggio è stata notevolmente ridotta nella versione più recente. Ci occuperemo di questo taglio più avanti, Cfr. Prima Parte, § 2.4.2.

ancora sopravvivere al terremoto postmoderno la teoria dovrà, quanto meno, mettere in luce i presupposti concettuali sui quali si fonda.

Avremmo modo di vedere, nel corso di questo lavoro, fino a che punto l'estetica, in quanto teoria moderna, possa essere messa in discussione da un chiarimento dei suoi fondamenti concettuali e dall'introduzione di una categoria estetologica nuova come quella di 'anestetico'. Basti per ora dire che il progetto di costituzione della disciplina 'estetica' in epoca moderna è sempre stato intimamente legato al processo di chiarificazione dei concetti estetologici, e che, quindi, tale processo non si configura come una novità postmoderna ma è immanente alla disciplina stessa. Proprio per questa sua costitutiva processualità ed incompiutezza l'estetica godrà di tanta attenzione da parte dei postmoderni e, proposta come un modello di teorizzazione autoconsapevole, sarà considerata da Welsch paradigmatica per un'idea postmoderna di ragione.<sup>4</sup> Dall'altra parte, ossia dalla parte dei critici del postmoderno, l'estetica sarà invece presentata come un progetto specificamente moderno e paradigmatico per chi si oppone alle 'esagerazioni' del postmoderno. È su questo secondo fronte che si colloca Marquard.

Riassumendo, potremmo dire che se non ci fosse stato il postmoderno, l'epoca in cui ogni vortice teorico è benvenuto e in cui gli usi impropri dei termini sono auspicati, l'anestetico non sarebbe nato. Tuttavia esso non viene proposto per la prima volta da un fautore di questi vortici e di questi usi impropri, ma da uno «scettico tradizionalista della modernità» quale Marquard si autodefinisce.<sup>5</sup>

La ricostruzione del pensiero di Marquard e Welsch, come vedremo, dimostrerà che le loro riflessioni si sono progressivamente allargate in direzioni diverse da quelle dell'Anestetica. A prima vista sembrerebbe dunque che il battesimo dell'Anestetica, che Welsch avrebbe voluto realizzare, sia stato ben presto dimenticato e che la teoria anestetica sia stata soltanto tratteggiata e abbandonata. In realtà invece, a partire dagli anni Novanta, e quindi immediatamente dopo il congresso sul postmoderno, si sviluppa in Germania un dibattito molto ampio sulle "prospettive di un'altra

---

<sup>4</sup> Si veda a tal proposito il ruolo di modello che esercita l'estetica per l'elaborazione del concetto di „ragione trasversale“ in W. WELSCH, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996, pp. 464-509.

<sup>5</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., p. 15, trad. it. cit. p. 26.

estetica”. I punti di intersezione tra i contenuti della Nuova Estetica e quelli dell’Anestetica inducono a pensare che il proposito di Welsch di fondazione dell’Anestetica sia stato il motore propulsore del dibattito che si è sviluppato dal 1990 in poi e che non si è ancora concluso.

Ripercorriamo questo dibattito per sommi capi.

Le tedesche “prospettive di un’altra estetica” si aprono dal confronto con il pensiero francese. *Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* è infatti il sottotitolo di un volume collettaneo pubblicato nel 1990 che raccoglie saggi di autori per lo più francesi (da Foucault a Barthes, Deleuze, Virilio, Lyotard e Baudrillard) scritti in diverse occasioni tra il 1967 e il 1988.<sup>6</sup> La ricezione del pensiero francese degli anni Settanta e Ottanta si intreccia in Germania con la riscoperta delle origini etimologiche e storiche dell’estetica: *Aisthesis* è infatti il titolo del volume appena citato e *Aesthetica* era, com’è noto, il nome che Baumgarten aveva dato alla sua pubblicazione del 1750, termine con il quale, da allora, si indica la disciplina che si occupa della conoscenza sensibile e della teoria del bello e delle arti.

L’esigenza di rifondazione dell’estetica prende le mosse non solo dalla rivalutazione delle sue origini, ma anche da un rinnovato confronto con la produzione artistica, che, com’è altrettanto noto, da Hegel in poi è stato considerato l’ambito esclusivo di pertinenza dell’estetica filosofica. Infatti, nello stesso anno in cui compare *Aisthesis*, Florian Rötzer e Sara Rogenhofer curano una pubblicazione dal titolo *Kunst machen?* che raccoglie saggi scritti da autori di diversa provenienza e colloqui svoltisi tra filosofi ed artisti.<sup>7</sup> Il libro non presenta una introduzione: il contenuto del volume è offerto al lettore senza una struttura precisa. Una tale mancanza nasce da una scelta consapevole da parte dei curatori, i quali sostengono che l’unico modo possibile per poter parlare di un tema come quello della produzione artistica sia quello pluralistico, e non riduzionistico, di presentare il maggior numero di prospettive possibile. Lo scopo di Rötzer non è infatti quello di difendere una tesi in particolare, o una prospettiva determinata, ma quello di fare dialogare tra loro le tesi di altri autori.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. K. BARCK (a cura di), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990.

<sup>7</sup> F. RÖTZER – S. ROGENHOFER (a cura di), *Kunst Machen?*, Boer Verlag, München 1990.

<sup>8</sup> A tal proposito si veda anche F. RÖTZER (a cura di), *Französische Philosophen im Gespräch*, Boer Verlag, München 1986.

L'anno dopo, nel 1991, Rötzer – continuando quella che potrebbe essere definita la sua attività di giornalista-filosofo – intervista alcune delle personalità filosofiche più eminenti del dibattito tedesco sull'arte a lui contemporaneo e pubblica *Philosophen-Gespräche zur Kunst*<sup>9</sup> e alla trascrizione dei dialoghi antepone un'introduzione. Il fatto che questo testo dedicato ai soli filosofi (a differenza del precedente dove avevano trovato spazio anche saggi e colloqui con non filosofi) presenti anche una introduzione, segnala a mio parere un bisogno crescente di sistematicità e di riorganizzazione delle argomentazioni secondo categorie più generali che permettano una mappatura delle possibili modalità con le quali i filosofi si rapportano all'arte.

Gettando il sospetto sulla buona fede dell'estetica, e toccando così quello che a mio parere rimane uno dei punti maggiormente critici del “successo accademico” dell'estetica, Rötzer scrive:

Rimane da chiarire se questo interesse dei filosofi per l'arte dipenda da un istinto di autoconservazione della filosofia oppure se questo interesse sia motivato dai problemi che risultano dalla razionalizzazione completa della società o dalla crescente estetizzazione e messa in scena della vita quotidiana.<sup>10</sup>

La difesa del proprio ruolo filosofico e il senso di responsabilità per le trasformazioni sociali sono spiegazioni ugualmente plausibili dell'interesse crescente dei filosofi per l'arte. Rötzer tende, piuttosto sbrigativamente, a contrapporre queste motivazioni, come se l'istinto di autoconservazione dovesse essere necessariamente inteso come la difesa miope del ruolo di sapere superiore che la filosofia moderna si era arrogata. Nella situazione contemporanea invece, molto più spesso le motivazioni individuate da Rötzer si intrecciano tra loro perché l'istinto di autoconservazione della filosofia si sviluppa soprattutto in presenza della minaccia di bandirla dalla riorganizzazione disciplinare che le accademie stanno sperimentando.

Sempre nello stesso anno, il 1991, compaiono altri due volumi degni di nota: la prima pubblicazione, anch'essa curata da Rötzer,<sup>11</sup> si occupa dell'estetica dei media

---

<sup>9</sup> F. RÖTZER (a cura di), *Philosophen-Gespräche zur Kunst*, Boer Verlag, München 1991. Gli undici filosofi coinvolti in questo progetto editoriale, oltre i già citati Welsch e Marquard, sono stati: Dieter Henrich (1927), Rüdiger Bubner (1941), Rudolf zur Lippe (1937), Oswald Wiener (1935), Peter Koslowski (1952), Abraham Moles (1920), Karlheinz Lüdeking (1950), Vilém Flusser (1920), Peter Weibel (1945).

<sup>10</sup> Ivi, p. 4.

<sup>11</sup> F. RÖTZER (a cura di), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M. 1991.



elettronici, e la seconda, di Martin Seel, dell'estetica della natura.<sup>12</sup> Di questi oggetti l'estetica tradizionale si è occupata poco: nel caso dei media, per ovvie ragioni storiche, e nel caso del bello di natura, per una scelta di principio. Come aveva già sostenuto a suo tempo Adorno, il discorso sul bello di natura è un discorso che è rimasto in sospeso e alcune delle concezioni più accreditate di arte (la definizione di arte come linguaggio non-concettuale o quella di Baudelaire di arte come anti-natura) hanno contribuito, dal canto loro, a questo oblio del bello di natura. Attraverso queste pubblicazioni le prospettive di un'*altra* estetica iniziano dunque a trasformarsi lentamente in prospettive per una *nuova* estetica.

Nel 1992 le singole scosse che hanno attraversato la definizione della disciplina estetica, cui abbiamo or ora accennato, confluiscono in un unico terremoto: il congresso svoltosi ad Hannover tra il 2 ed il 5 settembre organizzato da Welsch ed intitolato «*L'attualità dell'estetico*».<sup>13</sup> In questa occasione si delineano due fronti ben precisi e contrapposti: da una parte si collocano quelli che sostengono la necessità di intendere in maniera poco ristretta il concetto di estetico (e conseguentemente auspicano un allargamento dei confini della disciplina che se ne occupa, l'estetica appunto), dall'altra parte invece si trovano coloro che difendono a denti stretti una comprensione puristico-artistica dell'estetico. Sul primo fronte troviamo lo stesso Welsch ovviamente, mentre sul secondo Karl Heinz Bohrer. Tra i due si colloca Martin Seel, il quale cerca di mettere concordia tra i due litiganti proponendo di considerare la prassi artistica come una forma particolare di «prassi estetica» distinta dalla «prassi estetica in generale».<sup>14</sup>

Contemporaneo al congresso di Hannover è il convegno internazionale ed interdisciplinare «*The Ethics of Aesthetics*» svoltosi alla Stanford University.<sup>15</sup> In questa occasione si discute una tesi sulla quale da più parti si tornerà ancora: la percezione umana comprende un'etica, ma non per questo l'arte deve essere sottoposta all'etica. Il problema della relazione di estetica ed etica, e di estetica e politica rappresenta un altro elemento costante del dibattito attuale, sebbene esso non sia il tratto più

---

<sup>12</sup> M. SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991. La pubblicazione di Seel è stata preceduta da un'altra pubblicazione sullo stesso tema: G. BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989. Di queste opere ci occuperemo diffusamente più avanti. Cfr. Seconda Parte, § 2.1.

<sup>13</sup> W. WELSCH (a cura di), *Die Aktualität des Ästhetischen*, Fink, München 1993.

<sup>14</sup> Cfr. Seconda Parte, § 2.4.

<sup>15</sup> C. WULF – D. KAMPER – H. U. GUMBRECHT (a cura di), *Ethik der Ästhetik*, Akademie Verlag, Berlin 1994.

originale dello sviluppo della disciplina degli ultimi anni, bensì una questione con la quale, almeno da Benjamin in poi, gli studiosi di estetica sono chiamati a confrontarsi.<sup>16</sup>

Nel marzo del 1993, a Münster, viene fondata la *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik* in occasione di un simposio sul tema *Bild und Reflexion*<sup>17</sup>, organizzato da tre giovani filosofi: Lambert Wiesing (che della Società Tedesca per l'Estetica sarà Presidente per i primi quattro anni di attività), Birgit Recki e Karlheinz Lüdeking (che abbiamo già incontrato nel libro di Rötzer). In aperta polemica con la genericità del convegno di Hannover dell'anno precedente, i membri di questa nuova associazione di estetica hanno promosso una discussione su un tema più specifico, quale appunto il rapporto di riflessione e immagine in senso lato, mossi dalla preoccupazione di limitare e salvaguardare il campo di indagine della disciplina "estetica" ricorrendo ad un'accezione più ristretta di "estetico" vicina a quella proposta da Bohrer.

Nel 1994, un anno dopo la sua costituzione, la Società Tedesca per l'Estetica organizza il suo primo congresso in un luogo particolarmente simbolico: lo *Sprengel Museum* di Hannover. Nella stessa città Welsch aveva organizzato il suo congresso due anni prima e vi aveva invitato non solo filosofi, ma anche artisti, sociologi e storici e aveva promosso, come abbiamo detto, un allargamento, volutamente impreciso, dei confini disciplinari. I filosofi della Società Tedesca per l'Estetica, invece, si riuniscono in un museo proprio per sottolineare come quell'allargamento dei confini disciplinari, che anch'essi in parte condividono, non debba rivolgersi incondizionatamente a tutto quello che sta al di là dei confini classici dell'estetica, ma solo ad un ambito ben preciso che gli estetologi non devono tralasciare: quello della produzione e della fruizione artistica. Ma, a ben guardare, non solo di questo dovrebbe occuparsi la nuova estetica tedesca, infatti il convegno porta il titolo *Ästhetik und Naturerfahrung*,<sup>18</sup> titolo che dimostra che oggetti di studio dell'estetica sono, oltre al bello artistico, anche il bello naturale e l'esperienza che nel mondo contemporaneo si fa della natura. Lo scopo del simposio è stato, da un lato, proprio quello di riabilitare quella tradizione estetologica pre-moderna che di bello di natura si

---

<sup>16</sup> Per una ricostruzione analitica del dibattito di questi anni su estetica ed etica si rimanda a J. FRÜCHTL, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996.

<sup>17</sup> L. WIESING – B. RECKI (a cura di), *Bild und Reflexion*, Fink, München 1997.

<sup>18</sup> J. ZIMMERMANN (a cura di), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Frommann-holzboog, Stuttgart 1996.

è approfonditamente occupata e, dall'altro lato, quello di abbozzare una nuova estetica della natura. Tra quelli che hanno preso parte a questo progetto, che si colloca sulla scia di quello intrapreso da Seel qualche anno prima,<sup>19</sup> troviamo oltre a Recki e Bohrer, anche Josef Früchtl e Jörg Zimmermann che avevano partecipato, come abbiamo visto, al convegno su Lyotard.

In quello stesso anno, il 1994, e più precisamente durante il semestre estivo, alla *Technische Hochschule* di Darmstadt, Gernot Böhme dedica le sue lezioni ad uno scopo ben preciso: dimostrare in maniera sistematica come, attraverso le molte ricerche a lui precedenti, si sia delineato il profilo della Nuova Estetica.

Verso la fine dell'anno, tra il 16 ed il 18 dicembre, Welsch organizza insieme a Gianni Vattimo un work-shop internazionale all'Università Otto-von-Guerick di Magdeburg dal titolo «*Media transforming Reality*».<sup>20</sup> Questo convegno rappresenta una tappa ulteriore del percorso aperto dalla pubblicazione di Rötzer del 1991. Welsch e Vattimo non assegnano all'estetica un oggetto nuovo di cui occuparsi, i media, spinti da quell'istinto di autoconservazione proprio della filosofia che aveva messo in luce Rötzer, ma si sentono chiamati al confronto con i media dagli interrogativi che lo sviluppo dei nuovi media pone di per sé, interrogativi che riguardano direttamente l'estetica: che effetti ha l'ipertestualità sul nostro rapporto con la scrittura, con la lingua, con le immagini? Ha ancora senso la distinzione reale-virtuale? Non sono stati dunque gli studiosi di estetica ad invadere il campo delle nuove tecnologie, ma è stato piuttosto lo sviluppo stesso dei media ad aprire delle zone limitrofe con le altre discipline e a richiedere una gestione interdisciplinare e pluralistica dei problemi che pongono.

Questa analisi sommaria delle vicende congressuali ed editoriali della prima metà degli anni Novanta ci ha permesso di individuare quali sono gli ambiti problematici che la Nuova Estetica costituentesi cerca di affrontare: ricezione del pensiero francese, rivalutazione della storia dell'estetica, riscoperta dell'*aisthesis*, analisi della produzione artistica contemporanea, l'estetizzazione della realtà, la natura e l'ecologia, i nuovi media, l'etica e la politica.

---

<sup>19</sup> Cfr. nota 12.

<sup>20</sup> G. VATTIMO – W. WELSCH (a cura di), *Medien-Welten Wirklichkeit*, Fink, München 1998.

Se in questo primo quinquennio, a dominare sono gli schieramenti e le problematiche nel loro complesso, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, i singoli autori che abbiamo incontrato iniziano ad assumere una personalità più specifica presentando dei sistemi maggiormente strutturati. Alle sperimentazioni collettive ed ai confronti aperti sulla metodologia della Nuova Estetica fanno seguito le ricerche individuali e i vari contributi che erano stati scritti per le diverse occasioni congressuali confluiscono in un secondo tempo in volumi non più collettanei, ma in vere e proprie “opere” individuali. A quelle di Gernot Böhme e di Martin Seel sarà dedicata la seconda parte di questo lavoro.

Come vedremo, l’interpretazione che Welsch aveva proposto della nozione di anestetica scomparirà ben presto dal dibattito. Anche nelle opere di Seel e Böhme, quando si fa ricorso alla semantica dell’anestetica, continua a prevalere solo un’accezione negativa del termine, quella per cui l’anestetica sarebbe il male che affligge la produzione e la ricezione artistica e/o la società contemporanea nel suo complesso. Un male da combattere con le armi dell’estetica, vecchia o nuova che sia. Non a caso, l’ambiguità del termine “anestetica” sarà evitata e prevarrà l’uso (connotativamente negativo) dei termini *anestesia*<sup>21</sup> e *anestetizzazione*<sup>22</sup>.

Ma non è sulla numerosità delle occorrenze del termine che se ne misura l’attualità. Le problematiche che hanno accompagnato l’introduzione di questo uso improprio del concetto sono tuttora aperte e lo statuto disciplinare dell’estetica non incontra un unanime consenso. La conclusione di questo lavoro è dedicata ad un tentativo di “applicazione” della nozione di anestetica, facendo riferimento al suo mero uso descrittivo. Attraverso il recupero e la narrazione di una parte delle vicende

---

<sup>21</sup> Cfr. M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, Carl Hanser Verlag, München 2000, p. 59: «In questo modo l’estetica *sinestesia*, latente o manifesta che sia, supera la relatività dei gradi della percettiva *anestesia*».

<sup>22</sup> Cfr. G. BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt 1995, pp. 61-63: «L’estetica dei materiali non è un’estetica materiale. L’investimento continuo nella presentazione continua di materialità, che contraddistingue un tratto fondamentale dell’estetizzazione della nostra realtà, non ha a che fare con l’entrare-in-apparenza [*In-Erscheinung-Treten*] della materia delle cose. Da questo punto di vista, la corrispondenza stabilita all’inizio tra ‘estetica materiale nell’arte moderna’ e ‘presentazione di materialità nel disegno industriale’ è un’apparenza. In verità gli sviluppi sono opposti. Gli artisti presentano pietre, sabbia, piume e legno come opere d’arte, proprio perché l’esperienza di questi materiali come materia concreta sta scomparendo nel mondo della merce. In quest’ultimo dobbiamo parlare di una anestetizzazione del materiale e di una dematerializzazione dell’estetica. [...] Lo splendore del materiale, la separazione di design della superficie e di design interno, la dematerializzazione dell’estetica e l’anestetizzazione del materiale sono espressioni dell’economia estetica quale fase avanzata del capitalismo».

tedesche più recenti, si spera in definitiva di aver offerto un modesto contributo agli sviluppi della nuova estetica italiana. Possa il lettore trarne anche divertimento.

PRIMA PARTE

**ORIGINI E ORIGINALITÀ DELL'ANESTETICA**

## 1. ODO MARQUARD

La formazione filosofica di Marquard avviene all'interno del «Collegium Philosophicum» di Joachim Ritter e del gruppo di ricerca «Poetik und Hermeneutik».<sup>1</sup> Introdotto all'estetica dalle lezioni di Ritter<sup>2</sup>, Marquard entra a far parte del gruppo di ricerca «Poetik und Hermeneutik» nel 1966, in occasione del terzo dei colloqui che ogni due anni il gruppo promuoveva.<sup>3</sup>

Come ebbe a scrivere Hans Robert Jaus, padre fondatore (insieme a Hans Blumenberg) del gruppo, la cifra del pensiero di Marquard consiste nello scetticismo:

Con l'ingresso di Odo Marquard [all'interno del gruppo di ricerca] la filosofia guadagnò – si è tentati di dire – il terzo che tra i due litiganti gode: la controparte tanto scettica quanto umoristica indispensabile per mettere in evidenza differenze e acuire ironicamente posizioni, come pure per appianare, attraverso un puntuale motto di spirito, conflitti accesi.<sup>4</sup>

Lo stesso Marquard ha più volte sottolineato la sua scelta scettica ed in uno dei suoi numerosi, ma brevi, scritti autobiografici dichiara: «in una simile svolta in direzione della scepsi è consistito, fino ad oggi, il mio itinerario e il mio lavoro in filosofia».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> «Le mie riflessioni sono state influenzate in maniera determinante dalle lezioni di estetica tenute a Münster, dal 1948 in poi, da Joachim Ritter, sebbene in ultimo io sia giunto a conclusioni di cui sono il solo responsabile. Oltre che nei confronti di Joachim Ritter e del suo “Collegium Philosophicum”, ho un debito anche nei confronti delle sollecitazioni che ho ricevuto dal gruppo di ricerca di “Poetik und Hermeneutik”, dunque soprattutto nei confronti del suo battistrada Hans Robert Jaus, sebbene mi sia noto che egli non è precisamente un entusiasta delle teorie della compensazione» (O. MARQUARD, *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., pp. 8-9, trad. it. cit., p. 19)

<sup>2</sup> Per la produzione estetologica di Ritter si rimanda a J. RITTER, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989. Di recente è stato ripubblicato, in occasione del centenario della sua nascita, la raccolta degli studi di Ritter su Aristotele e Hegel pubblicata per la prima volta nel 1969, al quale si rimanda per ulteriori approfondimenti del pensiero di Ritter e della cosiddetta “scuola di Münster”: IDEM, *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.

<sup>3</sup> Cfr. O. MARQUARD, *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste* in H. R. JAUS (a cura di), *Die nicht mehr schönen Künsten. Grenzphänomene des Ästhetischen [Poetik und Hermeneutik III]*, Fink, München 1968. Questo saggio confluirà nella raccolta *Aesthetica und Anaesthetica*, (pp. 35-46, trad. it. cit., pp. 71-97).

<sup>4</sup> H. R. JAUS, *Epilog auf die Forschungsgruppe ‘Poetik und Hermeneutik’*, in G. VON GRAEVENITZ - O. MARQUARD (a cura di), *Kontingenz [Poetik und Hermeneutik XVII]*, Fink, München 1998, p. 530.

<sup>5</sup> O. MARQUARD, *Abschied vom Prinzipiellen. Auch eine biographische Einleitung*, in IDEM, *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam, Stuttgart 1981, p. 4, trad. it. *Congedo dai principi. Un'introduzione autobiografica* in IDEM, *Apologia del caso*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 17.

Il volume *Apologia del caso* non comprende tutti i saggi pubblicati nell'originale tedesco e manca di tre saggi: *Inkompetenzkompensationskompetenz? Über Kompetenz und Inkompetenz der Philosophie; Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts; Ende des Schicksals? Einige Bemerkungen über die Unvermeidlichkeit des Unverfügbaren*. Al posto di questi tre saggi sono stati tradotti tre saggi tratti da un'altra antologia di Marquard, *Apologie der Zufälligen*, Reclam, Stuttgart 1987, che dà anche il titolo all'edizione del Mulino.

Lo scetticismo nel quale Marquard si riconosce è di tipo peculiare. Esso non deve essere inteso né come l'esaltazione esasperata del dubbio che conduce all'impossibilità della certezza (l'apoteosi del disorientamento), né come un ritrarsi ascetico al di sopra della storia (l'apoteosi dell'irrisolutezza), ma piuttosto come un atteggiamento generale di prudenza e di equidistanza da qualsiasi forma di assolutismo e di dogmatismo.

Come tutti i filosofi, anche il filosofo scettico è un «innamorato infelice della storia». <sup>6</sup> Per quanti sforzi i filosofi facciano, la storia non si lascerà mai raggiungere. Essa si comporta come una talpa che lavora al buio e che lascia dietro di sé solo dei mucchi di terra a segnalare il suo passaggio. Ora, ci sono alcuni filosofi che, innamorati di essa, perseguitano nel seguirla nei suoi spostamenti sotterranei nella speranza di raggiungerla e di potersi così mettere a capo di essa. Ci sono invece altri filosofi, come Marquard, che piuttosto che inseguire la storia, si appostano dinanzi ad uno dei mucchi che essa lascia dietro di sé ed aspettano che l'amata ripassi da quel punto. Il filosofo scettico otterrà in questo modo almeno quattro vantaggi:

In primo luogo, ciò è più comodo; in secondo luogo, così facendo, non disturberà gli altri; in terzo luogo, ciò non darà nell'occhio, nell'epoca del movimento di massa permanente e della sovrainformazione; in quarto luogo, ciò gli garantirà una posizione di guida non inferiore a quella che gli procurerebbe la fatica del movimento. <sup>7</sup>

Comodo, immobile, discreto e timido, ma non modesto, il filosofo scettico osserva dunque dalla sua posizione l'affaticarsi continuo della storia e degli uomini, e ne prende nota scrivendo dei brevi saggi che, pur rinunciando scetticamente all'esposizione di tesi assolute, non rinunciano all'elaborazione di teorie ed al confronto con l'antichissimo compito filosofico di pensare il Tutto.

---

<sup>6</sup> O. MARQUARD, *Skeptische Methode im Blick auf Kant*, Freiburg-München 1958, p. 11.

<sup>7</sup> O. MARQUARD, *Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse*, [*Compensazione. Considerazioni su una forma di svolgimento dei processi storici*] in IDEM, *Aesthetica und Aenesthetica*. cit., p. 74, trad. it. cit., p. 141.

La traduzione è stata leggermente modificata. Carchia traduce l'ultima frase citata («und viertens sichert es die führende Position in nicht geringerem Maß als die angestregte Bewegung») così: «in quarto luogo, ciò gli garantirà una posizione di guida non meno che la ricerca del movimento». Quel «non meno che» potrebbe essere erroneamente inteso come «altrettanto», generando una difficoltà interpretativa: in che senso lo star fermi garantirebbe la ricerca del movimento? Perché al filosofo che deliberatamente sceglie di fermarsi dovrebbe essere garantita la ricerca del movimento? In realtà Marquard paragona il ruolo di guida dei filosofi fermi e pigri a quello dei filosofi che inseguono la storia per mettersene a capo, e sostiene che per avere un ruolo di guida non è necessario rincorrere la storia e doppiarla.



Ad una simile posizione Marquard è giunto per passi successivi ed il suo scetticismo si è andato progressivamente approfondendo nel corso degli anni. Si potrebbe suddividere la sua evoluzione scettica in tre fasi: quella dello «scetticismo provvisorio»; quella dell'*Auseinandersetzung* con la Teoria Critica; quella dello «scetticismo esistenzialista», culminata nell'elaborazione più recente della «filosofia dell'*invece che*».

Sarebbe meglio definire il percorso di Marquard come una tragedia personale, perché, come ha fatto notare lui stesso, «in quanto *curriculum* di studi, la filosofia, allora come oggi, regolarmente non significa l'inizio di una carriera costellata di successi, bensì l'inizio di una tragedia personale».<sup>8</sup> Di questa tragedia in tre atti, l'estetica rappresenta per così dire la scena:

Fu proprio la scepsi, senza dubbio, a condurmi alla filosofia, e precisamente lungo il percorso di un entusiasmo surrogatorio per l'arte, in quanto tentativo di rendere attraverso suoni, immagini, parole, più allettante da vivere la realtà. Fu un percorso attraverso l'estetica e il potere di seduzione dell'arte, che non consiste nella realizzazione effettuale bensì nella capacità di dischiudere possibilità.<sup>9</sup>

Passiamo quindi al racconto dei singoli atti di questa tragedia scettica.

## 1.1 LO SCETTICISMO PROVVISORIO

Negli anni che vanno dal 1954 al 1967, ossia dalla promozione all'abilitazione ed ai primi anni di insegnamento,<sup>10</sup> Marquard elaborò quello che lui stesso ha definito uno «scetticismo *ad interim*, in quanto posizione nel senso nautico del termine».<sup>11</sup> Con questa formula un po' astrusa il filosofo definisce la sua prima attività come uno scetticismo provvisorio che rappresenta il “punto di partenza” – *Standort* è il senso nautico del termine *Position* – da cui la nave dei suoi pensieri salpa per altri lidi.

Durante questi anni egli scrive gli unici suoi due libri veri e propri, ossia la sua tesi di promozione e quella di abilitazione. La prima – su Kant – venne pubblicata nel

---

<sup>8</sup> O. MARQUARD, *Abschied von Prinzipien*, cit., p. 6, trad. it. cit., p. 19.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 7, trad. it. cit., p. 20. Ritroviamo lo stesso passo anche nella Premessa a *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., p. 8, trad. it. cit., p. 19.

<sup>10</sup> Marquard, dopo aver studiato filosofia, germanistica, storia dell'arte, teologia cattolica e protestante a Münster e Friburgo, conseguì la sua «Promotion» nel 1954 a Friburgo con Max Müller e la sua «Habilitation» nel 1963 a Münster con Joachim Ritter. La tesi di promozione fu pubblicata quasi completamente riscritta nel 1958 la prima volta, e per la terza volta nel 1982.

<sup>11</sup> O. MARQUARD, *Abschied vom Prinzipien*, cit., p. 8, trad. it. cit., p. 22.

1958 e la seconda – sul tema del «rimosso» nell'idealismo trascendentale e in Freud – solo nel 1987.<sup>12</sup> Il resto della sua produzione è costituito da antologie di saggi che appartengono a quel genere cui lo stesso Marquard ha dato i natali: la «belletristica trascendentale».

Nelle librerie tedesche, sotto la sezione *Belletristik*, sono raccolti in genere i *best sellers* e la narrativa d'intrattenimento; la provocazione di Marquard è quella di restituire al termine il suo significato etimologico (dal francese *belles lettres*), senza per questo sottrargli la funzione che esso ha finito per assumere (l'intrattenimento): la *Transzendentalbelletristik* mira dunque alla riunificazione di bellezza e piacere del testo nella forma del saggio breve. In conformità col suo ideale scettico e col suo «congedo dai principî», Marquard si rifiuta di scrivere sistemi alla Hegel od opere della mole di quelle di Hans Blumenberg per la mera ragione che il «tempo della vita», come imparò più tardi dallo stesso Blumenberg (del quale, tuttavia, egli non si è mai considerato un «allievo», né tanto meno un «esperto conoscitore»)<sup>13</sup> è tragicamente di poca durata.

Già il primo libro di Marquard, ricavato dalla rielaborazione della sua tesi di promozione e pubblicato col titolo *Skeptische Methode im Blick auf Kant*, è rappresentativo dell'ansia di bellezza che denota il suo percorso filosofico. Questo testo fu considerato «eccentrico dal punto di vista stilistico».<sup>14</sup> Modellato sul calco di Kierkegaard e Heine, esso nasceva dalla «ricerca di una formulazione leggera e arguta»,<sup>15</sup> che non si contrapponesse alla serietà, ma che anzi, della serietà rappresentasse, per così dire, lo «stato di aggregazione». Ricorrendo a questa metafora tratta dalla chimica, Marquard vuole sottolineare come serietà e leggerezza non siano

---

<sup>12</sup> La tesi di promozione fu pubblicata quasi completamente riscritta nel 1958 la prima volta, e per la terza volta nel 1982. Alla tesi di abilitazione, a differenza di quella di promozione, non venne invece apportata alcuna modifica tranne che al titolo originario (*Über die Depotenzierung der Transzendentaler Idealismus. Einige philosophische Motive eines neueren Psychologismus in der Philosophie*). In questa dissertazione Marquard sostiene che la psicologia di Freud rappresenta la continuazione disincantata dell'idealismo tedesco, il quale avrebbe elaborato una teoria del «rimosso» che prelude a quella della psicoanalisi. Per un'analisi più approfondita di questo lavoro si rimanda al testo stesso: *Transzendentaler Idealismus. Romantische Philosophie. Psychoanalyse*, Dinter, Köln 1987. Invece, per una trattazione sintetica delle tesi esposte in questo scritto si veda il saggio con cui Marquard prese per la prima volta parte ai colloqui di «Poetik und Hermeneutik» citato sopra (nota 3).

<sup>13</sup> O. MARQUARD, *Entlastung von Absoluten*, in F. J. WETZ (a cura di), *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 17.

<sup>14</sup> O. MARQUARD, *Abschied vom Prinzipiellen*, cit., p. 8, trad. it. cit., p. 22.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 9, trad. it. cit., p. 22.

Traduzione modificata: Carchia traduce l'aggettivo «pointiert» con «espressiva»; ma, poiché il verbo *pointieren* significa qualcosa di più di «dare espressione», ed ha anche il significato più preciso di «mettere in risalto, in primo piano», si è preferito rendere l'aggettivo *pointiert* con «arguto».

due poli opposti, ma solo due diversi stadi di una terza cosa, così come il ghiaccio e l'acqua non sono, dal punto di vista chimico, nient'altro che due diverse forme d'aggregazione dell'aria. Che nella forma 'leggera' la serietà si aggregi significa dunque che «il gioco estetico della composizione», giocato e prediletto da Marquard, «prende così sul serio la serietà da ritenere necessario renderla più sopportabile».<sup>16</sup>

La fase dello «scetticismo provvisorio» è dunque quella in cui il filosofo matura il bisogno di essere anche uno 'scrittore'<sup>17</sup> e, affascinato dallo stile di Kierkegaard – che delle cose più alte, di Dio e del rapportarsi dell'uomo a lui, scriveva ironicamente –, lo fa suo.

Così come Kierkegaard – secondo me – deve scrivere un filosofo che esprime Dio come un no al mondo: con la più alta sensibilità per il fatto che una filosofia può recare all'uomo un danno che deve essere smaltito ricorrendo a misure stilistiche. È uno stile filosofico del risparmio e dell'economia, quello in cui Kierkegaard scrive. Per la sua filosofia lo stile è una misura ecologica.<sup>18</sup>

Sedotto dalla capacità dell'arte di rendere tollerabili anche le cose più insopportabili, Marquard sviluppa dunque il proprio scetticismo, emulando lo stile di Kierkegaard e guardando a Kant, colui che con la sua terza critica ha inaugurato la svolta della filosofia in direzione dell'estetica.

Appartiene a questa prima fase del suo pensiero il saggio kantiano – *Kant und die Wende zur Ästhetik* – che confluirà nella raccolta *Estetica e anestetica*.<sup>19</sup> Sebbene le sue posizioni nell'arco dei trenta anni che intercorrono tra la stesura del saggio e le riflessioni sull'anestetica siano cambiate radicalmente, Marquard ritiene evidentemente questo saggio su Kant un punto di partenza fondamentale del suo percorso.<sup>20</sup> Una lettura ravvicinata di questo testo ci permetterà quindi non solo di

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Sulla necessità della narrazione Marquard è tornato anche di recente in un saggio scritto nel 1999 ed intitolato *Narrare necesse est*, in *Philosophie des Stadtessen*, Reclam, Stuttgart 2000, pp. 60-65.

<sup>18</sup> O. MARQUARD, *Der Philosoph als Schriftsteller*, in *Philosophie des Stadtessen*, cit., p. 130.

<sup>19</sup> Questo saggio, presentato in forma orale il 20 febbraio 1960 presso la «Pädagogische Akademie» di Bielefeld, venne pubblicato per la prima volta in «Zeitschrift für philosophische Forschung», vol. 16 (1962), pp. 231-243 e 363-374.

<sup>20</sup> Si veda quanto dice lo stesso Marquard nella Premessa a *Estetica ed Anestetica*: «Grazie alla conferenza su *Kant e la svolta in direzione dell'estetica*, scritta tra il 1959 e il 1960, rimasi all'Università. Con la relazione, redatta nel 1966, su *Il significato della teoria dell'inconscio per una teoria dell'arte non più bella*, mi unii al gruppo di ricerca di *Poetik und Hermeneutik*, in occasione del suo terzo incontro. Entrambi questi scritti sono stati esercizi preliminari nell'ambito dell'estetica. Essi rappresentano posizioni, verso le quali nel frattempo ho maturato un atteggiamento prevalentemente critica; nondimeno essi non solo sono stati importanti per me, ma hanno esercitato

vedere meglio quale ruolo lo «scetticismo provvisorio» ha avuto per Marquard e di individuare il motivo che lo ha spinto a superarlo, ma anche di descrivere l'orizzonte all'interno del quale la questione dell'anestetico viene collocata.

### 1.1.1 KANT E LA SVOLTA IN DIREZIONE DELL'ESTETICA

Il saggio si apre con una domanda radicale: *perché l'estetica?* Una questione, alla quale uno scettico come Marquard non può facilmente trovare una risposta, perché chi pretendesse di dare una risposta definitiva ad un tale interrogativo si arrogerebbe il diritto di conoscere gli scopi ultimi delle cose.

Il 'perché' rinvia palesemente ad un 'per questo', ad uno scopo. La domanda circa il perché verifica se l'oggetto dell'interrogazione partecipa al conseguimento di questo fine. Così un'interpretazione basata sulla domanda circa il perché sembra intendere la filosofia oggetto della propria interrogazione come un passo giusto o sbagliato lungo il percorso verso la realizzazione del senso della storia, della fine della storia. Certo, dove essa desidera questo, l'interprete dovrebbe conoscere il fine della storia. Che cosa accade, però, se le cose non stanno così? Cosa dovrà egli fare se non conosce questo fine della storia?<sup>21</sup>

All'interprete scettico, che si pone l'interrogativo sul perché dell'estetica senza conoscere il fine ultimo della storia, non resterà allora altra via che rispondere limitandosi a descrivere il processo che ha condotto alla nascita dell'estetica e rivolgerà quindi la sua attenzione in primo luogo alle circostanze che hanno originato la necessità di questa nascita.

Chi non conosce il fine, conosce però forse un punto di partenza, conosce cioè non già il luogo *verso cui* la storia vuole andare, bensì il luogo da cui essa *vuole allontanarsi*.<sup>22</sup>

Ebbene, Marquard, attraverso una ricostruzione dell'itinerario problematico kantiano, tenta dunque di capire in primo luogo da dove l'estetica sia giunta, ed in secondo luogo, quali problemi abbia consegnato alla storia della filosofia successiva.

L'estetica non nasce per riempire una lacuna dell'edificio del pensiero kantiano, ma nasce per ragioni immanenti alla filosofia kantiana stessa. I sistemi filosofici al

---

un'influenza: per questo vengono qui ripubblicati» (O. MARQUARD, *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., p. 7, trad. it. cit., p. 17-18)

<sup>21</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik [Kant e la svolta in direzione dell'estetica]*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 22-23, trad. it. cit., p. 39.

<sup>22</sup> *Ibidem*

tempo di Kant non erano certamente concepiti come una compagine di elementi fissi che ogni filosofo avrebbe dovuto trattare in sequenza, piuttosto la terza critica «diviene necessaria per motivi ‘storici’ in rapporto al problema dell’uomo»<sup>23</sup>. La *Critica della facoltà del Giudizio* fu scritta infatti dopo che Kant aveva messo in luce, nelle sue critiche precedenti, i limiti della ragion pura e di quella pratica: la prima, in quanto scienza fenomenica, non può dire nulla della cosa in sé, e la seconda rimane schiava del «formalismo» in quanto non può comandare all’uomo nient’altro che un «imperativo categorico» astratto («Agisci in modo che la massima della tua volontà possa sempre valere nello stesso tempo come principio di una legislazione universale»<sup>24</sup>).

Tanto la ragion pura quanto quella pratica non possono quindi avere quel ruolo di guida e di salvezza che Kant, a detta di Marquard, avrebbe voluto prescrivere loro. Per il filosofo scettico,

Kant è un filosofo del passaggio dal pensiero scientifico al pensiero storico. Egli lo è diventato per il fatto che, nella sua *Critica della ragion pura*, ha rivolto alla scienza esatta, vale a dire per lui alla scienza matematica della natura, la domanda circa la legittimità della sua pretesa a esercitare un ruolo guida. Dal momento, infatti, che sollevare la pretesa ad un ruolo guida significa, invero, mettere «tutto» in ordine, vale a dire mettere «tutto» in un giusto rapporto, vale a dire, in primo luogo, lasciare parlare «tutto» e cioè pensare l’intero, per questo la questione di Kant nei confronti della scienza esatta è anche quella se essa sappia poi realmente pensare l’intero, vale a dire, se essa sollevi legittimamente la sua pretesa alla totalità.<sup>25</sup>

La ragione scientifica si mostra però, dopo essere stata sottoposta alla critica di Kant, incapace di legittimare questa pretesa alla totalità, perché una tale pretesa potrebbe essere soddisfatta solo da una ragione che sia in grado di dire quale sia lo scopo ultimo delle cose.

Di fronte al problema dello scopo finale però anche la ragion pratica si dimostra impotente. L’imperativo categorico si limita infatti soltanto a comandare di agire *come se* si appartenesse ad un «regno dei fini». Questo «come se» mostra che un tale regno in cui tutti gli uomini agiscono trattandosi l’un l’altro come fini e mai come mezzi, è

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 131, trad. it. cit., p. 65.

<sup>24</sup> I. KANT, *Critica della Ragion Pratica*, § 7 (Cito dall’edizione italiana con testo a fronte a cura di V. MATHIEU, Rusconi, Milano 1993, pp. 86-87).

<sup>25</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 25, trad. it. cit., p. 42.

un'esigenza della ragione (pura e pratica) che deve essere realizzata. Un tale «regno dei fini» non è una realtà già realizzata.

La ragione morale pensa il concetto di scopo, il concetto di realtà buona, di Stato degno dell'uomo, ma pensa questo concetto a prescindere dalle condizioni della sua realizzazione. Esso lo pensa impotente – senza potere sui mezzi della sua realizzazione. Perciò essa costituisce la ragione dello scopo immediato. *Anche la ragione morale pertanto è – certo altrimenti dalla ragione scientifica – una ragione impotente.*<sup>26</sup>

Marquard contrappone dunque alla *ragione morale* (della quale Kant si è occupato) la *ragione storica* (della quale Kant avrebbe dovuto occuparsi). Definisce la prima «ragione dello scopo immediato» [*Vernunft des unvermittelten Ziels*] e la seconda «ragione dello scopo mediato» [*Vernunft des vermittelten Ziels*]. La *ragione morale*, la ragione pratica, parte dal presupposto che lo scopo, la bontà, si realizza per mezzo della ragione morale stessa, senza aver bisogno di qualcos'altro che realizzi tale scopo, mentre una *ragione storica* indicherebbe quali sono i mezzi che servono per realizzare la bontà.

Kant, quindi, imbattutosi nella difficoltà di pensare una *ragione storica*, una ragione che sappia superare i limiti della ragione pura e di quella pratica indicando quale sia lo scopo ultimo dell'uomo, invece di scrivere una critica della ragione storica, scrive una critica della facoltà di giudizio.

*Questa impotenza della ragione morale è ciò che spinge Kant sulla strada della svolta in direzione dell'estetica. [...] La terza critica kantiana [...] è una ricerca, sottilissima e di ampia portata, di questi «interessi liberi dall'interesse», ricerca di una «natura razionale» al di là dell'esattezza.*<sup>27</sup>

A questo punto Marquard può rispondere all'interrogativo di partenza del suo saggio, *perché l'estetica?*, con la tesi seguente:

L'estetica viene adoperata – questo appunto ci insegna la filosofia kantiana – dinanzi all'aporia dell'uomo emancipato come ripiego, via d'uscita, là dove il pensiero scientifico – attraverso la sua limitazione all'ambito fenomenico – non regge più e il pensiero storico – nella forma di un pensiero ancora solo morale – non regge ancora.<sup>28</sup>

Marquard, in questa fase del suo pensiero, mostra simpatia per la *ragione storica* e gli riconosce ancora il diritto ad avere una qualche pretesa salvifica di fronte alle

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 29, trad. it. cit., p. 48.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 30-31, trad. it. cit., p. 49-50.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 32, trad. it. cit., p. 52.

aporie nate dalla separazione moderna di teologia e filosofia. L'emancipazione dell'uomo dai tradizionali vincoli religiosi, avvenuta in epoca moderna, è un elemento che, come fa notare Marquard, può essere letto in due modi diversi:

in parte nel senso di una «teoria del progresso», in parte nel senso di una «teoria della decadenza», vale a dire in parte come transizione dall'estraniamento all'essere proprio, in parte come transizione dall'essere proprio all'estraniamento.<sup>29</sup>

A considerare l'emancipazione dalla religione come un elemento positivo *tout court* sono alcuni marxisti e neopositivisti, che Marquard definisce «acritici». A considerare invece tale emancipazione come un elemento sicuramente positivo, ma problematico al tempo stesso, sono invece, sempre a detta di Marquard, autori come Adorno, Marcuse e Ritter. Tra coloro che invece leggono nell'emancipazione un tratto di decadenza Marquard fa rientrare i teologi tradizionalisti come G. Krüger, da un lato, e Heidegger dall'altro.

È singolare notare come (sebbene queste considerazioni siano relegate in una nota del saggio) in questa fase Marquard accomuni il suo maestro ad autori come Marcuse e Adorno che da lì a poco diverranno il suo bersaglio polemico privilegiato. Quello che per il primo Marquard è ancora degno di qualche interesse e di qualche lode, nel giro di pochi anni, diverrà oggetto di biasimo. Se in questa fase del suo pensiero la modernità rappresenta ancora l'epoca in cui l'uomo, finalmente libero dai vincoli della teologia, può spiegarsi il mondo affidandosi solo ed esclusivamente alla sua ragione, di qui a poco questa visione entusiastica della modernità verrà ad affievolirsi e a colorarsi di tratti più nostalgici, per certi versi affini a quelli di Heidegger. Ci occuperemo di questa svolta nel paragrafo successivo. Ritorniamo per ora all'interpretazione che Marquard offre di Kant.

La sua lettura scettica ha messo in risalto innanzitutto un paradosso: il «regno dei fini», di cui tutti gli esseri ragionevoli devono considerarsi sudditi e nessuno sovrano, è sì una «finzione», ma è una finzione necessaria.

Ma non esiste forse pure qualcosa che possa essere in grado di realizzare concretamente un «regno dei fini»? Il bello, di cui la terza critica si occupa, non ha forse questa capacità di mediare la realizzazione della moralità? Ad un certo punto della *Critica della capacità di giudizio*, Kant dice che «il bello è il simbolo del bene

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 124, trad. it. cit., p. 57.

morale»<sup>30</sup>. Si tratta però di capire se la bellezza, oltre ad essere simbolo della moralità, sia poi in grado di realizzare la moralità che simboleggia.

Guardiamo da vicino quindi questo celebre paragrafo kantiano, il cinquantanovesimo, che Marquard definisce «il nucleo dell'estetica kantiana».<sup>31</sup>

### 1.1.2 KANT E LA SVOLTA IN DIREZIONE DELL'ANESTETICA

Prima di dichiarare che il bello è il simbolo del bene morale [*Sittlichgut*], Kant, attraverso un «rapido, ma denso schizzo di filosofia del linguaggio»<sup>32</sup>, chiarisce il significato di *simbolo*, riprendendo la nozione di *schema* che aveva trattato nella prima Critica, quando aveva affrontato la questione del rapporto esistente tra i concetti e le cose cui si riferiscono. Si tratta del problema dell'esibizione dei concetti, che Kant definisce *ipotiposi*. L'esibizione deve essere distinta dalla designazione del concetto, da ciò che Kant chiama *caratterismo*. Lo schematismo kantiano non è infatti un forma di referenzialismo ingenuo per il quale i concetti hanno un significato perché stanno in un rapporto biunivoco con le cose stesse: al concetto di cane infatti non corrisponde un quadrupede concreto, una cosa, ma un quadrupede in generale, una forma.<sup>33</sup> Ma se le cose stanno così per i concetti dell'*intelletto*, come si possono esibire i concetti della *ragione*?

Tutti i concetti empirici e tutti i concetti puri dell'*intelletto* hanno bisogno di essere intuiti, solo le intuizioni [*Anschauungen*] di essi possono dimostrarne la realtà. Fanno eccezione i concetti della ragione [*Vernunftbegriffe*] per i quali non esistono intuizioni adeguate a mostrare che essi sono reali e che dunque esistono. Un concetto empirico può essere intuito attraverso un *esempio* ed un concetto puro dell'*intelletto* attraverso uno *schema*, ma un concetto della ragione (come quello di *Sittlichgut*, bene morale) non potrà mai essere intuito attraverso un'esibizione diretta del concetto (esempio o schema) ma solo attraverso un'esibizione indiretta del concetto. Una tale esibizione indiretta è ciò che Kant definisce *simbolo*.

---

<sup>30</sup> I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, § 59 (Cito dall'edizione italiana con testo a fronte a cura di L. AMOROSO, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1995, p. 547)

<sup>31</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 31, trad. it. cit., p. 50.

<sup>32</sup> L. AMOROSO, *Introduzione* a I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 28.

<sup>33</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla differenza tra lo schematismo della prima Critica e il "libero schematismo" della terza si rimanda a E. GARRONI, *Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano*, in *L'arte e l'altro dell'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 76-88.



Ogni *ipotesi* (esibizione, *subiecto sub adspectum*) in quanto resa sensibile, è uno di questi due tipi: o *schematica*, se a un concetto colto dall'intelletto viene data a priori l'intuizione corrispondente; oppure *simbolica*, se sotto a un concetto che solo la ragione può pensare, e al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ne viene posta una con la quale il modo di procedere dalla capacità di giudizio è solo analogo a quella che essa segue nello schematizzare, in quanto conviene con quello secondo la regola di questo modo di procedere, non secondo l'intuizione stessa, e dunque solo secondo la forma della riflessione, non secondo il contenuto.<sup>34</sup>

Il concetto di «bene morale» dunque, in quanto concetto della ragione, non può essere esibito, rappresentato, per via schematica ma solo per via simbolica.

La facoltà del giudizio tuttavia, procedendo in maniera analoga allo schematizzare, è in grado:

- a) di applicare un concetto all'oggetto di un'intuizione sensibile, e
- b) di applicare la regola della riflessione (ovvero di muovere dal particolare alla ricerca di un universale non dato a priori) ad un secondo oggetto simbolizzato da quello intuito per mezzo dei sensi.

Così ad esempio di fronte ad un corpo animato (primo oggetto sensibile) la facoltà di giudizio applica ad esso il concetto di organicità, e poi, in un secondo momento, la facoltà di giudizio applica questo concetto ad uno stato monarchico (secondo oggetto) e, quindi, considera il primo oggetto come un *simbolo* per il secondo. Questo passaggio non autorizza però la facoltà di giudizio a concludere che ogni stato monarchico sia uno stato organico, perché si danno anche stati monarchici che non lo sono e per i quali il simbolo più appropriato sarebbe piuttosto quello di “macchina”.<sup>35</sup> Quello che la facoltà di giudizio può dire è puramente soggettivo e di oggettivo ha solo la pretesa. Tuttavia se la facoltà di giudizio non intervenisse a rendere piacevole per l'immaginazione ciò che è assolutamente oggettivo (il bene morale in quanto idea della ragione) attraverso l'idea estetica di bello, l'uomo non potrebbe rappresentarsi mai la realtà delle idee della ragione e, di conseguenza, il bene morale non potrebbe essere mai realizzato.

---

<sup>34</sup> I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 543

<sup>35</sup> «Uno stato monarchico viene rappresentato come un corpo animato, se è dominato da leggi popolari interne, come una mera macchina (per esempio un mulino a mano), se è dominato da una singola volontà assoluta, ma in entrambi i casi in modo solo *simbolico*. Infatti, fra uno stato dispotico e un mulino a mano non c'è, è vero, nessuna somiglianza, ma c'è invece fra le regole per riflettere sull'una e sull'altra e sulla loro causalità» (I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 545)

Attraverso questo paragrafo Kant consegna quindi alla riflessione estetica successiva una questione aperta:

Il problema dell'estetica [...] si è al tempo stesso differenziato e radicalizzato: l'estetica interviene come strumento o come surrogato della ragione storica? Rivolgere questa domanda a Kant significherebbe una forzatura. In realtà, è caratteristico della sua filosofia lasciare indecisa questa questione.<sup>36</sup>

La questione dell'anestetico nasce proprio a partire da queste considerazioni, sebbene il termine "anestetico" non ricorra nemmeno una volta in questo saggio kantiano. La terza critica apre la strada dell'estetica in due direzioni diverse non ancora contrapposte: il bello può essere considerato *sia* uno *strumento* del pensiero politico (in quanto simbolo di una moralità che chiede all'uomo di essere realizzata in uno Stato) *sia* un suo *surrogato* (in quanto simbolo di una moralità già realizzata dal bello stesso). La bellezza, in quanto simbolo della moralità, può essere considerata al tempo stesso uno stimolo alla realizzazione morale (uno strumento estetico) e un narcotico che tale stimolo, paradossalmente, sublima (un surrogato anestetico).

Nelle ricerche successive, Marquard tenderà invece a contrapporre queste modalità e presenterà l'anestetico come l'opposto dell'estetico e non come il suo gemello. Ciò è particolarmente evidente nelle parole conclusive della Premessa alla sua raccolta di saggi:

Non posso che rimettere al lettore la scelta dell'uso che vorrà fare dei testi qui pubblicati: a lui decidere se usarli come *aesthetica*, aiuti all'osservare, oppure come *anaesthetica*, mezzi per appisolarsi.<sup>37</sup>

Non si può parlare in questo caso di un cambiamento di prospettiva consapevole. Per Marquard esiste comunque una continuità tra il suo modo di leggere Kant e la sua considerazione negativa dell'*anaesthetica*. Kant ha soltanto tracciato un orizzonte di possibilità aperte, senza prendere partito per qualcuno. Ci ha insegnato da un lato che il bello e l'arte sono *simboli* e non *realtà*, e dall'altro che questi simboli pretendono comunque una loro realtà. In un mondo come quello moderno, dove esponenzialmente cresce la sensazione di una continua *perdita di realtà*, il ruolo dell'estetica diventa quindi sempre più fondamentale. È proprio questa la tesi che ha

---

<sup>36</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 32, trad. it. cit., p. 52.

<sup>37</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 9, trad. it. cit., p. 20.

affascinato Marquard ed intorno alla quale ruoteranno tutte le sue riflessioni estetologiche:

I risultati degli otto scritti raccolti in questo libro convergono proprio – ritengo – in una tesi compensatoria: l'arte estetica e l'estetica filosofica, diventano necessarie ed efficaci proprio in età moderna, in quanto offrono la possibilità di bilanciare (e compensare) la perdita di realtà, senza la quale non si darebbero le moderne oggettivazioni [*Versachlichungen*], e la perdita di realtà alla quale conducono le moderne utopie, attraverso quella conquista di realtà che può raggiungere solo quella ragione osservativa che l'arte estetica, e l'esperienza di essa, è.<sup>38</sup>

Kant è stato il primo a chiarire in che senso l'esperienza estetica è una forma di «ragione osservativa» [*merkende Vernunft*], ma non ha mai detto come essa possa raggiungere la «conquista di realtà» che promette. Secondo Marquard, sono stati i successori di Kant a tradire questa eredità scettica quando, considerando il bello come se fosse lo *schema* di un'idea, l'esibizione concreta della moralità, e non come quello che esso invece è (l'esibizione *simbolica* della realtà), hanno preteso di dire, su base estetica, che cosa è la realtà o che cosa essa *deve essere*. Tra i primi troviamo i romantici e tra i secondi gli esponenti della scuola di Francoforte. È così che «l'estetica diviene il surrogato della filosofia della storia».<sup>39</sup>

Questo passaggio diventa evidente innanzitutto in Schiller. Sebbene nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* egli sostenga che, per risolvere il problema politico di una migliore organizzazione della società, «bisogna prendere la via attraverso il problema estetico, perché alla libertà si giunge solo attraverso la bellezza»,<sup>40</sup> nel suo scritto successivo, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, si distacca dal contesto del problema storico-politico e determina il ruolo dell'artista e dell'arte non più in rapporto allo Stato, bensì in rapporto alla natura.

---

<sup>38</sup> La traduzione si differenzia leggermente da quella di Carchia che si riporta qui di seguito: «I risultati degli otto scritti raccolti in questo libro finiscono col convergere proprio – così mi sembra – in una tesi relativa alla compensazione. In altri termini l'arte estetica e l'estetica filosofica divengono necessarie ed acquistano efficacia precisamente in età moderna in quanto risorse capaci di risarcire (di compensare), grazie al guadagno di realtà procurato dalla ragione osservativa costitutiva dell'arte estetica e della sua esperienza, la perdita di realtà senza la quale non si possono avere le oggettivazioni moderne nonché la perdita di realtà alla quale conducono le utopie moderne». (pp. 19-20) Sebbene la maggiore fedeltà della mia traduzione alla costruzione tedesca della frase possa generare difficoltà di lettura, ritengo necessario sottolineare che in questo passo la *ragione osservativa* [*die merkende Vernunft*] è considerata non tanto come una *parte* costitutiva dell'arte estetica e dell'esperienza che di essa si fa (come la traduzione di Carchia lascerebbe intendere), ma come la stessa *arte estetica* ed *esperienza dell'arte estetica* per antonomasia. Il rapporto di arte, esperienza estetica e ragione si configura quindi, quanto meno in questo passo, come un rapporto tutt'altro che conflittuale o competitivo.

<sup>39</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 32, trad. it. cit., p. 52.

<sup>40</sup> F. SCHILLER, *Saggi estetici*, ed. it. a cura di C. BASEGGIO, Utet, Torino 1951, p. 208.

L'arte e il bello – che costituiscono in Kant una moderata anticipazione della realtà storico-sociale dello Stato buono – diventano nello Schiller successivo una moderata rievocazione della realtà storica e asociale della natura remota.<sup>41</sup>

La bellezza, per lo Schiller maturo, non va realizzata nello Stato estetico, ma rintracciata nella natura, dove essa si è già realizzata; sennonché, anche quest'ultima, privata della sua maschera rousseauiana, mostrerà il suo volto hobbesiano ai post-romantici Nietzsche e Schopenhauer. In questo modo la mossa romantica, che aveva puntato tutto sulla carta della natura, si ritorce contro se stessa. La natura, assunta come surrogato estetico della *ragione storica*, spazio in cui la moralità non ha bisogno di essere realizzata, finisce essa stessa per soffocare la moralità stessa, perché essa non offre quel riparo che i romantici speravano di trovarvi.

Non sono stati solo i romantici a tradire l'apertura possibilista dell'estetica kantiana, puntando tutto sulla carta del surrogato, ma anche quelli che Marquard definisce i «filosofi più recenti», ovvero gli esponenti della scuola di Francoforte. Questi ultimi, focalizzando la loro attenzione sulla storia anziché sulla natura, hanno declinato la relazione arte-moralità che Kant mette a loro disposizione nella relazione arte-rivoluzione: poiché l'arte non è la realizzazione della moralità, ma solo il suo balenare, essa è lo strumento che le Avanguardie e il filosofo della storia possono (e devono) utilizzare come arma per combattere la nuova alienazione del mondo contemporaneo e per aprire gli occhi in un generale «contesto di accecamento» (Adorno).

Come abbiamo detto sopra, in questo saggio su Kant, Marquard si limita per ora solo a presentare la prospettiva dello hegelismo francofortese come una tra le tante. La filosofia di Adorno e di Marcuse, come quella di Ritter, vede nel processo di modernizzazione una possibilità aperta per l'uomo di progredire e di transitare dall'estraniamento all'essere proprio. In questo modo ce la presenta Marquard nel 1960, quando scrive di Kant. Le cose cambieranno, e non di poco, però nell'arco dei trent'anni che divide quel saggio dalla raccolta *Estetica e anestetica*. Quindi, per capire cosa intende Marquard quando trent'anni dopo scrive che anche le «moderne utopie», oltre alle «moderne oggettivazioni», conducono alla perdita di realtà, dobbiamo rivolgerci a quei testi in cui il confronto con la Scuola di Francoforte è approfondito.

---

<sup>41</sup> O. MARQUARD, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 33, trad. it. cit., p. 53.

## 1.2 IL RIFIUTO DELLA TEORIA CRITICA

Quando Marquard viene nominato socio onorario dell'«Accademia tedesca per la lingua e la poesia», nel 1995, durante la cerimonia di conferimento del titolo, tiene un breve discorso di ringraziamento e definisce con le parole seguenti la «svolta» subita dal suo scetticismo provvisorio:

Ho chiamato e chiamo la mia filosofia sepsi, e sepsi chiamo il senso per la divisione dei poteri ed anche la divisione di tutte quelle violenze che le convinzioni in definitiva sono. La sepsi paralizza il tentativo di sottomettersi ad una sola violenza totalitaria. Così la mia sepsi era stata la risposta all'esperienza fatta sino al 1945. La mia frase di monito era innanzitutto: «Io» posso sbagliarmi. Dal 1968 l'ho integrata: anche «altri» possono sbagliarsi, per esempio quando – attraverso la fuga dall' Averecoscienza nell' Essere-coscienza – pervertono il giusto «mai più nazismo» nel falso «mai più identificazione».<sup>42</sup>

È chiaro, lo abbiamo già anticipato, che questi «altri» cui Marquard fa qui riferimento, sono gli esponenti della scuola di Francoforte. Il filosofo scettico ora, collocandosi sulla linea aperta da Jaus e Blumenberg, che hanno sempre contrapposto alla «negatività» della dialettica adorniana l'ineluttabilità dei processi di identificazione, tenta di chiarire il meccanismo psicologico che sta alla base di questa critica francofortese dell'identificazione ricorrendo alla teoria freudiana del Super-io.

### 1.2.1 ESSERE O AVERE COSCIENZA?

La teoria critica agli occhi di Marquard ha la pretesa di voler essere l'unica teoria seria in grado di fare luce sull'estraniamento neocapitalista e, con ciò, di contribuire al progresso vero della società. Ai francofortesi non basta *aver coscienza* dell'estraniamento, del fatto che la vita dell'uno è la morte dell'altro, ma bisogna *essere* questa coscienza, occorre sospettare tutto (senso comune, morale, arte, estetica) di colpevolezza e di collaborazionismo; espresso in termini freudiani: occorre essere il Super-io totale di tutto. Ma come insegna la teoria freudiana del Super-io, chi «diviene» coscienza non ha più bisogno di «avere» coscienza.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> O. MARQUARD, *Selbstvorstellung*, in *Philosophie des Stadtessen*, cit., p. 10.

<sup>43</sup> O. MARQUARD, *Exile der Heiterkeit*, in *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., p. 51, trad. it. cit., p. 105.

Freud sostiene che «quanto più un uomo padroneggia le sue inclinazioni aggressive, tanto più si accrescono le inclinazioni aggressive del suo ideale nei confronti del suo io»,<sup>44</sup> il che vale a dire che il rafforzamento del Super-io (conseguente al contenimento delle proprie inclinazioni aggressive) e l'aggressività dell'«io ideale» sono direttamente proporzionali. Poiché in *Das Ich und das Es* Freud tendeva ancora ad identificare le nozioni di Super-io e «io ideale» si potrebbe anche dire: più i divieti provenienti da genitori e istituzioni sociali formano e fortificano il Super-io, più esso diventa aggressivo nei confronti dell'io del quale esso è l'*über*. Quanto più le convenzioni sociali addomesticano l'uomo, tanto più l'«ideale dell'io», quello che la belva umana addomesticata vorrebbe essere, fa pressione sull'io affinché esso non solo tenda al suo ideale, ma riesca anche a realizzarlo, divenendo così un «io ideale». Così, secondo Marquard, nel momento in cui è diventata la coscienza, l'io dimentica di avere una coscienza. Un «io ideale» non ha più bisogno dell'«ideale dell'io» o del «Super-io», i quali anzi potrebbero ostacolarlo: ad esempio, nel caso in cui l'«ideale dell'io» fosse quello di compiere la rivoluzione a ogni costo (è questo appunto il caso del Sessantotto) il «Super-io» entrerebbe in conflitto con questo «ideale dell'io» comandandogli di «non uccidere». Questa possibilità può essere evitata solo neutralizzando il potere del Super-io, ritenendolo non la coscienza che si *ha*, ma la coscienza che si *è*.

Il giudizio della critica è, dunque, un autogiudizio, e tutto questo è faticoso. Per questo la critica sceglie il sotterfugio di non fare più qui la parte dell'accusato, bensì – tramite una *imitatio dei* – quella dell'accusatore. Per non essere caso, si fa istanza. Si esonera, giudicando per non essere giudicata. Incolpa ogni cosa, per disculpare se stessa (chi è innocente scagli la prima pietra; è per questo – per provare innocenza – che oggi si scagliano pietre).<sup>45</sup>

Marquard non è di certo l'unico filosofo tedesco ad aver rimesso in discussione il significato della Teoria Critica, ma la sua posizione si caratterizza in maniera peculiare per il rifiuto netto che oppone a qualsiasi considerazione più ponderata dei presupposti teorici della Teoria Critica stessa. Marquard non prende in considerazione un topos della filosofia pratica, quale il rapporto di *teoria* e *prassi*, che

---

<sup>44</sup> S. FREUD, *Das Ich und das Es*, in *Gesammelte Werke*, Londra 1940, vol. VIII, p. 284, trad. it. *L'Io e l'Es*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1977, vol. IX.

<sup>45</sup> O. MARQUARD, *Exile der Heiterkeit*, in *Aesthetica und Aenesthetica. Philosophische Überlegungen*, cit., p. 52, trad. it. cit., p. 105.

Rüdiger Bubner ha utilizzato per chiarire le aporie della Teoria Critica e gli sviluppi della scuola di Francoforte.<sup>46</sup> E né tanto meno ritiene, come Peter Sloterdijk, che la Teoria Critica abbia rappresentato il tentativo «di assumersi l'eredità della dialettica senza inventarsi fantasie di vittorie».<sup>47</sup>

Se la Teoria Critica si fosse inventata dei trionfi, Adorno non avrebbe chiamato la polizia quando gli studenti occuparono l'Istituto di Sociologia di Francoforte, e non avrebbe così messo in evidenza il lato debole della Teoria Critica, ovvero la difficoltà di conciliare *teoria* e *prassi*. Prendendo le distanze dalla prassi dell'occupazione (che alla Teoria Critica si richiamava) la Teoria Critica ricade infatti nell'abborrita separazione di teoria e prassi, ergendosi a critica dogmatica pura.

Mentre Bubner e Sloterdijk (come Adorno e Horkheimer) sono consapevoli delle differenze che intercorrono tra movimento studentesco e Teoria Critica, Marquard (come gli studenti che critica) considera questi due aspetti come le due facce della stessa medaglia, quella della «disubbidienza tardiva» o, in altri termini, del «totemismo rovesciato». Anche in questo caso Marquard si serve di nozioni freudiane per criticare chi, a sua volta, a Freud continuamente si richiama.

### 1.2.2 TOTEMISMO ROVESCIATO

Secondo la teoria freudiana la religione totemica scaturisce da un tentativo tardivo da parte del figlio di obbedire al padre che ha assassinato. Dopo l'orda primordiale, quella in cui i figli ammazzano i padri per assicurarsi l'amore delle madri, si stabilisce la società totemica: in essa i figli rinunciano a godere dei frutti ottenuti attraverso il parricidio e iniziano a rispettare il totem come surrogato del padre, imponendosi il tabù dell'incesto. La storia tedesca dagli anni Trenta agli anni Sessanta, rivela un

---

<sup>46</sup> Cfr. R. BUBNER, *Was ist kritische Theorie?* in «Philosophische Rundschau», 3-4 (1969), pp. 213-249, ripubblicato in AA. VV., *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971, pp. 160-209. Secondo Bubner, ciò che procura alla Teoria Critica l'illusione di essere la *sola* critica possibile è il suo legame privilegiato con la prassi. Per gli esponenti della scuola di Francoforte infatti la separazione tradizionale fra *teoria* e *prassi* può essere finalmente superata attraverso una Teoria Critica – quale appunto la loro – che prenda coscienza del doppio legame di «interesse» e «conoscenza». Ora, poiché ogni forma di sapere è l'espressione di determinati interessi impliciti, la Teoria Critica, in quanto forma di conoscenza, dovrà innanzitutto esplicitare i suoi interessi, e d'altra parte, poiché ogni interesse nasce da una forma di sapere, la Teoria Critica dovrà elaborare anche una sua concezione del sapere che tenga conto di questo doppio legame. La Teoria Critica, di conseguenza, si gioca su due piani diversi: in quanto teoria generale, vuole svelare l'interesse celato di tutte le altre teorie, e in quanto teoria particolare si autocomprende come una parte del processo storico e dunque mira alla realizzazione di determinate condizioni storiche, le quali soltanto possono garantire il proprio successo.

<sup>47</sup> P. SLOTERDIJK, *Kritik der Zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, p. 687.

percorso opposto a quello descritto da Freud: al padre nazista i figli hanno sempre ubbidito ed è piuttosto al totem, creato dopo la fine del nazionalsocialismo, che si rifiutano di obbedire.

La rivolta contro il dittatore, assolutamente mancata nell'epoca nazionalsocialista fra il 1933 e il 1945, è stata sostituita invece dalla rivolta contro ciò che nel 1945 aveva preso il posto della dittatura. Per questo, è adesso che si uccidono e si mangiano i «totem», e si infrangono i «tabù»: dopo l'ondata divoratrice materiale arrivò così quella ideologica.<sup>48</sup>

Marquard sembra qui dimenticare che, anche qualora la rivolta sessantottina possa essere considerata una «compensazione» della rivolta mancata al nazismo, essa fu innescata non da coloro che al nazismo non si opposero, ma dai loro figli. Coloro che negli anni Sessanta mangiano il totem e infrangono i tabù non possono essere considerati «figli del nazismo» per due ragioni: la prima, più ovvia, è di carattere 'biologico' – a disubbidire sono in realtà non i figli, ma i nipoti del nazismo che conobbero il nonno mentre stava per morire o che non lo conobbero affatto –, la seconda, più importante, è di natura morale: non si possono identificare Adorno, Marcuse e gli altri rappresentanti della scuola di Francoforte con l'espressione «figli del nazismo»; nessuna identificazione può essere più scorretta ed infamante di questa per coloro che il nazismo stesso non reputò 'degni' di essere figli, costringendoli ad esiliare.

Marquard non prende in considerazione il salto generazionale necessario affinché la messa in discussione del passato nazista potesse avvenire, e anziché criticare le intenzioni degli studenti (e la loro interpretazione della teoria critica) li considera quasi alla stregua di acefali che, viziati dal benessere materiale in cui vivono, vi si ribellano.

La disubbidienza tardiva non si sviluppò immediatamente dopo la fine della seconda guerra mondiale, bensì più tardi, e ciò non per caso. «Prima la pancia, poi la morale» [*Erst das Fressen, dann die Moral*] (Brecht).<sup>49</sup>

Colpevoli di aver viziato gli studenti con dolci ed utopistiche visioni del mondo sono i loro nonni e i loro padri, i quali anziché lodare i beni e le virtù della

---

<sup>48</sup> O. MARQUARD, *Abschied vom Prinzipiellen*, cit., p. 10, trad. it. cit., p. 23.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 12, trad. it. cit., p. 25.



Repubblica Federale Tedesca e del 'borghesismo' – di cui Marquard scriverà un'apologia nel 1994 – , hanno iniziato a farle guerra.

I vecchi vogliono prendere parte al futuro degli uomini più giovani e per tramite loro avere ancora una volta tutto dinanzi a sé. Per questo motivo si instaura uno spirito d'amicizia tra nonni e nipoti che grava sul principio di realtà dei genitori. In seguito i nipoti, attraverso ondate nostalgiche, rendono grazie ai nonni per quello che il loro ruolo generazionale era stato: viziare i nipoti per prendere parte al loro futuro. Per viziarli, i nonni – contrariamente al divieto dei genitori che talvolta è almeno più ragionevole – danno di nascosto ai nipoti più piccoli caramelle e a quelli più grandi dolci visioni del mondo; ai primi segretamente, ai secondi apertamente. Il ruolo dei vegliardi della rivolta – quale Herbert Marcuse – nello spronare il movimento studentesco è solo un esempio di ciò.<sup>50</sup>

È proprio il ruolo giocato da Marcuse all'interno del Sessantotto che andrebbe rivisto, per provare il rigore della polemica marquardiana, ma un'analisi del genere ci porterebbe lontano dal tracciato che abbiamo segnato.<sup>51</sup>

Abbiamo dunque visto come la scepsi abbia preservato a Marquard il terrore e la dolcezza di due illusioni che egli, piuttosto sbrigativamente, accosta senza differenziarle: quella nazista e quella sessantottina. Quest'ultima si era illusa di poter liberare l'uomo dall'oppressione di una società «a una dimensione», la prima di poter dare una dimensione rigorosa al mondo intero, una volta nazificato. Ma tra queste due illusioni non c'è forse un abisso? Marquard, salpato dal porto dello «scetticismo *ad interim*», incontra, seguendo la rotta estetica, la teoria critica, la quale teorizza il legame di arte e rivoluzione. Ma la sua nave, anziché gettarvi l'ancora, si rimette in mare. Il suo orientamento scettico non gli permette di superare «il livello di tensione [*Spannungsquantum*]» esistente tra

---

<sup>50</sup> O. MARQUARD, *Theoriefähigkeit des Alters*, in *Philosophie des Städtessen*, cit., p. 138.

<sup>51</sup> A differenza di Horkheimer e di Adorno, i quali, dopo essere stati marxisti convinti e rivoluzionari, a partire dagli anni Sessanta misero in discussione la via rivoluzionaria alla liberazione, Marcuse sostenne fino alla fine la possibilità e la necessità di un cambiamento radicale. In uno dei suoi primi saggi, scritto nel 1932, *Nuove fonti per la fondazione del materialismo storico*, scrive: «Proprio la capacità di tener fermo lo sguardo sull'essenza dell'uomo si trasforma nell'inesorabile impulso a fondare la rivoluzione radicale» (in *Marxismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1975, p. 90) Marquard ripete continuamente che non c'è futuro senza tradizione – «Zukunft braucht Herkunft» – e interpreta la partecipazione di Marcuse al Sessantotto come il desiderio senile di partecipare ad un futuro che si fa sempre più ristretto e quasi inconsistente. In realtà Marcuse non guardava né al futuro né alla tradizione, ma ha sempre tenuto fermo lo sguardo su qualcosa che non ha storia: l'essenza dell'uomo. La sua teoria della rivoluzione si fonda su un principio ontologico riguardante la natura umana: «Appellandoci al diritto dell'umanità di vivere in pace, al diritto dell'umanità di eliminare lo sfruttamento e l'oppressione, ci richiamiamo non a particolari interessi di gruppo ma a interessi che possono essere presentati come elementi di diritto universale» (in *La fine dell'utopia*, Laterza, Bari-Roma 1968, p. 93).

mondo della riflessione e mondo della vita, mondo dell'attesa e mondo dell'esperienza, mondo dei principi e mondo della responsabilità, mondo del progetto riformatore e mondo del lavoro, mondo delle decisioni e mondo dell'azione, mondo della ribellione e mondo credibile. Credo sia stata l'insostenibilità di questa divaricazione a condurre a ciò che è stata chiamata la «svolta di tendenza»: era arrivato il tempo dell'omaggio reso ai rapporti esistenti. Esiste, infatti, un diritto delle cose più prossime nei confronti delle cose ultime.<sup>52</sup>

### 1.3 LO SCETTICISMO ESISTENZIALISTA

L'interesse iniziale di Marquard per la dialettica negativa e per la categoria del «rifiuto» si ribalta, come in un gioco di specchi, nella ricusa del rifiuto [*Weigerungsverweigerung*]. Risvegliatosi dai contenuti illusori della «disubbidienza tardiva», Marquard torna più consapevole alla sua filosofia scettica e in maniera ancora più radicale.

Precisamente questa svolta in direzione della scepsi, ripetuta e rafforzata, dovette diventare più scettica in rapporto a se stessa, in particolare al cospetto dello sgradevole sospetto che essa agisca come indiretta autorizzazione delle illusioni circa la possibilità di migliorare il mondo. Perciò venne il momento di ridurre il suo potenziale illusorio, fissando alla catena dell'umanità la misura di sovranità quasi-divina, che sembra insita nel dubbio permanente, e ridefinendo la scepsi (per ciò che mi riguarda, tramite un accento «esistenzialistico») in una *filosofia della finitezza*.<sup>53</sup>

Dopo aver preso congedo dai principi francofortesi della Rivoluzione, della negatività e del rifiuto in nome del principio scettico del Dubbio, Marquard prende congedo anche da quest'ultimo e giunge alla «filosofia della finitezza».

Nella sua formulazione più recente, la «filosofia della finitezza» in quanto filosofia della post-assolutezza, filosofia «delle forme finite per rispondere alle mancanze della realtà»<sup>54</sup>, coincide con la «filosofia della compensazione», altrimenti detta «Philosophie des Stattdessen». L'atto conclusivo della tragedia di Marquard consiste

---

<sup>52</sup> O. MARQUARD, *Abschied vom Prinzipiellen*, cit., p. 14, trad. it. cit., p. 27.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 15, trad. it. cit., p. 29.

<sup>54</sup> O. MARQUARD, *Philosophie des Stattdessen*, cit, p. 7.

dunque nella promozione della teoria della compensazione, alla quale ha lavorato dagli anni Settanta in poi, a «filosofia dell'*invece che*». <sup>55</sup>

Vediamo da più vicino in che cosa consiste la pregnanza filosofica della categoria «compensazione».

### 1.3.1 LA NOZIONE DI COMPENSAZIONE

Alla base dell'interesse di Marquard per questo concetto ci sono due fattori: le lezioni del suo maestro e le «difficoltà con la filosofia della storia». <sup>56</sup>

Nei suoi corsi sull'estetica tenuti nel 1948, Ritter aveva analizzato la relazione tra la reificazione del mondo moderno e la nascita dell'estetica. Quest'ultima rappresenta la sede in cui la soggettività, esclusa dalla ragione sperimentale, si sviluppa. È da questa analisi di Ritter sulla nascita dell'estetica che Marquard trae una prima ispirazione per la sua teoria della compensazione.

Contemporanea alla nascita dell'estetica è quella del senso storico, il quale, insieme al senso estetico, compensa il disincanto del mondo, che espresso in termini hegeliani equivale alla riduzione del bosco sacro a legname. Il concetto di compensazione si contrappone alla filosofia della storia: laddove quest'ultima è monomistica, quello è polimitico. Per chi come Marquard non crede né alla possibilità della Redenzione che viene da Dio, né alla Liberazione in direzione della quale la Storia procede, la teoria della compensazione offre un modello alternativo per comprendere l'evoluzione storica, e, paradossalmente, un modo di compensare le secche in cui il modello teleologico (che teologia e filosofia della storia hanno in comune) si arena.

Marquard quindi, profondamente convinto dell'attualità e della pregnanza filosofica del concetto di compensazione, tra il 1975 e il 1977 si dedica ad una prima analisi storico-concettuale di esso, i cui risultati, confluiti nell'articolo redatto per la voce «Compensazione» del dizionario filosofico curato da Ritter, sono stati

---

<sup>55</sup> Anche le pubblicazioni più recenti confermano l'orientamento che abbiamo qui definito "scettico esistenzialista" e possono essere considerate a buon diritto delle variazioni stilistiche sui soliti temi (scetticismo, compensazione, finitudine), che hanno sicuramente il pregio di essere polimitiche, ma che corrono anche il rischio di essere monotone. Cfr. O. MARQUARD, *Zukunft braucht Herkunft. Philosophische Essays*, Reclam, Stuttgart 2003 (pubblicata in occasione del suo settantacinquesimo compleanno); O. MARQUARD, *Individuum und Gewaltenteilung. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart 2004 (raccolta di saggi scritti tra il 1984 e il 2003)

<sup>56</sup> Cfr. O. MARQUARD, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.

progressivamente integrati in una serie di saggi. Analizziamo qui di seguito il saggio confluito nella raccolta *Estetica e Anestetica*.<sup>57</sup>

Del concetto di compensazione sono stati fatti diversi usi: economico (risarcimento); giuridico (normativa relativa al risarcimento); filosofico (Leibniz); psicologico (Adler); antropologico (Plessner e Gehlen).

Nei dizionari filosofici, sotto la voce «compensazione» (ad eccezione naturalmente di quella scritta da Marquard per il dizionario curato da Ritter) non sono contemplati tutti gli usi sopra indicati e la paternità del concetto viene attribuita ad Adler, il quale ritiene che i «complessi di inferiorità» obblighino a compiere atti psichici «compensatori» che possono o riuscire o portare alla nevrosi. Marquard è stato il primo a mostrare che la genealogia psicologica del concetto è falsa.

Il primissimo uso del concetto lo si ritrova nel II secolo dopo Cristo nel diritto romano ed è quello economico-giuridico: «compensazione» indicava da un lato la remunerazione economica di un danno, e dall'altro la regolamentazione giuridica della remunerazione stessa. Quando Tertulliano scrive che Dio redime l'uomo dal peccato «tramite una compensazione: quella del suo sangue»,<sup>58</sup> è evidente che il concetto viene usato metaforicamente in rapporto al significato economico-giuridico: il peccato (il danno cui riparare) è remunerato dalla morte di Cristo in croce e la giustizia (la Redenzione) è assicurata da questa «compensazione».

Il ruolo di compensatore del peccato spetta sino alla Riforma soltanto a Dio e alla sua Grazia, e il significato di compensazione viene del tutto a coincidere con quello di Redenzione. Nel momento in cui però viene rivalutato il ruolo delle opere umane per la Salvezza e messa in discussione la capacità di Dio di compensare il male fisico e quello morale, sorgono calvinismo prima e teodicea dopo.

Secondo Leibniz, «l'autore della natura ha compensato i mali e i difetti tramite innumerevoli vantaggi». <sup>59</sup> Con questa affermazione, il concetto di compensazione, derivato dalla giurisprudenza e utilizzato dalla teologia, diventa per la prima volta rilevante in ambito filosofico. Ma se nella tradizione teologica esso coincideva con la

---

<sup>57</sup> O. MARQUARD, *Kompensation*, in *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., pp. 64-81, tr. it. cit., pp. 127-166.

<sup>58</sup> Citato in O. MARQUARD, *Kompensation*, in *Aesthetica und Aenesthetica*, cit., p. 72, trad. it. cit., p. 138.

<sup>59</sup> W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée* (1710) citato in O. MARQUARD, *Kompensation*, in *Aesthetica und Anaesthetica*. cit., p. 71, trad. it. cit., p. 137.

Redenzione ed aveva la funzione di affrancare gli uomini dal peccato, nella teodicea esso ha la funzione di discolpare Dio.

Non appena – ecco il destino della teodicea – si rafforzò l'impressione che i mali vengano troppo poco compensati da Dio, la teodicea «ottimistica» finì con l'impigliarsi in contraddizioni. Perciò là dove sembra venire meno la funzione di compensazione di Dio, la filosofia va alla ricerca di un surrogato compensativo. [...] Allora, a pareggiare i mali e le mancanze, compensando le perdite all'interno del suo dominio, non è più l'economia provvidenziale di Dio, bensì l'economia della natura.<sup>60</sup>

Ma poiché l'unico modo in cui la natura riesce a compensare i mali è, per dirlo con una battuta, quello di allungare una gamba quando ne ha creato una troppo corta, i filosofi progressisti della storia preferirono non fidarsi di essa, ma riporre tutte le speranze nell'uomo, il solo che può affrontare i mali. Egli li eliminerà attraverso la rivoluzione. Quando, a loro volta anche i concetti della filosofia della storia non reggono più, la nozione di compensazione fa il suo ritorno: poiché una compensazione globale (l'instaurazione del regno delle libertà attraverso la rivoluzione del proletariato) non è né possibile, né – dopo lo stalinismo sovietico – auspicabile, i processi storici non potranno più essere intesi come le tappe successive di una Storia che si realizza, ma come «integrazioni senza intero». È in seguito alla crisi della filosofia della storia che la compensazione diventa una categoria centrale.

Riassumendo:

Compensazione – ecco in sintesi la mia tesi – è una categoria fondata nella teologia, cresciuta nella teodicea e per questo trasmigrata nella filosofia della storia e qui confinata entro precisi limiti; proprio per questo essa è allora predestinata a diventare, dal punto di vista di una tarda filosofia della storia o addirittura all'indomani della filosofia della storia, ciò che io ho affermato al suo riguardo: una categoria essenziale per la comprensione di una forma di svolgimento dei processi storici moderni. Dapprima chi compensava era Dio, poi fu la natura, alla fine è l'uomo stesso in quanto responsabile di un'unica storia dell'emancipazione. Tuttavia, è soltanto là dove quest'unica storia dell'emancipazione diventa problematica e per questo ritornano in onore le storie, e in luogo dell'unico processo giudicante, i molti processi giudicati, che la categoria di compensazione – che nei suoi precedenti impieghi tradizionali aveva malgrado tutto soltanto un significato marginale – si offre all'attenzione di coloro che creano o

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*

studiano gli svolgimenti, voluti o tollerati, della storia moderna.<sup>61</sup>

Quando l'antropologia fa del concetto di compensazione una delle sue categorie chiave, essa lo intende non come «rivalsa» o «sanzione», ma come «indennizzo» o «risarcimento»: il filosofo della storia è colui che si sforza di compensare il male morale (la mancanza della libertà) con delle punizioni per coloro che ritiene essere corresponsabili di essa, l'antropologo invece, consapevole dell'esistenza del male fisico e di quello metafisico (l'esistenza del dolore e l'«essere per la morte»), sa che ogni tentativo di rivalsa è destinato al fallimento e anziché lottare contro di essi, cerca di lenire la ferita metafisica e il dolore fisico con degli indennizzi, compensazioni declinate positivamente.

Secondo Plessner, è vero che l'uomo è – *malum* – eccentrico, ma compensa ciò – *bonum* attraverso *malum* – attraverso tecnica, espressività e trascendenza; e secondo Gehlen è vero che l'uomo è – *malum* – un essere mancante, ma compensa ciò – *bonum* attraverso *malum* – attraverso l'elaborazione della cultura esonerante delle istituzioni.<sup>62</sup>

Dei diversi usi della nozione di compensazione, quello antropologico è sicuramente quello più vicino alla recente «filosofia dell'invece che» elaborata da Marquard.

### 1.3.2 PHILOSOPHIE DES STATTDESSEN

Marquard ha più volte sottolineato l'inevitabilità delle scienze dello spirito e ripetuto in diverse occasioni che quanto più il mondo diventa moderno, tanto più le scienze dello spirito sono inevitabili per la funzione compensatoria che rivestono. Questa tesi da un lato ha riscosso un certo successo politico (in termini di finanziamenti alle scienze dello spirito), ma dall'altro ha sollevato una serie di critiche da parte degli stessi scienziati dello spirito. Per rispondere alle obiezioni dei suoi critici, Marquard ritorna quindi più volte nel corso degli anni a sottolineare il significato proprio della sua tesi. Chi non vuole riconoscere il ruolo compensatorio che le scienze dello spirito hanno – sospetta Marquard – teme forse di perdere un

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 77, trad. it. cit. pp. 145-146.

<sup>62</sup> O. MARQUARD, *Homo compensator. Zur anthropologischen Karriere eines metaphysischen Begriffs*, in *Philosophie des Stattdessen*, cit., p. 26.

ruolo molto più importante e prestigioso di quello che la teoria della compensazione assegna alle scienze dello spirito.

La teoria della compensazione può essere espressa attraverso un «teorema del mantenimento»:

la quantità di x rimane – quantomeno nel lungo periodo – costante, dal momento che la diminuzione da un lato è sempre bilanciata dall'accrescimento dall'altro lato. Un esempio complesso è questo: nel mondo moderno il «disincanto» della realtà condizionato dalla razionalizzazione (Max Weber) è bilanciato dallo sviluppo tipicamente moderno del potenziale «estetico» di fascinazione: il saldo di incanto e disincanto rimane per così dire costante.<sup>63</sup>

Detto in altri termini: per la teoria della compensazione, aumento e diminuzione, positivo e negativo si bilanciano sempre in un nulla di fatto. E se l'oggetto da compensare è qualcosa di negativo, la teoria di Marquard non può e non vuole salvarci da esso. Per questo motivo essa è stata rifiutata da coloro che pretendono di fare delle scienze dello spirito la misura assoluta della liberazione. Questi ultimi non si rendono conto che le compensazioni non sono, per loro natura, soluzioni definitive ma «provvedimenti e processi umani».

Colui che vuole qualcosa di più che compensazioni, fomenta l'illusione dell'assolutezza nel campo della finitezza umana, ossia la mania di grandezza. Colui che [...] a questa mania di grandezza rinuncia, non priva l'uomo di alcuna assolutezza, poiché questa assolutezza egli non l'ha di certo.<sup>64</sup>

La teoria della compensazione definisce, destina, designa [*bestimmt*] l'uomo come quell'essere vivente che: *invece di* trionfare, compensa; *invece di* creare dal nulla, annoda i pezzi che la tradizione mette a sua disposizione; *invece di* universalizzare, pluralizza. E inoltre la teoria della compensazione *invece di* condurre ad una filosofia della totalità, conduce ad una cultura delle «reazioni limite». Con questo termine Plessner definisce il riso: quando si ride di qualcuno si segnano i confini tra ciò che è ridicolo e ciò che è normale, ma quando si ride di se stessi o si ride umoristicamente i confini tracciati dalla derisione cadono. Il vecchio compito della filosofia, pensare il Tutto, non viene interamente abbandonato dalla filosofia della compensazione, bensì messo

---

<sup>63</sup> O. MARQUARD, *Philosophie des Stattdessen. Einige Aspekte der Kompensationstheorie*, in *Philosophie des Stattdessen*, cit., p. 34.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 41.

in discussione: perché il Tutto possa essere veramente pensato, si deve abbandonare la vecchia concezione metafisica che lo intende gerarchicamente (come Cosmo, Creazione o Sistema) e obbligarsi a non lasciare niente di inosservato, a non escludere nulla. In questo senso la filosofia della compensazione è una cultura di quelle «reazioni limite», che, come il riso, si innescano quando si tracciano, si oltrepassano e si ricostituiscono confini. La filosofia della compensazione è dunque «invece che una filosofia assoluta, “soltanto” una filosofia dell’*invece che*». <sup>65</sup>

Quest’ultima è l’unica filosofia veramente contemporanea, se è vero che essa – come dichiara implicitamente Marquard – rappresenta l’ultima tappa cui la storia della filosofia è giunta. Se «la storia della filosofia è la storia della riduzione della competenza della filosofia», <sup>66</sup> allora l’unica filosofia degna di essere definita contemporanea sarà quella filosofia che riduce la competenza della filosofia alla mera «competenza di compensazione dell’incompetenza». <sup>67</sup>

All’inizio la filosofia pretendeva di essere competente per ogni cosa, ma poi, sfidata dalla teologia sul piano della redenzione (può la filosofia salvare?), dovette ridurre le proprie competenze al livello dell’uomo e della natura; sino a quando non fu sfidata e sconfitta anche in questo campo dallo sviluppo scientifico e tecnologico (può la filosofia modificare la natura?). A questo punto l’unica competenza rimastale, dopo «l’ammissione della propria incompetenza», <sup>68</sup> è la paradossale competenza di compensare l’incompetenza che essa stessa è. Ci possono essere due modi radicalmente differenti di intendere questa competenza compensatoria: essa può essere intesa dogmaticamente o scetticamente. Chi considera dogmaticamente la competenza della filosofia non può che ricadere nell’errore di fare di essa un’istanza assoluta, mentre chi – come Marquard – la considera scetticamente ritiene che la filosofia sia un nulla che tuttavia è ancora in grado di vivere, una filosofia del nonostante, o meglio, dell’*invece che*. Una filosofia che sia a misura d’uomo concreto. L’uomo è antropologicamente costituito in modo tale che se deve fare qualcosa *invece che* qualcos’altro, può e sa sempre farlo. Allo stesso modo la filosofia dopo la

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 24

<sup>67</sup> Cfr. O. MARQUARD, *Inkompetenzkompensationskompetenz*, in IDEM, *Abschied vom Prinzipiellen*, cit., pp. 23-38. Questo saggio è stato escluso dall’edizione italiana dell’antologia che in originale lo contiene: vedi sopra, nota 5.

<sup>68</sup> *Ibidem*.



Filosofia compensa questa perdita teorizzando su di essa, compensandosi continuamente.

Filosofia è pensare nonostante i paraocchi che portiamo e che ci impediscono di vedere la realtà; il tentativo – o quanto meno un tentativo – di fare cadere questi paraocchi; essa è in questo senso il tentativo di sottrarsi alla fatica di rimanere stupidi.<sup>69</sup>

#### 1.4 DELL'ANAESTHETICA

Nelle pagine precedenti abbiamo tracciato il profilo di Marquard, accennando solo di passaggio all'uso della nozione di 'anestetica' che la sua produzione saggistica propone. Concentreremo adesso la nostra attenzione sul significato che la nozione *Anaesthetica* assume nei suoi scritti.

Come abbiamo già detto, Marquard ha riutilizzato il saggio presentato al congresso sul postmoderno svoltosi alla Leibniz-Haus di Hannover nella sua raccolta di saggi estetologici pubblicata con il titolo *Estetica e anestetica*. Nella seconda versione del saggio, rinominato *Aesthetica e Anaesthetica. Un introduzione*, Marquard aggiunge alla prima parte del saggio una precisione:

Vengono accostate qui nella formulazione del titolo, tanto del libro quanto di questa sua introduzione, le espressioni *Aesthetica* e *Anaesthetica*, così facendo, poiché questa formulazione è volutamente ambigua a causa del significato duplice dell'*alpha privativum* in *Anaesthetica*, voglio accennare a due cose completamente diverse.<sup>70</sup>

La privazione che l'*alpha* anteposto all'estetica genera è da intendersi in prima battuta come una privazione neutra, come una mera negazione: se l'estetica si occupa degli *Aesthetica*, l'anestetica si occupa di ciò che non è *Aesthetica*, ossia della realtà. Abbiamo infatti visto come dal punto di vista di Marquard, l'arte e la bellezza (a questo si riferisce Marquard quando parla di *Aesthetica*) non debbano essere considerati come elementi della realtà, ma come possibilità di risarcimento della perdita di realtà nella quale dall'età moderna in poi viviamo. L'estetica, come abbiamo visto quando abbiamo analizzato il saggio su Kant,<sup>71</sup> non nasce a caso nel Settecento,

---

<sup>69</sup> O. MARQUARD, *Der Philosoph als Schriftsteller*, in *Philosophie des Stadtessen*, cit., p. 126.

<sup>70</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 11, trad. it. cit., p. 21.

<sup>71</sup> Cfr. Prima Parte, § 1.1.1

ma nasce proprio per compensare quella perdita di realtà che la modernità aveva inaugurato ma non ancora portato a compimento. E nel momento in cui, dopo Kant, la perdita di realtà aumenta, la necessità dell'estetica cresce proporzionalmente. Se è questo quello che a Marquard interessa dell'arte e della bellezza (il loro valore di compensazione) è ovvio che l'estetica non dovrà occuparsi soltanto di questi oggetti, ma di tutti quelli oggetti che hanno un valore di compensazione, e dunque anche di quella realtà che arte non è.

Certo, l'arte proprio in quanto moderna, in quanto arte estetica, è sempre una risposta all'arte; tuttavia, al tempo stesso, l'arte – in rapporto specialmente al processo moderno della sua estetizzazione ed alla conquista della sua autonomia – è anche una risposta a ciò che, nella realtà, non è arte, non è estetico e dunque, in questo senso è an-estetico. Perciò rientra nella estetica filosofica la considerazione non estetica della realtà: agli *Aesthetica* appartengono, come loro necessaria integrazione e fondazione, gli *Anaesthetica*.<sup>72</sup>

L'*alpha* posto dinanzi all'estetica segnala, in seconda battuta, che la privazione che vuole imporre all'estetica è più radicale: nel momento in cui i confini tra arte e realtà si annullano e l'arte finisce per inglobare al suo interno la realtà, il significato spregiativo dell'*alpha* fa il suo ingresso per avvertire del pericolo che il processo di 'estetizzazione' comporta.

In secondo luogo questo libro, trattando al tempo stesso di *Aesthetica* e *Anaesthetica*, mette in guardia dal pericolo di un capovolgimento dell'estetico nell'anestetico, di una trasformazione della sensibilità in insensibilità, dell'arte in addormentamento. Soprattutto allorché l'arte estetica, dimentica dei confini artistici, trascina tutta la realtà nel sogno e nell'ebbrezza dell'arte, sostituendo in certo modo la realtà con l'arte, al punto che non si ha più soltanto un'estetizzazione dell'arte, bensì un'estetizzazione della realtà stessa. Ciò non è un bene, poiché si realizza allora, tramite questa estetizzazione della realtà, l'anestetizzazione nell'uomo. Gli *Aesthetica* divengono, pericolosamente, *Anaesthetica*.<sup>73</sup>

Marquard colloca l'«estetizzazione dell'arte» agli antipodi dell'«estetizzazione della realtà». La prima si colloca all'interno dell'estetica e della sua storia, la seconda invece ne oltrepassa i confini. Con «estetizzazione dell'arte» Marquard intende quel processo

---

<sup>72</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 11, trad. it. cit., p. 22.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 12, trad. it. cit., p. 22. Con «addormentamento» Carchia traduce *Betäubung*, sinonimo tedesco di anestesia, che ha il significato più esteso di stordimento.

immanente alla nascita e allo sviluppo dell'estetica: a differenza dell'arte, che compare sulla terra insieme all'uomo, l'estetica nasce solo nel Settecento, allorché l'arte viene 'estetizzata', ossia allorché essa viene presa in considerazione dai filosofi che battezzano questo modo peculiare di guardare ad essa con il nome di estetica. Con «estetizzazione della realtà» Marquard invece intende un processo anch'esso risalente alla seconda metà del Settecento, ma che non è imparentato alla nascita dell'estetica, quanto piuttosto alla nascita di un'altra disciplina filosofica: la filosofia della storia.

#### 1.4.1 ESTETIZZAZIONE DELL'ARTE

Marquard presenta la sua tesi sull'«estetizzazione dell'arte» scomponendola in quattro brevi tesi. L'estetizzazione dell'arte:

- a) compensa il «disincanto» moderno del mondo,
- b) compensa la perdita escatologica del mondo,
- c) è un momento di quel processo che consiste nel risarcimento dei mali,
- d) è la salvazione della giustificazione tramite le opere in seno al protestantesimo (luterano).

(a)

La prima tesi non è originale, ma è ripresa dal maestro Ritter, dalle cui lezioni di estetica, come abbiamo visto sopra, Marquard aveva tratto spunto per le sue riflessioni successive sulla nozione di compensazione. Gli aspetti magici della realtà, che la Modernità ha congedato come irrazionali, decretando ed imponendo il razionale disincanto, vengono salvati dalla nascita dell'estetica. Basta leggere le pagine di Kant sul sublime dinamico o quelle di Hegel sul passaggio dalla «religione artistica» alla «religione rivelata» per capire quanto questa prima tesi sia fondata.

(b)

La seconda tesi è meno fondata della prima sul piano testuale, ma gode di una sua suggestività. Marquard accomuna l'escatologia biblica alla moderna e odiosamata filosofia della storia. A legarle è la tribunalizzazione del mondo esistente. La versione biblica dell'escatologia infatti nega il valore dell'aldiquà trasponendolo tutto nel mondo di là da venire, e la versione moderna dell'escatologia, parimenti, ripudia i valori del mondo esistente, considerandoli falsi, e promette di realizzare quelli veri attraverso la rivoluzione. L'estetizzazione dell'arte, a parere di Marquard, andrebbe

nella direzione opposta ed avrebbe contribuito alla salvezza dei diritti del mondo dell'aldiquà e dei diritti della sensibilità. È facile però obiettare a questa tesi che l'estetizzazione non si limita soltanto a questo. Oltre a salvare il salvabile, attraverso un processo di selezione e ricomposizione di ciò che è residuale, di ciò che rimane di questo mondo dell'aldiquà, l'arte crea un mondo ulteriore. E lo fa proprio a partire da qui, dal mondo esistente. Ma non per questo essa lo giustifica come il migliore dei mondi possibili. Come si spiegherebbero allora i casi di quegli artisti che hanno fatto e continuano a fare della tribunalizzazione del mondo esistente il loro cavallo di battaglia?

(c)

La terza tesi si ispira alla concezione di Blumenberg della modernità come «secondo superamento della gnosi». Il filosofo «leggibile, ma non visibile»<sup>74</sup>, ha sostenuto, dopo aver dedicato all'argomento un ventennio di studi, che la «legittimità della modernità»<sup>75</sup> deriva dal fatto di aver definitivamente superato il dualismo gnostico di Male e Bene che Agostino non era riuscito a superare. L'africano romano convertitosi al cristianesimo aveva, com'è noto, tentato di superare il manicheismo a cui egli stesso aveva in un primo tempo aderito, attribuendo la responsabilità del male morale all'uomo. Tale tentativo era logicamente destinato a fallire, poiché se Dio è il Creatore dell'universo e dell'uomo, deve anche essere l'artefice dell'inclinazione umana al male. Secondo Blumenberg, è solo con l'autoaffermazione [*Selbstbehauptung*] dell'uomo copernicano che il secondo, e definitivo, superamento della gnosi si realizza, perché è del concetto di Creatore che ci si sbarazza definitivamente. Nel vuoto degli spazi incommensurabili scoperti dalla teoria eliocentrica s'impone la necessità di una progettualità tecnico-produttiva e fin troppo umana, dalla quale soltanto può scaturire la felicità e la moderna salvezza. Marquard trae dalla teoria di

---

<sup>74</sup> F. J. WETZ, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Junius, Hamburg 1993, p. 7.

<sup>75</sup> I risultati della riflessione di Blumenberg sulla modernità, dapprima pubblicati in articoli e contributi vari, confluiranno in: H. BLUMENBERG, *Die Legimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1966 (prima ed.), 1973 (seconda ed.), 1976 (terza ed.), trad. it. *La legittimità dell'era moderna*, Marietti, Genova 1992.

La traduzione italiana si basa sull'edizione riveduta e ampliata pubblicata da Suhrkamp nel 1988 che raccoglie in volume unico: *Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erweiterte und überarbeitete Neueausgabe von »Die Legimität der Neuzeit«, erster und zweiter Teil*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983 (a sua volta, edizione riveduta della prima edizione di un volumetto pubblicato nel 1974); *Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Erweiterte und überarbeitete Neueausgabe von »Die Legimität der Neuzeit«, dritter Teil*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980 (a sua volta, edizione riveduta della prima edizione di un volumetto pubblicato nel 1973); *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner. Erweiterte und überarbeitete Neueausgabe von »Die Legimität der Neuzeit«, vierter Teil*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982 (a sua volta, edizione riveduta e ampliata della prima edizione di un volumetto pubblicato nel 1976).

Blumenberg una conseguenza abbastanza discutibile quando afferma che l'epoca moderna è «obbligata a fornire la prova della bontà di Dio attraverso la dimostrazione dei beni del mondo»<sup>76</sup>, perché il problema della bontà di Dio nel mondo moderno semplicemente non si pone più, aprendo la scena al problema, ben più drammatico, dell'uomo, dei suoi beni e dei suoi mali. Secondo Marquard nella modernità vengono risarciti:

il male gnoseologico (nel funzionalismo, ad esempio, vediamo che acquista un peso positivo e crescente l'errore); il male fisico (che diviene modernamente, ad esempio, uno stimolo alla creatività); il male morale (dal momento che, ad esempio per Rousseau e per Nietzsche, la cultura mente trasformando in male il bene, la natura e la forza, allora il bene si libera di questa menzogna con la dimostrazione che il male non è tale); il male metafisico (la finitudine con la sua autenticità viene apprezzata positivamente: la mutabilità, ad esempio, viene positivamente qualificata come storia). Viene risarcito, infine, il male estetico.<sup>77</sup>

Qualcosa di fondamentale del discorso di Blumenberg viene tralasciato qui da Marquard. Il moderno risarcimento dei mali non è indolore. I mali non diventano improvvisamente beni, solo perché si afferma e si dimostra che il sole è al centro dell'universo. Sebbene splenda, visto dalla terra, non emana di certo strali di luce e di bene sui mali del mondo!

Inoltre, ritengo che il processo di estetizzazione dell'arte abbia molto poco in comune con il moderno risarcimento dei mali, anche qualora si volesse prendere per buona la conseguenza che Marquard trae dalla lezione di Blumenberg. È riduttivo affermare che «il non bello supera il bello come valore estetico» solo perché «viene sempre più in primo piano l'estetica del non bello: il sublime, il sentimentale, l'interessante, il romantico, l'astratto, il brutto, il dionisiaco, il frammentario, lo spezzato, il non identico, il negativo». L'estetica non si è mai posta l'obiettivo di stabilire primati tra bello e brutto in campo artistico, e solo in alcune fasi del suo sviluppo si è preoccupata dell'elaborazione di categorie da applicare alla produzione artistica. E tra queste categorie rientrano quelle che Marquard riconduce, senza differenziarle, al minimo comune denominatore del non bello: il dionisiaco, per fare solo un esempio, è una categoria di origine mitologica che può essere imparentata ad

---

<sup>76</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 14, trad. it. cit., p. 25.

<sup>77</sup> *Ibidem*

una categoria di origine storico-artistica come quella di spezzato solo forzatamente. Pare che Marquard voglia di proposito ridurre il «non bello» alle «arti non più belle» e viceversa, sennonché il primo è un tema che interessa l'estetica da sempre, mentre le seconde sono soltanto uno degli argomenti che la storia dell'arte ha offerto alla riflessione filosofica. La competizione tra bello e non-bello che Marquard immagina, e la vittoria del secondo sul primo che Marquard decreta, in realtà non si è mai posta e, di conseguenza, non è mai terminata. Tra il bello ed il suo negativo, così come tra l'estetica e l'anestetica, il rapporto è dialettico e non dispotico.

(d)

La quarta tesi è quasi buffa. Secondo Marquard non è un caso che l'estetica nasca in ambito luterano perché il precetto *sola gratia, sola fide*, annullando il valore delle opere buone, ha creato un vuoto che qualcos'altro avrebbe dovuto compensare, e a differenza del calvinismo, che ha salvato il valore religioso delle opere buone attraverso l'ascesa profana del capitalismo, e a differenza del cattolicesimo, che non ha mai messo in discussione il valore delle opere buone, il protestantesimo luterano lo ha salvato attraverso l'estetica.

La giustificazione attraverso le opere non aveva bisogno di essere salvata in ambito cattolico, mentre sul terreno della Riforma protestante, soprattutto nel calvinismo, essa si salvò in modo complicato nell'«ascesi intramondana» del capitalismo (Max Weber). Dove nessuna di queste due vie era a disposizione – dunque nel protestantesimo luterano – il dominio estetico dovette letteralmente venire inventato per conservare l'importanza ai fini della salvezza delle opere buone.<sup>78</sup>

Si possono muovere diverse obiezioni. Innanzitutto, non si capisce perché Marquard sostenga qui che «la giustificazione attraverso le opere» non aveva bisogno di essere salvata in ambito cattolico, se poi, poche righe dopo (quando passa dalle tesi sull'estetizzazione dell'arte a quelle sull'estetizzazione della realtà) parla della venuta di Cristo come della «soppressione del divieto cristiano dell'autoredenzione umana».<sup>79</sup> Se la venuta di Cristo sulla terra rappresenta «quell'unica grande opera divina – l'unica buona in assoluto»<sup>80</sup> che apre le strade all'autoredenzione umana, allora prima di

---

<sup>78</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 15, trad. it. cit., p. 26.

<sup>79</sup> *Ivi*, cit., p. 16, trad. it. cit., p. 27.

<sup>80</sup> *Ibidem*

Cristo il valore delle opere buone aveva bisogno di essere salvato, ed è per questo che viene sulla terra. È solo ad un certo punto della storia del cattolicesimo che il valore delle opere non ha più bisogno di essere salvato al suo interno.

Quanto al calvinismo, si potrebbe anche sostenere, da una prospettiva più marcatamente marxista e a differenza di quanto ritiene Marquard con Weber, che esso non ha salvato il valore delle opere buone attraverso l'ascesa del capitalismo, ma, viceversa, che è stato il capitalismo a salvare il calvinismo, legittimandone i suoi principi teologici attraverso la distruzione del valore religioso delle opere buone e la loro valorizzazione economica. Da un punto di vista laico, il valore religioso e quello economico delle opere buone sono infatti indirettamente proporzionali; è solo incarnando il punto di vista calvinista che coincidono: solo il calvinista crede di guadagnarsi il paradiso attraverso la produzione di capitale e non tutti i capitalisti invece si dedicano all'accumulo di ricchezze per ispirazione religiosa.

Se poco convincenti risultano le osservazioni su cattolicesimo e calvinismo, ancor meno lo sono quelle sul protestantesimo luterano. Anche se può essere accettato come un dato di fatto storico che l'estetica sia nata in ambito luterano, e sebbene sia tipico di alcuni artisti attribuire alle loro opere significati "salvifici", stabilire una relazione tra questi due fatti, l'uno storico e l'altro artistico, per affermare che l'estetica sia nata per salvare il valore religioso delle opere buone, è quantomeno «fortemente esagerato».<sup>81</sup>

#### 1.4.2 ESTETIZZAZIONE DELLA REALTÀ

Quello che maggiormente preoccupa Marquard non è tanto il processo dell'estetizzazione dell'arte, che, come abbiamo appena visto, viene scomposto ed analizzato da più punti di vista, quanto piuttosto il processo di «estetizzazione della realtà», pericoloso ai suoi occhi «in quanto rovesciamento dell'estetico nell'anestetico». Anche questo secondo processo è stato originato dalla

---

<sup>81</sup> Cito qui ironicamente l'inizio del saggio di cui ci stiamo occupando: «leggendo sul giornale la notizia della propria morte, George Bernard Shaw telegrafò alla redazione "Notizia mia morte fortemente esagerata". Non diversamente stanno le cose quanto alla morte dell'estetico: senz'altro, essa è, quanto meno, fortemente esagerata». (O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 11, trad. it. cit., p. 21). Si noti che la stessa formulazione retorica aveva adottato Marquard nella prima stesura del saggio, sostituendo alla parola «estetico» quella di «modernità». (Cfr. O. MARQUARD, *Nach der Postmoderne*, cit., p. 45). Essendo la prima stesura destinata ad un volume in cui si raccoglievano gli atti di un convegno sul postmoderno, risultava molto più pertinente di quanto appaia qui. Ad alludere alla morte dell'estetico è soltanto il titolo del suo lavoro infatti, e non altri. Morte peraltro a cui appunto si allude, ma che non si auspica.

secolarizzazione: in un mondo secolarizzato, il concetto di salvezza perde il suo significato ma non il suo senso. A sostituirlo ed a compensarne la perdita è ciò che Marquard definisce il «programma di autoreddenzione umana». Quest'ultimo può assumere volti diversi: dopo la morte di Dio ci si può 'salvare' o tramite la proliferazione di più opere buone da parte di più uomini (e le opere d'arte rientrano per alcuni artisti tra queste) o tramite la realizzazione di un'unica opera dell'umanità. Secondo Marquard nel primo caso l'estetica viene legittimata e nel secondo invece minacciata. Riterrei più opportuno dire che nel primo caso l'estetica viene salvaguardata, perché sarebbe riduttivo ridurre la complessità della storia dell'estetica ad una sorta di missione umana compiuta per salvare il valore religioso dell'arte, e nel secondo caso l'estetica si estende, lasciando rientrare nei suoi confini anche temi etici e politici come quello della rivoluzione.

Secondo il punto di vista di Marquard l'estetizzazione della realtà ha inizio con la delusione seguita alla Rivoluzione francese la quale «mostra che questa rivoluzione non apporta ciò che dovrebbe recare con sé, la redenzione dell'umanità».<sup>82</sup> Con Schelling, «il romanticismo salva il tentativo, politicamente fallito nella realtà, di un compimento e di una redenzione rivoluzionaria dell'umanità nell'ambito di un programma estetico» (il programma della «nuova mitologia») la cui *Wirkungsgeschichte* sfocerebbe, a detta di Marquard, nell'idea di opera d'arte totale.

In questo modo ciò che trionfa è la monomiticità: là dove divenisse radicale questa «inclinazione all'opera d'arte totale» (Harald Szeemann), non soltanto si darebbe un'unica storia, ma al tempo stesso ci sarebbe solo un'unica opera d'arte totale poiché, al cospetto dell'opera d'arte assoluta, tutte le altre opere d'arte – i miti particolari e le avanguardie particolari – dovrebbero venire proscritte e bandite come eresie estetiche.<sup>83</sup>

Anche nell'esposizione di questa tesi sull'«estetizzazione della realtà» Marquard stabilisce una relazione diretta tra elementi alquanto eterogenei quali la Rivoluzione Francese, l'idea filosofica di Schelling dell'identità di natura e spirito, il programma della «nuova mitologia» e la teoria dell'opera d'arte totale. Minimo comune denominatore di questa relazione è una presunta monomiticità che, a ben vedere, potrebbe essere contraddetta da una lettura diversa di ciascuno degli elementi che

---

<sup>82</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 16, trad. it. cit., p. 28.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 17, trad. it. cit., p. 29.



compongono questa equazione marquardiana. Gli sviluppi successivi alla Rivoluzione Francese (il cosiddetto Terrore) dimostrano non tanto che la ragione illuminista è monolitica, ma che è dialettica; l'interesse di Schelling per una filosofia dell'identità nasce dal bisogno pragmatico di superare le astrazioni dello spirito e dell'essere e di riconsiderare i diritti della natura e della realtà, ed è per questa ragione che Schelling auspica il ritorno di una «nuova mitologia»<sup>84</sup>; dell'idea di 'opera d'arte totale' possono essere offerte, come fa notare lo stesso Marquard, anche delle versioni più parziali.

Si può quindi sostenere a diritto che l'estetizzazione della realtà è pericolosa ed antiestetica solo se si ha una visione marquardiana di essa e la si riconduce ad un processo monolitico e monomitico: qualora invece questo presupposto venisse meno, e si riscoprisse che l'estetizzazione della realtà è un processo che nasce al di là dei confini assegnatigli da Marquard e che conduce a conseguenze diverse da quelle monomitiche da lui prescritte, si potrebbe allora leggere nell'estetizzazione della realtà un processo che non «capovolge» l'estetico nell'anestetico, ma lo arricchisce, sfidando l'estetica sul piano extra-artistico e costringendola ad uscire fuori da quel regno dell'«estetizzazione dell'arte» che la modernità gli avrebbe consegnato in usufrutto. Ovviamente non è questa la prospettiva di Marquard, né potrebbe esserla, in quanto tutto il suo sforzo di comprensione dell'anestetica è volto all'unico scopo di ripristinare «il consenso nei confronti della modernità».<sup>85</sup>

In senso extraestetico, ciò significa un ritorno moderato alla tradizione della prima fase – quella premodernistica – dell'atteggiamento nei confronti del mondo moderno, ritorno al rischiaramento borghese e, precisamente, attraverso qualcosa che è oggi assai impopolare: attraverso il consenso dato al proprio essere borghese, al carattere borghese della propria cultura.

Dal punto di vista estetico, ciò significa, al tempo stesso opporre resistenza nei confronti delle inclinazioni antiestetiche, le quali appunto sono inclinazioni antimodernistiche.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Manfred Frank, attraverso un confronto approfondito con l'eredità mitologica romantica e post-romantica, propone di mettere in primo piano «quella che si potrebbe chiamare la funzione *pragmatica* del mito», ovvero di interessarsi al mito non per il loro contenuto o per la loro forma (il *cosa* raccontano o il *come* lo fanno), bensì per la loro funzione pragmatica: «si tratta di comprendere il quadro istituzionale entro cui i miti assolvono la propria funzione sociale, che è di legittimare l'esistenza e l'organizzazione di una società riferendole a un valore supremo». Cfr. M. FRANK, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, p. 77, trad. it. *Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Einaudi, Torino 1994, p. 65

<sup>85</sup> O. MARQUARD, *Aesthetica und Anaesthetica*, cit., p. 20, trad. it. cit., p. 32.

<sup>86</sup> *Ivi*, cit., p. 19, trad. it. cit., p. 32.

La fase premodernistica cui si fa qui riferimento è quella in cui i filosofi considerano l'età a loro contemporanea come rischiarata rispetto al passato medioevale. Marquard ha fatto giustamente notare come il rapporto tra gli intellettuali e il presente possa assumere comunque fattezze diverse da quelle assunte nell'illuminismo: il valore del presente si può affermare, come fanno appunto gli illuministi, oppure si può negare, ed in questo caso lo si può fare o in nome del passato, nostalgicamente, oppure in nome del futuro, utopisticamente. Dal suo punto di vista «il programma postmoderno è la fase implosiva dell'antimodernismo coniugato al futuro»<sup>87</sup>, sebbene i manufatti postmoderni, ossia le opere d'arte che al postmoderno si richiamano, si contraddistinguono per essere citazioni storiche. Accentuando il carattere 'storiografico' che alcune opere d'arte postmoderne presentano ed eleggendolo a nota caratteristica di tutta l'arte postmoderna, Marquard arriva persino a sostenere che «il postmoderno come programma sia stato da tempo smentito dal postmoderno come forma d'arte reale» e che «il postmoderno effettivo, in quanto forma d'arte reale, è un neostoricismo, dunque la messa in atto di una genuina possibilità proprio della modernità».<sup>88</sup> Che il postmoderno non si dia se non a partire dal moderno è non solo logico ma anche degno d'attenzione, proprio per distinguere il postmoderno filosofico da altre forme di postmoderno che rinnegano la modernità, ma ridurre il postmoderno come corrente artistica al neostoricismo è un errore un po' grossolano che solo una lettura affrettata delle opere postmoderne può suggerire: ad Ungers, per fare solo un esempio, non interessa la *riproduzione* storica, ma la *combinazione* di alcuni stili e linguaggi che la tradizione moderna ci ha lasciato in eredità.

Solo da una lettura più attenta del postmoderno può derivare una migliore considerazione dell'anestetica, che non la riduca, come fa Marquard, ad una forma di antimodernismo, ma ne mostri l'importanza e la necessità per un mondo che, ci piaccia o no, postmoderno è.

---

<sup>87</sup> *Ibidem*

<sup>88</sup> *Ibidem*

## 2. WOLFGANG WELSCH

Abbiamo visto come il percorso filosofico di Marquard si stagli su uno sfondo estetico a partire da una passione per l'arte ritenuta un «tentativo di rendere attraverso suoni, immagini, parole, più allettante da vivere la realtà».<sup>1</sup> Un'attrazione analoga ed altrettanto intensa ha caratterizzato il percorso di Welsch il quale, in uno scritto autobiografico pubblicato recentemente in italiano, racconta:

L'incontro con l'arte rappresentò per me, ancora ragazzo,  
l'incontro con la cultura; mi dischiuse un mondo nuovo,  
finalmente vivibile.<sup>2</sup>

A questo mondo di conciliazioni immediate Welsch ha voluto «conferire anche un'espressione filosofica»<sup>3</sup>, e a questo scopo ha dedicato e dedica tuttora le sue ricerche e le sue lezioni. Prima di soffermarci sulla sua concezione dell'anestetica come disciplina filosofica guardiamo innanzitutto allo sviluppo del suo pensiero da un punto di vista cronologico e, ripetendo lo schema già adottato per Marquard, attraversiamo attraverso brevi ritratti il sentiero battuto da Welsch suddividendolo in tre tratti: il primo, compreso tra la tesi di dottorato del 1974 e quella di abilitazione del 1982, è dedicato alla presentazione delle sue prime riflessioni intorno al senso e alla percezione; il secondo, compreso tra il 1985 e il 1987, è rivolto all'illustrazione delle tesi sul postmoderno che hanno garantito a Welsch la notorietà che le sue prime pubblicazioni non avevano avuto; nel terzo infine ci occuperemo della sua definizione di «estetico» e del suo rapporto con la «ragione trasversale». A percorso ultimato torneremo sui nostri passi e ci soffermeremo alla stazione dell'anestetica, che del sentiero battuto da Welsch ha rappresentato non soltanto una tappa, ma probabilmente la bussola.

---

<sup>1</sup> Cfr. Seconda Parte, § 1, nota 9.

<sup>2</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, in «Oltrecorrente», n. 7, 2003, p. 47.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

## 2.1 ESORDI

### 2.1.1 CONTRO-SENSO

Le prime fatiche filosofiche di Welsch sono state impiegate per difendere l'arte dall'estetica tradizionale, che egli accusa di assimilazionismo.<sup>4</sup> Anziché elaborare un nuovo concetto di senso per comprendere la specificità delle singole opere d'arte e la peculiarità della prassi artistica in generale, la filosofia che si occupa di arte, assimila il suo oggetto e se ne appropria per superare problemi ad essa interna che l'arte non pone. Valga per tutti l'esempio di Schelling che, condividendo la nota convinzione espressa nel *Più antico programma dell'idealismo tedesco* secondo la quale «il supremo atto della ragione, quello con cui essa comprende la totalità delle idee, è un atto estetico»,<sup>5</sup> ritiene che il compito dell'estetica debba consistere non tanto nell'esposizione di «ricette» di bellezza, quanto piuttosto nell'esibizione di «un sistema scientifico» e nell'enunciazione dei suoi «principi assoluti nella loro universale validità».<sup>6</sup>

Nella filosofia dell'arte costruisco pertanto in primo luogo non già l'arte *in quanto arte*, in quanto questa *cosa particolare*, bensì *costruisco l'universo nella forma dell'arte*, e la filosofia dell'arte è la *scienza del tutto nella forma o potenza dell'arte*.<sup>7</sup>

Con queste parole Schelling ha dato espressione ad una convinzione che ha fatto tradizione nella storia dell'estetica e che ha fatto di essa la disciplina che si pone l'irraggiungibile scopo di esporre l'essenza dell'arte. Dal punto di vista di Welsch, per il quale «non esiste qualcosa come l'essenza dell'arte»<sup>8</sup>, per superare questa *empasse*, l'estetica ha bisogno di un nuovo concetto di senso e non di un nuovo concetto di arte.

---

<sup>4</sup> Cfr. W. WELSCH, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», vol. 28, n. 2, 1983, pp. 264-286.

<sup>5</sup> Cito da F. HÖLDERLIN, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 162. La paternità del manoscritto originale ritrovato nel 1913 a Berlino, com'è noto, è dubbia. Franz Rosenszweig, il suo scopritore, l'ha attribuita a Schelling, ma questa attribuzione è stata messa due volte in discussione: la prima volta nel 1926 da W. Böhm che ha proposto il nome di Hölderlin e la seconda nel 1969 da Otto Pöggeler che invece lo considera frutto della penna di Hegel. Per ulteriori approfondimenti sul tema si rimanda all'introduzione al numero monografico degli «Hegel-Studien» curato da R. Bubner che riunisce gli atti del congresso svoltosi nel 1969: *Das älteste Systemprogramm*, «Hegel-Studien», 9 (1973), pp. 1-3.

<sup>6</sup> F. SCHELLING, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli 1997, p. 69.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>8</sup> W. WELSCH, *Ästhetik außerhalb der Ästhetik*, in W. WELSCH, *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 1996, p. 140.

«Convinto che il senso o è senso sensibile oppure non esiste affatto»<sup>9</sup>, Welsch dunque, dopo aver studiato filosofia, storia dell'arte, psicologia ed archeologia a Monaco e Würzburg, dedica la sua tesi di dottorato ad uno studio filosofico delle opere di Max Ernst.<sup>10</sup> La sua attenzione si era concentrata sul *frottage* (tecnica con la quale si ottengono dei disegni attraverso lo sfregamento, *frottage*, di una matita su un foglio di carta posto su una superficie non liscia) e il suo riferimento filosofico era rappresentato dalla fenomenologia di Merleau-Ponty, nel quale Welsch sperava di trovare una maggiore comprensione della sensibilità del senso. Deluso dalla fenomenologia, ed avvicinandosi incoscientemente alla decostruzione derridiana del senso,<sup>11</sup> si avvicina alle opere d'arte di Dubuffet e Leonardo da Vinci, eleggendo il primo a «fenomenologo figurativo della sensibilità» ed il secondo a «praticante e teorico di un'esperienza di senso esplicitamente metafisica»,<sup>12</sup> ed alla concezione heideggeriana della 'terra' nella quale ritrova un tentativo riuscito di rendere giustizia al sensibile:

Il doppio movimento dell'aprirsi e del celarsi, che Heidegger attribuisce alla terra, ben si adatta a descrivere la peculiarità del sensibile dell'opera d'arte e a preservarlo dall'usurpazione filosofica (che trascura il momento del celarsi).<sup>13</sup>

## 2.1.2 PERCEZIONE DEL SENSO

Le ricerche di Welsch sul 'senso sensibile' culminano nella stesura della sua tesi di abilitazione<sup>14</sup> nella quale si dedica ad un'esposizione della dottrina aristotelica

<sup>9</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 47.

<sup>10</sup> La tesi, intitolata «Frottage»- *Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anchaunlichen Typus* e discussa ventottenne a Bamberg nel 1974, non è stata pubblicata.

<sup>11</sup> «In seguito compresi che questo mio tentativo del 1974 rappresentava una sorta di azione parallela alla critica opposta da Derrida alla fenomenologia e alla tradizionale concezione del senso. Anche le mie analisi si indirizzavano contro lo spettro del senso puro, con la sola differenza che io, diversamente da Derrida, non lo contestavo in nome della materialità, quanto della sensibilità [...] Ero – senza saperlo (allora conoscevo troppo poco gli scritti di Derrida) – un seguace della decostruzione della visione metafisica del senso, solo che la praticavo facendo leva sul sensibile». W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 48-49.

<sup>12</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 49. Cfr. W. WELSCH, *An den Grenzen des Sinns. Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet)*, in «Philosophisches Jahrbuch», vol. 86, n. 1, 1979, pp. 84-112; W. WELSCH, *Das Zeichen des Spiegels. Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie*, in «Philosophisches Jahrbuch», vol. 90, n. 2, 1983, pp. 230-245.

<sup>13</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 49. Cfr. W. WELSCH, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il crepuscolo di Michelangelo*, in «Rivista di Estetica», n. 7, 1981. Questo saggio rappresenta l'unica opera di Welsch disponibile in lingua italiana, è stato ripubblicato nel 1991 dall'editore Gallio di Ferrara.

<sup>14</sup> La tesi fu pubblicata cinque anni dopo. Cfr. W. WELSCH, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987.

dell'*aisthesis* che vuole mettere in luce quel significato originale e rilevante che Aristotele aveva assegnato alla percezione e «che purtroppo non ebbe alcun seguito storico e venne trascurato nelle ricerche».<sup>15</sup> Il concetto aristotelico di percezione infatti, come ha fatto notare Welsch, non autorizza quella subordinazione alla ragione, che ha costituito il suo destino filosofico: anzi, dal punto di vista di Aristotele

ad ogni forma di conoscenza – teoretica o pratica che fosse – corrispondeva un tipo specifico di percezione che giocava un ruolo costitutivo ai fini di quel genere di conoscenza, così che il senso era del tutto debitore dell'attività percettiva, o in altre parole: il senso senza la percezione non esisteva.<sup>16</sup>

Com'è noto, Aristotele distingue tra due diverse forme di sapienza, l'una teoretica e l'altra pratica, *sophia* e *phronesis*. Tale distinzione non comporta una sottomissione gerarchica della seconda alla prima, ma soltanto l'ammissione dell'esistenza di due sfere distinte: quella del mondo naturale e quella dell'azione umana. La *sophia* ha infatti a che fare con ciò che è immutabile ed eterno, mentre la *phronesis* con ciò che è mutevole e contingente. Queste forme di conoscenza tuttavia hanno in comune qualcosa: l'*aisthesis*, ovvero la percezione. Infatti senza di essa non si danno scienze di alcun tipo. La *phronesis* può essere considerata, e tale la considera Aristotele, come una forma peculiare di *aisthesis*: per giudicare se un'azione è giusta o sbagliata (e giudizi di tal sorta sono di competenza della *phronesis*) occorre infatti conoscere le circostanze in cui essa si è compiuta, ossia, in altri termini, bisogna essere in grado di percepire i dettagli. Non è quindi del tutto sorprendente se ad un certo punto dell'*Etica Nicomachea* (VI, 12) Aristotele consideri paradossalmente l'*aisthesis*, in quanto forma di conoscenza del particolare, al pari del *nous*, attribuendole così il valore di quell'intelligenza che è in grado di conoscere i principi senza bisogno di alcuna mediazione. Ammesso dunque che un pensiero noetico sia possibile – ossia un pensiero che a differenza di quello dianoetico non ha bisogno del ragionamento per stabilire principi, perché li apprende direttamente – esso è possibile solo come pensiero estetico. Non a caso, infatti, negli *Analitici secondi* (I, 34) Aristotele dice che giungiamo agli *archai*, ai principi di tutte le cose, non attraverso l'*episteme*, la

---

<sup>15</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

conoscenza fondata, ma attraverso il *nous* in quanto facoltà percettiva della conoscenza.

## 2.2 SVILUPPI

La carriera di Welsch si interrompe per tre anni, dal 1982 al 1985, fino a quando la casa editrice Acta Humaniora, in circostanze del tutto casuali, gli propone di scrivere un libro sul postmoderno, la cui fortuna editoriale ha sicuramente ripagato l'investimento.

Come racconta Welsch nella prefazione alla terza delle cinque riedizioni che il libro ha vissuto nell'arco di un decennio:

Il tono del libro è oggi anche per me alquanto sorprendente. Quando mi capita di leggerne delle citazioni in libri di altri autori, mi rendo conto di quanto fossero rischiose alcune formulazioni. Ne sono tuttavia ancora convinto. Il tono particolare dipende dal fatto che, con questo libro, non solo ho scritto qualcosa con l'anima, ma (si perdoni la formulazione patetica) mi sono iscritto un'altra anima. In seguito all'abilitazione, dopo aver goduto abbastanza dell'opportunità della disoccupazione offertami al posto di un sostegno da parte di istituzioni scientifiche tedesche, andai a Vienna dove il libro è nato. Ed in situazione simile, forse, scrissi in maniera più libera e più rischiosa. Come un 'bandito', per così dire, al quale non può più succedere niente di peggio e che può tentare ancora una volta di dire ciò che avrebbe potuto dire.

Arrivò poi un'offerta – non accademica, ma editoriale. Un lettore, che aveva ascoltato una mia relazione, mi chiese se non avessi voluto scrivere un libro sul tema di cui proprio allora mi stavo occupando.<sup>17</sup>

È curioso notare che la relazione cui fa qui riferimento Welsch è quella che presentò al congresso sul postmoderno dove furono dati i natali non solo all'anestetica, ma anche alla carriera, editoriale prima ed accademica poi, di Welsch.

L'originalità della posizione di Welsch consiste innanzitutto, coerentemente con la sua critica all'estetica tradizionale che abbiamo esposto sopra, nel fatto che essa parte sempre dall'analisi delle produzioni artistiche prima di avventurarsi nei cieli teorici. Di fronte al *monstruum* del postmoderno, egli compie preliminarmente un'operazione

---

<sup>17</sup> W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag (Acta Humaniora), Berlin 1987. Cito dalla quinta edizione, pubblicata nel 1997, p. XVI.

terapeutica, di stampo wittgensteiniano, conseguendo contemporaneamente due obiettivi: rendere giustizia dei molti postmoderni che dietro l'etichetta 'postmoderno' si nascondono e delimitare il postmoderno filosofico.

### 2.2.1 I MOLTI POSTMODERNI

#### (A) GENEALOGIA DEL TERMINE 'POSTMODERNO'

Come le ricerche di Welsch mettono in evidenza, il postmoderno non nasce come categoria filosofica, ma compare innanzitutto in altri contesti culturali: nel 1870 John Watkins Chapman invita i suoi colleghi alla pittura postmoderna ed al superamento dell'impressionismo; nel 1917 Pannowitz affida il compito di superare la crisi della modernità all'uomo che lui definisce postmoderno e che caratterizza con attributi per certi versi analoghi a quelli del superuomo nietzschiano (sportivo, militare, consapevole, eccitato, sviluppato...); nel 1934 lo storico della letteratura spagnola Federico de Oniz definisce postmoderno il breve periodo 1905-1914, situato tra modernismo e ultramodernismo; nel 1947 il politologo Arnold Toynbees definisce postmoderna la fase della cultura occidentale che inizia nel 1875 con il passaggio dalla politica delle nazioni a quella dell'interazione globale.<sup>18</sup>

Queste occorrenze mostrano evidentemente che le difficoltà che presenta in via preliminare il postmoderno riguardano: a) il piano assiologico (in alcuni casi l'espressione ha valore positivo ed in altri negativo), b) la sfera d'applicazione (esistono anche una teologia postmoderna e un libro di meditazione postmoderno), c) il piano storico (per Eco anche Omero è postmoderno).

#### (B) LETTERATURA NORDAMERICANA

Il campo in cui il concetto di postmoderno inizia ad arricchirsi di contenuti è quello della letteratura nordamericana. Nel 1969 su Playboy compare con un titolo volutamente ambiguo (*Cross the Border – Close the gap*) un articolo di Leslie Fiedler in cui si delineano le linee programmatiche della letteratura post-moderna, ossia di quella letteratura non elitaria che segue a Joyce, Proust e Mann.<sup>19</sup> Allo scrittore postmoderno viene riconosciuto il merito di essere riuscito a colmare la distanza che la letteratura moderna ha creato tra lettori e critici. Tale opera di democratizzazione è

---

<sup>18</sup> Cfr. W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, cit., pp. 12-14.

<sup>19</sup> Cfr. L. FIEDLER, *Cross the border – Close the Gap*, in «Playboy», Dicembre 1969, pp. 252-258.



stata raggiunta perché sono stati superati i confini tra i generi letterari e sono stati utilizzati e combinati insieme più linguaggi e più modelli, il realistico e il fittizio. Questa lezione di ‘pluralismo’ espressivo non sarà dimenticata dai filosofi che si occuperanno di lì a poco di postmoderno, ed anzi in esso faranno costituire uno dei tratti precipui del postmoderno.

#### (C) ARCHITETTURA

La sfera in cui il concetto di postmoderno si è imposto e naturalizzato non è tuttavia la letteratura, ma l’architettura. A partire dal 1975 infatti, con la pubblicazione di *The Rise of Post-modern Architecture* di Charles Jencks, il concetto di postmoderno inizia ad assumere dei contorni più precisi ed un significato positivo diverso da quello che aveva precedentemente a questa data, quando l’uso di questa espressione aveva soltanto valore polemico.<sup>20</sup>

Riferendosi a quanto rilevato da Fiedler per la letteratura nordamericana, Jencks sostiene che l’errore fondamentale dell’architettura moderna consiste nell’essersi rivolta ad una cerchia ristretta. Il postmoderno di conseguenza promuove un’estensione del linguaggio in direzioni plurime che superi il linguaggio astratto dell’architettura moderna. Quest’ultimo faceva da pendant alla concezione illuminista dell’uomo come cittadino del mondo e soggetto dotato di principi universali: al carattere intelligibile della realtà l’architetto moderno faceva corrispondere delle costruzioni chiare e trasparenti. Caduta tale illusione, l’architetto postmoderno è chiamato a dare voce anche ai lati oscuri che la visione illuminista pretendeva di escludere. I principi architettonici postmoderni consistono dunque innanzitutto nella ‘doppia codificazione’ e nella ‘sovracodificazione’: lo stile elitario deve essere combinato insieme ad uno popolare, e da questa combinazione non deve risultare necessariamente un’armonia, ma un contrasto che renda evidente che l’affermazione di uno dei due codici è possibile solo ai costi della sottomissione dell’altro.

In questi principi architettonici Welsch rintraccia la peculiarità del postmoderno e a partire da essi ha abbozzato a più riprese la sua teoria sul postmoderno, come mostra questo passo tratto dal suo intervento al congresso della Leibniz-Haus, che era stato interamente imperniato sull’esposizione della teoria di Jencks:

---

<sup>20</sup> Pevsner, considerato il papa della critica architettonica anglosassone, per fare soltanto un esempio, definiva postmoderno ciò che rinnega la modernità tradendola. Cfr. W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, cit., p. 18.

Nel Postmoderno la molteplicità viene trattata non tanto nella maniera pacifica e armonica tipica del Pluralismo, ma soprattutto nella forma agonistica e ricca di tensioni della Complessità. Il cuore del Postmoderno non consiste nel puzzle eclettico e nella deformazione arbitraria – per quanto diffusi questi possano essere – ma nella combinazione dialettica di modelli diversi, in cui non è possibile né abbandonarne uno totalizzandone uno dei due, né mantenere uno senza mantenere al tempo stesso le influenze che l'altro ha su di esso. Tento di chiarire cosa sia questo tipo di combinazione, che ritengo caratteristica e fondativa del Postmoderno, definendola *complessità agonistica*.<sup>21</sup>

#### (D) STORIA DELL'ARTE

Dai critici e dagli storici dell'arte il termine di postmoderno è stato per lo più evitato, e in alcuni casi (Heinrich Klotz, Gottfried Boehm) apertamente ripudiato in quanto incapace di rendere conto della profonda continuità esistente tra pittura contemporanea e pittura moderna. Tuttavia Welsch fa notare come sia possibile instaurare una relazione tra il concetto di Transavanguardia elaborato da Achille Bonito Oliva ed il postmoderno. Che tale relazione sussista è innanzitutto evidente «poiché 'avanguardia' rappresentava la parola d'ordine del modernismo estetico e di conseguenza la 'Trasnavanguardia' indica una posizione al di là di questo modernismo ed in questo senso postmoderna».<sup>22</sup>

Ma il parallelismo instaurato da Welsch ha anche ragioni più solide concettualmente. Come già rilevato per la letteratura e per l'architettura, il postmoderno si caratterizza per l'importanza assegnata a due principi: la combinazione di stili diversi e il superamento di elitario e popolare. In maniera non solo parallela, ma speculare

La transavanguardia non vanta il privilegio di una genealogia a senso unico ma di una, invece, aperta a ventaglio su antenati di diversa estrazione e provenienza storica. Non esiste soltanto l'estrazione alta delle avanguardie storiche, ma anche quella bassa delle culture minori, di un gusto proveniente dalla pratica artigianale e delle arti minori.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. W. WELSCH, *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*, in P. KOSLOWSKI, R. SPAEMANN e R. LÖW (a cura di), *Moderne oder Postmoderne?*, cit., p. 248.

<sup>22</sup> W. WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, cit., p. 24. Con l'espressione «modernismo estetico» Welsch si riferisce all'«ideologia del potenziamento, dell'innovazione, del superamento e della vittoria». Cfr. *Ivi*, p. 6.

<sup>23</sup> Citazione tratta dal catalogo della mostra *Avanguardia Transavanguardia* curata da A. Bonito Oliva ed allestita alle Mura Aureliane di Roma tra l'aprile e il luglio del 1982, p. 8.

Transavanguardista è secondo Bonito Oliva l'artista che si propone di essere non più il manovale o il propagandista di utopie sociali, ma colui che, attraverso la sua arte, produce differenze e non conciliazioni.

La caduta della parola politica e del dogma ideologico ha prodotto il superamento della superstizione di un'arte come atteggiamento progressista. L'artista ha compreso come progressismo significhi alla fine progressione, evoluzione interna del linguaggio, verso linee di fuga speculari alla fuga utopica dell'ideologia. Se l'arte precedente pensava di partecipare alla trasformazione sociale mediante l'espansione di nuovi procedimenti e di nuovi materiali, tramite la fuoriuscita dal quadro e dal tempo storico dell'opera, quella attuale tende a non farsi illusioni all'esterno di sé ed a tornare sui propri passi.<sup>24</sup>

Secondo Welsch tuttavia, la Transavanguardia si illude se crede di riuscire a superare i progetti utopici degli esponenti delle avanguardie attraverso un rifiuto netto del ruolo sociale dell'arte. Anzi, a ben vedere, il rifiuto dell'avanguardia non può essere motivato dal fatto che essa sia ritenuta un'espressione artistica schiava del ruolo sociale che si autoattribuisce. Anche la Transavanguardia infatti non può sottrarsi a questo riferirsi dell'arte al sociale, infatti le ideologie dell'avanguardia sono criticate perché hanno la pretesa di realizzare una vita degna in condizioni sociali indegne. Quello che la Transavanguardia, come il Postmoderno, mette però in evidenza è che tale realizzazione è possibile non attraverso la presentazione di un unico Sogno da realizzare, ma attraverso la presentazione di plurimi modelli di via d'uscita e la creazione di molteplici luoghi dell'essere. In tal senso dunque il manifesto della Transavanguardia potrebbe essere considerato come il parente più prossimo al Postmoderno in campo storico-artistico.<sup>25</sup>

#### (E) SOCIOLOGIA

In sociologia il termine 'postmoderno' compare per la prima volta nel 1968 in un testo di Amitai Etzioni.<sup>26</sup> Lo stadio postmoderno è stato avviato dalla trasformazione tecnologica che a partire dal dopoguerra ha interessato più settori (comunicazione, sapere, energia) ed ha messo in discussione lo status della razionalità tecnologica. Tale

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ancora più radicalmente di Welsch, lo storico dell'arte Renato de Fusco identifica Transavanguardia e Postmoderno: «della Transavanguardia può dirsi sicuramente che, coi suoi pregi e limiti, rappresenta la prima pittura postmoderna, l'aggettivo denotando ormai non solo fenomeni sociologici o architettonici ma, ci piaccia o meno, la gran parte della presente condizione culturale». (R. DE FUSCO, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 402)

<sup>26</sup> Cfr. A. ETZIONI, *The active society. A theory of societal and political processes*, Collier-Macmillan, London 1968.

trasformazione non ha generato una tecnocrazia, ma, anzi, ha mostrato che la razionalità tecnologica è solo un mezzo e che i valori sono prioritari. Il valore prioritario che la società postmoderna persegue è pluralistico e la «società attiva» proposta dal modello di Etzioni è quella che si preoccupa di far fronte alle necessità materiali che sorgono al suo interno, essendo sempre pronta ad autotrasformarsi.

In sociologia tuttavia questo utilizzo della nozione di postmoderno non ha avuto molto seguito. Molto più frequentemente infatti nella letteratura sociologica ci si imbatte nel concetto di «società post-industriale».<sup>27</sup>

Per Daniel Bell la società post-industriale, come la società postmoderna di Etzioni, è caratterizzata dal mutamento tecnologico, dal primato del sapere teoretico, dal collegamento di scienza e tecnologia, dalla pianificazione e dal controllo dello sviluppo sociale.<sup>28</sup>

Sebbene le diagnosi proposte da Bell ed Etzioni siano analoghe, le prognosi che ne seguono si differenziano sostanzialmente. All'ordine 'naturale' della società industriale è seguito quello 'tecnico' della società post-industriale: in quest'ultima si insegue il sogno di ordinare la società di massa, a differenza di quanto avveniva nel modello di società postmoderna di Etzioni, dove invece si riteneva tale società «attiva» e quindi in grado di autoregolarsi. A differenza di Bell, che ritiene un solo tipo di razionalità (quella tecnologica) come il modello di razionalità per antonomasia, Etzioni la considera come una tra le tante.

Bell ritiene che nella società postindustriale, dove tutto è trainato monasticamente dalla razionalità tecnologica, la cultura non deve essere presa sul serio perché, sempre e comunque, essa sarà asservita al sistema tecnologico. Nel modello sociologico di Bell il ruolo della cultura tuttavia scompare solo in apparenza. Questa mancanza di fiducia generalizzata nei confronti della cultura infatti assegna ad essa, paradossalmente ed inconsapevolmente, un valore sovversivo. Nella società post-industriale infatti la «disgiunzione generale» ha raggiunto la forma dell'antagonismo tra tre sfere: quella tecnico-economica (che punta all'efficienza), quella culturale (che

---

<sup>27</sup> Cfr. D. RIESMAN, *Leisure and Work in Post-Industrial Society*, in E. LARRABEE – R. MEYERSON (a cura di), *Mass Leisure*, Glencoe, Illinois 1958, pp. 365-385; A. TOURAINE, *La société post-industrielle*, Denoel, Paris 1969, trad. it. di Rolando Bussi, *La società postindustriale*, Il Mulino, Bologna 1970. Per ulteriori approfondimenti sul dibattito sulla società postmoderna e postindustriale e sulla sua ricezione in area italiana si rimanda all'antologia di testi curata da C. ALDEGHERI - M. SABINI, *Immagini del post-moderno: il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, saggi introduttivi di Paolo Portoghesi e Maurizio Ferrarsi, CLUVA, Venezia 1983.

<sup>28</sup> Cfr. D. BELL, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1973.

punta all'autorealizzazione ad al godimento) e quella politica (che aspira all'equità ed alla giustizia).

Il postmoderno, secondo Bell, appartiene solo ad una di queste sfere sociali (quella culturale) anche se, d'altra parte, egli stesso è convinto del fatto che l'insuperabile eterogeneità dei diversi paradigmi (appartenenti a ciascuna delle tre sfere) è un principio generale di tutta la società post-industriale e che quindi si potrebbe affermare con maggiore esattezza, da un lato, che tutta la società post-industriale è postmoderna e, dall'altro, che il postmodernismo (e non il postmoderno) appartiene alla sola sfera culturale. Postmoderno infatti significa, come ormai abbiamo avuto modo più volte di vedere e di ripetere, affermazione ed apologia di pluralità ed eterogeneità. Postmodernismo invece significa considerare il postmoderno come un momento storico in cui si raggiunge il 'compimento' dello sviluppo della modernità.

Riassumendo possiamo dire che la posizione di Bell oscilla tra critica ed apologia del pluralismo, e tra monismo tecnologico e pluralismo sociologico. Per un riconoscimento incondizionato della positività di fondo del pluralismo bisognerà attendere il postmoderno filosofico.

### 2.2.2 IL POSTMODERNO FILOSOFICO

Il postmoderno filosofico 'autentico' non è una forma di irrazionalità, né rende omaggio alla formula di Feyerabend «anything goes», anzi si sforza di distinguere tra ciò che va bene, ciò che può andare meglio, e ciò che deve andare bene. Non sostiene la perdita di orientamento, ma la necessità di ricercare una misura precisa. Al postmoderno così inteso appartengono quindi non solo Lyotard che ha introdotto per la prima volta nel 1979 la nozione di postmoderno in filosofia, ma anche autori come Aristotele, Pascal, Kant che hanno, rispettivamente, scoperto, radicalizzato e collegato tra loro, le diverse forme che la razionalità può assumere.<sup>29</sup> Premesso ciò, soffermiamo brevemente la nostra attenzione sul testo di Lyotard.

*La condizione postmoderna* prende le mosse dal seguente interrogativo: quali cambiamenti bisogna attendersi dal Sapere nella nostra società industrializzata e tecnologizzata? A tale quesito, Lyotard non risponde immediatamente e si dedica

---

<sup>29</sup> Cfr. W.WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, cit., pp. 278-294.

innanzitutto a chiarire la peculiarità del sapere contemporaneo che può essere utilizzato come una misura critica delle nuove tecnologie. Il postmoderno non si lascia determinare e definire dalle nuove tecnologie, ma, al contrario, esso crea lo spazio normativo necessario per conferire loro un valore. Il concetto di postmoderno quindi funge da concetto critico rispetto alla tecnologia e non ne è un prodotto od un pendant filosofico.

Possiamo riassumere così la tesi centrale di Lyotard: le nuove tecnologie avanzano ed influenzano il sapere, noi dobbiamo rassicurarci su quelle che sono le caratteristiche interne al sapere contemporaneo per poter rispondere correttamente alle sfide che l'avanzamento tecnologico pone; la tecnica dunque deve essere usata solo quando è legata al Sapere e alle sue caratteristiche.

Il Sapere moderno aveva la forma dell'Unità. A tale forma aspiravano infatti le tre «grandi meta-narrazioni» della modernità: illuminismo, idealismo e storicismo. La fine di queste meta-narrazioni rappresenta un'opportunità per il Sapere di ricostituirsi secondo una forma meno infelice di quella dell'Unità.

Il Sapere postmoderno quindi si presenta sotto due forme: una negativa (non è più possibile prestare fede alle meta-narrazioni del Sapere moderno) ed una positiva (si deve riconoscere il valore della molteplicità e dell'intraducibilità dei diversi giochi linguistici del Sapere postmoderno).

Alla filosofia postmoderna quindi spetta un triplice compito: 1) rappresentare e legittimare il congedo dall'ossessione dell'Unità; 2) esporre la struttura di una pluralità effettiva; 3) chiarire i problemi che una concezione radicale della pluralità pone.

Il terzo è il compito più spinoso sul quale Lyotard è tornato più volte nel corso del tempo: come è possibile evitare, in una situazione di conflitto tra più paradigmi diversi, che uno sottometta gli altri? E anche qualora tale ingiustizia fosse inevitabile, come è possibile dare valore, voce ed ascolto anche alle pretese di quei paradigmi che inevitabilmente sono stati sottomessi?<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> L'attualità di questi quesiti è sotto gli occhi di tutti, in tempi come questi, in cui si imbastiscono guerre sante e scontri di civiltà. Non a caso infatti gli scenari inaugurati dall'attacco alle torri gemelle hanno condotto ad un nuovo dibattito sul postmoderno e sui limiti di un'affermazione radicale del pluralismo dei valori. Cfr. la sezione intitolata *Filosofia, postmoderno affonda?* che contiene interventi di Alberti, Ambrosi, Bosetti, Blackburn, Ercolani, Ferrara, Ferrarsi, Lanni, Petrucciani, Salvatore, Severino pubblicata su «Rese», n. 84, luglio-agosto 2004. Recentemente, in un'intervista recentemente rilasciata al Sole-24 Ore del 10/07/2005, Gorge Weigel, teologo conservatore cattolico e biografo di Wojtyła, ha dichiarato: «Penso che Benedetto XVI sfiderà l'Europa – e in modo particolare i giovani europei – a riscoprire le radici della civiltà europea, che significa riscoprire il

Welsch cerca di rispondere a questi quesiti abbozzando, nella parte finale del suo lavoro sul postmoderno, la nozione di «ragione trasversale» alla quale poi dedicherà poi, nel 1996, un intero volume di quasi mille pagine. Prima di dedicarci ad essa, riprendiamo il filo cronologico e guardiamo brevemente alle pubblicazioni che intercorrono tra queste due pubblicazioni.

## 2.3 ESPANSIONI

Dopo essersi dedicato alla enucleazione della specificità filosofica della nozione di postmoderno, Welsch procede nelle sue ricerche riallacciandosi ai risultati dei suoi studi sulla percezione e si propone «di ridefinire il rapporto fra percezione e pensiero con uno sguardo alla situazione attuale».<sup>31</sup>

Da questo intento nascono numerose pubblicazioni, brevi e meno brevi, i cui assunti più originali, mi propongo ora di riassumere concentrandomi in particolare su due nozioni: estetico e ragione trasversale.

### 2.3.1 ESTETICO

Welsch ritiene che la filosofia, dopo aver conosciuto la cosiddetta *linguistic turn*, oggi viva una nuova svolta epocale che potrebbe essere definita *aesthetic turn*. I segnali di questo cambiamento radicale vengono non soltanto dal «mondo della vita» (dall'estetizzazione superficiale), ma anche dalla scienza e dalla filosofia (dall'estetizzazione profonda). Categorie in origine prettamente estetiche, come quelle di costruzione e finzione, sono progressivamente diventate le categorie chiave della psicologia, della sociologia, della scienza, in breve: del nostro tempo *tout court*. Ed inoltre, come dimostrano le ricerche di molti filosofi eminenti di diversa provenienza teorica e geografica,<sup>32</sup> le attività percettive svolgono un ruolo determinante per il pensiero. Da queste premesse consegue che l'estetico è diventato un concetto indispensabile per chi voglia «apprendere il proprio tempo in pensiero», ed il fatto

---

cristianesimo (contro il secolarismo ed il nichilismo), la ragione (contro il post-modernismo) e l'idea del male intrinseco (contro il relativismo morale)».

<sup>31</sup> W. WELSCH, *Il mio percorso attraverso l'estetica*, cit., p. 50.

<sup>32</sup> Nello specifico Welsch fa riferimento a Lyotard innanzitutto, ma anche a Derrida, Foucault, Baudrillard, Vattimo, Sloterdijk, Camper, Goodman, Rorty, Feyerabend. Cfr. W. WELSCH, *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*, in W. WELSCH, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1990, pp. 42-45.

che questo concetto non si lasci facilmente imbrigliare in una definizione ultima e precisa rappresenta per Welsch non tanto un segno di debolezza, ma proprio il suo punto di forza. Ogni volta che si parla di estetico si fa riferimento ad ambiti di volta in volta differenti: a quello della bellezza, della percezione, della cosmetica, ecc. Lo scoglio che Welsch deve dunque aggirare, per dare dignità ad un concetto filosofico che per la sua ampiezza rischia di diventare inutilizzabile, è quello di svelare la coerenza esistente tra tutti questi usi diversi di «estetico». Per superare questa difficoltà egli fa ricorso a Wittgenstein.<sup>33</sup>

Sebbene il filosofo del linguaggio, nel §77 delle sue *Ricerche filosofiche*, dica che quando ci si mette alla ricerca di una definizione di estetica ci si trova in una situazione in cui tutto è al tempo stesso giusto e sbagliato, egli stesso propone, indirettamente, poche pagine prima, una soluzione per questa difficoltà:

Invece di mostrare quello che è comune a tutto ciò che chiamiamo linguaggio, io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono *imparentati* l'uno con l'altro in molti modi differenti. E grazie a questa parentela, o a queste parentele, li chiamiamo tutti «linguaggi».<sup>34</sup>

Se, seguendo il suggerimento di Welsch, in questo passo sostituiamo alla parola «linguaggio» il termine «estetico», scopriremo nello stesso Wittgenstein la soluzione per la difficoltà maggiore del dibattito sull'estetica (*che cosa è l'estetico? Che cosa hanno in comune le varie definizioni di estetico?*). Welsch, cambiando una sola parola di un passo delle *Ricerche filosofiche*, propone di superare l'ostacolo prescrivendo all'estetico la stessa terapia della quale Wittgenstein si è servito per curare la filosofia del linguaggio: l'analisi di quella rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda, ossia la ricostruzione di quella rete che sta alla base del nostro *uso* dei concetti e che di questi ultimi costituisce il significato. Per spiegare meglio come questa rete di somiglianze possa essere intesa, Wittgenstein si serve della parola *Familienähnlichkeiten*.

Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione «somiglianze di famiglie»; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si

---

<sup>33</sup> Cfr. W. WELSCH, *Ästhetisierungsprozesse – Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, in IDEM, *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 1996, pp. 9-61. Per il riferimento a Wittgenstein vedi in particolare pp. 23-39.

<sup>34</sup> L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, in IDEM, *Werkausgabe. Erste Band*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, p. 277, trad. it., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 46.



sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc.<sup>35</sup>

Welsch, attenendosi all'insegnamento del filosofo del linguaggio, invece di ricorrere all'essenza dell'«estetico» per spiegarne il significato, prova a ricostruire l'albero genealogico degli usi di questo concetto. Se è vero che le parole non hanno altro significato all'infuori di quello che corrisponde al loro uso, ciò deve essere vero anche per l'aggettivo «estetico».

Pertanto chi decretasse l'inutilizzabilità dell'aggettivo «estetico», a causa della polisemia che caratterizza questo termine, non solo verrebbe meno all'insegnamento wittgensteiniano, ma, cosa ben più grave secondo Welsch, offrirebbe il destro ad una concezione totalitaria dell'estetica, in quanto solo per quest'ultima si darebbe un concetto univoco di «estetico». In realtà la valenza polisemica di «estetico» non rende il termine inservibile, ma mostra soltanto che i diversi significati di una parola non possono essere ricondotti ad un qualcosa di unitario.

Le «somiglianze di famiglie» che Welsch descrive possono essere riassunte molto brevemente attraverso l'immagine di una ragnatela irregolare formata da sette nodi dai quali si dipartono più fili. I sette nodi sono quelli che Welsch chiama gli «ambiti di riferimento» [*Bezugsbereiche*]: la teoria della conoscenza, la teoria dell'arte, la percezione, la bellezza, la produzione artistica, la vita quotidiana, l'utopia politica. Da ognuno di questi nodi si dipartono diversi «elementi del significato» [*Bedeutungselemente*] dell'espressione «estetico»: quello *aisthetico*, quello elevatorio [*elevatorische*] (estetico come piano nobile della percezione), l'edonistico, il callistico, il cosmetico, il soggettivo, il fenomenico, il teoretico, il teoreticistico [*theoretizistisch*], l'esteticistico, ecc.

I significati dell'espressione «estetico» risultano di volta in volta dall'incrocio di due o più di questi fili. Ad esempio, quando con estetico intendiamo «artistico», annodiamo diversi fili tra loro (il sensibile, il piacere dell'osservatore, la soggettività, la produttività, il distanziamento dalla realtà, il fenomeno, la bellezza) tralasciandone altri (l'elemento cosmetico, quello esteticistico, ecc.).

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 278, trad. it. cit., p. 47.

Riassumendo possiamo dire, attraverso un'immagine di nuovo presa in prestito da Wittgenstein, che ciascuno dei significati di «estetico» è come un filo di lana, la cui robustezza «non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la sua lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra».<sup>36</sup>

### 2.3.2 RAGIONE TRASVERSALE

Il «pensiero estetico», in quanto pensiero connesso in maniera fondamentale con l'*aisthesis*, è secondo Welsch uno strumento particolarmente adatto a comprendere la realtà attuale, ma tuttavia non è del tutto in grado di superare i problemi teorici che la società postmoderna pone. Il postmoderno infatti, come abbiamo rilevato sopra, pone un problema teoretico spinoso: da un lato prende congedo definitivamente dal paradigma classico della razionalità unica – minimo comune denominatore delle meta-narrazioni moderne – ma dall'altro non offre un modello di razionalità alternativo che sia in grado di venire a capo della “complessità agonistica” che promuove. Non ci si può nemmeno fermare alla mera constatazione dell'esistenza di più forme di razionalità tra loro eterogenee, ma è necessario, proprio poiché l'impeto filosofico del postmoderno è profondamente etico, sviluppare e rinnovare la funzione classica della ragione perché possa far fronte ai problemi che la complessità pone.

Attraverso il richiamo alla ‘ragione trasversale’ Welsch spera dunque di superare i limiti non solo della concezione moderna di ragione ma anche della posizione di Lyotard. La ‘ragione trasversale’ è una forma non solo di ‘pensiero estetico’ ma anche di ‘saggezza estetica’: essa è infatti è prossima al modello di razionalità pratica proposto da Aristotele, la *phronesis*, e al modello di razionalità estetica proposto da Kant, la Facoltà di Giudizio.<sup>37</sup>

Non è una forma di razionalità oggettiva, ma solo soggettiva,<sup>38</sup> e dunque non opera a partire da principi a priori, ma solo *in media res* passando da un confine

---

<sup>36</sup> *Ibidem*. Riporto qui di seguito il passo per intero: «Perché chiamiamo una certa cosa “numero”? Forse perché ha una – diretta – parentela con qualcosa che finora si è chiamato numero; e in questo modo, possiamo dire, acquisisce una parentela indiretta con altre cose che chiamiamo anche *così*. Ed estendiamo il nostro concetto di numero così come, nel tessere un filo, intrecciamo fibra con fibra. E la robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la sua lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra».

<sup>37</sup> Cfr. W. WELSCH, *Vernunft*, pp. 783-803.

<sup>38</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 829-853.

all'altro attraverso quelle linee di passaggio, *Übergänge*, che essa rintraccia tra i diversi paradigmi rispettandone la loro diversità. L'unica forma di unità che può concedere una simile concezione di ragione è quella rete che risulta dall'unione di queste linee di passaggio. La ragnatela, ancora una volta, come abbiamo già visto per l'estetico, è la 'metafora assoluta' (Blumenberg) ricorrente nelle opere di Welsch.

## 2.4 L'ANESTETICA COME PROGETTO DISCIPLINARE

Abbiamo visto come Marquard, nel ricorrere alla diade concettuale estetica-anestetica, distingua tra un modo positivo ed uno negativo di mettere in relazione i due concetti tra loro. Rapportarli positivamente significa considerarli l'uno (l'anestetica) l'oggetto dell'altro (l'estetica) e prescrivere dunque all'estetica il compito di occuparsi non solo dell'arte bella, ma anche di ciò che non è necessariamente estetico, la realtà. Stabilire invece una relazione di tipo negativo tra i due concetti equivale a instaurare un rapporto conflittuale tra di essi: il compito dell'estetica sarebbe in questo caso quello di tenere distinti il regno dell'arte (l'estetica vera e propria) dall'estetizzazione del mondo contemporaneo, nel quale tutte le differenze scompaiono e la stessa possibilità di percepire viene meno (l'anestetica). Marquard mette in rapporto queste nozioni attraverso la seconda modalità: nei suoi scritti infatti anestetica vale sempre come termine prettamente negativo, in quanto indica il male che la nostra società manifesta e che l'estetica deve evitare.

La critica che Welsch muove a Marquard si articola in tre punti:

- a) Quando Marquard parla di anestetica fa riferimento ad un concetto di «estetico» diverso da quello cui fa riferimento quando parla di estetica. In un caso si riferisce al significato di «percezione», nell'altro a quello di «bellezza». Il rischio che Marquard corre, a detta di Welsch, è quello del dogmatismo: non si capisce infatti perché dei due usi di 'estetico' solo il secondo debba essere legittimo. Che l'estetizzazione consista proprio in un problema legato alla percezione è un fatto che deve essere considerato rilevante proprio da un punto di vista estetico, perché l'estetica, oltre ad occuparsi della bellezza, si occupa proprio della *aisthesis*, ossia della percezione.

- b) La contrapposizione marquardiana fra «arte bella» e «realtà anestetizzata» implica una concezione anestetica dell'arte. Se l'arte è l'unico luogo nel quale tutta la bellezza del mondo si è concentrata e in cui la serenità dopo i suoi continui esili si è fermata,<sup>39</sup> essa è in altri termini un narcotico, la sola cosa che sia in grado di liberarci dal dolore e dalla pesantezza del mondo.
- c) Lo stretto legame che Marquard instaura tra arte e bellezza gli fa perdere di vista il potere di sovversione di tutte quelle opere d'arte «non più belle» le quali, lungi dall'aver la funzione di narcotico, hanno piuttosto quella di stimolare la riflessione proprio sui confini tra l'estetizzazione e l'anestetizzazione.

Come è facile intuire da queste critiche, il modo in cui Welsch intende la relazione estetica-anestetica si differenzia nettamente da quello di Marquard. Tra i due concetti non viene stabilito un rapporto di opposizione, esclusione o negazione, ma uno di tipo dialettico, ossia di stretta dipendenza ed implicazione reciproca. L'anestetica non deve essere intesa come la non-estetica (il contrario dell'estetica), l'anti-estetica (la messa al bando dell'estetica) o come il *das Un-Ästhetische* (ciò che può essere definito negativamente a partire da criteri estetici), ma come il rovescio della stessa medaglia: quella dell'*aisthesis*. Questa nozione presenta già di per sé una doppiezza semantica che la relazione estetica-anestetica esplicita: *aisthesis* può infatti significare al tempo stesso percezione e sensazione, conoscenza e sentimento. Mentre l'estetica sottolinea solo il primo polo dell'*aisthesis*, quello cognitivo, l'anestetica ne mette in luce anche il secondo, quello relativo alla sensibilità.

La relazione estetica-anestetica viene rintracciata da Welsch su tre piani: quello di alcuni fenomeni contemporanei, quello storico e quello sistematico.

#### 2.4.1 L'ANESTETICA NEL MONDO CONTEMPORANEO

L'«estetizzazione del mondo della vita» produce degli effetti di carattere anestetico: la bellezza (o presunta tale) che ci circonda, la cosiddetta «società delle immagini», le tecnologie multimediali, non rispondono all'esigenza di raffinare le nostre capacità percettive o di trasportare la nostra immaginazione in un libero gioco

---

<sup>39</sup> Cfr. O. MARQUARD, *Exile der Heiterkeit*, cit.

dell'intelletto, bensì quello di inebriare e stordire i sensi ed indurre al consumo, in una parola: di anestetizzare.

Accanto a questi fenomeni anestetizzanti in senso negativo, la società contemporanea presenta anche altri fenomeni di anestetizzazione che, in un certo qual modo, potrebbero anche essere considerati positivi. A questo proposito Welsch fa due esempi, quello dei *sex-shops* e quello del turismo multimediale. I primi potrebbero essere considerati dei veri e propri paradisi erotici; semplificando, le video-cabine rappresenterebbero delle occasioni non solo di liberazione dei propri istinti sessuali, ma anche un metodo per prevenire il contagio dell'AIDS. Inoltre se tutti i turisti del mondo si accontentassero di riprese video e di supporti multimediali, si risolverebbero gran parte dei problemi ecologici globali e locali. In entrambi i casi la perdita (anestetica) sarebbe compensata da un vantaggio (estetico): in un caso la perdita dell'incontro fisico con l'altro garantirebbe il mantenimento della salute personale, e nell'altro la perdita dell'incontro fisico con un luogo verrebbe compensata dal mantenimento della salute del mondo.

#### 2.4.2 L'ANESTETICA NELLA STORIA

Quando Welsch cerca di mostrare come anche su un piano storico la relazione estetica-anestetica si sia presentata, si limita a dire quanto segue:

La metafisica punta sull'anestetica, la modernità sull'estetica, il presente cerca una figura più complessa, proprio quella di estetica e anestetica.<sup>40</sup>

Dopodiché brevemente chiarisce che la metafisica è per definizione una forma di anestetica, in quanto meta-fisica significa alla lettera andare al di là della fisica, e che nell'età moderna l'ideale stoico-metafisico dell'uomo libero dalle passioni e da ogni turbamento, l'uomo anestetizzato, viene sostituito dall'ideale dell'esteta. Ritengo che questa sia la parte più debole della sua argomentazione, per le seguenti ragioni: anziché mostrare come la relazione estetica-anestetica sia rintracciabile nella storia, come essa si sia manifestata storicamente – ammesso che così sia stato – Welsch si limita a ridurre i concetti storici di antichità e modernità a due poli contrapposti riducendone la complessità. Egli stesso ne è d'altronde pienamente consapevole:

---

<sup>40</sup> W. WELSCH, *Ästhetik und Anästhetik*, cit., p. 24.

Quando in seguito spiegherò come nel XVIII secolo si sia affermato un altro modello di base – quello dell'estetica – non intendo dire che il progetto metafisico sia con ciò scomparso.<sup>41</sup>

Non si capisce allora l'utilità di ricorrere ad un'argomentazione storica di questo tipo quando quello che in realtà gli interessa è mostrare l'*attualità* del problema, ossia la sua pregnanza per l'estetica contemporanea alla quale egli vuole assegnare appunto un nuovo ambito di indagine: quello dell'anestetico. Che anche nella tradizione filosofica possano essere rintracciate delle indicazioni in tal senso nulla aggiunge all'urgenza del problema, anzi forse lo fa apparire ancor più sfuggente. Non a caso dunque, nella seconda edizione del saggio, questa trattazione storica dell'anestetica è stata notevolmente ridotta.<sup>42</sup> Più originale è invece il tentativo rappresentato dalla parte sistematica della sua analisi, dove egli elabora una teoria dell'anestetico (ma sarebbe meglio dire degli anestetici) e, partendo da considerazioni di tipo psicologico, mostra come l'anestetica sia un problema interno all'estetica stessa.

### 2.4.3 SISTEMATICA DELL'ANESTETICA

Che l'anestetica sia una questione propria dell'estetica è dimostrato dal fatto che essa è costitutiva della percezione stessa. La relazione estetica-anestetica può essere infatti individuata a tre livelli della percezione: all'interno del senso della vista, nel contrasto fra udito e vista, e in ciascuno dei cinque sensi.

La psicologia della Gestalt ci ha insegnato che non solo il non-percepire appartiene ad ogni percezione, ma anche che una tale esclusione, tale selettività, è costitutiva per il poter-percepire. Nel frattempo, ricerche neurofisiologiche hanno chiarito meglio questa relazione: i sistemi cognitivi possono operare solo quando si relazionano all'ambiente circostante in quanto sono di per sé autoreferenzialmente chiusi.<sup>43</sup>

In altri termini, la vista è possibile perché esiste la cecità: se vediamo non è perché non siamo ciechi, ma proprio perché lo siamo per la maggior parte delle cose.

Inoltre la storia della metafisica, come è stato fatto notare da più parti, mostra uno sviluppo unilaterale che ha dato priorità ad uno solo dei sensi, la vista,

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 26.

<sup>42</sup> Cfr. sopra: Introduzione, nota 3.

<sup>43</sup> Ivi, p. 31.

riconoscendogli una superiorità sugli altri e rimuovendo così tutto quello che, per esempio, ha a che fare con l'udito: bipolarità, vettorialità, esperienza.

Ma l'anestetica non si dà soltanto all'interno di un senso o nel contrasto tra due sensi, ma più in generale in qualsiasi percezione.

Ogni tipo di percezione presenta due piani. Il primo è la sua capacità di essere deducibile insieme alla sua tipica specifica [*Erschließungsleistung mit ihrer spezifischen Typik*] – nel caso del vedere ad esempio la deduzione del visibile attraverso determinati schemi di forme e colori –, il secondo è il singolo atto percettivo – il vedere questo volto qui, quella combinazione di colori lì. Voglio chiamare il primo il senso della percezione che si rapporta ad un orizzonte, [*den horizonthafte Sinn des Wahrnehmens*] ed il secondo il senso attuale della percezione [*den aktuellen Sinn des Wahrnehmens*].<sup>44</sup>

Detto in altri termini: la percezione presuppone se stessa, vediamo oggetti concreti perché possiamo vedere il vedere stesso, sentiamo suoni perché sappiamo di avere l'udito.

L'esistenza di questi due piani della percezione dimostra che l'anestetica è un problema interno alla percezione stessa: la percezione estetica di un oggetto implica l'anestetizzazione della facoltà percettiva e la percezione della facoltà percettiva implica l'anestetizzazione della percezione estetica di un oggetto.

Il primo piano della percezione – quello che Welsch definisce *horizonthafte* – può essere considerato come l'aspetto anestetizzato dal secondo piano della percezione – che Welsch definisce *aktuell* – e viceversa. Da questo punto di vista, l'oggettivismo e l'assolutismo sono quindi dottrine filosofiche insidiose che privilegiano solo il primo dei due piani della percezione, trascurando consapevolmente tutte le forme di percezione particolare che non rientrano nell'*orizzonte* percettivo adottato. Invece, porre l'accento su entrambi i momenti della percezione potrà essere utile per evitare ogni forma di dogmatismo. In questa direzione si muovono oggi non tanto i filosofi ma piuttosto gli artisti. Welsch annovera tra le opere d'arte che si sforzano di evidenziare il lato anestetico delle immagini cui la nostra percezione si è assuefatta, quelle di Duchamp, di Francis Bacon, dell'architettura decostruttivista ed inoltre anche quelle dell'arte povera e di quella minimalista. Questi artisti prolungano quel taglio paradossale inciso da Buñuel nei nostri occhi con la prima sequenza del celebre

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 33.

film del 1928, *Un chien andalou*, ferita che impedisce la vista per allargare l'orizzonte del nostro sguardo.

In opposizione all'utopia moderna di una cultura totalmente estetica, sarebbe arrivato il momento di sviluppare una *cultura delle macchie cieche*. La cultura critica dovrebbe riconoscere in ciò il suo compito più importante.<sup>45</sup>

La «macchia cieca» è quel punto della retina insensibile alla luce dove penetra il nervo ottico. Promuovere una «cultura delle macchie cieche» significa prendere in considerazione l'anestetica dell'estetica, l'ombra della luce, la cecità necessaria per la vista, il nulla dell'essere.

L'estetica filosofica dovrebbe fare dell'anestetica uno dei suoi poli tematici. Una tale estetica, anesteticamente accentuata, diverrebbe una scuola della diversità. Lampo, disturbo, esplosioni, estraneità sarebbero le sue categorie fondamentali. Contro la continuità di ciò che è comunicabile e contro la bella consunzione essa punta sulla divergenza e l'eterogeneità.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 39.

<sup>46</sup> *Ibidem*.



SECONDA PARTE

**NUOVA ESTETICA**

## 1. GERNOT BÖHME

### PREMESSA: DA WELSCH A BÖHME

Il progetto disciplinare di Welsch non ha avuto seguito. Almeno così sembrerebbero stare le cose a prima vista. Infatti sebbene molti dopo di lui si siano preoccupati di rifondare l'estetica, e abbiano parlato di una "nuova estetica", nessuno ha mai rivendicato l'introduzione della branca o della disciplina "anestetica" all'interno delle discipline filosofiche. E sebbene molti dopo di lui abbiano introdotto delle nuove categorie, nessuno di loro ha scelto "lampo, disturbo, esplosione, estraneità" come quelle fondamentali.<sup>1</sup> Tuttavia il percorso che le riflessioni di Welsch ha inaugurato è stato seguito e approfondito e ad esso si richiama esplicitamente Gernot Böhme, nato nel 1937 a Dessau, docente di filosofia dal 1977 al 2002 alla Technische Universität di Darmstadt.

Partendo da un'analisi del postmoderno, Welsch ha tentato di sollevare l'universalizzazione dell'Estetico al piano della teoria, determinando intanto l'Aisthesis nuovamente come conoscenza e poi, al contrario, ancora più radicalmente, la conoscenza in generale come Aisthesis. A tale approccio si lega anche quello qui presentato, tanto per il riferimento ad Alexander Gottlieb Baumgarten quanto per il perseguimento dello scopo di una Aisthetik generale. A differenza di Welsch però, in realtà, a me interessa sviluppare [*entfalten*] la conoscenza estetica come una conoscenza particolare, e soprattutto diversa da quella scientifica, e in conseguenza di ciò, indicare [*aufweisen*] che essa scopre nel mondo ciò che non è accessibile ad altri modi di conoscenza.<sup>2</sup>

Al di là della corretta interpretazione del tentativo di Welsch, che, come abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro, è riconducibile solo parzialmente alle velleità universalistiche rilevate da Böhme, queste parole rivelano come il progetto estetologico del filosofo di Darmstadt si collochi lungo quella stessa linea che i suoi primi lavori dedicati alle "alternative della scienza" hanno percorso nella seconda metà degli anni Settanta.<sup>3</sup>

Dal punto di vista di Böhme sebbene il bisogno di un'alternativa alla scienza, emerso dallo sviluppo socio-culturale di quegli anni, sia non solo legittimo, ma anche

---

<sup>1</sup> Cfr. Prima Parte, § 2.4.3.

<sup>2</sup> G. BÖHME, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001, p. 10.

<sup>3</sup> Cfr. G. BÖHME, *Alternativen der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.

urgente, non avrebbe senso individuare una alternativa alla scienza che abbia la pretesa di essere una nuova scienza, una scienza migliore o più scientifica della scienza. Si tratta invece di considerare la scienza come una delle alternative possibili del sapere e di considerare quest'ultimo come un campo molto più esteso della scienza in cui hanno diritto di cittadinanza molte forme di sapere differenti tra loro. Possiamo riassumere le tesi di Böhme nell'elenco seguente:

- Le scienze naturali possono essere sviluppate non solo come forme del sapere della produzione [*Produktionswissen*] ma anche come saperi utili all'orientamento [*Orientierungswissen*] in un ordine naturale dato. La scienza infatti non inventa la natura ma fornisce solo alcuni strumenti utili all'uomo per orientarsi in essa.
- È possibile pensare ad una scienza della natura che non tematizzi i fenomeni naturali prendendo in considerazione solo la misurabilità delle loro influenze reciproche, ma anche il loro rapporto con l'uomo. Esempio a tal proposito è il caso delle concezioni chimiche di Aristotele che, basando la sua teoria dei quattro elementi sui processi umani dell'alimentazione e della digestione, eleva le quattro qualità (caldo, freddo, umido, asciutto) dal piano della percezione sensibile a quello delle proprietà degli elementi.<sup>4</sup> Böhme non si limita soltanto a rintracciare nel passato teorie scientifiche alternative a quelle affermatesi nella modernità, ma tenta anche di tracciare dei possibili modelli di sviluppo per la scienza contemporanea e parla a favore di una "scienza sociale della natura" la quale non deve essere intesa come una scienza nuova e diversa rispetto alla scienza della natura sino ad oggi sviluppata, ma come una sua trasformazione.<sup>5</sup>

Questa trasformazione dovrebbe tematizzare gli effetti concreti che l'uomo ha sulla natura sulla base del concetto del metabolismo Uomo-Natura.<sup>6</sup>

- I concetti scientifici non sono dotati di una loro neutralità politica e normativa, ma anzi implicano sempre un riferimento esplicito di questo tipo. Anche questa tesi è argomentata da Böhme ricorrendo ad esempi storici: la

---

<sup>4</sup> Cfr. G. BÖHME, *Aristotelische Wissenschaft. Aristoteles' Chemie: eine Stoffwechselchemie*, in IDEM, *Alternativen der Wissenschaft*, cit., pp. 101-120.

<sup>5</sup> Cfr. G. BÖHME - J. GREBE, *Soziale Naturwissenschaft*, in G. BÖHME, *Alternativen der Wissenschaft*, cit., pp. 245-271.

<sup>6</sup> Ivi, p. 22

medicina politica di Virchow del XIX secolo<sup>7</sup> e la psicologia politica di Brückner del XX secolo.<sup>8</sup> L'analisi di questi casi dimostra non solo che la rinuncia alla politica da parte della scienza moderna si riduce ad una dichiarazione di principio che serve solo a garantire la libertà dalla censura, ma anche che tale rinuncia è impraticabile. Infatti Virchow rintraccia nei rapporti sociali e politici l'origine di alcune epidemie e Brückner considera la sua psicologia come uno strumento di indagine politica. Posizioni che costeranno ad entrambi un rapporto conflittuale con le autorità politiche, conflitto che dimostra ancora di più come i rapporti tra scienza e politica non possono più essere risolti con il ricorso al baratto, caratteristico dell'età moderna, di libertà di ricerca e astensione dalla politica.

Riassumendo, possiamo dire che per Böhme la scienza rappresenta in definitiva solo una delle possibili alternative di chiarimento di alcuni stati di cose, poiché l'unità del sapere non è il criterio assoluto della razionalità. Sebbene dunque egli prenda in via preliminare le distanze dalle presunte pretese universalistiche del pensiero del primo Welsch, condivide con l'ultimo Welsch la convinzione che la razionalità non è fondata sull'unità del sapere ma sulla connessione trasversale dei saperi. È curioso notare che la bibliografia di Aisthetik, pubblicato nel 2001, non include l'ultima opera di Welsch, *Vernunft*, sebbene Böhme abbia già presente, almeno dal 1999, l'idea di ragione trasversale alla quale si era dedicato Welsch, come dimostra la seguente citazione:

Lyotard non vuole conciliare la modernità con se stessa, come Habermas, e non tenta nemmeno, come Welsch, di mobilitare ancora una volta la Ragione come qualcosa di trasversale per la mediazione del tutto [*Vermittlung des Ganzen*].<sup>9</sup>

Queste parole ci informano non solo sulle conoscenze di Böhme, ma soprattutto sulle sue insofferenze: la posizione di Welsch infatti non è considerata originale, ma come un'ennesima variazione sul tema della Ragione totalizzante. Una considerazione

---

<sup>7</sup> Cfr. G. BÖHME, *Politische Medizin. 1848 und die Nicht-Entstehung der Sozialmedizin. Über das Scheitern einer wissenschaftlichen Entwicklung und seine politischen Ursachen*, in IDEM, *Alternativen der Wissenschaft*, cit., pp. 170-197.

<sup>8</sup> Cfr. G. BÖHME, *Politische Psychologie. Über Brückners politische Psychologie*, in IDEM, *Alternativen der Wissenschaft*, cit., pp. 198-211.

<sup>9</sup> G. BÖHME, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Suhrkamp, Frankfurt 1999, p. 65.

più attenta del corposo volume del Welsch più maturo avrebbe di certo permesso a Böhme di rivedere questo giudizio.

### 1.1 L'ESPERIENZA PERCETTIVA

Böhme ha cominciato a Göttingen i suoi studi di matematica, fisica e filosofia e gli ha conclusi ad Amburgo. Dopo la promozione conseguita nel 1965, ha lavorato come assistente fino al 1969 alle Università di Heidelberg e di Amburgo, ed ha poi conseguito l'abilitazione nel 1972 a Monaco. Prima di essere chiamato nel 1977 alla cattedra di filosofia della TU di Darmstadt, ha lavorato per sette anni all'«Istituto Max Planck per la ricerca della condizioni di vita del mondo tecnico-scientifico», fondato nel 1970 dal fisico e filosofo Carl Friedrich von Weizsäcker e da lui diretto insieme ad Habermas.<sup>10</sup>

La formazione scientifica di Böhme si riflette in maniera piuttosto evidente nel suo approccio all'estetica. Infatti egli sembra a tratti procedere come un fisico empirista: prima analizza i dati percettivi, poi elabora delle schemi concettuali, ed infine li verifica. Il risultato finale sarà quella “teoria generale della percezione” o

---

<sup>10</sup> *L'Institut zur Erforschung der Lebensbedingungen der wissenschaftlich-technischen Welt* fu creato sulle rive del lago di Starnberg, in Baviera, con l'obiettivo di studiare i rapporti tra sviluppo tecnologico, politica e morale. Al centro dei programmi di ricerca finanziati fino al 1983, anno di scioglimento dell'Istituto, venivano posti temi come il pericolo della guerra atomica, la crisi ambientale e il conflitto tra nord e sud del mondo.

Weizsäcker, nato nel 1912, due settimane dopo lo scoppio della guerra, nel settembre 1939, fu chiamato a lavorare ad un progetto sulla produzione di armi. Le competenze necessarie per ricoprire tale mansione provenivano a Weizsäcker dagli studi di matematica, fisica ed astronomia che lo avevano impegnato tra il 1929 e il 1933 e durante i quali era stato allievo di Werner Heisenberg e Niels Bohr, che com'è noto, lavorano alla progettazione e alla costruzione della bomba atomica, il primo per i tedeschi ed il secondo per gli Alleati.

Insieme a Heisenberg e Otto Hahn, che nel 1938 aveva scoperto la fissione nucleare, Weizsäcker progettò ma non realizzò la bomba atomica, perché le risorse allora disponibili per la costruzione della bomba non erano sufficienti. Dopo un anno di ricerche, quando il gruppo tedesco si rese conto di non essere in grado di realizzare la bomba, Heisenberg decise di incontrare Bohr. Il fisico tedesco sperava allora, secondo quanto riferito da Weizsäcker in una recente intervista (rilasciata a Stefania Maurizi: *L'atomica di Hitler* in «Tuttoscienze de La Stampa», 28 agosto 2002) di dissuadere gli Alleati dalla costruzione della bomba assicurandoli del fatto che i tedeschi non sarebbero mai riusciti a realizzarla. Le cose purtroppo non andarono così e questo incontro tra Bohr e Heisenberg è rimasto avvolto di misteri che non potranno mai essere del tutto chiariti e che sono tuttora al centro del dibattito storico. Negli anni '50 infatti, in seguito alla pubblicazione del libro del giornalista Robert Jungk, *Gi apprendisti stregoni* (Torino, Einaudi 1958), in cui si sosteneva la tesi che gli scienziati tedeschi avevano cercato di prevenire, per ragioni morali, la costruzione di un'atomica tedesca, Bohr scrisse a Heisenberg delle lettere che non gli furono mai spedite e che sono state pubblicate recentemente (febbraio 2002) dalla famiglia Bohr. In queste lettere, consultabili al sito [www.nba.nbi.dk](http://www.nba.nbi.dk), Bohr accusava Heisenberg e Weizsäcker non solo della loro corresponsabilità nella creazione dell'atomica tedesca ma anche del loro fanatismo politico.

Il coinvolgimento di Weizsäcker nelle ricerche atomiche naziste, la speranza illusoria, che lo aveva mosso, di poter avere un'influenza politica positiva sugli eventi storici di quegli anni, hanno ovviamente pesato enormemente sulle direzioni che hanno preso le sue ricerche filosofiche nel dopoguerra, le quali hanno messo sempre in primo piano la questioni della responsabilità morale della scienza e della tecnica. Tematiche che abbiamo ritrovato nei primi lavori di Böhme e che hanno segnato tutto il suo percorso successivo.

Asthetik che l'estetica ha tentato ai suoi albori di elaborare, prima di trasformarsi in una teoria del giudizio intellettuale.

Il problema di partenza consiste per Böhme nel chiarire che cosa si debba intendere con percezione:

la percezione non deve essere intesa semplicisticamente come una facoltà fondamentale già data, ma come qualcosa che si definisce parallelamente a ciascun sviluppo socioculturale.<sup>11</sup>

L'Asthetik dovrà dunque confrontarsi con questa difficoltà originaria e non presupporre ingenuamente l'esistenza di un apparato percettivo universale non soggetto a filtri. Come è stato dimostrato da più parti (Böhme si riferisce in particolare a Dieter Hoffman-Axthelm<sup>12</sup>), le condizioni per la percezione vengono create attraverso l'evoluzione culturale di una società, il rapporto tra le forze produttive di una società e il processo di socializzazione esperito durante l'infanzia. Sebbene la percezione sia sempre condizionata da queste "chiavi" (così le definisce Hoffman-Axthelm) ed i modi di percepire non possano essere in alcun caso generalizzati, si può (e si deve) comunque indagare la percezione e i modi percettivi, anche se i risultati dell'indagine dovranno essere considerati sempre individuali, ossia legati ad un genere, ad un'etnia e ad un tempo storico determinato.

Dopo aver chiarito quello che lui definisce il problema "dell'inizio" dell'Asthetik, Böhme prosegue con quell'attitudine empirista cui accennavamo sopra, nell'elencare alcuni esempi di percezione. Per descrivere le nostre esperienze percettive utilizziamo molto spesso enunciati quali "vedo un albero", "vedo l'albero", "mi fa freddo". Queste espressioni, al di là di ciò che intendono comunicare quando si ricorre ad esse, contengono delle informazioni preziose da un punto di vista formale che possono aiutarci a chiarire meglio che cosa accade quando percepiamo. La percezione presuppone innanzitutto sempre un polo-soggetto, il quale può essere più o meno coinvolto corporalmente: percepiamo un albero con gli occhi, ma sentiamo il freddo tremando. La percezione presuppone anche un polo-oggetto, il quale può essere più o meno concreto: un albero non ha di certo la consistenza del freddo.

---

<sup>11</sup> G. BÖHME, *Asthetik*, cit., p. 32.

<sup>12</sup> Cfr. D. HOFFMANN-AXTHELM, *Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung*, Campus, Frankfurt a. M. 1984.

L'oggetto della percezione "mi fa freddo" è dunque qualcosa di atmosferico che non si lascia distinguere come una cosa, o meglio, non si lascia ispessire [*verdichten*] in una cosa.<sup>13</sup>

L'analisi fenomenologia dell'esperienza percettiva condotta da Böhme dimostra dunque che il polo-soggetto ed il polo-oggetto sono due condizioni necessarie ma non invariabili. Quello che percepiamo con i nostri sensi non si lascia sempre ridurre ad un oggetto o ad una cosa, ma ha primariamente un carattere vago, analogo a quello che hanno le atmosfere. Se dunque volessimo individuare «un candidato per una modalità percettiva fondamentale ed estesa» dovremmo scegliere il «sentore della presenza» [*das Spüren von Anwesenheit*]<sup>14</sup> di un polo-oggetto da parte da un polo-soggetto. Quello che sta in mezzo a questi due poli e che costituisce «il primo oggetto della percezione»<sup>15</sup> è l'atmosfera.

### 1.1.1 IL POLO-SOGGETTO: *BEFINDLICHKEIT*

L'Asthetik di Böhme, prendendo le mosse dall'estetica di Baumgarten e da quella di Kant, considera la percezione come una forma di conoscenza peculiare (Baumgarten) che genera in chi percepisce uno stato di piacere o di dispiacere (Kant). Questa definizione non basta però, secondo Böhme, a chiarire del tutto quello che accade quando il soggetto percepisce, perché sebbene presupponga che la percezione è sempre un'esperienza possibile per la co-presenza di soggetto e oggetto, non sottolinea il carattere materiale della presenza fisica del soggetto, prediligendo quello psicologico del piacere e del dispiacere che il soggetto percipiente prova in presenza di un oggetto. L'Asthetik, dunque, approfondendo la tradizione estetologica precedente, si propone di chiarire che cosa accade al soggetto "uomo" quando percepisce.

Come mostrano le pitture rinascimentali, la percezione rimanda sempre ad un punto di vista. La fenomenologia e la psicologia della percezione hanno poi dimostrato che, oltre al punto di vista, un presupposto fondamentale della percezione è l'interesse. In entrambe queste prospettive tuttavia la presenza effettiva e corporea del soggetto viene trascurata, perché il punto di vista e l'interesse essendo

---

<sup>13</sup> G. BÖHME, *Asthetik*, cit., p. 39.

<sup>14</sup> Ivi, p. 41.

<sup>15</sup> Ivi, p. 45.

generalizzabili, potrebbero essere postulati e intuiti anche senza la presenza di un corpo. Il vero presupposto della percezione dunque non è solo un punto di vista interessato, ma un “io incarnato”, come ha messo in evidenza Merleau-Ponty.<sup>16</sup>

È solo per il suo carattere patetico che il soggetto non può essere sostituito da nessun altro. È solo perché io stesso sono colpito dalla percezione che non posso essere supplito nei miei atti percettivi. Le esperienze che mostrano meglio di altre quanto ciò sia vero sono quelle del terrore da un lato e quelle del sentimento oceanico. Il soggetto può percepire il dispiacere delle prime e il piacere delle seconde solo perché le sente letteralmente sulla propria pelle, perché «si trova» [*sich befinden*] in esse e da esse rimane colpito [*betroffen*]. Qualsiasi analisi della percezione e del soggetto percipiente non potrà quindi trascurare questo «trovarsi colpiti» e considerarlo un elemento secondario ed accessorio, ma dovrà ritenerlo una categoria fondamentale non solo della percezione, ma dell’esistenza umana.

Possiamo comunicare la relazione esistente tra l’essere colpiti [*Betroffenheit*] e il sentire della propria presenza attraverso il termine *Befindlichkeit*. Quest’espressione tedesca infatti ha il vantaggio di costruire sul piano linguistico il ponte necessario per metterli in comunicazione.<sup>17</sup>

*Befindlichkeit* è la forma sostantivata dei verbi *sich befinden* e *sich fühlen*, e quindi è al tempo stesso un concetto spaziale (*sich befinden*: trovarsi in un luogo) ed un concetto emotivo (*sich fühlen*: sentirsi). Quando un medico chiede ad un paziente: “Come si sente?”, l’interrogazione concerne la *Befindlichkeit* del paziente, poiché il paziente risponde descrivendo il suo stato corporeo a partire dalle sensazioni che percepisce. Analogamente Böhme invita gli estetologi ad interrogarsi sulla *Befindlichkeit* in generale e ne fornisce per primo una breve analisi.

Per descrivere la *Befindlichkeit* si dovrebbe dire *sono pieno d’odio* e non *odio* x.<sup>18</sup>

La *Befindlichkeit* non deve essere considerata un sentimento [*Gefühl*] indirizzato a qualcosa o qualcuno, ma uno stato [*Zustand*] del soggetto, perché essa comporta sempre una modificazione del sentore corporeo, una modificazione del corpo

---

<sup>16</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, ed. it. a cura di A. Bionni, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

<sup>17</sup> G. BÖHME, *Aisthetik*, cit., p. 78

<sup>18</sup> Ivi, p. 81



percipiente stesso, ed infine una modificazione della percezione in generale. Ad esempio quando dico: “ho freddo” (a) sto descrivendo quello che sto sentendo, e quindi sto enunciando un cambiamento di sentore improvviso rispetto a quello che stavo sentendo prima di esprimermi con questo enunciato, (b) ho la pelle d’oca, e quindi sto subendo una modificazione corporea, (c) sto comunicando una percezione sensoriale complessa.

La *Befindlichkeit* descrive quindi la «disposizione» [*Disposition*] dell’io nell’atto percettivo prima che avvenga la separazione di polo-soggetto e polo-oggetto. Il distacco dell’io è possibile solo quando il coinvolgimento percettivo è interrotto e l’io può elevarsi al di sopra del percepito per giudicare se stesso. Si può giungere a questo superamento della *Befindlichkeit*, ovvero all’esplicazione del proprio autopercepirsi, attraverso due vie: quella negativa della oppressione [*Bedrängnis*] e quella positiva della gioia [*Emphase*]. Si può essere oppressi o felici per lo stato percettivo in cui ci si trova. L’io che si distacca dalla situazione affettivo-percettiva per elevarsi al di sopra di essa ed osservarsi è comunque un io socializzato.

Ciò significa che l’io è talmente stabilizzato attraverso i rapporti sociali da apparire per qualcuno addirittura come una sostanza, come una cosa che è sempre presente. Tale stabilizzazione dell’istanza-io avviene attraverso il meccanismo del riconoscimento e delle aspettative sociali. Mentre io appaio a me stesso solo in maniera sporadica e altamente indeterminata, io mi incontro negli occhi degli altri e delle loro aspettative come un’istanza stabile, alla quale viene attribuita continuità e identità nel tempo. Nel momento in cui io mi identifico con il me che vedo apparire negli occhi degli altri, io passo dalla dipendenza dalle relazioni con gli altri ad un insieme di *Befindlichkeiten*.<sup>19</sup>

La *Befindlichkeit* deve dunque essere intesa da un lato come «sentore della presenza corporea» [*Spüren der leiblichen Anwesenheit*] e dall’altro come «sentore dell’esistenza sociale» [*Spüren der sozialen Existenz*].<sup>20</sup>

### 1.1.2 IL POLO-OGGETTO: ESTASI E COSE

L’analisi dell’esperienza percettiva condotta da Böhme, come abbiamo visto, considera la percezione come il sentore della presenza di un oggetto da parte di un

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 86.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

soggetto. Abbiamo poi anche analizzato più da vicino come debba essere inteso il polo-soggetto e quali siano le categorie che gli si addicono. Ci rimane ora da approfondire il polo-oggetto della percezione e da individuare le categorie adatte a chiarire che cosa ci permette di percepire oggetti, siano essi cose o persone.

Dal punto di vista di Böhme, noi percepiamo le cose in virtù delle loro estasi, ovvero grazie al loro venir-fuori da se stesse, e non in virtù delle loro qualità, come si sarebbe tentati di pensare ricorrendo ad un concetto sicuramente più tradizionale e più accreditato di quello di estasi. La qualità era per Aristotele la categoria che comprende le determinazioni che è pertinente enunciare in risposta alla domanda su *come* è la cosa. Aristotele non metteva in discussione la percepibilità delle cose, ma la considerava un presupposto ontologico indiscutibile perché il cosmo era considerato a priori il regno del percepibile. La filosofia moderna, riallacciandosi alla tradizione degli atomisti che consideravano sapori, odori, colori non proprietà delle cose in se stesse ma caratteri che noi proiettiamo sulle cose in virtù della struttura soggettiva dei nostri apparati percettivi, ha diffusamente criticato il presupposto aristotelico di una oggettività delle qualità sensibili. La distinzione proposta dallo scienziato Boyle di qualità primarie oggettive (proprietà geometrico-meccaniche quali volume e peso) e qualità secondarie soggettive (qualità sensibili quali colori, odori, sapori, suoni) ha dominato la filosofia seicentesca, infatti anche Cartesio, Galileo, Hobbes e Locke concordano nel considerare soggettive le qualità sensibili. Questo rifiuto dell'oggettività delle qualità sensibili ha condotto poi ovviamente alla contrapposizione ontologica tra realtà fisica, come oggetto trascendente determinato matematicamente e rappresentabile solo per via di simboli, e spazio percettivo. È stato Husserl ad interpretare in questi termini il senso di tutta la polemica moderna sulle qualità primarie e secondarie, assumendo però nei confronti dell'oggetto completamente geometrizzato l'atteggiamento puramente descrittivo caratteristico della fenomenologia, non presumendo, come aveva fatto il pensiero dei tre secoli precedenti, che tale oggetto costituisca la vera struttura fisica. A partire da questa esigenza husserliana di non derealizzare il qualitativo, Böhme propone di escludere la categoria della qualità dallo schema concettuale che la sua Aisthethik vuole imbastire.

Secondo lui il concetto moderno di qualità non può essere utilizzato dall'Aisthethik per le seguenti ragioni:

- a) Le qualità sono determinanti, ovvero servono per distinguere una cosa separandola dalle altre cose in mezzo alle quali si trova. Il blu di una tazza però non determina l'esistenza della tazza.
- b) Le qualità rimandano ad un sostrato ontologico, ovvero servono a descrivere l'essenza delle cose. Il sapore delle ciliegie però non può essere considerato l'essenza dell'ente ciliegia.
- c) Il concetto tradizionale di qualità include anche quelle proprietà, quali la durezza e la malleabilità, che possono essere attribuite agli oggetti solo dopo averli sottoposti al loro utilizzo pratico.

Dal punto di vista dell'Asthetik, ossia dal punto di vista di chi vuole offrire una teoria generale della percezione, le qualità rilevanti sono quelle che la tradizione moderna ha considerato secondarie e soggettive, ossia proprio quelle qualità quali il blu di una tazza, il sapore di un frutto, l'odore di un ambiente, qualità strettamente legate alla mera esperienza percettiva. Tutte le qualità diventano dunque, sotto il profilo dell'Asthetik, estasi delle cose, articolazioni possibili (e non necessarie e fondanti) del modo di essere delle cose.

I colori sono esperiti primariamente come estasi e tutte le nozioni della fisica dell'origine dei colori (luce, riflessione, assorbimento, ecc.) non hanno nessun ruolo nel momento in cui percepiamo un colore. La luce, dal punto di vista aesthetic,

è il mezzo per la coloritura, il presupposto scenico affinché le cose possano mostrarsi colorate.<sup>21</sup>

Gli odori e i suoni sono i modi caratteristici in cui le cose segnalano la loro presenza e non sono riducibili al risultato di uno scambio energetico: ad esempio, quando si colpisce una ciotola, questa inizia a vibrare e la frequenza della vibrazione produce un suono, ma senza questa vibrazione visibile non si darebbe alcun suono. Persino il volume, che tradizionalmente rientra nella classe delle qualità primarie, può essere considerato un'estasi poiché da un punto di vista aesthetic non è interessante conoscere il peso esatto di un'edificio ma semmai l'effetto di pesantezza che genera. Quando parliamo della "leggerezza di un ponte" segnaliamo appunto questa priorità dell'estasi sulla qualità. L'estasi della voluminosità inoltre può essere generata non solo dal volume reale delle cose ma anche dalla disposizione delle cose nello spazio.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 139.

In definitiva dunque le estasi non sono né oggettive, né soggettive, ma sono articolazioni possibili del polo-oggetto della percezione che possono essere organizzate tra loro per generare l'atmosfera che il "lavoratore estetico", ossia il designer, l'artista o l'architetto dei paesaggi, intende creare.

Le riflessioni di Böhme intorno al polo-oggetto della percezione non prendono in considerazione soltanto la nozione moderna di qualità, ma si estendono anche alla nozione di cosa [*Ding*].

I quadri vengono dipinti, le sculture modellate, gli oggetti preparati, agli oggetti d'uso viene data una forma nel design, le case vengono costruite. Sebbene l'intenzione di questa lavorazione e produzione di cose si rivolga alla creazione di apparenze, il lavoro estetico rimane elaborazione di cose.<sup>22</sup>

Questa constatazione potrebbe indurre erroneamente a credere che l'oggettività, dopo essere stata gettata dalla finestra, rientri dalla porta. In realtà nel momento in cui Böhme si rivolge alla nozione di cosa, lo fa per sottolineare una volta di più l'inutilità della contrapposizione di soggettivo ed oggettivo, e per ribadire piuttosto l'importanza della distinzione tra *Wirklichkeit* e *Realität*.

Com'è noto, il termine *Wirklichkeit* indica ciò che esiste o accade effettivamente mentre il termine *Realität*, derivato dal termine latino *res*, rimanda alla realtà come insieme di oggetti e cose. Al di là della distinzione linguistica e filosofica quello che interessa a Böhme è che

la differenziazione di *Wirklichkeit* e *Realität* corrisponde anche allo stato contemporaneo del nostro essere sociale, ossia quello dell'economia estetica e di una politica estetizzata. Quando si distinguono *Wirklichkeit* e *Realität* non si tratta soltanto di fare una distinzione metodologica e analitica che assicuri ad una disciplina, l'estetica, il suo campo di lavoro, ma anche di fare una distinzione che già da lungo tempo è stata fatta, o meglio ancora, che non è stata fatta ma che viviamo come uno strappo, un vuoto, una distanza.<sup>23</sup>

La *Wirklichkeit* nel mondo contemporaneo ha preso il sopravvento sulla *Realität*. L'estetica dunque, sebbene scelga a priori di essere una disciplina che si occupa della realtà che esiste e che effettivamente accade, ossia della realtà delle cose così come essa appare ai sensi, non può sottrarsi alla necessità di riflettere anche sulla *Realität*

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 159.

<sup>23</sup> Ivi, p. 160. Corsivo mio.

delle cose, perché nel mondo contemporaneo la distanza tra questi due piani di realtà si è talmente accorciata da dover essere continuamente rimisurata e calibrata. Vale dunque la pena di chiedersi secondo Böhme che cosa sia da un punto di vista estetico una *cosa*. Per rispondere a questo quesito egli individua cinque «categorie della cosa» [*Dingkategorie*]: elemento generatore [*Erzeugende*], località [*Lokalität*], identità [*Identität*], oggettività [*Objektivität*], questo-qui [*Dies-da*].

Il primo livello percettivo individuato da Böhme è come abbiamo detto quello del sentore di una presenza. La percezione non si indirizza spontaneamente ed in maniera immediata ad una cosa, ma deduce la presenza di una cosa da una sensazione vaga. La cosa quindi non può essere mai percepita, ma solo pensata, ed il primo modo in cui ci rappresentiamo una cosa è quello della generazione: colpiti da una atmosfera pensiamo innanzitutto alla cosa come a quell'elemento capace di aver generato l'atmosfera in cui ci troviamo. La cosa quindi è inizialmente pensata come elemento generatore [*Erzeugende*].

La categoria successiva che ci permette di organizzare la percezione della cosa è quella della località: dopo aver attribuito un elemento generatore all'atmosfera che ci colpisce, pensiamo ad un luogo in cui esso si trovi materialmente.

Attraverso un ulteriore cambiamento della direzione della realtà apparente, le cose iniziano ad essere pensate *sub specie* identità.

Il processo progressivo di de-soggettivazione della percezione conduce poi a pensare all'oggettività delle cose ed infine alla cosa come un «questa cosa qui» del tutto separata ed opposta all'io.

Riassumendo, possiamo adesso dire che cosa sia la percezione-di-cosa [*Dingwahrnehmung*]. Essa è la constatazione di un qualcosa, che esiste come un corpo [*körperlich*] e con determinate qualità in un luogo e che si fa notare attraverso la sua presenza in un determinato modo, vale a dire attraverso la creazione di una determinata atmosfera. A dire il vero, la cosa viene dunque percepita come tale solo indirettamente. La percezione-di-cosa è una percezione specifica, che risulta [*entsteht*] dal processo di opposizione, differenziazione e restringimento dalla percezione fondamentale, il sentore atmosferico.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 172.

## 1.2 ATMOSFERE

Böhme è noto come teorico delle atmosfere. Abbiamo preferito ritardare l'esposizione del concetto che lo ha reso noto, per fornire prima di tutto il quadro teorico in cui questo concetto si colloca. Tuttavia non potevamo fare a meno di imbatteci più volte in esso, poiché, come mostra anche l'ultima citazione riportata, il sentore atmosferico è per Böhme il paradigma di ogni forma di percezione e le atmosfere, come abbiamo detto sopra, sono il «primo oggetto della percezione».

Böhme propone di considerare il concetto di atmosfera come un concetto filosofico, sebbene esso non sia mai stato preso in considerazione dalla filosofia prima di lui.<sup>25</sup> Per descrivere quello che sono le atmosfere, egli ricorre innanzitutto agli aggettivi che la nostra tradizione linguistica ha elaborato (serena, melanconica, gioviale, sospetta, erotica, etc.).

L'introduzione in estetica delle *atmosphäre* come concetto dovrebbe legare caratteri diversi ai diversi usi che nel linguaggio comune si fanno del termine atmosfera.<sup>26</sup>

Il *carattere* precipuo delle atmosfere è infatti quello che l'uso comune del concetto di atmosfera mette in evidenza: parliamo di atmosfere sempre come un'esperienza soggettiva legata ad un contesto senza saper distinguere se esse provengono dalle cose che percepiamo e dalle situazioni che viviamo o dalla mente del soggetto che le esperisce. Le atmosfere di cui l'estetica si occupa sono dunque proprio queste esperienze primarie che nel linguaggio del mondo contemporaneo stanno assumendo una maggiore rilevanza; infatti la creazione di una buona atmosfera è a volta assunta come un obiettivo politico da perseguire o come un valore aggiunto relativo di alcuni prodotti commerciali.

Böhme si propone di classificare le atmosfere in base al loro carattere. Egli sceglie il termine *Charakter* perché questo termine ha assunto il significato di *proprietà primaria* solo con Leibniz, mentre in origine indicava non tanto il potenziale interno di una capacità e di una maniera di agire, quanto piuttosto l'impronta esterna di una cosa.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Böhme fa più volte riferimento all'opera del filosofo Hermann Schmitz che è l'unico ad avere utilizzato più volte il concetto di atmosfera nel suo *System der Philosophie* scritto tra il 1964 e il 1978.

<sup>26</sup> G. BÖHME, *Atmosphäre*, cit, p. 22.

<sup>27</sup> Cfr. F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, W. de Gruyter, Berlin-New York 1960, p. 116.

Il concetto di atmosfera non può essere considerato un concetto in senso kantiano. Il concetto di qualcosa infatti, come insegna il Kant della Ration Pura, serve ad organizzare la percezione – come recita la nota formula: «le intuizioni senza concetto sono cieche». La presenza di un'atmosfera invece si intuisce anche in assenza del suo concetto. Secondo Kant, possiamo percepire un cane concreto perché la nostra percezione si organizza secondo quella regola generale per cui al concetto di cane corrisponde la figura di un quadrupede. Nel caso delle atmosfere invece le cose funzionano diversamente perché io posso pensare al concetto di esse solo in un momento diverso da quello in cui le sto percependo ed il concetto di atmosfera non è necessario per percepirlo.

Il soggetto percipiente si trova sempre immerso in un'atmosfera. Mentre l'atmosferico può essere considerato qualcosa di più vicino al polo-oggetto, in quanto per essere percepito come tale deve essersi distaccato in maniera più evidente dall'io, l'atmosfera è qualcosa che sta tra percipiente e percepito, è «lo stimolo [*Anregung*] per un nuovo stato *comune* di soggetto e oggetto»<sup>28</sup>. Quando siamo immersi in un'atmosfera, il processo di differenziazione che conduce alla produzione di enunciati percettivi (quali: “vedo un albero”, “mi fa freddo”, etc...) è impossibile, pena la distruzione [*zusammenbrechen*] dell'atmosfera stessa e la sua ritrazione in una cosa [*auf Ding zusammenziehen*]. La distruzione dell'atmosfera non deve essere intesa come la scomparsa definitiva di essa, ma come una sua trasformazione: da atmosfera ad atmosferico.

Böhme individua due modi diversi di esperire l'atmosfera: l'ingressione e la discrepanza. Quando varchiamo la soglia di un luogo siamo catapultati in un'atmosfera che possiamo esperire come inglobante o scostante, come adeguata o inadeguata al nostro stato d'animo. In entrambi i casi, al di là del senso di inclusione od esclusione, intuiamo che le atmosfere sono dotate di un loro valore oggettivo e che possono essere create e modificate per suscitare nel soggetto percipiente le reazioni più disparate. Tale valore oggettivo tuttavia può essere accessibile solo attraverso il coinvolgimento affettivo [*nur in affektiver Betroffenheit*] che l'incontro con esse genera, sia esso positivo (ingressione) o negativo (discrepanza).

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 56. Corsivo dell'autore.

Le atmosfere non sono né stati del soggetto né proprietà degli oggetti. Tuttavia esse sono esperibili solo nella percezione in atto di un soggetto e sono costituite nel loro essere-cosa, nel loro carattere, dalla soggettività del percipiente. E sebbene esse non siano proprietà degli oggetti, di certo esse sono generate attraverso la combinazione delle proprietà degli oggetti. Ciò significa dunque che le atmosfere sono qualcosa *tra* soggetto ed oggetto. Non sono qualcosa di relazionale, ma la relazione stessa.<sup>29</sup>

### 1.2.1 CINQUE CARATTERI DI ATMOSFERE

Il carattere di un'atmosfera è il modo specifico in cui essa appare e produce un effetto su qualcuno. Poiché i modi di esperire le atmosfere sono tanti e sono molto diversi tra loro, la classificazione dei caratteri si rende necessaria per poter scoprire la specificità dei singoli modi di essere delle atmosfere. Böhme ha individuato i seguenti cinque caratteri.

- a) Carattere sociale. Quando parliamo di un'atmosfera in termini di ricchezza, di eleganza o di povertà stiamo mettendo in evidenza il carattere sociale che le atmosfere possono avere.
- b) Sinestesia. Le atmosfere che rientrano in questo carattere sono quelle che descriviamo ricorrendo agli aggettivi calda, fredda, chiara, scura, focosa, etc. ovvero a tutta quella classe di aggettivi che comprendono le qualità sensibili delle cose.
- c) *Stimmungen*. Il carattere della tonalità affettiva [*Stimmung*], così come quello delle sinestesia, è abbastanza ampio e in esso potrebbero rientrare a diritto tutte le atmosfere, poiché esse portano sempre con sé quella vaghezza e quella precisione che il termine tedesco *Stimmung* coniuga. Quando parliamo di un'atmosfera serena, seria, dolce, melanconica, eroica, però il carattere della *Stimmung* è isolato dagli altri caratteri e per questa ragione possiamo dunque considerare le *Stimmungen* come una classe particolare di atmosfere.
- d) Carattere comunicativo. Rientrano in questa classe tutte quelle atmosfere che esperiamo quando la situazione comunicativa è facilitata o ostacolata e per le quali utilizziamo gli aggettivi rilassata, tesa, calma, nemica.

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 54. Corsivo dell'autore.



e) *Bewegungsanmutungen*. In questa classe infine Böhme fa rientrare tutte quelle atmosfere che vengono esperite come fortemente emozionanti e descritte con gli aggettivi solenne, impressionante, angosciante, opprimente, commovente. Anche per questa classe vale quanto abbiamo rilevato per la classe delle *Stimmungen*: sebbene in quasi tutte le atmosfere sia possibile rintracciare un carattere emotivo, alcune si contraddistinguono in particolare per la rilevanza che nell'esperienza di esse diamo all'aspetto emotivo.

Tale schema ovviamente non può essere considerato esaustivo:

I singoli casi possono essere difficilmente rubricati e i gruppi potrebbero sovrapporsi. Inoltre non è nemmeno del tutto sicuro che cinque gruppi siano sufficienti. Un punto di vista sistematico per una tale classificazione non esiste ancora.<sup>30</sup>

Questa classificazione rappresenta secondo Böhme un elemento utile all'interpretazione delle atmosfere da parte di chi le esperisce, ma soprattutto serve a chi lavora quotidianamente alla creazione di atmosfere, e cioè agli artisti (indipendentemente dal genere di cui si occupano, perché tanto la letteratura quanto il teatro generano atmosfere) e ai pubblicitari. Quello che tale classificazione mette in luce è che è possibile isolare alcuni elementi all'interno di una atmosfera ed attribuire ad essi una maggiore rilevanza in funzione degli scopi che si intende raggiungere, ossia in funzione del tipo di atmosfera che si intende creare. Il «lavoratore estetico» dovrà dunque non solo conoscere quali sono i caratteri possibili che le atmosfere possono assumere ma soprattutto quali sono gli strumenti di cui può servirsi per generarle. Alla classificazione dei caratteri delle atmosfere corrisponde dunque una classificazione degli *Erzeugende*, ossia degli elementi strumentali che creano un'atmosfera.

### 1.2.2 ELEMENTI GENERATORI

Anche la classificazione degli elementi generatori, essendo speculare a quella dei caratteri delle atmosfere, non può essere considerata definitiva, ma meramente orientativa.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 90.

- a) Le atmosfere di carattere sociale sono generate per mezzo di insegne e simboli. Ad esempio, uno stemma regale esposto in una sala con un trono genera un'atmosfera di potere.
- b) Le atmosfere di carattere sinestetico possono essere generate attraverso la combinazione di colori e suoni, ma anche attraverso altri oggetti che per convenzione sociale possono essere riconosciuti come caldi o freddi. Ad esempio si può creare un'atmosfera fredda ricorrendo ad una luce blu (che come insegna la teoria dei colori di Goethe produce una sensazione di freddo) oppure ricorrendo ad uno strumento da sala operatoria o ad una musica trasmessa ad un determinato volume e da determinati strumenti.
- c) Le atmosfere il cui carattere precipuo è quello di avere determinate tonalità affettive possono essere generate per mezzo di scene [*Szenen*]. Con *scene* Böhme intende non solo quelle teatrali, ma anche quelle della pubblicità (dove il *package design* molto spesso ha più valore della cosa pubblicizzata) della politica (quando la messa in scena della democrazia conta più della democrazia stessa), e quelle della moda e della pianificazione urbanistica. La scena, in quanto arrangiamento di cose varie,
- è il *luogo* [*Ort*] dell'apparenza. Con luogo non si intende lo spazio reale [der reale Raum] – semmai lo spazio indipendentemente dalla sua realtà. [...] Una scena è dunque lo spazio che appare o lo spazio nella misura in cui esso appare.<sup>31</sup>
- d) Gli elementi che generano le atmosfere che rientrano nella classe dei caratteri comunicativi sono la fisionomia, la mimica e la gestualità.
- e) Infine Böhme considera le forme e i volumi come gli elementi generatori della tonalità emotiva di un'atmosfera. È il caso di ribadire, a scanso di equivoci, che forme e volumi possono anche contribuire a generare delle atmosfere che rientrano in una classe diversa da quella qui presa in considerazione. Böhme si limita soltanto a constatare che una particolare disposizione dei volumi nell'arredamento di un interno ad esempio potrebbe contribuire a generare un'atmosfera di angoscia. Resta più difficile da immaginare come

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 119. Corsivo dell'autore.

l'arredamento di un salotto possa generare un'atmosfera commovente, ma la soluzione di questo problema non compete all'estetologo.

Tra tutti gli elementi generatori individuati un ruolo primario spetta alle fisionomie:

Le fisionomie sono in un certo senso gli elementi generatori dei caratteri atmosferici per eccellenza [*überhaupt*].<sup>32</sup>

### 1.3 OBIETTIVI DELLA NUOVA ESTETICA

Böhme ha scelto di riprendere il progetto di Baumgarten di una teoria generale della conoscenza sensibile perché ritiene, insieme ad altri, che tale prospettiva sia più attuale di quella tradizionale che, a partire da Kant e da Hegel, ha sempre considerato l'esperienza artistica e l'opera d'arte come gli oggetti privilegiati di cui l'estetica deve occuparsi. La priorità accordata alle opere d'arte ha condotto ad un dominio dell'ermeneutica e della semiotica in campo estetologico, che la Nuova Estetica di Böhme vuole mettere radicalmente in discussione. L'occasione per un ripensamento del ruolo della semiotica e dell'ermeneutica nasce in realtà, come mette in luce lo stesso Böhme, dagli sviluppi contemporanei dell'arte la quale sempre più difficilmente può essere ridotta a "segno" da interpretare. La Nuova Estetica rifiuta l'approccio semiotico e quello ermeneutico poiché tanto l'interpretazione dei segni quanto la comprensione del senso sono processi intellettuali che in quanto tali oltrepassano il regno della sensibilità e dunque i confini di una teoria della percezione sensibile.

Il concetto di segno, fondamentale per la semiotica, sottintende una distinzione di essere e apparire che l'Asthetik rifiuta. Per quest'ultima invece non tutti i segni, siano essi immagini artistiche o testi letterari, possono essere ridotti a significanti che rimandano sempre ad un significato, ma sono più originariamente simboli, ovvero unità ibride di significante e significato.

In nome dell'estetica si deve protestare contro la svalutazione dei simboli a vantaggio dei segni. Infatti all'estetica interessa la realtà fenomenica in quanto tale. In quest'ultima l'immagine *Mona Lisa* è la stessa *Mona Lisa* e non un segno che rimanda alla persona storicamente poco collocabile dal cui ritratto è sorta l'immagine. Invece quello che rende tale immagine così

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 103.

significativa è quell'emanazione [*Ausstrahlung*] che da essa proviene ed il confronto con quest'immagine è ciò che costituisce la storia degli effetti [*Wirkungsgeschichte*]. Ovviamente intendiamo qui con immagine non tanto il pezzo di tela, il *tableau*, ma l'*image*.<sup>33</sup>

Böhme dunque propone di porre in primo piano l'«emanazione fisiognomica» prodotta da ogni immagine, ovvero quella che lui definisce la *Bildnis* costitutiva di ogni *Bild*.<sup>34</sup> Il concetto gadameriano di «storia degli effetti», che tanto successo aveva riscosso presso i teorici della scuola di Costanza che lo avevano utilizzato per promuovere quella svolta in direzione della ricezione che aveva caratterizzato parte dell'estetica degli anni Settanta e Ottanta, viene adesso non tanto abbandonato, ma relativizzato e posto in secondo piano a vantaggio del concetto atmosferico di «emanazione fisiognomica».

Di questa svolta ulteriore dell'estetica, Böhme è del tutto consapevole e in maniera lapidaria, dopo aver brevemente riassunto quelli che sono per lui i modelli estetologici tradizionali che hanno preceduto la nascita vera e propria dell'estetica – quello riconducibile alla poetica di Aristotele che intende l'estetica come *arte della produzione riuscita* e quello riconducibile alle teorie settecentesche sul gusto che intende l'estetica come una *teoria del gusto* – afferma:

Invece di parlare di estetica della produzione e di estetica della ricezione, io parlo dei compiti dell'estetica riferendomi alla prassi estetica e alla critica estetica.<sup>35</sup>

### 1.3.1 PRASSI ESTETICA

Con l'espressione *prassi estetica* Böhme non si riferisce soltanto alla produzione artistica e alla ricezione delle opere d'arte, ma anche a tutte quelle forme di “lavoro estetico” che nella nostra società contemporanea stanno assumendo uno spettro molto più ampio e che vanno dalla pubblicità all'allestimento museale, dall'organizzazione di una campagna elettorale alla produzione del *corporate design* di un'azienda o di un ente statale. La prassi estetica non riguarda soltanto la sfera pubblica del lavoro ma comprende anche la mera esperienza privata del sentire il profumo di un fiore.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 152.

<sup>34</sup> Per maggiori approfondimenti sulla teoria dell'immagine si rimanda a G. BÖHME, *Theorie des Bildes*, Fink, München 1999.

<sup>35</sup> G. BÖHME, *Asthetik*, cit., p. 177.

A tutto quest'insieme eterogeneo di esperienze, riconducibili al minimo comune denominatore linguistico di *prassi estetiche* la Nuova Estetica può offrire il suo contributo su tre livelli: l'allargamento della capacità linguistiche, il superamento dei pregiudizi, il rafforzamento della sensibilità.

I concetti di *Befindlichkeit*, di estasi, di cosa, di atmosfera e di elementi generatori che abbiamo incontrato hanno lo scopo di liberare la realtà estetica dall'irrazionalismo che qualcuno potrebbe ascrivergli. In questo la Nuova Estetica si colloca da un lato su quella linea inaugurata da Adorno, la cui *Teoria Estetica* è anche una teoria delle Avanguardie artistiche, ma dall'altro, a differenza di Adorno, non si lega ad una corrente artistica ben precisa, proponendosi di mediarla per il grande pubblico, ma ha l'ambizione di fornire quell'apparato concettuale che possa permettere a tutti quelli che, per le ragioni più disparate, sono coinvolti in una prassi estetica, di comprendersi e di comunicare tra loro.

La Nuova Estetica non si limita soltanto a fornire un codice adeguato alle situazioni estetiche contemporanee, ma contribuisce anche attraverso di esso, a chiarire gli equivoci in cui più frequentemente ci si imbatte quando si ha a che fare con l'estetica. L'equivoco più frequente è infatti secondo Böhme, quello di confondere esperienza estetica e giudizio estetico. La Nuova Estetica, riconoscendo pari dignità a tutti i modi di percepire, contribuisce a chiarire il punto di vista di chi, pensando in buona o cattiva fede di riferire una esperienza, sta invece esponendo un giudizio. La percezione-di-cosa ad esempio, come abbiamo visto, appartiene al campo del giudizio estetico e non a quello dell'esperienza estetica, ma ciò non significa che il concetto di cosa debba essere bandito dal lessico estetologico. Lo stesso discorso vale anche per il concetto di qualità, che sebbene accreditato, può spesso generare equivoci ontologici che il concetto di estasi invece esclude a priori.

La Nuova Estetica infine contribuisce al rafforzamento del valore della sensibilità al cospetto di una società tecnologicamente avanzata e caratterizzata da una crescente de-materializzazione e svalutazione della corporeità. Proprio alla difesa della corporeità non a caso è dedicato il lavoro più recente di Böhme.<sup>36</sup> Non per questo

---

<sup>36</sup> Cfr. G. BÖHME – F. A. BÖHME, *Mit Krankheit leben. Von der Kunst, mit Schmerz und Leid umzugehen*, Beck'sche Reihe, München 2005.

però l'estetica deve essere considerata una parte dell'etica, come vorrebbe Seel,<sup>37</sup> sebbene Böhme concorda con lui nel riconoscere che ogni prassi estetica è gravida di conseguenze etiche, ossia di conseguenze che riguardano la vita degli uomini.

### 1.3.2 CRITICA ESTETICA

La critica rappresenta da sempre uno dei compiti più importanti dell'estetica. La Nuova Estetica però a differenza dell'estetica tradizionale non circoscrive il suo ruolo critico solo all'ambito artistico, ma lo estende anche alle scienze naturali e all'economia. Alla Nuova Estetica non interessa tanto offrire le basi teoriche ai critici d'arte affinché essi possano condurre i loro lavori e i loro affari. Quello che per la Nuova Estetica è fondamentale, è piuttosto contribuire all'educazione estetica in generale, che come tale non può essere ridotta alla mera capacità di esprimere un giudizio estetico, ma ha a che fare con la capacità di utilizzare la propria sensibilità con competenza non solo in rapporto all'arte, ma anche, e soprattutto, in rapporto alla natura e alla società tardocapitalista in cui viviamo.

L'estetica ecologica della natura proposta da Böhme alla fine degli anni Ottanta ha avuto lo scopo di mettere in luce che la scienza non è l'unica via di conoscenza della natura, ma che anche l'estetica ci permette di conoscere la natura offrendocene un'immagine vitalistica, ossia considerandola come un essente vivente e corporeo, che la scienza trascura a vantaggio di una considerazione matematica e fisica di essa.<sup>38</sup> Il vero potenziale critico dell'estetica della natura, secondo Böhme, non consiste tanto nel fatto di offrire la natura incontaminata come un paradigma cui orientarsi nelle scelte di tipo politico che riguardano la tutela di essa, quanto piuttosto nel mostrare quali sono i limiti del modo scientifico di considerare la natura.<sup>39</sup>

Per quanto riguarda la sfera socio-politica, il potenziale critico dell'estetica non può più limitarsi solo a denunciare l'estetizzazione della realtà come un male.

L'estetica deve piuttosto fare i conti con il fatto che in tempi mediatici alla politica appartengono la messa in scena, la creazione di atmosfere e la generazione di un coinvolgimento affettivo nelle *masse*.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Cfr. Seconda Parte, § 2.1.

<sup>38</sup> Cfr. G. BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, cit.

<sup>39</sup> Cfr. Seconda Parte, § 2.1.

<sup>40</sup> G. BÖHME, *Aisthetik*, cit., p. 183. Corsivo dell'autore.

Alla Nuova Estetica spetta dunque, secondo il punto di vista di Böhme, l'arduo compito di offrire quelle conoscenze necessarie per

criticare i metodi con cui ciò avviene e sottrarre i singoli alla manipolazione dei loro sentimenti per restituirgli la libertà.<sup>41</sup>

La libertà cui fa riferimento Böhme non è la libertà dai bisogni in generale, ma la libertà dai bisogni indotti dallo sviluppo tardocapitalistico, ovvero quella specie peculiare di bisogni che vanno sotto l'etichetta di *Begehrnisse* (bramosie) e che si contraddistinguono per il fatto di essere di per sé inappagabili e di generare esponenzialmente bisogni ulteriori.

Infine il potenziale critico della Nuova Estetica si rivolge anche all'arte. Al cospetto degli sviluppi contemporanei dell'arte, le categorie di «buona riuscita» e di autenticità non possono che essere obsolete. Anche il criterio individuato da Habermas per distinguere l'arte da ciò che arte non è, quello dell'«adeguatezza di espressione» [*Angemessenheit des Ausdrucks*], corre lo stesso rischio.<sup>42</sup> Come ha sostenuto Thierry de Duve, la domanda fondamentale che la critica d'arte si pone non è più quella kantiana “che cosa è bello?” quanto piuttosto quella sollevata da Duchamp, “che cosa è arte?” Qualsiasi risposta a queste domande presenterebbe comunque le stesse caratteristiche formali del giudizio di gusto kantiano, ossia sarebbero declamazioni contenenti una pretesa di universalità destinata a non essere mai soddisfatta. L'arte dunque non è un oggetto che si contraddistingue per determinate caratteristiche formali che fanno di esso un'opera d'arte, ma sarebbe per de Duve soltanto l'oggetto di una declamazione.<sup>43</sup> Tuttavia, come fa notare Böhme, non basta una declamazione a far vendere un oggetto come un'opera d'arte, ma è necessario che tale declamazione venga accettata dal sistema complesso che ruota intorno all'arte e che si compone di gallerie, mercanti e musei.

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> J. HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, vol. 1, p. 41; trad. it *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 76. Traduzione mia. Paola Rinaudo che ha tradotto il volume di Habermas per il Mulino traduce *Angemessenheit des Ausdrucks* con «adeguatezza dello standard di valore».

<sup>43</sup> T. DE DUVE, *Kant nach Duchamp*, Boer Verlag, München 1993, pp. 295-298.

Thierry de Duve, nato nel 1944 in Belgio, insegna da più di dieci anni Estetica e Semiologia a Bruxelles. Dal 1982 è inoltre titolare della cattedra di Storia dell'arte moderna e contemporanea e Estetica dell'università di Ottawa e dirige il *Collège international de philosophie*. *Kant nach Duchamp* è l'edizione tedesca di due saggi francesi riscritti per questa occasione e che erano stati originariamente pubblicati con i titoli *Au nom de l'art* e *Résonance du Readymade*.

Quindi se da un lato è bene sottolineare che qualsiasi confronto con l'arte debba necessariamente rimanere aperto e non possa mai considerarsi concluso una volta per tutte, è possibile dall'altro lato individuare, sebbene in via provvisoria e altamente generica, alcuni criteri che consentano di criticare un'opera d'arte, ossia di riconoscerla come tale. Böhme ne individua due e li definisce *Anschlussfähigkeit* (capacità di relazione) e *Erscheinungswirklichkeit* (realtà effettuale dell'apparenza): un'opera d'arte per essere tale deve poter essere riferibile ad una tradizione riconoscibile, anche quando il riferimento alla tradizione abbia solo valore negativo e polemico, e deve produrre un'atmosfera, ossia deve lasciar apparire una realtà e tematizzare il modo in cui tale realtà potenziale si rapporta alla realtà effettuale.



## 2. MARTIN SEEL

### PREMESSA: DA BÖHME A SEEL

Lo sviluppo del pensiero di Martin Seel è indubbiamente legato alle riflessioni di Böhme: Seel pubblica nel 1991 *Un'estetica della Natura*, dopo che Böhme aveva pubblicato due anni prima *Per un'estetica ecologica della Natura* e Böhme scrive la sua *Aisthetik* nel 2000, anno di pubblicazione dell'*Estetica dell'Apparire* di Seel.

Il legame tra i due filosofi non consiste in un rapporto di affinità, anzi, nutrendosi di richiami continui, non disdegna la diretta contrapposizione.

Le ricerche di questi filosofi si sono incrociate per la prima volta lungo l'asse della cosiddetta "estetica della natura", alla quale ha dedicato importanti studi Paolo d'Angelo, offrendoci un'interessante ricostruzione critica del dibattito che ha interessato parte della filosofia di lingua tedesca ed anglosassone negli ultimi vent'anni.<sup>1</sup>

L'estetica della natura però rappresenta solo il segmento di un asse maggiore: quello relativo allo statuto disciplinare dell'estetica stessa. Tanto per Böhme quanto per Seel, infatti, è possibile parlare di estetica della natura solo se si accetta come legittimo quell'allargamento – auspicato da Welsch – dei confini dell'Estetico al di là di quelli artistici. Diverso però è il modo di intendere la legittimità di questa estensione.

Scriva Böhme:

Vedo una stretta vicinanza tra i miei sforzi e quelli di Wolfgang Welsch, Martin Seel e degli allievi di Heinrich Barth, Armin Wildermuth e Rudolf Schweizer. Ciò che in tale vicinanza sembra strano è che Martin Seel costruisca la sua proposta sistematica prendendo le distanze dall'idea di *Aisthetik* come dottrina generale della percezione. Quando egli rifiuta in partenza una tale fondazione dell'estetica come qualcosa di empirico, ciò deve essere ricondotto al fatto che egli non ha posto e non pone la propria ricerca in rapporto con il movimento fenomenologico. Il cuore della sua distanza da un'estetica come *Aisthetik* sta però nella preoccupazione, che attraverso una tale estensione [*Ausweitung*] dell'estetica il particolare dell'arte non si lasci più definire. Questa preoccupazione la condivide con Karl Heinz Bohrer. Di fatto però la sua proposta sistematica – che va sotto il titolo di

---

<sup>1</sup> Cfr. P. D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

*Estetica dell'Apparire* – è proprio quella di un allargamento [Erweiterung] dell'estetica all'Apparire in quanto tale, in cui la sfera dell'arte risulta dalla definizione di una sfera del mero Apparire e di una dell'Apparire atmosferico, dalle quali la sfera dell'arte si differenzia. Ci si chiede dunque, se in questo modo il campo dell'estetica non diventi altrettanto ampio di quello dell'estetica come Aisthetik. Contrariamente a ciò, Seel sottolinea che l'Estetico corrisponde ad una percezione particolare, ossia la *percezione estetica*, il cui oggetto è il ciò-che-appare [das Erscheinende] come tale. Ma quest'ultimo non è forse l'oggetto di ogni forma di percezione? Questa domanda mette il luce un'altra stranezza: Seel prende le mosse proprio da quei risultati percettivi quali *Io vedo un albero* (nel suo caso: *Io vedo la palla di Oskar*) che nel mio caso vengono considerati solo alla fine dell'analisi, ossia quando prendo in considerazione le percezioni di realtà o cose. Per lui invece la percezione propriamente estetica sembra essere invece un'astrazione e non il fondamento di ogni percezione. In questo modo la differenza tra i nostri progetti, nonostante i molti punti in comune, risulta essere quella prodotta dai diversi modi di approccio. Possa il pubblico trarre profitto da tale diversità.<sup>2</sup>

Nelle pagine che seguono cercherò di accogliere questo invito di Böhme. Affinché ciò sia possibile sarà necessario scomporre il complesso problematico che Böhme, nel passo citato, velocemente sintetizza, ed analizzare i singoli elementi che lo compongono. Prenderemo le mosse dalla ricostruzione del dibattito sull'estetica della natura che ha offerto d'Angelo, al fine di enucleare le differenze di fondo che contraddistinguono l'approccio dell'uno e dell'altro filosofo. Passeremo poi all'analisi della proposta teorica di Seel procedendo secondo il seguente percorso: ricostruzione dei riferimenti filosofici e culturali, esposizione dell'apparato concettuale contenuto nella sua *Estetica dell'Apparire*, discussione critica della sua concezione di prassi artistica.

## 2.1 L'ESTETICA DELLA NATURA

A differenza di Böhme, che – come abbiamo visto – considera la questione del bello di natura come uno degli ambiti problematici che la Nuova Estetica dovrebbe affrontare e che propone di intendere la sua *estetica ecologica* «come una parte di una

---

<sup>2</sup> G. BÖHME, *Aisthetik*, cit., pp. 8-9.

nuova *Filosofia della natura*»<sup>3</sup>, Seel considera la natura in generale come uno dei problemi che la filosofia da sempre si è posta e propone di intendere la sua *estetica della natura* «come parte di un'etica generale della vita buona».<sup>4</sup>

La preoccupazione maggiore di Böhme è rivolta alle concrete questioni ecologiche, non a caso infatti, è disposto a sacrificare sull'altare dell'ecologia persino l'estetica tradizionale, e come fa notare D'Angelo, «vira bruscamente verso l'asserzione del carattere oggettivo della bellezza naturale»<sup>5</sup> dimenticando il fondamentale insegnamento kantiano per cui «il predicato della bellezza non si riferisce all'oggetto ma al sentimento del soggetto»<sup>6</sup>. L'estetica ecologica di Böhme prende consapevolmente le distanze dal modo in cui la bellezza naturale è stata pensata nell'antichità e nella modernità perché

un'analisi più ravvicinata mostra che la relazione con la natura propria dell'estetica classica rappresenta in sostanza soltanto il riflesso e la controimmagine dell'estraneamento dalla natura stessa che caratterizza la relazione con la natura propria della scienza e della tecnica moderne.<sup>7</sup>

Pertanto, secondo Böhme, se si chiede all'estetica di fornire una via di accesso alla natura che sia veramente alternativa a quella offerta dalla scienza moderna, è necessario che l'estetica stessa si rinnovi, riallacciandosi al progetto originario del suo fondatore Baumgarten che intendeva l'estetica come una teoria generale della conoscenza sensibile. Riassumendo: la Nuova Estetica di Böhme può e deve occuparsi di natura perché è Aisthetik.

Seel invece, a differenza di Böhme, non sente l'esigenza di attribuire alla sua estetica l'aggettivo “nuova”, sebbene anch'esso sia consapevole del fatto che non basta ripetere le risposte formulate nel XVIII secolo per capire che la cura della natura rappresenta una forma di protezione del «mondo umano» nel suo complesso.<sup>8</sup> Ma a differenza di Böhme, che come già aveva fatto Welsch, prende nettamente le distanze dagli sviluppi dell'estetica moderna per tornare al progetto originario

---

<sup>3</sup> G. BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, cit, p. 7.

<sup>4</sup> M. SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, cit., p. 10

<sup>5</sup> P. D'ANGELO, *Estetica della natura*, cit. p. 77.

<sup>6</sup> Ivi, p. 78.

<sup>7</sup> G. BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, cit, p. 11.

<sup>8</sup> «Perché il bello naturale è un luogo esemplare di una esistenza riuscita? Perché la cura della natura è in definitiva una protezione del mondo umano? - Poiché le risposte classiche, formulate prevalentemente nel XVIII secolo, non possono essere semplicemente ripetute, è giunto il momento di cercare una nuova risposta». (M. SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, cit., p. 9)

dell'estetica di Baumgarten, Seel considera l'estetica tradizionale come l'unico punto di riferimento possibile per una considerazione filosofica dei problemi che il rispetto della natura pone nel mondo contemporaneo.

L'estetica della natura di Seel consiste dunque nel «tentativo di una descrizione sistematica e normativa delle possibilità odierne di percepire esteticamente la natura».<sup>9</sup> Seel ha una concezione profondamente etica dell'estetica<sup>10</sup>, e quindi, invece che offrire un trattato sistematico sulla bellezza naturale, offre un trattato sistematico su alcuni concetti (percezione estetica, immaginazione, corrispondenza e contemplazione) nella convinzione che

l'atteggiamento estetico nei confronti della natura contribuisce alla salvaguardia della natura stessa in quanto costituisce un modello di comportamento non aggressivo, non prevaricatore, non distruttivo nei confronti dell'ambiente, e anzi insegna a essere amichevoli e rispettosi della natura che ci circonda.<sup>11</sup>

D'Angelo ha messo in luce come Seel, con *Un'estetica della Natura* ci abbia lasciato «quello che è forse il trattato più sistematico sull'argomento».<sup>12</sup> Ma se da un lato lo loda per la sua sistematicità, dall'altro esprime delle riserve abbastanza profonde proprio sul sistema scelto e adottato da Seel:

Fare dell'estetica della natura una provincia dell'etica, allora, al di là di tutte le buone intenzioni, desta il sospetto che tale subordinazione sia una via di fuga dalle aporie del nostro modo di guardare alla bellezza naturale. E fa venire in mente che, se della filosofia dell'arte è stato possibile dire che in essa manca spesso una delle due cose, o la filosofia o l'arte, forse all'estetica della natura va anche peggio, dato che in essa mancano spesso entrambe: tanto l'estetica che la natura.<sup>13</sup>

Se è abbastanza evidente che «di bellezza naturale, nel suo [di Seel] libro, si finisce per parlare assai poco»<sup>14</sup>, meno lampante invece mi appare l'assenza di estetica *tout court*. È infatti necessario distinguere tra i molti modi di dire “estetica”. E per Seel

---

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> «L'estetica è una parte dell'etica. [...] Questo significa però: non è l'estetica che deve orientarsi alla morale, ma al contrario: la morale e la filosofia morale si sentono obbligate a rispettare il valore proprio della prassi estetica. Se questo valore venisse a mancare, la prassi estetica dovrebbe essere considerata come l'essenza [Inbegriff] di una prassi etico-individualista». (M. SEEL, *Zur Ästhetischen Praxis der Kunst*, in W. WELSCH (a cura di), *Die Aktualität des Ästhetischen*, cit. p. 401). Per ulteriori approfondimenti sulla relazione di etica ed estetica si rimanda a M. SEEL, *Ethisch-ästhetische Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996.

<sup>11</sup> P. D'ANGELO, *Estetica della natura*, cit., p. 80.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 89.

l'unica estetica degna di questo nome è quella che si occupa dell'Apparire, come vedremo meglio nelle pagine che seguono. L'estetica della natura di conseguenza ha rappresentato per Seel l'occasione per sviluppare alcuni concetti (immaginazione, corrispondenza e contemplazione) che saranno fondamentali per la sua produzione successiva.

Un'estetica della natura, che si volesse occupare solo della natura escludendo l'arte e le altre sfere dell'Estetico, non avrebbe trovato il suo oggetto. Essa non riuscirebbe a fare risaltare la peculiarità del suo oggetto. Solo all'interno di un'estetica generale [*Nur im Umriß einer allgemeinen Ästhetik*] essa può occuparsi del suo argomento.<sup>15</sup>

Se qualcosa manca all'estetica della natura di Seel, non è l'estetica tradizionale, ma è l'Estetica Generale all'interno della quale egli intendeva collocare il suo progetto e che cercherà di sviluppare negli anni successivi. Sennonché – astuzia della Ragione o ironia della sorte? – una simile Estetica Generale non esiste ancora se non come somma delle singole “estetiche generali” che in questi ultimi anni sono state proposte.

## 2.2 I RIFERIMENTI CULTURALI: CONTRO LA FENOMENOLOGIA

Come giustamente rileva Böhme nel passo citato in apertura e come conferma il passo qui di seguito riportato, Seel prende nettamente le distanze dall'approccio fenomenologico degli allievi di Barth, ai quali invece Böhme esplicitamente si richiama:

Hans Rudolf Schweizer e Armin Wildermuth hanno proposto di prendere le mosse, in estetica e nella teoria della conoscenza, «da una realtà che precede il concetto di ratio» (*Die Entdeckung der Phänomene*, Basel 1981, p.9) Ciò però è possibile solo all'interno di una forte finzione «propria di una filosofia fondamentale [*fundamentalphilosophisch*]» per la quale è possibile stabilire un «rapporto ininterrotto con la realtà fenomenica» al di là dello scandagliamento concettuale.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> M. SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, cit., p. 9

<sup>16</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 51.

Wildermuth<sup>17</sup> ha sviluppato secondo Seel una estetica fondamentalista del «puro» Apparire che ha la pretesa di considerare l'Apparire delle cose come il tutto delle cose, e di identificare quindi l'«essere-così» [*Sosein*] delle cose con il loro «Apparire» [*Erscheinen*] e con le «parvenze» [*Erscheinungen*] che esse assumono, concetti che, dal punto di vista di Seel, necessitano di una chiarificazione ulteriore per poter essere correttamente utilizzati.

L'estetica fenomenologica di Wildermuth presenta, secondo Seel, lo stesso difetto dell'estetica di Welsch e di tutte quelle estetiche che pretendono «di elevare l'estetica al ruolo di disciplina regina della filosofia [*in den Stand einer philosophischen Königsdisziplin*]»<sup>18</sup> dimenticando che essa è soltanto una parte della filosofia pratica e teoretica. Una parte non secondaria della filosofia sicuramente, ma pur sempre una parte, che si occupa dell'«affermazione di ciò che è indeterminabile praticamente e concettualmente».<sup>19</sup> In questa tesi consiste secondo Seel «il filo rosso della teoria estetica che va da Baumgarten ad Adorno» e che egli si propone di seguire attraverso una rassegna che lui stesso definisce spietata [*rabiāt*], chiarendo che «è spietata poiché breve, e breve poiché spietata».<sup>20</sup>

Attraverso otto brevi ritratti di Baumgarten, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Valéry, Heidegger e Adorno, l'estetologo dell'Apparire riassume dunque in una ventina di pagine due secoli di storia dell'estetica per mostrare la nobiltà delle origini dell'Estetica dell'Apparire e l'origine delle diverse tesi e argomentazioni di cui si nutre. Il gusto per la brevità e per lo stile eccelso d'altronde è una cifra caratteristica dell'apprezzamento che hanno ricevuto le pubblicazioni di Seel.<sup>21</sup> Ma ancora più rispettabile è, secondo me, la lucida ammissione della parzialità di questa silloge:

La storia seguente [...] è spietata perché di questa lunga e ramificata tradizione segnala soltanto i punti di contatto con

---

<sup>17</sup> Seel fa riferimento a: A. WILDERMUTH, *Philosophie des Ästhetischen. Das erscheinungsphilosophische Denken Heinrich Barths*, in G. HAUFF, H. R. SCHWEIZER, A. WILDERMUTH, *In Erscheinung treten. Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen*, Basel 1990, pp. 205-260.

<sup>18</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 41.

<sup>19</sup> Ivi, p. 38.

<sup>20</sup> Ivi, p. 15.

<sup>21</sup> Cfr. M. SEEL, *Vom Handwerk der Philosophie. 44 Kolumnen*, Carl Hanser Verlag, München 2002. Questa pubblicazione, in cui sono raccolti 44 articoli apparsi tra il 1998 e il 2001 su «Die Zeit», ha ricevuto le lodi della «FAZ» (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.08.2002) in cui il recensore Günter Figal considera il libro un'ottima occasione per appassionarsi al filosofare e i 44 articoli delle «elegant miniatures» che introducono il lettore al pensiero filosofico contemporaneo nel suo complesso.

l'estetica dell'Apparire qui abbozzata. Nelle pagine seguenti non racconterò dunque *la*, ma solo *una* storia dell'estetica recente.<sup>22</sup>

Una storia che per non essere unilaterale, deve tenere conto delle sue contraddizioni interne. Come sarebbe possibile infatti sostenere con Kant e Baumgarten che la conoscenza estetica – intendendo con essa la conoscenza che deriva dai sensi – è una conoscenza di tipo cognitivo e, al tempo stesso, sostenere con Nietzsche che essa rappresenta la «discesa in un rumore privo di idee [*Abstieg in ein ideenloses Rauschen*]]»<sup>23</sup>? O ancora: come tenere insieme Hegel e Nietzsche, quando per l'uno contenuto e forma delle opere d'arte sono separabili e per l'altro indissolubilmente legate? Seel trova il suo modo per far quadrare il cerchio, anche laddove sembrerebbe impossibile, e propone la sua Estetica dell'Apparire come anello di congiunzione: la conoscenza estetica è conoscenza di ciò-che-appare [*das Erscheinende*] all'interno del quale rientra anche il rumore come «fenomeno dell'immanenza radicale dell'Apparire»<sup>24</sup>, e forma e contenuto dell'opera d'arte non sono nient'altro che aspetti di quello che le opere d'arte – «oggetti di un *altro Apparire*»<sup>25</sup> – singolarmente sono: «un *processo* formante [*formbildender Prozeß*] che lascia sempre che tutti i significati vengano rimessi in gioco [*zurückspielen*] in un asemantico Apparire».<sup>26</sup> Affermazioni e definizioni che possono per ora risultare abbastanza oscure al lettore, ma che risulteranno maggiormente chiare quando questi si sarà calato nella rete concettuale cristallina che stiamo cercando di ricostruire.

Tra gli autori cui fa riferimento Seel, è Valéry quello che «sviluppa la prima estetica che non solo incrocia la scena dell'Apparire estetico, ma opera completamente su di essa».<sup>27</sup> L'estetica di Valéry è secondo Seel un'Estetica dell'Apparire perché essa offre, come tutte le estetiche, una apologia dell'esperienza estetica e un'apologia delle opere d'arte, ma lo fa come dovrebbe farlo un'Estetica dell'Apparire, ossia difendendo l'esperienza estetica come esperienza dell'Apparire *fine a se stesso* e le opere d'arte come «edifici di parvenze, transizioni, conflitti ed eventi

---

<sup>22</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 15.

<sup>23</sup> Ivi, p. 26.

<sup>24</sup> Ivi, p. 227.

<sup>25</sup> Ivi, p. 172.

<sup>26</sup> Ivi, p. 28.

<sup>27</sup> Ivi, p. 29.

indefinibili». <sup>28</sup> Riallacciandosi all'interpretazione di Valéry che ha offerto Blumenberg, <sup>29</sup> Seel scrive:

Laddove Kant vide l'esperienza estetica come una affermazione della *determinabilità* [*Bestimmbarkeit*] del reale e Nietzsche come una affermazione della sua *indeterminabilità* [*Unbestimmbarkeit*], Valéry vede la prassi estetica – e prima di tutto la produzione creativa dell'artista – come la scoperta di una grandiosa *sottodeterminazione* [*Unterbestimmtheit*] del reale. <sup>30</sup>

Se uniamo questa scoperta di Valéry al detto di Adorno, secondo il quale il compito dell'arte consiste nel portare caos nell'ordine costituito, otteniamo il quadro completo dei riferimenti culturali prediletti da Seel. <sup>31</sup>

Ho cercato di raccontare la storia «spietata» che Seel racconta in maniera altrettanto spietata. La mia storia è spietata non solo perché breve – ancora più breve di quella di Seel – ma anche perché cruda. Se è vero quello che dice Seel, ossia che l'estetica rappresenta un tentativo di affermare ciò che è indeterminabile – tanto teoreticamente quanto praticamente – la storia di questo tentativo non potrà che essere altrettanto indeterminabile. E di conseguenza anche se quella di Seel vuole essere solo *una* storia dell'estetica, essa non potrà mai pretendere di determinare quello che l'estetica è, o ci può riuscire solo strumentalizzando la storia della sua evoluzione. <sup>32</sup> L'argomentazione di tipo storiografico non basta a convincerci che quel «rapporto ininterrotto con la realtà» che, secondo la scuola fenomenologica di Barth, l'Estetico presuppone, sia una finzione filosofica, perché altrimenti tale sarebbe anche l'estetica di Seel che questo rapporto non presuppone ma instaura: infatti, che cosa sarebbero le «parvenze» di cui parla Seel se non ponti di collegamento tra una realtà concettuale e una realtà non-concettuale?

---

<sup>28</sup> P. VALÉRY, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris 1944, p. 52. Traduzione mia. Ho tradotto il francese «apparitions» con parvenze. Si noti che Seel traduce tanto il termine «apparition» quanto il termine «apparances» con «Erscheinungen» (che io traduco con «parvenze»). Cfr. M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., pp. 28-30

<sup>29</sup> Cfr. il saggio pubblicato la prima volta nel 1964, *Sokrates und das «object ambigu»*. *Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes*, in: H. BLUMENBERG, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, (a cura di A. HAVERKAMP), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001, pp. 74-111.

<sup>30</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 30.

<sup>31</sup> Al pensiero di Adorno è dedicata la pubblicazione più recente di Seel, che raccoglie sette saggi, di cui uno inedito, apparsi tra il 1987 e il 2003, i quali propongono una nuova interpretazione del pensiero del filosofo francofortese, mostrando il centro “positivo” che il suo pensiero “negativo” avrebbe e che consisterebbe secondo Seel in una «teoria dell'attenzione contemplativa» nella quale convergono riflessioni di filosofia teoretica, morale ed estetica. Cfr. M. SEEL, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.

<sup>32</sup> Abbiamo già avuto modo di rilevare nella prima parte di questo lavoro, come anche Welsch abbia fatto ricorso all'argomentazione storiografica per nobilitare l'attualità dell'anestetica, sebbene, nella seconda edizione del suo saggio sull'anestetica, abbia poi eliminato questa indagine problematica dell'anestetica nella storia. (Cfr. Prima Parte, § 2.4.2).



Su questa questione dovremmo necessariamente tornare. Ci interessava per ora introdurre il lettore al pensiero di Seel e ai problemi che pone, attraverso la ricostruzione dei riferimenti culturali che egli scarta o predilige.

### 2.3 ESTETICA DELL'APPARIRE

Già dalla premessa del corposo saggio dedicato all'estetica dell'Apparire è possibile leggere quello che, a mio parere, costituisce il limite maggiore delle riflessioni di Seel: il suo punto di vista è dichiaratamente quello di chi sostiene che la comprensione del particolare è possibile solo a partire dal generale. Tale attitudine deduttiva mal si sposa, a mio parere, con l'ambito estetico. Con le parole seguenti Seel apre il suo saggio:

Come dappertutto in filosofia, nell'estetica si può iniziare quasi dappertutto – dagli oggetti della natura o da quelli dell'arte, dalla produzione estetica o dalla ricezione, dal giudizio estetico o dall'immaginazione artistica, dal concetto di cosa o da quello di segno, dal significato esistenziale degli stati estetici o da quello cognitivo o etico.<sup>33</sup>

Da queste premesse non consegue comunque che ogni inizio sia puro e che la scelta di un inizio non sia di per sé già gravida di conseguenze. E non segue neppure che i risultati cui si giunge siano l'unica cosa che conta e la cosa più importante da dibattere. Anzi, la storia dell'estetica dimostra che punto di partenza e punto di arrivo spesso coincidono e che dunque la scelta di un inizio non è indifferente. Il caso di Hegel è a questo proposito esemplare: parte dallo Spirito Assoluto e lì si ferma, limitandosi a seguirne le «figure», ossia le manifestazioni storiche e filosofiche di esso. Di conseguenza anche la sua estetica non può che essere *fenomenologia dello Spirito*. Per Seel

Indipendentemente da dove inizi l'estetica, ciò che conta è raggiungere alla fine un senso per la ricchezza degli stati [*Zustände*] estetici.<sup>34</sup>

Se questa affermazione sembrerebbe a prima vista allontanarlo da Hegel, lo stretto legame di dipendenza che si instaura tra il filosofo contemporaneo e l'estetica tradizionale si svela nel momento in cui Seel afferma che

---

<sup>33</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 43.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

il senso per il particolare si dà solo insieme ad un senso per il generale; e solo attraverso un concetto di questo generale è possibile la comprensione della molteplicità degli oggetti e delle possibilità estetiche.<sup>35</sup>

Quello che, tanto per Seel quanto per Hegel, conta di più della scelta di un punto di partenza è il rapporto esistente tra le cose che da tale scelta consegue. E così come Hegel, anche Seel antepone alla ricchezza degli stati estetici la ricchezza del concetto. E mentre Hegel sviluppa la sua estetica a partire dal concetto di «idea di bello artistico o ideale», Seel prende le mosse dal concetto generale di «ciò-che-appare» [*das Erscheinende*]. E così come Hegel si dedica solo in un secondo momento a *Lo sviluppo dell'ideale nelle forme particolari del bello artistico* e a *Il sistema delle arti* (parti seconda e terza delle sue lezioni dedicate all'estetica), anche Seel dedica solo l'ultima parte del suo saggio alle «costellazioni dell'arte», le quali sono sicuramente mutate dai tempi di Hegel, nonostante immutato sia rimasto l'approccio.

Ma come abbiamo avuto già modo di rilevare, Seel non ha di certo la pretesa di rivoluzionare l'estetica: vuole soltanto dimostrarne l'importanza per l'attualità a partire dalla tradizione da cui proviene, e mettere in luce, attraverso di essa, che

senza coscienza [*Bewußtsein*] estetica non è possibile alcuna coscienza del proprio presente. Pertanto l'Attenzione Estetica [*Ästhetische Aufmerksamkeit*] – nel mezzo di una città, alle periferie della civilizzazione, nella percezione, produzione e distribuzione di arte – sarebbe un tratto essenziale dell'autocoscienza umana [*wesentlicher Zug des menschlichen Selbstbewusstseins*]. Ma è essenzialmente un tratto particolare.<sup>36</sup>

Tutta l'Estetica dell'Apparire di Seel quindi si gioca continuamente sui piani del particolare e del generale, tra immanenza dei prodotti artistici e trascendenza concettuale. È arrivato dunque il momento di addentrarci nella sua griglia concettuale e di ricostruirla nei suoi dettagli. Fedeli alle intenzioni di Seel, cercheremo di non lasciarci imbrigliare:

Non la prigione di un sistema chiuso deve essere qui raggiunta, quanto la piattaforma di una teoria aperta ai fenomeni, e se possibile, che riesca a schiuderli.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 39.

<sup>37</sup> Ivi, p. 49.

### 2.3.1 CIÒ-CHE-APPARE: L'APPARIRE (ESTETICO) E L'ESSERE-COSÌ (SENSIBILE)

L'estetica è una parte della filosofia. Di conseguenza, se la filosofia si occupa di chiarire i rapporti esistenti tra i fenomeni in generale, l'estetica si occupa di chiarire i rapporti esistenti tra i fenomeni estetici. Questi ultimi non coincidono per Seel con tutti i fenomeni della percezione, ma solo con quelli che riguardano il loro Apparire. L'estetica quindi non è una disciplina che si occupa di tutto ciò che è percepibile, ma di tutto ciò che appare. È dunque dalla chiarificazione del concetto di «ciò-che-appare» [*das Erscheinende*] che l'estetica deve prendere le mosse.

Seel propone una distinzione fondamentale:

Tutti gli oggetti estetici sono oggetti della percezione ma non tutti gli oggetti della percezione sono oggetti estetici.<sup>38</sup>

La distinzione di fondo, che è necessario fare per delimitare il campo dell'estetica dal campo della teoria della percezione in generale, è dunque la seguente: ciascun oggetto concreto [*Gegenstand*], indipendentemente dal tipo di percezione che di esso è possibile avere, è comunque un «ciò-che-appare», una cosa apparente, in un duplice senso, poiché presenta di per sé tanto un «Apparire estetico [*ästhetisches Erscheinen*]» quanto un proprio «sensibile Essere-così [*sinnliches Sosein*]». Ad esempio, una palla su un prato può *sembrare* innumerevoli cose – non basterebbe una vita intera per elencarle – ma rimarrà pur sempre la palla che Oskar, il suo proprietario, ha abbandonato sul prato. L'estetica si interessa di quelle innumerevoli cose che la palla di Oskar potrebbe essere, non curandosi del «sensibile essere-così» della palla di Oskar, ma soltanto del «gioco delle parvenze» [*Spiel der Erscheinungen*] con il quale l'attenzione estetica si diletta.

Le parvenze [*Erscheinungen*] di conseguenza sono, secondo Seel, l'insieme infinito delle percezioni sensoriali che possiamo avere di un oggetto.

Inteso in questo modo, il concetto di parvenza [*Erscheinung*] comprende tutto quello che in esso, attraverso l'uso di predicati percettivi, può essere determinato *in linea di principio* – indipendentemente da quali siano le proprietà fenomeniche rilevanti e accessibili per *ciascuna* prassi conoscitiva.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 46.

<sup>39</sup> Ivi, p. 76.

Le parvenze non bastano per la «determinazione empirica» di un oggetto, per la quale invece sono necessarie altre informazioni quali, ad esempio, la composizione chimica e fisica delle loro particelle che non appaiono immediatamente ai sensi.

Le proprietà chimiche e fisiche degli oggetti tuttavia possono mutare, così come le parvenze possono variare, ma l'oggetto si lascia comunque riconoscere sempre come tale: «la palla non è una parvenza, ma è in essa che *si mostrano* le parvenze».<sup>40</sup> L'identità di un oggetto si definisce allora attraverso la «durata» degli stati apparenti che l'oggetto attraversa. Non sono i nomi propri a definire gli oggetti, né le espressioni deittiche (“questa palla”), né la marcatura [*Kennzeichnung*] (“la palla Adidas prodotta nel 1986”): questi sono tutti modi di descrivere l'oggetto che hanno lo scopo di individuare le diverse parvenze che ha attraversato l'oggetto nel suo Apparire.

L'uso di espressioni singolari crea in questo modo la possibilità *generale* di potersi riferire a qualcosa di *individuale*. E crea così anche la possibilità di poter percepire un oggetto nella pluralità, varietà, simultaneità e momentaneità delle sue parvenze.<sup>41</sup>

L'Apparire e l'Essere-così sono dunque due modi diversi di comprendere e afferrare [*auffassen*] la costituzione delle cose. Le parvenze possono informarci tanto sull'Essere-così delle cose (sul *cosa* sono le cose) quanto sul loro Apparire fine a se stesso (sul *come* sono le cose). A differenza dell'Essere-Così, che si lascia stabilire concettualmente, l'Apparire è un'interazione simultanea e momentanea delle parvenze che non si lascia fissare una volta per tutte.

Seel individua dunque due differenti «ordini» di realtà: quello «logico» dell'Essere-così e quello «fenomenico» delle parvenze e postula un primato del primo sul secondo. Tale primato non implica però che un oggetto non possa essere esperito esteticamente se non viene prima fissato conoscitivamente.

Il primato *concettuale* della costituzione teoretica degli oggetti della percezione sulla costituzione estetica di essi non implica un dislivello *fenomenologico*, ovvero una gerarchia nel percettivo *Essere-dato* di questo oggetto.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 72.

<sup>41</sup> Ivi, p. 75.

<sup>42</sup> Ivi, p. 86. La traduzione in lingua italiana del pensiero di Seel rischia molto spesso di generare confusione. Infatti, come il lettore avrà già avuto modo di notare (indipendentemente dal fatto che conosca la lingua tedesca) Seel disseziona con precisione chirurgica il campo semantico legato all'Apparire e alla percezione. Nel caso di questo passo il rischio di confusione è ancora più alto. Riporto pertanto il testo in originale, a vantaggio di chi conosca il tedesco: «Der *begriffliche* Primat der theoretischen gegenüber der ästhetischen Konstitution von Objekten der Wahrnehmung nämlich impliziert kein *phänomenologisches* Gefälle, keine Nachrangigkeit im perzeptiven *Gegebensein* dieser Objekte».

La differenza tra Essere-così e Apparire è una differenza di tipo concettuale e non di tipo fenomenologico: tutti i fenomeni, compresi quelli estetici, sono in linea di principio «oggetti della percezione». La differenza però consiste in una percezione concettuale, che si rapporta all'Essere-Così del «ciò-che-appare», e in una percezione non concettuale, che si rapporta all'Apparire del «ciò-che-appare».

Ciascuna delle rispettive percezioni è sempre dotata di strumenti concettuali [*begrifflich instrumentiert*]. La differenza fondamentale consiste piuttosto nel *fissaggio* [Fixierung] – che può verificarsi o meno – alla conoscenza concettuale.<sup>43</sup>

A questo punto dovrebbe essere chiaro in che cosa consiste la postulata «dipendenza logica del concetto di 'Apparire' da quello di 'costituzione sensibile' o di 'parvenza di un oggetto'». <sup>44</sup> E dovrebbe risultare anche più chiaro perché la polemica contro la fenomenologia – di cui ci siamo occupati prima – ci abbia convinto poco: il primato del logico sul fenomenologico ha tutta l'aria di quello stesso postulato, fondamentalmente filosofico e filosoficamente fondamentale, che Seel rinfaccia alla scuola fenomenologica la quale, come abbiamo detto, ritiene che sia possibile stabilire un «rapporto ininterrotto con la realtà» fenomenica al di là dello scandagliamento concettuale.<sup>45</sup>

Inoltre ci riesce anche difficile comprendere come Seel possa, attraverso questo postulato, contribuire al raggiungimento di quel «senso per la ricchezza degli stati estetici» che si proponeva di ottenere.

Maggiormente convincente è l'argomento sui «confini della conoscenza»: un accesso completo alla conoscenza definitiva delle parvenze è da escludere. Tanto l'abbandono al gioco delle parvenze, quanto la riduzione di esse a concetti, sono limitate. La differenza tra l'ambito teoretico, quello pratico e quello estetico non è dunque di tipo quantitativo, ma di tipo qualitativo:

Possiamo porre la realtà degli oggetti della percezione allo stesso livello della loro costituzione *tratteggiabile* concettualmente e praticamente, ma non allo stesso livello della loro costituzione *trattata* concettualmente o in qualsiasi altro modo. Che il concetto di «costituzione sensibile» di oggetti ed eventi sia legato logicamente alla *conoscibilità* proposizionale di essi non

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> Cfr. Seconda Parte, § 2.2.

significa che questa costituzione possa essere posta sullo stesso livello di una *conoscenza* disponibile di essi [*der jeweils über sie verfügbaren Erkenntnis*].<sup>46</sup>

Se da un lato Seel attribuisce il primato alla cosiddetta “costituzione teoretica degli oggetti della percezione”, dall’altro limita fortemente il valore che l’assegnazione di questo premio sembrerebbe comportare, riconoscendo che una tale “costituzione teoretica” è semplicemente una possibilità, e non un dato di fatto, e che come tale non potrà mai del tutto soppiantare la “costituzione estetica”.

### 2.3.2 APPARENZA: ILLUSIONE E IMMAGINAZIONE

L’estetica di Seel non vuole essere un’estetica dell’Apparenza, dell’aspetto esteriore [*Ästhetik des Scheins*], ma un’estetica dell’Apparire. L’«estetica dell’Apparenza», a differenza di quella che intende sviluppare Seel, e a differenza di quello che la definizione potrebbe indurre a pensare, considera la «*trascendenza* del reale» – e non il «*rivolgersi* [*Hinwendung*] ad esso – il *telos* cui tende la percezione estetica». <sup>47</sup> L’estetica ha infatti salvato l’Apparenza, ridefinendo il rapporto che lega quest’ultima all’Essere, e l’estetica tradizionale è nata proprio dal tentativo di superare quella frattura di Apparenza ed Essere sulla quale si fondava la condanna platonica dell’arte. L’Apparenza, in definitiva, lungi dall’essere l’*opposto* dell’Essere, diventa per l’estetica tradizionale il *volto* dell’Essere. Secondo Seel, questa riabilitazione dell’Apparenza deve essere oggi riconsiderata non tanto a partire dal suo rapporto con l’Essere, quanto piuttosto a partire dal suo rapporto con l’Apparire, poiché la percezione estetica si rivolge sempre al reale e non può trascenderlo del tutto. La sua tesi è pertanto la seguente:

le forme di una Apparenza estetica [*die Formen eines ästhetischen Scheins*] devono essere intese come modi dell’Apparire estetico [*Modi des ästhetischen Erscheinens*].<sup>48</sup>

Il concetto estetico di Apparenza [*Schein*] è composto da due elementi molto diversi che è necessario separare: il concetto di illusione [*Vorspiegelung*] e quello di immaginazione [*Vorstellung*]. L’Apparenza estetica infatti può essere completamente slegata dalla realtà fenomenica, come nel caso delle illusioni percettive, oppure può

---

<sup>46</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 88.

<sup>47</sup> Ivi, p. 101.

<sup>48</sup> Ivi, p. 102.

intrattenere con essa un qualche rapporto, come nel caso dell'immaginazione. Dal fatto che le apparenze estetiche possono essere illusioni percettive, si è erroneamente dedotto, secondo Seel, che la percezione estetica non intrattiene alcun rapporto con il reale e si è radicalizzata la convinzione diffusa che l'estetica abbia a che fare solo con l'apparenza. Per ovviare a questo tipo di confusioni terminologiche e di false deduzioni, Seel chiarisce come debbano essere intesi secondo lui questi concetti:

Io parlerò di fenomeni dell'*Apparenza* [*Schein*] solo quando qualcosa si presenta ai sensi in maniera completamente diversa da come è in realtà. E invece parlo di stati dell'*Immaginazione* [*Imagination*] quando si presenta qualcosa che supera la presenza percepibile. Tanto l'Apparenza quanto l'Immaginazione non sono di per sé stati [*Zustände*] estetici. Lo sono solo se vengono messi in relazione con l'Apparire.<sup>49</sup>

Quello che da un punto di vista teoretico è, a seconda delle posizioni, un mero errore o un'illusione (ad esempio: il bastone che nell'acqua *appare* storto) diventa da un punto di vista estetico degno di attenzione (ad esempio: l'opera di James Turrel del 1992, *Slow Dissolve*, in cui una superficie luminosa *appare* come un quadro). Quello che per l'estetica rappresenta una vera fonte di interesse non è tanto il fenomeno dell'apparenza in generale dunque, quanto il fenomeno dell'Apparire. E l'illusione e l'immaginazione acquistano una loro rilevanza estetica solo se intese come forme dell'Apparire delle cose, distinte dal loro Essere-così.

L'Apparenza estetica [*Ästhetischer Schein*], in altre parole, consiste in parvenze [*Erscheinungen*] che possono essere percepite – e benvenute – in una *scoperta contraddizione* [*durchschauten Widerspruch*] con l'effettivo Essere-così degli oggetti. Essa deve essere distinta dalle circostanze di un'Apparenza *di fatto* [*eines faktischen Scheins*] in cui qualcosa appare in maniera diversa da come è, e la cui percezione sia una illusione, se insondata, o un errore, se scoperta.<sup>50</sup>

L'estetica non può che trarre giovamento dal fatto che le cose molto spesso appaiono diversamente da come sono in realtà, infatti l'inganno dei sensi che sperimentiamo come «apparenza illusoria» [*täuschender Schein*] può diventare «apparenza portatrice» [*tragender Schein*] di una percezione ulteriore. E tale percezione ulteriore può essere raggiunta solo grazie al potere dell'immaginazione, i cui oggetti si differenziano da quelli della percezione estetica, pur essendo con essi imparentati.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 103.

<sup>50</sup> Ivi, p. 106.

L'immaginazione estetica infatti, a differenza della percezione estetica, non si rivolge *direttamente* agli oggetti nel *proprio* Apparire simultaneo e momentaneo, ma in *un* Apparire che l'immaginazione crea, e che potrebbe essere diametralmente opposto al *mero* Apparire. Questo è possibile perché la percezione estetica è aperta

ad una immaginativa conduzione, prosecuzione e continuazione [*imaginative Ausführung, Fortführung und Erweiterung*]: ad una immaginazione sensibile, che carica [*auflädt*] (arricchendola) la presenza dell'oggetto (concreto e reale) della percezione, rammentando [*Vergegenwärtigung*] rapporti che possono essere generali, irreali o irraggiungibili temporalmente e spazialmente.<sup>51</sup>

La percezione estetica non si limita solo ad aprire l'accesso alla realtà, ma dischiude all'immaginazione anche le vie di uscita da essa: la palla di Oskar, grazie all'immaginazione, può diventare: il casco da bicicletta della mia infanzia (un oggetto reale, ma generale e irraggiungibile temporalmente e spazialmente), la palla di cui si parla in una poesia di Alda Merini<sup>52</sup> (un oggetto irreale), e molto altro ancora. Da questo punto in poi si aprono le strade della prassi artistica.

### 2.3.3 MERO APPARIRE, APPARIRE ATMOSFERICO E APPARIRE ARTISTICO.

Attraverso la ricostruzione della semantica dell'Apparire, Seel è giunto a toccare il cuore di quella che mi sembra essere la tesi di fondo di tutto il suo lavoro estetologico: l'estetica può essere considerata, ancora oggi, (anche) *filosofia dell'arte*, solo se essa mette in chiaro quali sono i concetti con i quali la prassi artistica opera, differenziandosi così da altre prassi, che pur essendo estetiche, artistiche non sono. Tali concetti sono quelli di *Apparire artistico* e di *Immaginazione*.

Seel distingue tre diversi modi dell'Apparire – il mero Apparire, l'Apparire atmosferico e quello artistico – ai quali fa corrispondere, rispettivamente, quelle che lui ritiene essere le tre dimensioni fondamentali della «coscienza [*Bewusstsein*] estetica»:

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 147.

<sup>52</sup> Mi riferisco ad una poesia meno nota della Merini che è stata composta nel 1999 per "Ape Regina", un progetto della Amiata Records, nato dalla collaborazione tra la poetessa e un suo concittadino musicista, Andrea Donati. Il titolo della poesia, magistralmente musicata da Donati ed interpretata dalla voce di Roberta Gambarini, è *Olive d'inverno*: Rendimi i giardini della mia infanzia / tu che mi credi una donna, / sono solo un assolo fragile. // Rendimi i giardini della mia infanzia / tu che mi credi una donna, / ma perché tu mi rendi triste? // Io che ero felice come un bimbo e giocavo con te / palla di sogno, oramai, sfilacciata oramai, / io che ero felice come un bambino e giocavo con te / palla di sogno, oramai, sfilacciata sei. // Mi parli di altre donne e le fai competere con me / assurdo del tuo amore che non vuole proprio me, / ma ero la tua speranza perché io sola mi metto / ancora a cucinare olive d'inverno.



la contemplazione, la corrispondenza e l'immaginazione. Queste dimensioni derivano dal fatto che la percezione *in generale* è una triplice facoltà: *percezione-di*, *percezione-che*, *percezione-come*. Gli uomini infatti possono: percepire cose (nel loro *mero Apparire*), percepire che percepiscono cose (nel loro *Apparire atmosferico*), e percepire cose come altre cose (nel loro *Apparire artistico*). In altri termini, gli uomini percepiscono: contemplando la singolarità, momentaneità e simultaneità di cose o eventi; entrando in un rapporto di «corrispondenza» con le atmosfere che cose o eventi emanano (attribuendo ad esse un significato esistenziale); immaginando nuovi punti di vista sul mondo a partire da cose o eventi percepiti.

La contemplazione, la corrispondenza e l'immaginazione rappresentano dunque le tre modalità percettive fondamentali. A ciascuna di queste modalità corrispondono conseguentemente oggetti diversi, ma quando parliamo di «percezione estetica in generale» ci riferiamo secondo Seel ad una o più di queste modalità e quando parliamo di «oggetti estetici» ci riferiamo alla classe di tutti gli oggetti contemplati, corrisposti e immaginati che in essa rientrano. Ne consegue che gli «oggetti artistici» pur essendo oggetti della percezione non coincidono necessariamente con tutti gli oggetti estetici possibili. La ruota di una bicicletta è indubbiamente un «oggetto della percezione», ma può diventare un «oggetto artistico» solo se il suo Apparire viene condotto, proseguito e continuato dall'immaginazione di chi la colloca all'interno di un'installazione e di chi, all'interno di quell'installazione, la recepisce. Invece, la ruota di una bicicletta, rinvenuta per caso in cantina, che risvegli i ricordi dell'infanzia ormai trascorsa, non potrebbe mai essere, dal punto di vista logico-estetico di Seel, un oggetto artistico, ma semmai un «oggetto estetico-corresponsivo» alla quale corrisponde un'atmosfera. Di quale natura tale atmosfera sia (se di piacere, di terrore, o di nostalgia) è del tutto indeterminabile ed ininfluenza dal punto di vista logico-estetico di Seel, il quale ricambia le critiche che Böhme gli aveva rivolto, precisando:

Ovviamente le atmosfere ci sono anche quando nessuno gli presta attenzione. Noi siamo circondati dall'atmosfera di una stanza e la sentiamo, anche quando non sappiamo niente di essa. A causa di questo tipo di generalità che le atmosfere presentano [*Wegen dieser Allseitigkeit*] Gernot Böhme ha proposto di innalzare il concetto di atmosfera a concetto fondamentale dell'estetica. L'estetica intera deve diventare una dottrina delle atmosfere – in quanto teoria di una dimensione della percezione, che ci accompagna sempre in tutti gli altri

processi di percezione, conoscenza e azione, in quanto analisi di un sentore estetico che ci orienta indipendentemente dai gradi della nostra consapevolezza. Questa è una proposta interessante, dalla quale tuttavia conseguono restrizioni considerevoli [*erhebliche Eringrenzungen*]. Da questo punto di vista infatti, il mero Apparire non può essere preso in considerazione e il peculiare Apparire dell'arte può essere trattato solo in forma ridotta [*nur verkürzt zur Sprache kommen*]. Chi impianta [*anlegt*] l'estetica in maniera così generale come fa Böhme, ha difficoltà a dar conto delle cesure interne alla prassi estetica. [...]

Le atmosfere non sono imprecise [*ominösen*] «Mezze cose» – come le chiama Böhme riferendosi a Hermann Schmitz – ma sono un Apparire che consiste di temperature, odori, rumori, visibilità, gesti e simboli, l'Apparire di una situazione che interessa e colpisce, in un modo o in un altro, coloro che si trovano in questa situazione.<sup>53</sup>

Quindi, secondo Seel, è solo riconducendo il concetto di atmosfera alla prassi estetica della corrispondenza che l'estetica può rendere conto di quello che la prassi artistica è: prassi estetica dell'immaginazione.

#### 2.4 PRASSI ARTISTICA E PRASSI ESTETICA

La posizione di Seel nasce dall'esigenza di mediare tra un modello chiuso di Estetico (quello proposto da Karl Heinz Bohrer) ed uno aperto (quello di Welsch e Böhme). Seel fa notare come entrambi i modelli, nonostante le differenze, riconoscano all'Estetico una qualità sovversiva, senza però chiarire come questa possa essere concettualmente esplicitata. Il modello 'purista' di Bohrer (quello per cui l'estetico ha a che fare solo ed esclusivamente con l'arte) non è plausibile per Seel perché, a suo avviso, genererebbe un impoverimento della nostra prassi abituale, per la quale invece gli elementi estetici giocano un ruolo importante. Il modello 'aperto' di Welsch e Böhme, invece (quello per cui l'estetico non ha a che fare solo con l'arte, ma con tutto ciò che riguarda l'*aisthesis* in generale) secondo Seel, non riesce a salvaguardare lo specifico artistico, rischiando così o di metterlo in ombra – nella migliore delle ipotesi – o di obliarlo del tutto.

I due fronti della contesa sono dunque tanto chiari quanto parziali: laddove Bohrer non vede nient'altro che arte, Welsch e Böhme trascurano la specificità

---

<sup>53</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., pp. 152-153.

dell'arte. Per superare queste due forme di unilateralità Seel propone di considerare la «prassi estetica» come una parte della «prassi umana in generale» e la «prassi artistica», a sua volta, come una parte della «prassi estetica in generale». Così come l'estetica è una parte dell'etica,<sup>54</sup> la *filosofia dell'arte* è solo una parte dell'estetica. La «prassi estetica in generale»

è quella parte della prassi umana che presenta due caratteristiche: quella di una sensibilità riferita a se stessa [*einer selbstbezüglichen Sinnlichkeit*] e quella di una temporalità orientata all'esecuzione [*einer vollzugsorientierten Zeitlichkeit*].<sup>55</sup>

La prassi estetica è dunque ciò che ha a che fare con la percezione sensibile momentanea di un qualcosa, un oggetto o un evento, indipendentemente da questo qualcosa, e l'unica forma di temporalità che la riguarda è quella interna a se stessa, ossia quella relativa alla momentaneità e simultaneità del processo di percezione.

All'interno della «prassi estetica in generale» Seel distingue tre forme particolari di prassi estetica: quella della *corrispondenza*, quella della *contemplazione* e quella dell'*immaginazione*. Tra queste, solo la terza, può essere considerata propriamente artistica, in quanto è l'unica che permette di dare una definizione completa di opera d'arte.

Le prime due prassi estetiche si contrappongono l'una all'altra. La prima pone l'accento sul modo in cui si formano, per mezzo dei sensi, delle *corrispondenze* tra il percepire e l'oggetto percepito; la seconda invece, prendendo le distanze dai sensi (è in questo senso che Seel intende la *contemplazione*), pone l'accento sul modo in cui si forma il significato. La prassi dell'*immaginazione*, dal canto suo, media tra la prassi della corrispondenza e quella della contemplazione. L'immaginazione è quella prassi che non ha la pretesa di dire quale sia il significato ed il fine ultimo della percezione, ma si limita soltanto a rivelare i diversi modi in cui, attraverso i sensi, si può vedere. L'immaginazione è cioè quella prassi per cui ci allontaniamo dalla prassi della corrispondenza senza perderci in quella della contemplazione.

Ora, poiché l'opera d'arte è un segno (mondano) percepibile con i sensi che rimanda ad un significato (trascendente) che non può essere percepito, la prassi estetica dell'immaginazione è, tra le tre prassi estetiche distinte, quella che può essere

---

<sup>54</sup> Cfr. sopra, nota 10.

<sup>55</sup> M. SEEL, *Zur Ästhetischen Praxis der Kunst*, in W. WELSCH (a cura di), *Die Aktualität des Ästhetischen*, cit., p. 398.

considerata come la prassi estetica propria dell'arte. Un'opera d'arte infatti non è soltanto un mero oggetto che sta *nel* mondo, come gli altri oggetti cui si rivolge la prassi estetica della corrispondenza, né soltanto qualcosa che rimanda a qualcosa che sta *al di là* di esso, come gli oggetti cui si rivolge la prassi estetica della contemplazione, ma è tutte e due le cose, o meglio, in una formula semplificata: una presentazione [*Darbietung*] di differenti modi di vedere *il* mondo [*Sichtweisen der Welt*].<sup>56</sup>

L'estetica deve dunque essere considerata come la teoria della «prassi estetica in generale», e poiché la «prassi artistica» rientra tra le «prassi estetiche», una parte dell'estetica dovrà essere necessariamente «teoria dell'arte». La «teoria dell'arte» che l'estetica comprende si differenzia dalle «teorie dell'arte» che altre discipline forniscono:

L'estetica filosofica cerca di dire cosa *possono* le opere d'arte, mentre la critica d'arte stabilisce *quali* opere possano essere considerate d'arte.<sup>57</sup>

Il compito dell'estetica filosofica contemporanea consiste secondo Seel in definitiva nella descrizione delle *possibilità* dell'arte. Tutta la costruzione concettuale che si dipana lungo le pagine delle sue opere tende all'unico obiettivo di difendere l'esperienza artistica. Attraverso le distinzioni compiute all'interno del concetto di *Apparire*, Seel cerca infatti di fornire una definizione delle opere d'arte più esaustiva di quella che altri sistemi teorici offrono. Da Duchamp in poi, prevale nelle teorie dell'arte – in particolare in quella di Artur Danto, l'obiettivo polemico dichiarato di Seel – un orientamento concettualista che tende a minimizzare il valore della materialità e della sensibilità delle opere d'arte. Secondo Seel invece «la sensualità e l'intellettualità delle opere d'arte sono *una cosa sola*»<sup>58</sup>. L'opera d'arte infatti è sicuramente un oggetto che rimanda continuamente ad un «*altro Apparire*» ma esso rimane pur sempre un «ciò-che-appare». Anche nei casi in cui le opere d'arte si allontanano completamente dalla materialità e dal *visibile*, rimangono pur sempre oggetti dell'*Apparire*, configurazioni di apparenze che rimandano ad un contenuto

---

<sup>56</sup> Per ulteriori approfondimenti sull'uso della nozione di *Darbietung* si rimanda a M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., pp. 179-186, e, per la nozione di *Sichtweisen der Welt*, a M. SEEL, *Zur Ästhetischen Praxis der Kunst*, cit., pp. 408-411.

<sup>57</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 180. Per ulteriori approfondimenti sui rapporti tra estetica e critica, si rimanda al terzo capitolo di M. SEEL, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, pp. 180-277.

<sup>58</sup> M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, cit., p. 173.

spirituale. Come ha insegnato Hegel, l'opera d'arte è un'apparenza che significa qualcosa, l'incarnazione sensibile dell'idea, e come ha ripetuto Heidegger, essa è l'insieme di Terra e Mondo, un territorio di confine in cui al tempo stesso si dischiude una Terra vergine e si riflette un Mondo culturale. Ancora una volta, Seel si riallaccia quindi alla tradizione estetologica moderna, per ribadire che non è necessaria l'introduzione di una Nuova Estetica, sia essa l'Anestetica o l'Asthetik, per difendere il valore e la posizione che questa disciplina all'interno delle discipline filosofiche da sempre ha.

CONCLUSIONI

**PROSPETTIVE DELL'ANESTETICA**

## 1. ARTE CONTEMPORANEA COME ISTANZA DELL'ANESTETICA

Alla fine del suo saggio sull'anestetica, Welsch esprime una preoccupazione ed una speranza. La prima si rivolge all'estetica moderna e la seconda all'arte contemporanea.

Quando un classico della Modernità come Paul Valéry parla a favore del passaggio dalla percezione estetica a quella che lui definisce 'estesica', la quale comprende in maniera globale e riflessiva tutti i sensi, ciò a me pare ancora insufficiente. Tale proposta rimane legata ad una prospettiva della ricchezza e della pura positività dell'Estetico. Artisti successivi sono diventati più sensibili ai fatali lati opposti di un'estetizzazione che finora ha mirato all'assimilazione. Le loro opere sono opere di protesta, la cui assimilazione sarebbe un fiasco.

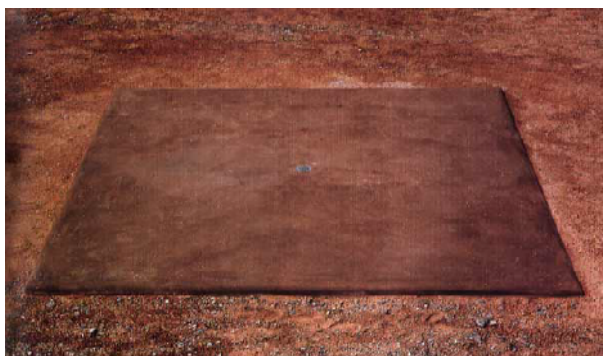
Allo stesso modo, quando Paul Klee dice che l'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile, rimane anche lui, come l'opzione di Valéry, al di sotto della soglia della nuova Anestetica. Klee segue piuttosto quel tratto dell'arte tradizionale, che confida nella propria capacità di rappresentare l'inimmaginabile – sia esso lo Spirito Santo o l'Apocalisse – rimanendo così legato al gesto imperiale della nostra cultura. L'arte tradizionale ci ha segretamente – per mezzo dell'apparenza – rassicurati del nostro potere: «Noi possiamo mostrare tutto, realizzare tutto» – è questo il messaggio implicito. Ma questo Fantasma-Potere muore al cospetto della realtà della società industriale. Gli artisti hanno da tempo smesso di esserne complici. Hanno creato 'oggetti invisibili', opere del Non-Impossessamento. Penso a *Vertikalen Erdkilometer* di Walter de Maria, esemplare opera della Sottrazione, o ad opere dell'arte minimalista – massime di Anestetica realizzate attraverso un minimo sforzo estetico, oppure ad alcune tendenze contemporanee dell'architettura decostruttivista. – In questo modo l'arte avanza come istanza dell'Anestetico contrapposta alla sensitività afosa di una società di assimilazione.<sup>1</sup>

Se volessimo varcare la soglia della nuova Anestetica, dovremmo dunque lasciarci guidare da un'opera d'arte. Welsch sceglie come modello paradigmatico l'opera presentata nel 1977 a Kassel, in occasione di Documenta 6, dall'americano de Maria, classe 1935: un foro della lunghezza di un chilometro realizzato attraverso una colonna composta da mille aste di ottone della lunghezza di un metro e del diametro di cinque centimetri. Questo chilometro di ottone si diparte dal centro di un

---

<sup>1</sup> W. WELSCH, *Ästhetik und Anästhetik*, cit., pp. 39-40.

coperchio di due metri quadri di pietra arenaria, che è l'unica cosa che oggi il visitatore può vedere dell'opera.



De Maria, noto per essere considerato uno dei massimi esponenti della *Land Art*, con quest'opera si pone in maniera agonistica rispetto al progetto di Documenta 6 che prevedeva di dedicare una sezione apposita alle nuove arti visive. Alla visibilità delle immagini, siano esse pittoriche o mediatiche, de Maria contrappone il buio della terra sulla cui superficie sorgono le opere della Ragione. Non a caso infatti il foro è stato scavato lungo l'asse che congiunge il centro del porticato del museo Fridericianum e il monumento dedicato a Federico il Grande.



Accettare l'invito di de Maria alla catabasi significa dunque anche pensare alla proposta teorica di una trasformazione dell'Estetica in Anestetica. Tale mutamento disciplinare può essere realizzato solo rinunciando definitivamente all'imperialismo della critica d'arte e alla pretesa che essa avanza di *spiegare* (nel caso della critica di matrice *storico-scientifica*) o *comprendere* (nel caso della critica di matrice *ermeneutica*) i prodotti dell'arte, lasciando che le opere d'arte e l'incontro con esse siano quello che,



singolarmente e nella loro specificità, di volta in volta, sono: buchi nella terra, metafore, domande aperte, provocazioni, tagli sulle tele, materia bruta.<sup>2</sup>

Accogliendo la sfida della proposta teorica di Welsch, intendo in conclusione di questo lavoro tentare una *presentazione anestetica* di un'opera d'arte: *Anarchitekton* di Jordi Colomer.

## 2. SUL CONCETTO DI PRESENTAZIONE ANESTETICA

Una *presentazione anestetica* a prima vista non si differenzia molto da una *recensione* di un'opera d'arte, entrambe infatti si servono di parole. Il linguaggio verbale è tradizionalmente il mezzo di cui tanto la storia e la critica d'arte quanto l'estetica si sono avvalse. La *presentazione anestetica* di un'opera tuttavia si differenzia dalla *recensione* perché sottolinea già in via preliminare il limite della verbosità di cui è prigioniera e, per superarlo, ricorre ad altri mezzi linguistici quali quelli dell'immagine e della multimedialità. La *presentazione anestetica* dell'opera di Colomer che mi piacerebbe realizzare dunque risulta già in partenza impraticabile, perché in questo luogo deve essere necessariamente inserita, per non dire ingabbiata, nelle maglie strette della giurisprudenza, la quale impone che l'esame finale per il conseguimento del titolo di dottore di ricerca consista in una dissertazione.<sup>3</sup> L'enunciazione dei limiti linguistici, costitutivi di qualsiasi forma di *presentazione* o *recensione*, rappresenterà allora non solo il modo per aggirare il limite della giurisprudenza, ma soprattutto il punto di forza che differenzia la *presentazione anestetica* dalla *recensione* e da qualsiasi altra forma di presentazione di un'opera. Una *presentazione anestetica* di un'opera è in definitiva una 'rappresentazione' consapevole di essere tale, che presuppone non solo un'opera da analizzare ma anche un lettore da analizzare, una presentazione che non pretende di svelare i significati reconditi depositi dall'autore nel cuore dell'opera, ma solo di prendere per un attimo in considerazione alcuni degli aspetti più paradossali

---

<sup>2</sup> È interessante notare a tal proposito come anche Walter de Maria si sia espresso a favore delle "opere senza significato" in una sua dichiarazione del 1960: «Ciò che si sente esteticamente attraverso le opere senza significato non può essere descritto con esattezza, perché dipende dall'individuo che realizza queste opere. Le opere senza significato sono serie (...) Ti puoi sentire stimolato a percepire te stesso o a riflettere su te stesso, su mondo esterno, morale, realtà, inconscio, natura, storia, tempo, filosofia, sul nulla, sulla politica ecc. senza la limitatezza delle forme tradizionali d'arte». (traduzione mia, fonte: [http://hosting.zkm.de/kbb/ausstell/bn\\_aus\\_ku22.html](http://hosting.zkm.de/kbb/ausstell/bn_aus_ku22.html))

<sup>3</sup> Si rimanda al Regolamento dei corsi di dottorato di ricerca dell'Università degli Studi di Palermo articolo 7, comma 6: «Al termine del corso, i dottorandi devono sostenere un esame finale per l'accertamento dei risultati scientifici conseguiti. L'esame consiste in una *dissertazione* su una tesi originale»

dell'opera da analizzare e raccontarli attraverso le parole parlate da un punto di vista incarnato, correndo il rischio di dare voce a qualcosa che l'opera non dice.

Coerentemente con queste premesse, è necessario aggiungere che nel caso che adesso prenderemo in esame, l'opera *Anarchitekton*, la 'rappresentazione' di quest'opera che proporremo è di per sé inficiata dal fatto di voler essere una rappresentazione esemplare di una teoria anestetica condotta per mezzo delle parole e basata su fonti considerate ancora poco ortodosse: la navigazione sui siti web curati dall'artista e la mia esperienza personale di visitatore del Macba di Barcelona dove è stata esposta l'opera in questione.<sup>4</sup>

### 3. ANARCHITEKTON DI JORDI COLOMER

Procediamo dunque tentando di presentare quest'opera soffermandoci dapprima sulla sua rilevanza ai fini di questa ricerca, per poi passare ad una descrizione analitica degli elementi che la compongono e concludere con una disamina delle stratificazioni di senso che l'opera presenta.

#### 3.1 SULLA RILEVANZA DI ANARCHITEKTON

*Anarchitekton* è sicuramente un «titolo generico»<sup>5</sup>, ma estremamente evocativo per chi sta tentando di sviluppare un progetto che ruota attorno al perno dell'Anestetica. Un apparentemente banale *alpha privativum* rappresenta l'indizio di una comunanza ideale tra progetti distanti e paralleli quali quello di Colomer e quello che abbiamo qui intrapreso. Come abbiamo visto l'Anestetica non è una anti-estetica, né un'estetica che si occupa del non-estetico o del senza-estetico. Analogamente *Anarchitekton*: a) non è un'opera anti-architettura, perché non è l'architettura l'obiettivo polemico dell'artista, ma semmai l'urbanistica; b) non è un'opera non-architettonica, perché anzi gli elementi architettonici giocano un ruolo centrale nella messa in scena dell'opera; c) non è un'opera senza architettura, ma al contrario è un'opera piena di architettura e ricca di modelli architettonici differenti.

---

<sup>4</sup> L'installazione di Colomer appartiene alla collezione permanente del Macba di Barcellona. *Anarchitekton* ha fatto parte di uno degli allestimenti (*Poetiche di relazione*) che periodicamente il Macba organizza, ed è stata esposta dal 15/10/2004 al 23/01/2005.

<sup>5</sup> Cfr. il sito web curato dallo stesso artista che contiene una breve descrizione dell'opera <http://jordicolomer.com/anarchitekton>

### 3.2 GENESI DI *ANARCHITEKTON*: I QUATTRO DVD

L'opera di Colomer si compone di quattro video realizzati nell'arco di quasi due anni e girati in quattro differenti città: Barcellona, Bucarest, Brasilia e Osaka. In ognuna di queste tappe un individuo, tale Idroj Sanicne, attraversa di corsa gli scenari urbani portandone un pezzo tra le mani. Il pezzo di architettura che il girovago trasporta su un palo, come se fosse lo stendardo di una processione civile o l'icona sacra di una celebrazione religiosa, è in realtà, – nella maggior parte dei casi, ad eccezione di alcune sequenze girate a Bucarest – un plastico che riproduce in scala una parte degli edifici esemplari presenti in ciascuna di queste città, un furto dell'immaginazione al cemento. Mentre il personaggio di Idroj, anagramma del nome dell'artista, continua la sua corsa frenetica verso il nulla sorridendo, Jordi, l'artista, lo riprende per poi ricomporre – in un secondo momento – alcuni frammenti di questa corsa in sequenze non mimetiche da presentare al fruitore dell'opera.

#### A) BARCELLONA (*AGOSTO 2002*)

Il primo capitolo dell'opera di Colomer si compone di tre sequenze girate in tre luoghi particolarmente emblematici della città di origine dell'artista: Santa Coloma, Bellvitge e Diagonal-Mar. Questi quartieri segnano i confini non solo geografici ma anche temporali della città di Barcellona poiché la loro edificazione è avvenuta in tre momenti particolari della sua storia recente: negli anni Sessanta vengono costruiti a Santa Coloma i blocchi di case popolari in seguito all'improvviso incremento demografico causato dal trasferimento di massa di famiglie provenienti dal Sud della Spagna, negli anni Settanta si sviluppa, tra la città e l'aeroporto, la periferia di Bellvitge, ed infine più di recente, a partire dagli anni Novanta la zona di Diagonal-Mar.

Nel quartiere di Santa Coloma, immerso nella calura di un giorno estivo, Idroj corre a torso nudo tra spazi aperti, pini e pali dell'elettricità. Sorregge un palo alla cui estremità superiore è inserito un plastico di cartone che riproduce esattamente uno degli edifici color carta di zucchero che sorgono ai piedi della collina visibile sullo sfondo del filmato. L'avanzamento progressivo verso la macchina da presa crea un'illusione prospettica particolarmente suggestiva: il feticcio si stacca da quel

complesso di blocchi come se fosse dotato di vita propria imponendosi in primo piano.



La sequenza successiva mostra un cielo ancora più azzurro e sullo stesso palo incontrato nella prima sequenza troviamo adesso la riproduzione di uno dei grattacieli gemelli che sorgono nel quartiere di Bellvitge. Idroj attraversa questo scenario da neo-realismo “alla catalana” con una danza serpeggiante, ripetendo un movimento analogo a quello della scena precedente, avvicinandosi progressivamente alla macchina da presa e portando così in primo piano il feticcio, che appare paradossalmente ancora più alto e più imponente delle torri gemelle che rimangono sullo sfondo. Inoltre, a differenza della prima sequenza in cui dominavano gli elementi paesaggistici e edilizi e mancavano delle figure umane, fatta ovviamente eccezione per quella di Idroj, in questa sequenza incontriamo, sebbene per interposta persona, un anonimo passante che si avvicina a Idroj, per interrogarlo sul senso della sua azione. Jordi risponde al quesito stringendogli la mano e consegnandogli una chiave.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ricaviamo questa informazione dal sito dedicato all’opera, citato in nota 5.



La traversata di Barcellona si conclude in un quartiere allora in costruzione, Diagonal-Mar ed il plastico questa volta riproduce la torre Agbar, progettata dall'architetto francese Jean Nouvel e costruita a partire dal febbraio 2001 per ospitare uffici amministrativi pubblici e spazi commerciali privati. L'edificio, noto anche come torre dell'acqua o “suppostone” [*suppositorio*], è alto 142 metri ed ospita oggi gli uffici della società che gestisce l'erogazione dell'acqua a Barcellona.<sup>7</sup> Il tratto percorso da Idroj, che ha nel frattempo provveduto a coprirsi con una giacca a vento, è notevolmente superiore a quello delle sequenze precedenti, sebbene il gioco di scambio prospettico tra copia e originale sia riproposto in maniera analoga alle sequenze precedenti.



#### B) BUCAREST (*GENNAIO 2003*)

Il secondo capitolo è stato girato in pieno inverno nell'Europa dell'Est. Vi ritroviamo alcuni degli elementi che abbiamo già incontrato nel primo capitolo, quali il rapporto tra feticcio ed oggetto, la distorsione prospettica delle proporzioni, gli

<sup>7</sup> Per ulteriori informazioni sulla torre Agbar si rimanda al sito [www.layetana.com](http://www.layetana.com).

edifici popolari, il passante curioso ed ovviamente Idroj con le sue anarchitetture. L'elemento di novità è rappresentato dalla maggiore accentuazione dell'elemento del Potere che questa sequenza riflette.

Il capitolo si compone di fotogrammi diversi riconducibili probabilmente a due sequenze logiche: una che potremmo definire urbana ed una che potremmo considerare invece più naturale-paesaggistica.

La prima sequenza vede Idroj alla prese con una traversata della città che parte da un edificio di periferia e si conclude nelle vicinanze del noto Palazzo Ceausescu.



L'anarchitettura mostrata in questa sequenza non presenta la stessa aderenza all'originale di quelle precedentemente incontrate. Gli edifici dai quali la copia si distacca sono infatti dotati di una solidità che al feticcio manca. La contrapposizione tra compattezza dell'originale e precarietà della copia risulta ancora più grottesca nel momento in cui Idroj raggiunge il Palazzo Ceausescu. Questo edificio, dopo accessi dibattiti sulla proposta di demolizione avanzata da qualcuno, è rimasto in piedi a testimoniare il punto di non ritorno cui può giungere la megalomania di un dittatore. Dall'esterno l'edificio appare quello che è, un colosso, il secondo edificio più grande al mondo dopo il Pentagono. Per costruirlo dovettero essere demolite circa settemila edifici (case, chiese, monasteri, sinagoghe) e persino un ospedale. I Ceausescu si

dedicarono con somma dedizione all'edificazione del palazzo, costringendo in alcuni casi i lavoratori a costruire e demolire le parti dell'edificio che non corrispondevano adeguatamente al loro presunto gusto estetico. Fu completato nel giro di quattro anni, ma l'ironia della sorte ha voluto che il suo committente non abbia potuto vederlo ultimato; oggi l'edificio ospita la sede del Parlamento Nazionale e, in una delle sue ali, dal 29 ottobre 2004, la nuova sede del MNAC, il Museo Nazionale di Arte Contemporanea di Bucarest.<sup>8</sup>

Nella seconda sequenza vediamo Idroj quasi desolato, con in mano il suo palo privato di qualsiasi standardo, allontanarsi dalla città per raggiungere un luogo naturale dove d'improvviso ricompare sul suo bastone un altro feticcio (o un'altra anarchitettura?): un rifiuto urbano, una bottiglia di plastica di coca-cola.



### C) BRASILIA (MAGGIO 2003)

Nel terzo capitolo della sua opera Colomer approfondisce ulteriormente l'elemento del Potere che abbiamo incontrato nella tappa rumena. Nella capitale brasiliana<sup>9</sup> sorta da un progetto lampo voluto dall'allora presidente Kubistchek<sup>10</sup> e realizzato in un baleno di tre anni, Idroj porta in processione due diversi festoni.

Il primo plastico è la riproduzione del Congresso brasiliano, icona bianca collocata sul prato che copre l'asse principale cittadino, la grande arteria viaria lungo

---

<sup>8</sup> Per ulteriori informazioni sulle attività del MNAC si rimanda al sito <http://www.mnac.ro>

<sup>9</sup> Il piano di Brasilia è opera degli architetti Oscar Niemeyer e Lucio Costa, autori anche dei principali edifici amministrativi.

<sup>10</sup> Eletto nel 1955, è passato alla storia per il desenvolvimentismo, ossia il piano di sviluppo economico accelerato del paese. Nonostante le trasformazioni di grande portata che furono realizzate durante il suo governo, e che investirono soprattutto l'industria e l'economia, Kubistchek lasciò al paese in eredità un aumento dell'inflazione e del debito estero.



la quale si allineano i centri pubblici e commerciali, intersecata dalle strade dei quartieri residenziali. Idroj si muove attraverso questi elementi con l'ormai nota corsa che lo conduce d'improvviso dal prato verde antistante il palazzo del Congresso alla terra rossa di un quartiere di periferia.



Su questo sfondo lo stendardo sembra subire una metamorfosi improvvisa e diventa uno dei tanti edifici anonimi sorti a Brasilia per essere abitati da chi può permettersi appartamenti di lusso, ossia da nessuno. Mentre saltella, indossando e portando i colori della bandiera brasiliana – il giallo della maglietta e il verde dei balconi – si avvicina ad un gruppo di persone scamiciate che, dirette ad una manifestazione di protesta, scambiano Idroj per uno di loro e gli chiedono delucidazioni sul luogo esatto del corteo.<sup>11</sup>



La corsa di Idroj sembra procedere all'infinito tra le due zone di Brasilia. Ad un certo punto infatti ritroviamo Idroj nello stesso prato da cui era partito. Adesso però è più vicino al palazzo del Congresso e lo stendardo non è più lo stesso di quello di partenza: se il Congresso non può andare in periferia, allora la periferia va – *in effigie* e per mano di Idroj – al Congresso.

---

<sup>11</sup> Ricaviamo questa informazione dal sito dedicato all'opera, citato in nota 5.





#### D) OSAKA (MARZO-APRILE 2004)

L'ultimo capitolo del *work in progress* di Colomer è stato girato abbastanza recentemente a distanza di un anno dal capitolo brasiliano. Dopo essersi confrontato con le architetture europee e con quelle dei paesi in via di sviluppo, Colomer raggiunge insieme al suo compagno di viaggi il Giappone e con esso, ovviamente, il capitalismo avanzato.

In quest'ultimo capitolo Jordi non gioca più con la numerosità dei suoi stendardi, ma ne sceglie soltanto uno e lo conduce di giorno e di notte nel luogo al quale lo ha sottratto per poi portarlo lungo i viali della periferia.





Nell'edificio che Colomer ha scelto non è possibile distinguere immediatamente la stessa esemplarità che abbiamo incontrato più facilmente negli edifici dei capitoli precedenti dell'opera. In questo caso infatti, lo stendardo riproduce uno dei tanti palazzi commerciali ricoperti di insegne pubblicitarie luminose che sorgono lungo la via che attraversa la zona sud della città (Minami e Namba), nota come Galleria Shinsaibashi. Quest'ultima è una lunga passerella di settecento metri costellata di luoghi di ritrovo di diverso genere, deserta di giorno e popolata di notte. Al suo interno sorgevano anche cinque teatri che sono stati poi trasformati in cinema e cabaret.<sup>12</sup>

Anche in quest'ultimo capitolo come in quello precedente la corsa di Idroj funge da elemento di congiunzione di due realtà distanti spazialmente e socialmente e tuttavia compresenti all'interno dello stesso tessuto urbano: il sud dei divertimenti (Minami e Namba), il nord dei grattacieli privati (Umeda) e i complessi edilizi destinati alle abitazioni private. Un pezzo di capitalismo avanzato è stato sottratto, anche se solo per un momento, al suo modo irriflesso di procedere e portato a spasso per le strade che conducono dalla sfera pubblica a quella privata.

### 3.3 L'INSTALLAZIONE *ANARCHITEKTON*

L'installazione che Colomer ha presentato al Macba di Barcellona con il nome di *Anarchitekton* non si riduce alla mera proiezione dei quattro video che abbiamo analizzato. I filmati rappresentano soltanto gli elementi base dell'installazione presentata al Macba la quale è ospitata in stanza perfettamente quadrata, alle cui pareti sono proiettati i quattro filmati ad un'altezza superiore a quella media, in modo da costringere lo spettatore a tendere il collo verso l'alto e a concentrarsi quindi maggiormente su quello che gli passa davanti gli occhi.

---

<sup>12</sup> Il sito curato da Colomer non offre nessuna informazione sul capitolo giapponese e sul capitolo rumeno. Mentre nel caso rumeno è stato molto facile rintracciare maggiori informazioni sul palazzo Ceausescu, nel caso giapponese ho dovuto dedurre le informazioni fornite dalla lettura di alcuni blog amatoriali reperiti in rete.

Mentre sul piano della rappresentazione filmica, Idroj e le altre figure visibili nel video, sembrano abitare eternamente negli spazi che i video riflettono, i visitatori dell'installazione sono costretti innanzitutto a cercare il loro spazio all'interno della stanza se desiderano assistere con comodità alla visione dei video. Colomer ha deciso infatti di collocare nella sala dell'installazione molte sedie, tutte facilmente riconducibili all'archetipo della sedia di scuola occidentale nonostante la varietà di foggia, e molte scatole per costringere il visitatore a scegliere e disporre il proprio punto di osservazione frugando tra queste cose sparse.

Colomer ha destinato dunque alla precarietà non solo Idroj, che continua eternamente a girovagare per il mondo, ma anche lo spettatore, che da un punto di vista precario osserva impotente l'inarrestabile corsa telematica del personaggio sullo schermo.

Nulla è innocente. Né la corsa di Idroj, né l'installazione di Colomer, né tantomeno la scelta di un posto qualsiasi da spettatore in una sala che non ha niente da spartire con una sala cinematografica comoda e ben salda sul proprio posto.

### 3.4 STRATIFICAZIONI DI SENSI

La *presentazione anestetica* che stiamo tentando di condurre, come abbiamo detto, non si limita alla descrizione dell'opera, ma ho l'obiettivo anche di fornirne una rappresentazione. Ci siamo limitati per ora a gettare luce sugli elementi che l'opera intreccia tralasciando il suo carattere di "modello esemplare" di Anestetica. Vediamo quindi a questo punto, a partire dalla mappa che abbiamo costruito, come l'opera di Colomer intersechi più o meno consapevolmente la teoria di una nuova Anestetica.

*Anarchitekton* è un'opera complessa che ci pone di fronte ad interrogativi per i quali nessuna risposta potrà essere esaustiva: chi è Idroj? L'artista o l'uomo comune? Cosa sono le anarchitetture? Parti dell'immaginazione o entità concrete nelle quali viviamo e lavoriamo? Cosa è il feticcio? Il surrogato di un oggetto o l'oggetto? Cosa è la grandezza? Una proprietà primaria delle cose o il prodotto di un gioco prospettico? Cosa è il Potere? L'esercizio della forza o l'esercizio della giustizia? Chi è il passante curioso? Il nuovo rivoluzionario o il borghese conciliato? Cosa è il popolo? Una massa da rinchiudere nel cemento o la società? Cosa sono le città? Contenitori di edifici o luoghi da abitare? Cosa sono le sineddoche? Tropi retorici o dispositivi

antropologici? Cosa è un genere artistico? La scelta di un canale o l'esclusione di altri canali? Cosa è il movimento? Un procedere o un ritornare?

L'Anestetica ha abbandonato la pretesa dell'estetica moderna di rispondere a questi quesiti e si preoccupa soltanto di promuovere una «cultura delle macchie cieche»<sup>13</sup> che possa renderci maggiormente consapevoli dei meccanismi di esclusione a cui siamo antropologicamente destinati. Rispondere ai quesiti che *Anarchitekton* solleva è sicuramente possibile, ma irrilevante per il punto di vista dell'Anestetica, per la quale invece è molto più importante vagliare le risposte possibili che ai quesiti possono essere date e che devono essere necessariamente escluse nel momento in cui si pretende di aver trovato la risposta vera o giusta. L'Anestetica in quanto «scuola della diversità» quindi considera l'arte contemporanea come uno dei suoi oggetti possibili, ma non quello esclusivo. Al cospetto delle opere d'arte, l'Anestetica educa al riconoscimento delle aporie non solo sul piano artistico, ma anche su quello psicologico, storico, politico, ecc. Ho elencato di proposito i quesiti che l'opera di Colomer pone senza seguire un ordine disciplinare, proprio per mettere in evidenza come le questioni che l'opera d'arte pone si dispongono allo stesso tempo su piani disciplinari diversi senza seguire una gerarchia di alcun tipo.

Tanto l'Anestetica quanto *Anarchitekton* contribuiscono al rafforzamento di quel ponte disciplinare tra etica ed estetica che da più parti è stato auspicato ed edificato. Ciò non significa che l'Anestetica e *Anarchitekton* hanno la pretesa di *individuare* le soluzioni ai problemi che pongono le società complesse in cui viviamo, ma solo la modestia di *prospettare* alternative possibili. Idroj non distrugge le sue anarchitetture e non partecipa nemmeno ai cortei politici nei quali si imbatte per caso, non è né anarchico né socialista, né impegnato né disimpegnato, è un sicofante a metà, denuncia il reato ma non denuncia il responsabile, perché sa di essere corresponsabile. Indipendentemente dal modello di sviluppo sostenibile adottabile, Idroj prospetta il modello della corresponsabilità come uno dei modelli auspicabili e tragicamente felici. Forse per questo sorride e consegna le chiavi di un appartamento immaginario al passante incrociato nella sequenza di Barcellona.

Un ulteriore punto di intersezione tra l'Anestetica e *Anarchitekton* è rappresentato dalla centralità che il problema della percezione ha tanto per la teoria anestetica

---

<sup>13</sup> Cfr. Prima Parte, § 2.4.3.

quanto per l'opera di Colomer. Lo spettatore dei filmati assiste solo ad alcune tracce del passaggio di Idroj e più precisamente vede solo un montaggio di immagini fisse, riprese da punti di vista sempre diversi, che genera l'illusione di un movimento continuo ed infinito che in realtà non è mai accaduto. L'opera d'arte sostituisce la *Realität* della forza muscolare che genera il movimento con la *Wirklichkeit* del movimento percepito dall'occhio dello spettatore. Le immagini cui assiste lo spettatore del video si riferiscono alla corsa di Idroj – avvenuta da qualche parte e in un tempo impreciso – solo come ad un sostrato qualunque. Quello che conta, nel momento nella fruizione dell'opera, è lo spiazzamento continuo affinché lo spettatore diventi consapevole non solo dell'illusione del movimento cinematografico, ma anche di quella di qualsiasi movimento in generale.

#### 4. ANESTETICA VERSUS ANESTETIZZAZIONE

Attraverso la presentazione anestetica di *Anarchitekton* spero di aver anche chiarito ed eliminato l'equivoco che ha accompagnato il dibattito sulla Nuova Estetica in generale e sull'Anestetica in particolare. Secondo alcuni teorici, Marquard in prima linea, la necessità di una riorganizzazione disciplinare dell'estetica si fa più urgente nel momento in cui l'estetizzazione diffusa conduce ad effetti anestetizzanti. La faccia oscura dell'estetizzazione della realtà consisterebbe, dal punto di vista di questi critici, nella trasformazione della sensibilità in insensibilità e dell'arte in narcotico. A tutt'altra specie di medicinali appartiene, come spero di aver dimostrato, l'opera di Colomer. La fruizione di quest'opera richiede uno sforzo che ci costringe ad essere desti e vigili, a raffinare i nostri dispositivi percettivi e a metterli in discussione. Ci invita a riflettere sugli effetti narcotizzanti che l'arte può avere, e ci mette anche in guardia da quelli che l'organizzazione contemporanea delle società postindustriali genera più o meno consapevolmente. *Anarchitekton* tematizza l'Anestetica, ma non anestetizza, e l'Anestetica si interroga sui meccanismi anestetici senza divenirne complice. Chi vede una linea di continuità tra l'Anestetica e l'anestetizzazione diffusa dichiara anche l'impossibilità per l'estetica di uscire dal territorio artistico per incontrare l'arte sul piano della realtà, accettando come incontrovertibile il decreto hegeliano per cui l'estetica non è nient'altro che filosofia dell'arte bella. I tempi sono tuttavia mutati e le produzioni artistiche contemporanee sfuggono alle maglie

estetiche tradizionali e richiedono nuovi strumenti di analisi. L'Anestetica si sforza di inventarne di nuovi salvaguardando la specificità di ogni produzione artistica ed extra-artistica.

## BIBLIOGRAFIA

Si riporta di seguito l'elenco alfabetico delle opere consultate ai fini della stesura di questo lavoro.

Per una bibliografia completa di Martin Seel (aggiornata al 2005) si rimanda a <http://user.uni-frankfurt.de/~seel/>

Per una bibliografia delle opere di Wolfgang Iser sul tema "postmoderno" (aggiornata al 1997) si rimanda alle indicazioni riportate in calce alla quinta edizione di *Unsere postmoderne Moderne*, pp. 329-330.

Per una bibliografia delle opere di Wolfgang Iser su questioni estetologiche (aggiornata al 1996) si rimanda alle indicazioni riportate in calce a *Grenzgänge der Ästhetik*, pp. 343-345.

ALDEGHERI C. - SABINI M., *Immagini del post-moderno: il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, CLUVA, Venezia 1983.

BARCK K. (a cura di), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990

BELL D., *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1973

BLUMENBERG H., *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1966 (prima ed.), 1973 (seconda ed.), 1976 (terza ed.), trad. it. *La legittimità dell'era moderna*, Marietti, Genova 1992

BLUMENBERG H., *Ästhetische und metaforologische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001

BÖHME G., *Über Die Zeitmodi. Eine Untersuchung über das Verstehen von Zeit als Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zum zweiten Hauptsatz der Thermodynamik*, Vandenhoeck, Göttingen 1966

BÖHME G. (a cura di), *Protophysik : für und wider eine konstruktive Wissenschaftstheorie der Physik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976

BÖHME G. – VAN DEN DAELE W. – KROHN W. (a cura di), *Experimentelle Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977

BÖHME G., *Die gesellschaftliche Orientierung des wissenschaftlichen Fortschritts*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978

BÖHME G. (a cura di), *Entfremdete Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979



- BÖHME G., *Alternativen der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980
- BÖHME G. – BÖHME H., *Das Andere der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983
- BÖHME G. (a cura di), *Soziale Naturwissenschaft*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt a. M. 1985
- BÖHME G., *Philosophieren mit Kant*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986
- BÖHME G., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987
- BÖHME G., *Der Typ Sokrates*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988
- BÖHME G. (a cura di), *Klassiker der Naturphilosophie*, Beck, München 1989
- BÖHME G., *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989
- BÖHME G., *Natürliche Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1992
- BÖHME G., *Am Ende des Baconschen Zeitalters*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993
- BÖHME G., *Weltweisheit - Lebensform - Wissenschaft. Eine Einführung in die Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1994
- BÖHME G., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt 1995
- BÖHME G., *Idee und Kosmos. Platons Zeitlehre. Eine Einführung in seine theoretische Philosophie*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1996
- BÖHME G. – BÖHME H., *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, C.H. Beck, München 1996
- BÖHME G., *Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997
- BÖHME G., *Ethik im Kontext. Über den Umgang mit ernststen Fragen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997
- BÖHME G. – SCHIEMANN G. (a cura di), *Phänomenologie der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997
- BÖHME G., *Theorie des Bildes*, Fink, München 1999
- BÖHME G., *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999
- BÖHME G., *Platons theoretische Philosophie*, Metzler, Stuttgart 2000
- BÖHME G., *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001
- BÖHME G., *Einführung in die Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001

- BÖHME G., *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Graue Ed., Kusterdingen 2002
- BÖHME G., *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Graue Ed., Kusterdingen 2003
- BÖHME G. (a cura di), *Kritische Theorie der Technik und der Natur*, Fink, München 2003
- BÖHME G. – BÖHME F. A., *Mit Krankheit leben. Von der Kunst, mit Schmerz und Leid umzugehen*, Beck'sche Reihe, München 2005
- BUBNER R. (a cura di), *Das älteste Systemprogramm*, «Hegel-Studien», n. 9, 1973
- BUBNER R. (a cura di), *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971
- D'ANGELO P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001
- DE DUVE T., *Kant nach Duchamp*, Boer, München 1993
- DE FUSCO R., *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1983
- ETZIONI A., *The active society. A theory of societal and political processes*, Collier-Macmillan, London 1968
- FIEDLER L., *Cross the border – Close the Gap*, in «Playboy», Dicembre 1969
- FRANK M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, trad. it. *Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Einaudi, Torino 1994
- FREUD S., *Das Ich und das Es*, in *Gesammelte Werke*, Londra 1940, vol. VIII, trad. it. *L'Io e l'Es*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1977, vol. IX
- FRÜCHTL J., *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996
- GARRONI E., *L'arte e l'altro dell'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003
- GAVINELLI C., *Architettura contemporanea dal 1943 agli anni '90*, Jaca Book, Milano 1995
- HABERMAS J., *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt 1982<sup>2</sup>, vol. 1, p. 41; trad. it. *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna 1986
- HAUFF G., SCHWEIZER H. R., WILDERMUTH A., *In Erscheinung treten. Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen*, Basel 1990
- HOFFMANN-AXTHELM D., *Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung*, Campus, Frankfurt a. M. 1984
- HÖLDERLIN F., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996

- JAUSS H. R. (a cura di), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen [Poetik und Hermeneutik III]*, Fink, München 1968
- JENKS C., *The language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London 1977
- KANT I., *Critica della Ragion Pratica*, edizione italiana con testo a fronte a cura di V. MATHIEU, Rusconi, Milano 1993
- KANT I., *Critica della capacità di giudizio*, edizione italiana con testo a fronte a cura di L. AMOROSO, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1995
- KLUGE F., *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, W. de Gruyter, Berlin-New York 1960
- KOSLOWSKI P. – LÖW R. – SPAEMANN R. (a cura di), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Acta Humaniora, Weinheim 1986
- MARCUSE H., *La fine dell'utopia*, Laterza, Bari-Roma 1968
- MARCUSE H., *Marxismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1975
- MARQUARD O., *Skeptische Methode im Blick auf Kant*, Freiburg-München 1958
- MARQUARD O., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973
- MARQUARD O., *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam, Stuttgart 1981, trad. it. *Apologia del caso*, Il Mulino, Bologna 1991
- MARQUARD O., *Apologie der Zufälligen*, Reclam, Stuttgart 1987, trad. it. *Apologia del caso*, Il Mulino, Bologna 1991
- MARQUARD O., *Transzendentaler Idealismus. Romantische Philosophie. Psychoanalyse*, Dinter, Köln 1987
- MARQUARD O., *Aesthetica und Aenesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn 1989, trad. it. *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Bologna 1994
- MARQUARD O., *Skepsis und Zustimmung*, Reclam, Stuttgart 1994
- MARQUARD O., *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, Fink, München 1995
- MARQUARD O. - VON GRAEVENITZ G. (a cura di), *Kontingenz [Poetik und Hermeneutik XVIII]*, Fink, München 1998
- MARQUARD O., *Philosophie des Stattdessen*, Reclam, Stuttgart 2000
- MARQUARD O., *Zukunft braucht Herkunft. Philosophische Essays*, Reclam, Stuttgart 2003

- MARQUARD O., *Individuum und Gewaltenteilung. Philosophische Studien*, Reclam, Stuttgart 2004
- MEARLEAU-PONTY M., *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, ed. it. a cura di A. BONOMI, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965
- RITTER J., *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003
- RITTER J., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989
- RÖTZER F. – ROGENHOFER S. (a cura di), *Kunst Machen?*, Boer Verlag, München 1990
- RÖTZER F. (a cura di), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M. 1991
- RÖTZER F. (a cura di), *Französische Philosophen im Gespräch*, Boer Verlag, München 1986
- RÖTZER F. (a cura di), *Philosophen-Gespräche zur Kunst*, Boer Verlag, München 1991
- SCHELLING F., *Filosofia dell'arte*, a cura di A. KLEIN, Prismi, Napoli 1997
- SCHILLER F., *Saggi estetici*, edizione italiana a cura di C. BASEGGIO, Utet, Torino 1951
- SEEL M., *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985
- SEEL M., *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991
- SEEL M., *Ethisch-ästhetische Studien*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1996
- SEEL M., *Ästhetik des Erscheinens*, Carl Hanser Verlag, München 2000
- SEEL M., *Vom Handwerk der Philosophie. 44 Kolumnen*, Carl Hanser Verlag, München 2002
- SEEL M., *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004
- SLOTEDIJK P., *Kritik der Zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983
- TOURAINÉ A., *La société post-industrielle*, Denoel, Paris 1969, trad. it. di Rolando Bussi, *La società postindustriale*, Il Mulino, Bologna 1970
- WELSCH W., *An den Grenzen des Sinns. Ästhetische Aspekte der Malerei des Informel (Dubuffet)*, in «Philosophisches Jahrbuch», vol. 86, n. 1, 1979, pp. 84-112
- WELSCH W., *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il crepuscolo di Michelangelo*, in «Rivista di Estetica», n. 7, 1981
- WELSCH W., *Postmoderne. Pluralität als ethischer und politischer Wert*, Bachem, Köln 1988
- WELSCH W., *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», vol. 28, n. 2, 1983

- WELSCH W., *Das Zeichen des Spiegels. Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie*, in «Philosophisches Jahrbuch», vol. 90, n. 2, 1983, pp. 230-245
- WELSCH W., *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987
- WELSCH W., *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag (Acta Humaniora), Berlin 1987
- WELSCH W., *Ästhetisches Denken*, Reclam, Reclam, Stuttgart 1990
- WELSCH W. – PRIES C. (a cura di), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Acta Humaniora, Weinheim 1991
- WELSCH W. (a cura di), *Die Aktualität des Ästhetischen*, Fink, München 1993
- WELSCH W., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995
- WELSCH W., *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart 1996
- WELSCH W. – VATTIMO G. (a cura di), *Medien-Welten Wirklichkeit*, Fink, München 1998
- WELSCH W., *Il mio percorso attraverso l'estetica*, in «Oltrecorrente», n. 7, 2003
- WETZ F. J. (a cura di), *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999
- WIESING L. – RECKI B. (a cura di), *Bild und Reflexion*, Fink, München 1997
- WITTGENSTEIN L., *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, trad. it., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967
- WULF C. – KAMPER D. – GUMBRECHT H. U. (a cura di), *Ethik der Ästhetik*, Akademie Verlag, Berlin 1994
- ZIMMERMANN J. (a cura di), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Frommann-holzboog, Stuttgart 1996

<u>Introduzione</u>	<u>3</u>
<u>Prima Parte: Origini e originalità dell'Anestetica</u>	<u>14</u>
1) Odo Marquard	15
1.1 Lo scetticismo provvisorio	17
1.1.1 Kant e la svolta in direzione dell'estetica	
1.1.2 Kant e la svolta in direzione dell'Anestetica	
1.2 Il rifiuto della Teoria Critica	29
1.2.1 Essere o Avere coscienza?	
1.2.2 Totemismo rovesciato	
1.3 Lo Scetticismo esistenzialista	34
1.3.1 La nozione di compensazione	
1.3.2 <i>Philosophie des Stattdessen</i>	
1.4 Dell' <i>Anaesthetica</i>	41
1.4.1 Estetizzazione dell'arte	
1.4.2 Estetizzazione della realtà	
2) Wolfgang Iser	51
2.1 Esordi	52
2.1.1 Contro-senso	
2.1.2 Percezione del Senso	
2.2 Sviluppi	55
2.2.1 I molti postmoderni	
2.2.2 Il Postmoderno filosofico	
2.3 Espansioni	63
2.3.1 Pensiero Estetico	
2.3.2 Ragione trasversale	
2.4 Anestetica	67
2.4.1 L'anestetica nel mondo contemporaneo	
2.4.2 L'anestetica nella storia	
2.4.3 Sistematica dell'anestetica	

<u>Seconda Parte: Nuova Estetica</u>	<u>73</u>
1) Gernot Böhme	74
Premessa: da Welsch a Böhme	74
1.1 L'esperienza percettiva	77
1.1.1 Il polo-soggetto: <i>Befindlichkeit</i>	
1.1.2 Il polo-oggetto: estasi e cose	
1.2 Atmosfere	86
1.2.1 Cinque caratteri di atmosfere	
1.2.2 Elementi generatori	
1.3 Obiettivi della Nuova Estetica	91
1.3.1 Prassi estetica	
1.3.2 Critica estetica	
2) Martin Seel	97
Premessa: da Böhme a Seel	97
2.1 L'estetica della Natura	98
2.2 I riferimenti culturali: contro la fenomenologia	101
2.3 Estetica dell'Apparire	105
2.3.1 Ciò-che-appare: l'Apparire e l'Essere-così	
2.3.2 Apparenza: Illusione e Immaginazione	
2.3.3 Mero Apparire, Apparire Atmosferico e Apparire Artistico	
2.4 Prassi artistica e prassi estetica	114
<u>Conclusioni: Prospettive dell'Anestetica</u>	<u>118</u>
1. Arte contemporanea come istanza dell'Anestetica	119
2. Sul concetto di <i>presentazione anestetica</i>	121
3. <i>Anarchitekton</i> di Jordi Colomer	122
3.1 Sulla rilevanza di <i>Anarchitekton</i>	
3.2 Genesi di <i>Anarchitekton</i> : i quattro dvd	
3.3 L'Installazione <i>Anarchitekton</i>	
3.4 Stratificazioni di Sensi	
4. Anestetica <i>versus</i> Anestetizzazione	133
<u>Bibliografia</u>	<u>135</u>