



Società Italiana d'Estetica

Wolfgang Welsch

PERCHÉ UN'ESTETICA NON ANTROPICA? *

Egregi professori Russo, Franzini e Amoroso, egregio professor Gao, cari Colleghe e Colleghi, Signore e Signori, è per me un grande onore e piacere poter tenere una *lectio magistralis* nell'ambito di questo Convegno, e ciò tanto più per il fatto che la Società Italiana d'Estetica ha avuto la bontà di assegnarmi il Premio Internazionale d'Estetica per il mio libro *Blickwechsel*. Di ciò sono estremamente grato. In questa mia conferenza vorrei spiegare e difendere la tesi, forse ardita, che ho esposto in quel libro, secondo la quale l'estetica dovrebbe assumere e sperimentare un nuovo punto di vista, che non sia più antropico, ma transantropico.

1. Il principio antropico della modernità

Cosa intendo con punto di vista antropico? Secondo la mia diagnosi l'epoca moderna si basava su una fondamentale premessa. Per ogni cosa ci si doveva riferire all'uomo: nello sviluppo di una società umana migliore, nell'evoluzione di una tecnologia al servizio dell'uomo e nell'uso della natura e del mondo a vantaggio dell'uomo.

Nel 1755 Diderot aveva espresso questo pensiero-chiave della modernità nei seguenti termini: «L'uomo è il termine unico dal quale si deve partire e al quale occorre ricondurre ogni cosa». Definisco questo il principio antropico, che a mio parere costituisce l'assioma più basilare della modernità: l'uomo è il punto di partenza e il punto di riferimento di ogni cosa. «Se si bandisce l'uomo [...] – così Diderot spiegava tale principio – lo spettacolo sublime e patetico della natura non è più che una scena triste e muta; l'universo tace, è invaso dal silenzio e dalla notte. Tutto si muta in una gran solitudine, ove i fenomeni, inosservati, si susseguono in modo oscuro e sordo. Soltanto la presenza dell'uomo rende interessante l'esistenza delle cose». Di conseguenza – questo intendeva Diderot – occorre fare dell'uomo il “centro” di tutto.

Per duecentocinquanta anni il pensiero moderno ha seguito il principio antropico proclamato da Diderot. Alla modernità appartiene certamente un gran numero di posizioni differenti, che alla superficie sono spesso in radicale opposizione tra loro. Nella sostanza, però, esse seguono tutte in modo unanime il principio antropico.

Prendiamo come primo esempio Kant. Nella sua *Critica della ragion pura* egli sostiene che la realtà a noi nota è *fin dalle sue fondamenta* il risultato di una produzione umana. Tutti gli oggetti sono infatti determinati dalle forme apriori della nostra conoscenza (cioè dalle forme dell'intuizione e dalle categorie). Spazio e tempo, pluralità e causalità o sostanza e necessità non appartengono al mondo degli oggetti in quanto tali, ma solamente ai fenomeni che sono stati radicalmente modellati dalle nostre forme di conoscenza. Partendo da questo, Kant spiega con una famosa formulazione che la nostra conoscenza non dipende, come prima si credeva, dagli oggetti, ma che, viceversa, «gli oggetti [...] si regolano sulla nostra conoscenza». Ciò accade per il fatto che siamo stati noi a pre-assegnare loro le forme nelle quali essi ci possono apparire in generale. Con ciò, tutti gli oggetti sono fondamentalmente plasmati dall'uomo. L'uomo è, per così dire, l'ombelico del mondo e costituisce la misura del mondo.

Riflettiamo ora su Nietzsche che, a differenza della trasparenza illuministica di Kant, viene ritenuto un pensatore oscuro e selvaggio. Nonostante la grande opposizione tra i due pensatori, anche Nietzsche difendeva con veemenza il principio antropico. Nietzsche dichiarava: «Vediamo tutte le cose attraverso la

* *Lectio magistralis* tenuta il 29 aprile 2016 in Modena al Convegno “Estetica: figure, retoriche” promosso dalla Società Italiana d'Estetica.

testa umana, una testa che non possiamo tagliare». Per questa ragione, secondo Nietzsche, tutta la nostra cosiddetta verità è «in tutto e per tutto antropomorfa e non contiene alcun punto che sia vero in sé, reale ed universalmente valido a prescindere dall'uomo».

Diamo uno sguardo ora, in opposizione al pensatore dionisiaco Nietzsche, a una corrente di pensiero di ben altro genere, quella del Circolo di Vienna, con il suo orientamento alla scienza. Otto Neurath dichiarò nel 1931 che «la visione scientifica del mondo» veicola «l'orgoglioso sapere [...] che *l'uomo è la misura di tutte le cose*». Anche qui posizioni all'apparenza del tutto opposte – l'artista Nietzsche e lo scienziista Neurath – si ritrovano d'accordo sull'assioma fondamentale della modernità, il principio antropico.

E ancora, l'intera filosofia analitica contemporanea (ossia la corrente filosofica tutt'ora dominante a livello mondiale) segue le direttive di Neurath, se è vero che alcuni dei suoi rappresentanti principali come Davidson e Putnam dichiarano che tutto ciò che potremo raggiungere sarà nella migliore delle ipotesi una sorta di verità, razionalità, oggettività, ecc. *plasmata dall'uomo*.

Anche le attuali scienze umane e della cultura continuano a seguire il principio antropico quando dichiarano che «il concetto moderno di scienza della cultura si basa sulla convinzione che esista un solo apriori, ossia l'apriori storico della cultura», o quando vogliono costringere l'intera natura nel corsetto antropologico o culturale, annunciando che «la natura oggi non viene più intesa come realtà predefinita, ma come costruito culturale».

Per duecentocinquanta anni – da Diderot a oggi – il principio antropico ha dominato. Ogni cosa è da intendere a partire dall'uomo e sulla base dell'uomo. L'uomo è il centro di tutto. Questo principio antropico è stato il caposaldo non solo in campo filosofico e scientifico, ma anche in campo politico ed economico, nell'agricoltura e nella politica dei trasporti, e ha influenzato fin nei dettagli il mondo della vita e il quotidiano.

Per fare due soli altri esempi: nell'architettura modernista viene sempre evocato, a criterio di misura, l'uomo: Nella *Carta di Atene* Le Corbusier dichiarava: «Per l'architetto [...] il parametro umano sarà lo strumento di misura» e «l'architettura deve [...] essere messa al servizio dell'uomo». Tale cliché è ripetuto fino alla nausea ancora oggi. Anche l'ecologia non è assolutamente libera da tendenze antropiche, ma è tutt'ora almeno per metà antropica. Ci si cura dell'ambiente per stare bene *noi esseri umani*; si vuole salvaguardare la biodiversità, perché è importante per *noi* (ad esempio al fine di produrre nuove medicine); si vuole impedire che si alzi il livello del mare, perché ciò distruggerebbe molte zone abitate (le isole e le città della costa). Complessivamente, si vuole preservare la natura per stare bene *noi stessi*.

Certo, nel corso dell'epoca moderna sono state sollevate anche obiezioni al principio antropico – vorrei menzionare solo Frege, Husserl e Foucault. Ma anche loro alla fine sono tornati nelle acque del pensiero moderno (infatti, come spiegheremo più tardi, non ne avevano riconosciuto il fondamento più profondo, e di conseguenza non erano in grado di trovare una terapia).

2. Posizioni non antropiche nell'arte

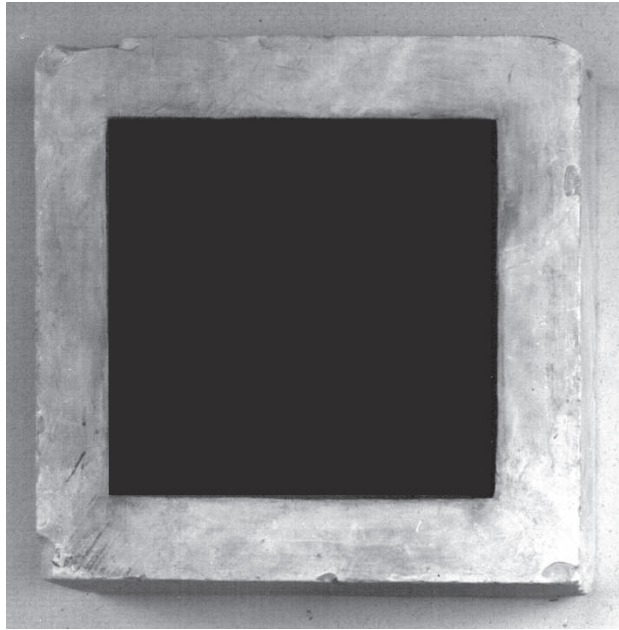
In maniera alquanto interessante, le cose stanno diversamente in ambito artistico. Benché nel corso dell'epoca moderna anche l'arte abbia assunto un orientamento antropico, ci sono stati nel corso del Novecento anche tentativi riusciti di superare la strettoia antropica, di far saltare il bozzolo antropico della modernità. Farci uscire da un mondo umano sentito come troppo ristretto è stato addirittura un *Leitmotiv* dell'arte del Novecento.

2.1. *Appelli per un orientamento all'inumano* – Innanzitutto desidero citare alcune prese di posizione teoriche. Autorevoli artisti e critici d'arte hanno ripetutamente affermato che l'arte debba fare un passo al di là dell'uomo, che essa si debba dedicare all'inumano. In questo senso scriveva Apollinaire nel 1913: «Innanzitutto, gli artisti sono uomini che vogliono divenire inumani. Cercano penosamente le tracce dell'inumanità». Nel 1925 Ortega y Gasset diagnosticò come contrassegno dell'arte moderna una tendenza alla «disumanizzazione». Merleau-Ponty ha notato qualcosa di simile già in rapporto a Cézanne: la pittura di quest'ultimo rivelerebbe «la base di natura disumana su cui l'uomo si colloca». E Adorno, nella postuma *Teoria estetica* del 1970, ha difeso l'inumanità come linea-guida dell'arte attuale: «Essa si mantiene fedele agli uomini solo grazie all'inumanità nei loro confronti».

Aggiungo un'ultima osservazione prima di dedicarmi all'analisi delle singole opere d'arte. Robinson Jeffers, il grande poeta del Pacifico californiano, disse che per noi uomini è cruciale un «chiaro spostamento di accento e significato dall'uomo a ciò che uomo non è». E in una delle sue poesie Jeffers scrisse: «Dobbiamo distogliere le nostre menti da noi stessi; disumanizzare un poco i nostri punti di vista, ed essere fiduciosi come la roccia e l'oceano da cui fummo ricavati».

2.2. *Esempi artistici a sostegno di un superamento del principio antropico* – Voglio ora citare alcuni esempi artistici che possono essere rappresentativi del tentativo di condurre al di là di un mondo umano avvertito come troppo ristretto. Mi riferisco a Kasimir Malevič, Jean Dubuffet e James Turrell.

a. Kasimir Malevič: *Cosmo*



Kasimir Malevič, *Quadrato Nero* (Parigi, Centro Pompidou, 1923-1930 ca.)

Malevič ha voluto farci sperimentare una dimensione cosmica. Quando si osserva uno dei suoi Quadrati Neri, si può fare un'esperienza molto particolare. Notoriamente si percepisce il nero assoluto (un nero, cioè, che non è disturbato neppure dai riflessi dell'ambiente circostante) non come una superficie colorata, ma come pura profondità. Proprio come in questo caso. Nel momento in cui lo sguardo dello spettatore si concentra sul quadrato nero e diventa cosciente del nero in quanto *nero*, lo sguardo perde ogni presa sulla superficie e sprofonda. Così, attraverso un pozzo quadrato, esso in un attimo viene come risucchiato nell'infinito.

È questa l'esperienza che Malevič cercava. Con il suo "suprematismo" ci voleva calare in una dimensione che non ha una misura umana né può essere ricondotta in senso antropo-teleologico all'uomo. Per Malevič era di primaria importanza che l'opera – senza dubbio un'entità generata dall'uomo – non fosse ultimativa in se stessa. Essa è piuttosto il semplice spunto per l'esperienza di qualcosa che supera la dimensione dell'opera. In questo senso Malevič si è dichiarato espressamente contrario all'identificazione del contenuto dell'opera (l'"icona") con la consistenza dell'opera ("immagine"), per il fatto che la prima va al di là di quest'ultima: «Un quadrato non è un'immagine, così come l'interruttore o la spina non sono la corrente. Chi [...] nell'icona [...] vede un'immagine, si sbaglia. Questi, infatti, ha preso l'interruttore o la spina per un'immagine della corrente». Malevič non intende considerare l'opera come un'immagine autosufficiente, ma solo come l'innescò della corrente.

b. Jean Dubuffet: *Terra*

Ora un esempio del tutto diverso: le opere di Jean Dubuffet.



Jean Dubuffet, *Fruits de terre*, 1960

Mentre Malevič tentava di condurci al di là del mondo umano abituale calandoci in una dimensione *cosmica*, Dubuffet mirava a valorizzare le strutture inumane della *terrestrità*. Soprattutto nei tardi anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, la terra diventa l'oggetto preferito di Dubuffet (*Fruits de terre*).



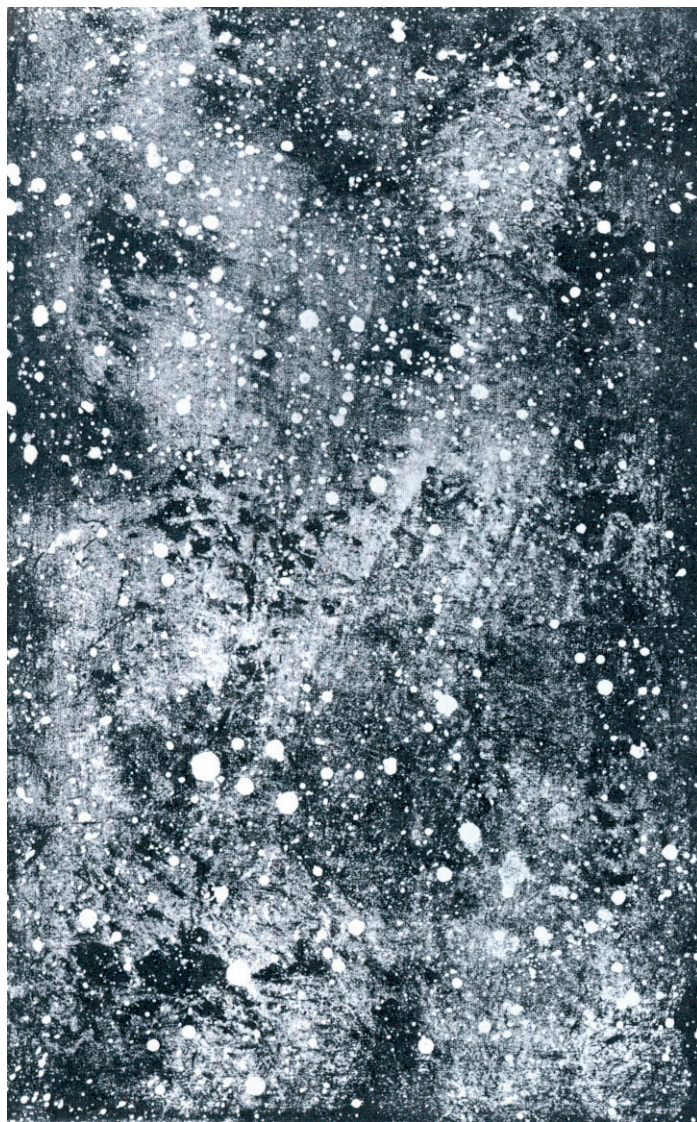
Jean Dubuffet, *Gala de terre*, 1959

Ma non si trattava della terra per come la viviamo abitualmente – come la base naturale su cui si svolge la nostra vita – ma la terra come materia sovrana e densa, che è autentica e autonoma senza preoccuparsi dell'uomo (*Gala de terre*),



Jean Dubuffet, *Le mécanisme de l'effacement des traces*, 1957

oppure la terra come una sfera di affascinanti microstrutture (*Le mécanisme de l'effacement des traces*).



Jean Dubuffet, *Sol céleste*, 1958

Infine, Dubuffet ha presentato la terra in una forma che tradizionalmente verrebbe classificata come cosmica piuttosto che come terrestre. Nella litografia *Sol céleste* la solidità della terra si è trasfigurata tutta in chiarore, luminescenze, in un fenomeno celeste.

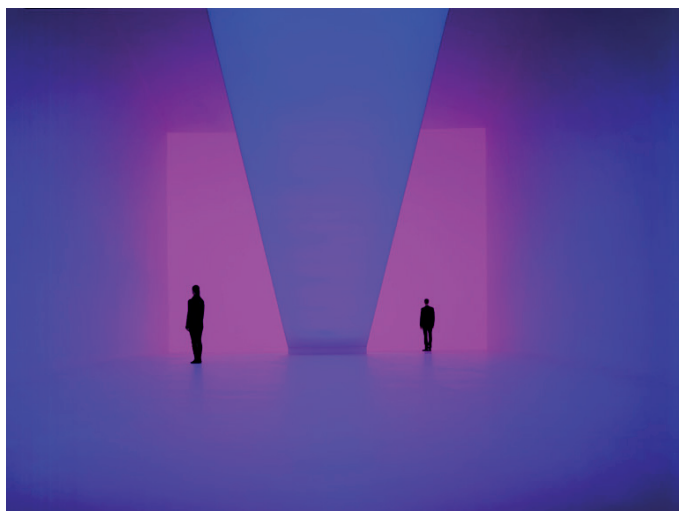
Per Dubuffet il punto era una «disumanizzazione [...] dell'uomo e del suo sguardo». Alla consolidata concezione centrata sull'uomo egli ha voluto contrapporre una «posizione anticulturale». La concezione centrata sull'uomo, pensava, ci domina ancora, ma da tempo non ci va più bene.

c. James Turrell: *Luce*

Come terzo esempio ho scelto un artista a noi strettamente contemporaneo: James Turrell. Egli non ci guida verso qualcosa di inumano o di transumano (verso il cosmo o di nuovo verso la terra), ma ci fa sentire e riconoscere il nostro legame con il mondo fenomenico attraverso un fenomeno apparentemente banale: la luce. Già Goethe aveva detto: «Se l'occhio non fosse solare, mai potrebbe vedere la luce». In Turrell facciamo una simile esperienza, con la differenza che ciò non accade attraverso un oggetto del cosmo (il sole), ma attraverso la luce, che è un fenomeno tra i più elementari e allo stesso tempo più intimi – ma in fondo anche tra i più sconosciuti – del mondo in cui viviamo. Nessuno più di Turrell ha studiato questo fenomeno e lo ha reso accessibile all'esperienza. L'artista presenta la luce non solo come operatore di visibilità – come luce del giorno, della notte, luce naturale, colpi di luce, luce per l'illuminazione o qualsiasi altro tipo di luce – ma come luce stessa, luce in sé, come una sostanza *sui generis*.

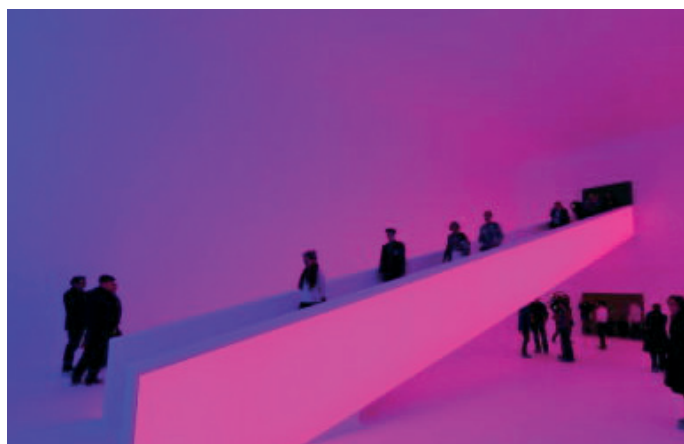
Turrell sa fare con genialità della luce l'unica, intrinseca e vera essenza della nostra percezione. In tal modo sperimentiamo che la luce non è semplicemente qualcosa di oggettivo (un oggetto che abbiamo di fronte), ma che essa appare come appare solo nell'azione del nostro vedere – che dunque la luce (come fatto apparentemente oggettivo) e il nostro vedere (come fattore apparentemente solo soggettivo) sono interconnessi e inscindibili.

Un esempio eloquente è l'installazione di luce *Bridget's Bardo*, esposta al Kunstmuseum di Wolfsburg dal 2009 al 2010.



James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009–2010

Si tratta di un'installazione di luce percorribile. Su una superficie di settecento metri quadrati si innalza una costruzione di spazio-nello-spazio alta undici metri: due spazi trapassano uno nell'altro: il *Viewing Space* e il *Sensing Space*. Sono spazi completamente vuoti, che vengono inondati di luce cangiante blu e rossa.



James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009–2010 (Rampa)

I visitatori entrano negli spazi espositivi attraverso una rampa che dal piano superiore scende per diciotto metri nel *Viewing Space* e fanno l'esperienza che nel campo di luce le realtà architettoniche si annullano fino alla completa perdita dell'orientamento.



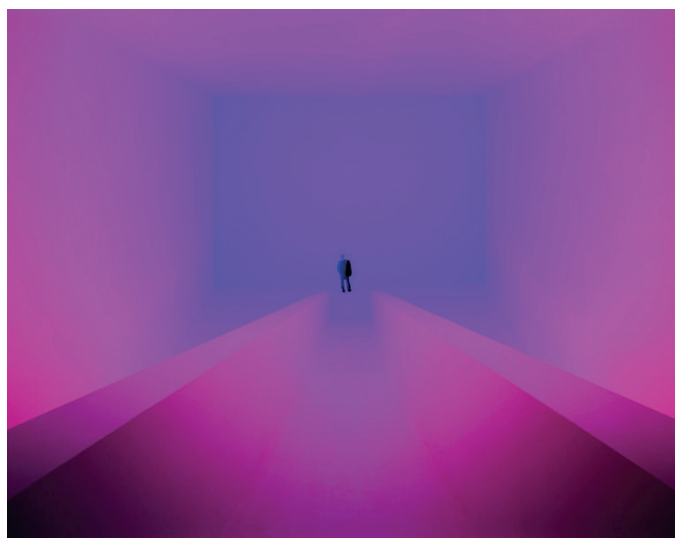
James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009–2010

Mentre la luce si manifesta e rivela senza rimandare ad altro che a se stessa, colore e spazio creano un'atmosfera che assorbe completamente l'osservatore e i suoi sensi. Ci si immerge in un mondo misterioso di pura luce.



James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009–2010

Certo, l'esperienza non è solo “gradevole”. All'inizio della rampa i dipendenti del museo hanno cortesemente sussurrato: “Qui ha inizio l'abisso”. In effetti, per prima cosa si crede di vedere il cielo di una notte d'estate, situato però non in alto, ma davanti a noi: uno spazio fatto di sola luce, nel quale non esiste più un sopra o un sotto, generando in noi un desiderio di completo abbandono per comprendere dove la luce ci porti.



James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009–2010

Ma attenzione! Ciò in cui il visitatore si immerge nel *Sensing Space* è un cosiddetto “campo totale”. Si tratta di un campo visivo uniformemente illuminato che non offre alcun orientamento. Dopo pochi minuti l'osservatore sente di trovarsi in mezzo a una nebbia che diviene sempre più fitta. Ci si ritrova letteralmente in un campo di luce materica che elimina ogni appiglio spaziale. E quando poi si crede di vedere la fine dello spazio, si tratta soltanto di un'illusione: la presunta parete è fatta solo di luce colorata, e la si può attraversare. Al più tardi in questo momento la nostra abituale esperienza visiva si capovolge, e sopraggiunge un cambiamento di prospettiva: ciò che credevamo fosse una forma oggettiva posta di fronte a noi limitando i nostri movimenti si rivela essere una proiezione del nostro vedere. In realtà noi e quello che vediamo siamo fatti della stessa sostanza, non esiste alcuna parete, nessun limite – siamo tutt'uno con lo spazio, la luce, l'ambiente che ci circonda e nel quale ci muoviamo.

In tal modo l'installazione di Turrell ci trasmette un'esperienza pressoché “mistica”: l'esperienza di essere tutt'uno con quello che ci circonda. Non più limitazione e opposizione, ma connessione e senso di appartenenza definiscono la struttura della nostra esperienza di noi stessi e del mondo. Turrell stesso definisce il suo rifiuto del comune dualismo di uomo e mondo o uomo e natura nel modo seguente: «Non siamo separati dalla natura. In effetti è una delle nostre grandi presunzioni anche solo pensare di essere in qualche modo separati dalla natura».

Guardiamoci brevemente indietro. Anche le opere di James Turrell sono da attribuire agli esperimenti artistici votati a portarci al di là dell'isolamento antropico, al di là della limitatezza di una prospettiva del mondo riferita solo all'uomo. Eppure, nei tre esempi citati, il modo in cui il bozzolo antropico della modernità viene perforato e il modo in cui siamo condotti in una dimensione ben più vasta di quella di un mondo determinato solo dall'uomo sono alquanto diversi: Malevič e Dubuffet ci allontanano dall'umano dirigendoci verso dimensioni trans-umane – Malevič verso il cosmo e Dubuffet di nuovo verso la terra. Turrell, invece, ci porta a scoprire nella nostra percezione una relazione con il mondo diversa della concezione abituale: una relazione in cui, a differenza che nella modernità, non è vero che ogni cosa viene dettata dall'uomo e a lui riferita, ma in cui ci sentiamo legati all'altro e in cui abbiamo sempre più l'impressione di essere fatti, l'altro e noi, della stessa sostanza: di luce.

Questo ci dà l'occasione di considerare ancora una volta la caratterizzazione del pensiero moderno fornita all'inizio e di *completarla* con un passaggio che finalmente rende possibile il suo reale superamento.

3. *Il compito contemporaneo del pensiero filosofico e dell'estetica*

Se oggi, in tutte le correnti di pensiero più all'avanguardia, il punto è quello di andare al di là della *forma mentis* antropica, la preconditione decisiva a questo scopo è già da lungo tempo disponibile. L'assioma più basilare sul quale si fondava il pensiero moderno, infatti, non è più valido. Esso consisteva nell'ipotesi che uomo e mondo fossero fundamentalmente estranei l'uno all'altro, che fossero, cioè, di carattere sostanzialmente diverso. I prodromi di questa concezione erano già in Pico della Mirandola, il quale aveva dichiarato che gli uomini, diversamente dagli altri esseri viventi, non sono integrati nella creazione, ma le stanno di fronte liberi e senza un luogo determinato – ragione per cui si dovrebbero dare da soli la loro determinazione. La canonizzazione dell'eterogeneità tra uomo e mondo avvenne poi con il dualismo cartesiano di spirito e materia. Il mondo sarebbe stato caratterizzato dalla sola estensione, divenendo una faccenda puramente materiale: *res extensa*. L'uomo sarebbe stato invece definito da una sostanza completamente diversa: la razionalità, il pensiero, lo spirito: *res cogitans*. Così, uomo e mondo si separarono e l'uomo divenne un estraneo al mondo.

Proprio per questo il principio antropico diventò inevitabile. Se, infatti, l'uomo e il mondo non hanno una misura comune, l'uomo non può riconoscere il mondo come tale, ma può solo costruirlo partendo da se stesso, e di conseguenza può conoscere solo un mondo umanamente modellato, del quale egli costituisce logicamente il centro e la misura. Se l'uomo, data la sua natura razionale, è fundamentalmente un estraneo al mondo, allora non può fare altro che partire per ogni cosa da se stesso. Di conseguenza, il principio antropico è inaggirabile.

Nel frattempo, però, è emerso che proprio l'ipotesi di una fondamentale disparità tra uomo e mondo non sia sostenibile, e ciò da ambo i lati: né l'uomo è un essere estraneo al mondo, né la natura è priva di razionalità. Da una parte, infatti, la razionalità è tutt'altro che una prerogativa esclusiva dell'uomo. Al contrario, essa si trova, ancorché per gradi, anche nel resto del mondo animale – dall'uso di categorie da parte di tutti i vertebrati alla comprensione di causalità e intenzionalità di scimpanzé e bonobo, che del resto sono capaci persino di risolvere problemi tramite il solo ragionamento. La nostra ragione deriva quindi da precursori del tutto terreni, e si è sviluppata a partire da essi. Con ciò, essa non dà affatto adito a un'estraneità al mondo da parte dell'uomo, ma dimostra, al contrario, proprio la nostra appartenenza al mondo. D'altra parte, i più recenti sviluppi delle scienze naturali hanno mostrato che autoreferenzialità e riflessività non sono in generale estranee alla natura, ma rappresentano addirittura le vere forze motrici dell'evoluzione cosmica e biotica. L'umana capacità di auto-riflessione è la forma più altamente sviluppata di un modello organizzativo che ha determinato lo sviluppo del mondo dalla costituzione delle galassie attraverso la nascita della vita fino allo sviluppo delle più alte forme di coscienza e riflessività.

Con ciò, i due assunti portanti del moderno dualismo di uomo e natura – la concezione dell'uomo come razionalmente determinato, e quindi extranaturale, e l'idea della natura come del tutto priva da razionalità – sono divenuti obsoleti. L'uomo è un essere naturale emerso (insieme con la sua razionalità) dall'evoluzione terrena della vita. E la natura non è opposta alla razionalità, ma procede assieme a essa, anzi ha generato la razionalità in maniera corrispondente alla sua logica processuale. In breve, l'uomo è intrinsecamente affine alla natura, e la natura è intrinsecamente affine alla ragione. Da ciò risulta una nuova prospettiva del rapporto tra uomo e natura: una prospettiva di continuità e appartenenza. Tutti i modi di pensare che si basano sul tradizionale dualismo sono divenuti obsoleti. Si deve oggi riconoscere la continuità tra natura e uomo e darle voce. È questo il compito del pensiero contemporaneo.

Da molto tempo l'arte lavora proprio in vista di questo compito. Gli artisti hanno già compiuto il "cambiamento di prospettiva" dal presunto esclusivismo dell'uomo alla comunanza di uomo e mondo. Essi si lasciano alle spalle il vecchio dualismo e la visione antropica che su di esso si fonda, e si rivolgono a forme di comunanza tra uomo e mondo. Cercano strategie per articolare tale comune appartenenza e per sviluppare a partire da essa nuove forme di attività artistica.

L'estetica di oggi, l'estetica contemporanea, dovrebbe, credo, porre attenzione a queste tendenze

artistiche. Si dovrebbe aprire al cambiamento di paradigma dell'arte. Con ciò, essa guadagnerebbe non solo una nuova vicinanza alla sfera artistica, ma si unirebbe anche alle aspirazioni generali del pensiero attualmente emergente. In tal modo – ed è questa la mia proposta e la mia speranza – l'estetica potrebbe diventare nuovamente un attore cruciale nel mondo intellettuale di oggi e di domani.

Vi ringrazio molto per la vostra gentile attenzione!