

La scultura interrotta.

Michelangelo, Rodin e un'idea del limite

Andrea Oppo

È possibile parlare di “interruzione”, in un senso estetico, a proposito di un'opera d'arte? Si potrebbe mai riferire questa idea alle opere scultoree di Rodin e Michelangelo? A quest'ultima domanda la risposta sembra essere: no, no affatto. Il termine è quantomeno inappropriato; e l'aggettivo stesso, “interrotto”, riferito all'intenzionalità dell'artista, che pure nella contemporaneità ha un suo uso e consuetudine, nei loro casi appare fuori luogo. La complessa questione s'inscrive piuttosto in un altro ambito terminologico. Si parla, e a ragione, di “non-finito”, di “incompiuto”. Si parla semmai di *limite della materia* e del superamento di quel limite: un superamento che ristabilisce un nuovo e più pieno significato. La stessa idea di “incompiutezza”, in effetti, anche al solo nominare la parola, reca in sé l'immagine e la possibilità del pieno compimento. L'*incompiuto* che *compie* – su un piano di proiezione di possibilità della materia – la forma originaria. In Michelangelo, ma soprattutto in Rodin, la scultura questo opera, in fondo; e lo fa, tra l'altro, in una linea di successione diretta, in cui il secondo raccoglie in modo consapevole e maturo l'eredità del primo¹.

Nominando l'incompiutezza, nei loro e in altri casi analoghi, non ci si riferisce quindi all'idea di *fallimento*, di *impossibilità*, di “non riuscire a” o, in ultima analisi, all'idea più generale di “qualcuno o qualcosa che *impedisce*” e dunque *interrompe* il compimento del lavoro. Ci si riferisce precisamente all'opposto: alla somma riuscita dell'opera; al recupero della sua piena possibilità oltre il dato attuale; all'“esser capaci”, che vuol dire capaci di oltrepassare il limite più esemplare, quello materiale, per mostrare in una forma ciò che forma non è, ovvero l'idea, lo spirito.

¹ L'ammirazione di Rodin nei confronti di Michelangelo Buonarroti e la sua chiara volontà di sviluppare la propria opera nella direzione inaugurata dallo scultore fiorentino è un fatto arcinoto ed evidente non solo attraverso testimonianze dirette – i numerosi viaggi a Roma dello scultore parigino per studiare le opere di Michelangelo e i riferimenti a quest'ultimo presenti negli scritti e nell'epistolario dello stesso Rodin (cfr. Rodin 2010: 79-82 e 174-182) – ma anche e soprattutto attraverso i soggetti delle sue sculture. Due esempi su tutti: si pensi alle “Porte dell'inferno”, e all'*Adamo* direttamente ispirato all'affresco della Cappella Sistina, o al celeberrimo “Penseur” di Rodin tratto dal “Penseroso” di Michelangelo, figura scolpita per la tomba di Lorenzo de' Medici, nella Sagrestia Nuova della basilica di san Lorenzo a Firenze.

Eppure, proprio in questo scarto di significato tra i due termini, “incompiuto” e “interrotto”, si gioca qualcosa di decisivo per noi; qualcosa che non parla forse di Michelangelo e Rodin, ma parla di ciò che, come fa notare bene il filosofo Georg Simmel, preesiste a loro – in quanto *frattura* propria della sensibilità umana – e che per molti versi è avvenuto successivamente. Questa *rottura* o *interruzione* si manifesta con evidenza dopo Rodin; riguarda propriamente il XX secolo e il nostro presente, ma solo attraverso la sua opera e quella di Michelangelo rivela un suo senso più chiaro.

In quest’ottica generale si muove l’analisi di Simmel, che costituisce quasi un punto di partenza obbligatorio nell’investigazione di un problema estetico di questo genere². Il filosofo tedesco trova il nesso più autentico del rapporto tra i due scultori nella ricerca della compiutezza più piena della forma: la forma oltre la forma materiale; la forma *in-compiuta* (“compiuta dentro di sé”, verrebbe da dire), che in se stessa reca il perfetto equilibrio dei contrasti (materia-spirito, per Michelangelo; essere-divenire, per Rodin).

Partiamo, dunque, da Simmel e dalla sua analisi su Michelangelo e Rodin. In un secondo momento capiremo come questo abbia a che fare con lo scarto di significato che passa tra *incompiutezza* e *interruzione*.

1. Michelangelo: dalla separazione all’unità

Cosa dice quindi Simmel? Qual è la sua idea fondamentale a proposito del rapporto tra “l’artista e la creazione della forma”?

Nel suo saggio su Michelangelo (1910-11)³ il filosofo tedesco – con una sintesi e lucidità straordinarie – propone una visione teoretica d’insieme, quasi un *tableau* dell’intera storia dell’arte occidentale, di cui proprio Michelangelo rappresenterebbe il culmine. E Simmel fa questo a partire dalla seguente idea: vi è un dualismo essenziale, afferma, che abita al fondo della nostra natura psichica e ci fa concepire il mondo «non come unità, ma come separazione incessante in coppie di opposti» (Simmel 1993: 123). La nostra stessa esistenza, aggiunge, in un mondo così dimezzato, è percepita come «da una parte natura, dall’altra spirito» (ivi). In altre parole, noi percepiremmo, all’origine di noi stessi, come un conflitto «tra una sostanza persistente e pesante, e un

² Come fa osservare Adorno, e Habermas dopo di lui, Simmel, pur con i limiti congeniti al suo metodo, è colui che, una generazione prima di Jaspers, Heidegger e i filosofi di Francoforte, ha riportato la filosofia alle “questioni concrete”, operando una svolta che è rimasta canonica per molti (cfr. T. Adorno, “Manico, brocca e prima esperienza” del 1965, in Adorno 1979, vol. II, e Habermas 1996).

³ Apparso per la prima volta in: Simmel 1910-11. La traduzione italiana utilizzata è quella di Marcello Monaldi (cfr. Simmel 1993: 123-142).

movimento leggero indirizzato verso l'alto» (ivi). Da questo conflitto estetico originario – che coinvolge la natura e la materia da una parte, e lo spirito e la libertà dall'altra – avrebbe inizio, in qualche misura, tutto il nostro immaginario artistico, con un senso speciale soprattutto in relazione alla scultura e all'architettura che con la materia, nel suo carattere specifico di durezza, più delle altre arti si confrontano.

Nella breve analisi storica che segue – decisiva per capire infine Michelangelo –, l'argomentazione di Simmel merita di essere seguita passo per passo attraverso le sue stesse parole. «Alcune epoche dell'arte», ci dice, «rendono impercettibile la separazione tra questi due elementi, collocandosi con disinvoltura, quasi fosse ovvio, da una parte di simili opposizioni» (ivi). La scultura greca classica, per esempio, «percepisce l'uomo come integralmente naturale e quel che traspare della sua vita spirituale si fonde senza residui nell'esistenza della sua parte di natura» (ivi). Questo tipo di scultura, dunque, metterebbe al centro la sola forma plastico-anatomica concedendo uno spazio molto limitato al dinamismo interno. L'Ellenismo, dal canto suo, prosegue Simmel, «dà espressione artistica al destino nella sua tensione con il quieto essere dell'uomo: azioni e passioni violente si impadroniscono delle figure, rivelando l'abisso che si apre tra il nostro essere e l'incomprensibilità del nostro destino» (ivi). Questa tensione esplose in qualche misura nel Cristianesimo e nell'arte cristiana⁴, la quale, osserva Simmel, fornisce a quella tensione una coscienza metafisica, che così egli descrive:

Il movimento passionale dell'anima che si dirige verso l'alto lascia ora dietro di sé la sua forma e la nostra sostanzialità esterna come qualcosa di indifferente: la natura diviene ostile allo spirito e degna di essere distrutta, l'eterno destino dell'uomo dissolve per così dire il suo Essere in se stesso. Quel che noi siamo per noi stessi sta in una grande e dimenticata lontananza al cospetto del nostro destino di grazia o di perdizione (ivi).

Un simile dualismo, così radicale, descritto da Simmel, troverebbe nell'arte gotica la sua più alta espressione: un'arte che, specialmente nella sua versione nordica, utilizza «lo slancio verso l'alto, l'estrema esilità, i piegamenti e le torsioni più innaturali per fare della forma corporea il simbolo della fuga in regioni sovrasensibili, dissolvendo la sostanza naturale a favore dello spirito» (ivi). La stessa cosa, in una diversa modalità, fa il Trecento italiano: non si tratta qui di una lotta incessante e tormentosa verso le altezze ultramondane, ma piuttosto di una «spiritualità solenne e interiore» la quale «rimane intoccata da

⁴ Su questo punto si veda in particolar modo l'articolo di Simmel "Il cristianesimo e l'arte" (1907), in Simmel 1970.

tutto ciò che è solo natura o solo sostanza, e raggiunge una perfezione al di là della vita e dei suoi contrasti» (ivi: 124).

Il Rinascimento maturo si muove invece nella direzione opposta: si sposta «sulla natura, sulla corporeità che trae la sua forma espressiva dalle proprie energie organiche, mirando a una robusta autosufficienza dell'esistenza» (ivi). Sarà Spinoza, dice Simmel, a portare a maturità un simile concetto di natura «che concepisce la forma sostanziale e il movimento, la corporeità e lo spirito, l'esistenza e il destino come unità immediata e vivente» (ivi). Questa unità, nella visione quattrocentesca, è "l'uomo armonico in se stesso"; è in altre parole l'*individuo*. Ossia l'anima che appartiene a "questo determinato inconfondibile corpo", e viceversa. L'individualità si innalza su corpo e anima come la più elevata unità che si manifesta nell'uno e nell'altro elemento⁵. Ma tale unità si verifica inizialmente, secondo il filosofo tedesco, solo nell'arte del ritratto, nel quale il dualismo cristiano tra elemento fisico ed elemento naturale è superato in vista di un nuovo equilibrio. Nel volto individuale ritratto, relativo a quell'epoca, ciò che appariva era la «visibilità materiale dello spirito» (ivi: 125)⁶. Ma proprio per questo, afferma Simmel, quella quattrocentesca non si può definire una vera soluzione al problema: poiché «vale, per così dire, solo per il caso singolo» (ivi). La conciliazione ottenuta, pertanto, non è universale e non nasce dalla profondità degli opposti: è dovuta al variare delle circostanze e al caso fortunato di un'individualità non ripetibile. In tal senso, osserva Simmel, «Botticelli è contemporaneamente più vicino e più lontano dall'unità di quegli elementi che il Cristianesimo aveva ricondotto a due patrie fra loro distanti» (ivi). Più vicino, perché ne coglie la possibilità di unità; più lontano, perché tale unità non ha carattere universale. A ben vedere quindi, scrive Simmel, «quella lacerazione tra corpo e spirito, tra la nostra esistenza e il nostro destino, cui eravamo tanto abituati al tempo del Gotico, è tutt'altro che superata» (ivi).

Ma ad un tratto, dice il filosofo tedesco, «quando la Cappella Sistina, le parti del monumento di Giuliano e le tombe medicee sono ormai concluse, ci si offre la soluzione di tutti questi conflitti universalmente spirituali e storicamente cristiani» (ivi). Per Simmel, Michelangelo è il punto di arrivo di questo processo insieme estetico e dialettico, che attraversa venti secoli di storia

⁵ Un chiarimento su cosa sia l'"individualità" del Rinascimento – seppure mirato a un altro scopo, cioè a sottolineare la differenza essenziale tra l'arte classica italiana e l'arte germanica – Simmel ce lo dà nel suo saggio "Stile germanico e stile classico-romanico" (Simmel 2011: 23-30). L'*individualità* dell'arte rinascimentale, che conserva comunque un elevato grado di tipizzazione, non è da confondersi, per Simmel, con l'espressione della *vita individuale*, che meglio si vedrebbe nell'arte germanica (ivi: 25).

⁶ Per un'analisi specifica del tema del volto in Simmel si veda l'articolo di Claudia Portioli, "Georg Simmel. Espressione materiale, divenire vissuto e conoscenza sensibile", in Vinci 2010: 159-175.



Michelangelo, Tombe Medicee (Giuliano De' Medici), *Il Giorno* e *La notte*, Firenze, Basilica di S. Lorenzo, Sagrestia Nuova.

dell'arte, e che vede in contrasto natura fisica e natura spirituale dell'uomo. Michelangelo, a tutti gli effetti, «ha creato un nuovo mondo e lo ha popolato con degli esseri per cui ciò che fino ad allora stava solo in una relazione, ora accostandosi ora allontanandosi, è sin dall'inizio un'unica vita» (ivi). E proprio l'unità degli opposti, raggiunta attraverso una evidenziazione della lotta, e non una pacificazione di essa a vantaggio di un solo elemento, sembra essere l'elemento che caratterizza l'opera michelangiolesca. Stavolta è *la vita in quanto tale* ad essere rappresentata: quella vita che può essere reale, o sentita o metafisica, ma che in nessun caso è esprimibile a parole, né tantomeno per via di logos, in questo suo aspetto di «essere un'unica cosa». Questa *unica cosa* diviene in Michelangelo una forma tratta alla materia. «Che qui si parli ancora di un dualismo da superare, sembra cosa del tutto provvisoria e inadeguata» (ivi: 126), dice Simmel.

Insomma, Michelangelo mostra qualcosa di unitario, quel «punto misterioso» nel quale anima e corpo sono due parole diverse per indicare una medesima essenza umana: «È sempre la vita che scorre uniforme nel corpo e nell'ani-

ma, con le estasi e le stanchezze, le passioni e i destini che sono il suo ritmo e la sua intima sorte» (ivi: 127). Nelle sculture di Michelangelo appare sempre un'esistenza altamente personale ma il cui destino privato assurge a destino dell'intera umanità. Tutto questo, secondo Simmel, non si avverte ad esempio in Rembrandt nel quale, al contrario, l'esito finale è il restringersi o acutizzarsi del destino dell'umanità nell'interiorità di una singola esistenza. Lo stesso si può dire delle figure di Ghiberti, Donatello e Signorelli, nelle quali «si avverte che un determinato movimento esiga un corpo formato proprio così e non altrimenti» (ivi). In queste figure non sembra esservi una necessità universale. In quelle michelangiolesche, viceversa, è la vita ad essere ritratta nella sua interezza e soprattutto «nel pieno equilibrio dei suoi contrasti» (ivi:128). Per questa ragione, aggiunge Simmel, scompare pure la differenza tra i sessi. E tuttavia i caratteri maschili e femminili non si confondono l'uno con l'altro: «Qui domina piuttosto l'umano come tale, la compattezza armonica dell'idea dell'uomo e della sua vita, che traduce a un livello superiore il contrasto tra uomo e donna» (ivi). In questo caso, osserva il filosofo tedesco, proprio l'«incompiutezza della separazione tra i sessi» (ivi) è capace di rappresentare l'«uomo» nella sua interezza. È come se l'*incompiuto* per Michelangelo si presentasse come lo stadio successivo del pieno compimento di una singola figura. L'incompiutezza come centro unitario e visivamente ideale della figura materiale. Lo stesso non-finito – qualunque sia la genesi storica dei casi michelangioleschi – sembra darsi per Simmel come un movimento, in forma di lotta, che segue il “perfettamente finito”, la materia statica (ivi: 132). Tutto ciò a indicare il senso ultimo della scultura.

Ma qual è, allora, questo significato finale dell'atto scultoreo? Qual è, in altre parole, il segreto di Michelangelo? Quello per cui, secondo Simmel, a lui solo riesce di mostrare in una forma qualcosa che meglio non si può definire se non come la “piena verità”, quel genere di verità che sfugge al logos: ossia la vita stessa nel suo nucleo unitario e nel totale equilibrio dei contrasti?

Il significato e il segreto dell'opera di Michelangelo starebbe proprio in questo: nell'«opposizione perfetta» delle due principali forze in gioco dell'umano. Le sue figure “sono ciò che rappresentano”, “in modo immediato”, “senza alcuna legittimazione esterna”, dice Simmel, perché in “lotta”. Esse creano «un'immagine di unità che è tanto inaudita quanto lo è la tensione dei contrasti che essa racchiude» (ivi: 131). Il punto centrale in tutto questo è che l'anima, ovvero l'impulso dinamico che si oppone alla pesantezza, senza l'opposizione della gravità materiale, a lei ostile, non troverebbe modo di dare prova di sé, di realizzarsi, di esistere. Proprio come lo scalpello dello scultore che non incontrasse “la dura fermezza del marmo” cadrebbe nel vuoto e si perderebbe nel nulla, così la libertà umana proseguendo senza ostacoli si annullerebbe da sé. Sembra essere questo il concetto fondamentale del ragionamento di Simmel:

un'idea, tra l'altro, che egli ribadisce anche in un suo breve scritto del 1901, precedente al saggio su Michelangelo, intitolato "Estetica della gravità"⁷.

In un passaggio chiave del suo saggio su Michelangelo, Simmel scrive così:

La nostra complicazione più profonda è forse questa: ciò che limita la spontaneità della vita e sopprime la sua libera tensione verso l'alto è al tempo stesso la condizione indispensabile per cui questo agire e anelare possano giungere a un'espressione visibile, a un creare formativo (ivi: 130).

Nelle figure michelangeloesche queste due forze in campo, la materia e la libertà, si affrontano con durezza e ostilità, e si guardano, dice Simmel, «da inconciliabile distanza» (ivi: 131). A partire da questo loro essere fronte a fronte, la loro equivalenza, nella scultura di Michelangelo, appare più marcata che in qualsiasi altra arte. La massa della materia vorrebbe attirare le energie dell'anima in un'oscurità senza nome. Dall'altro lato, gli impulsi spirituali lottano per la libertà e la limpidezza assolute, prive di qualsiasi legame fisico col mondo. Una simile opposizione frontale trova una sorta di coincidenza nel "punto di indifferenza delle forze", come scrive Simmel. È un istante nel quale l'apparenza è come paralizzata, *impietrita*, appunto, in quell'attimo in cui le forze decisive della vita si annullano a vicenda. È questo, diremmo, il *silenzio della pietra*, quel luogo estetico che più che mai domanda di essere interpretato e che in alcune sculture egiziane, scrive Simmel, mostra appieno la sua dimensione. In esse, «la pietra rimane pietra, rimane gravità meramente naturale, non già formata, non ancora coinvolta nella lotta dei principi del mondo» (ivi: 132). Le statue egizie hanno pertanto una perfetta paralisi dualistica, ma che infine tende verso il basso, verso la materialità assoluta e comunicano un sentimento che Simmel definisce come un qualcosa di «infinitamente triste» (ivi).

Non così le statue di Michelangelo, dove quel "punto di indifferenza" non rinuncia al conflitto con la forma superiore che deve rappresentare. E infatti la differenza tra la pietra che rimane pietra – seppure in una forma artistica altissima, recuperata a un livello proprio di consapevolezza, quale è la scultura egizia – e la pietra riscattata da Michelangelo nell'esposizione dell'unità dei contrasti, quasi alla maniera di Eraclito osserva Simmel (ivi: 133), sta precisamente nel carattere tragico della seconda. In Michelangelo, da un lato il compito dell'arte è stato per così dire assolto: ciò che prima appariva irrimediabilmente diviso, il conflitto fra anima e corpo, ora è stato ricondotto a un'unità superiore attraverso le forme dell'arte. Dall'altro, è proprio qui, fa osservare Simmel, che «il fenomeno Michelangelo giunge al suo vero *problema*» (ivi). Nel momento più alto del suo trionfo, quando, evidenziando il conflitto nella perfetta unità delle

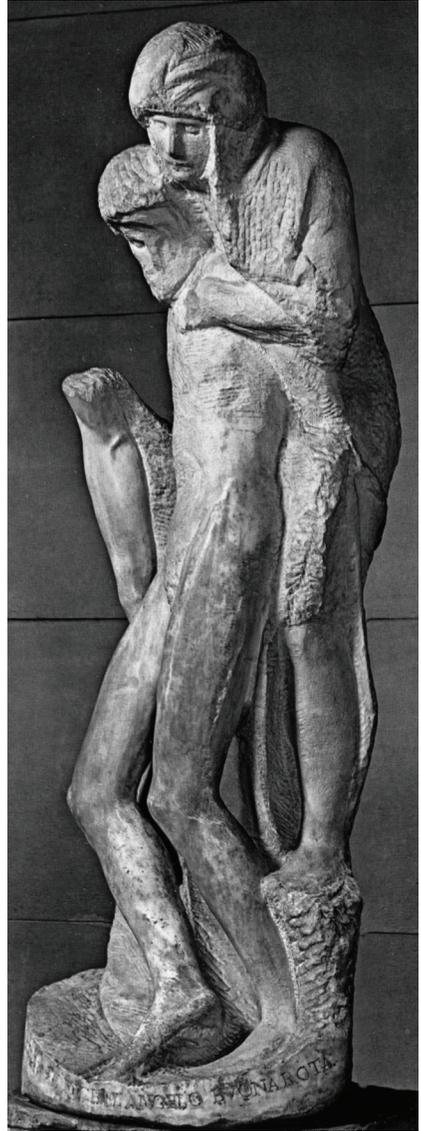
⁷ Questo testo di Simmel si trova tradotto in italiano in Portioli-Fitzi 2006: 281-285.

sue tensioni Michelangelo riscatta la pietra da se stessa, egli ne mostra anche il suo «stato di fruttuosa irredenzione» (ivi); una sorta di “nostalgia” mai soddisfabile nella «chiusa unità dell’esistenza stessa» (ivi). Sarebbe proprio il carattere rinascimentale dell’opera di Michelangelo a generare un simile paradosso. Il bisogno di redenzione apparterebbe allo specifico essere della sua opera che si muove, sì, sul piano del “Terreno”, proprio del Rinascimento, ma lo fa con delle proporzioni e una perfezione tali da non contrastare con un simile «desiderio di maggiore pienezza, felicità, libertà» (ivi: 134).

Questo essere – scrive Simmel – è del tutto terreno, alimentato dalle fonti di tutte le dimensioni terrene; la sua nostalgia è però immediatamente rivolta all’Assoluto, all’Infinito, all’irraggiungibile, ma non al Trascendente vero e proprio. Le figure guardano nel loro intimo a qualcosa di terrenamente possibile, se pur mai reale; a una perfezione che non è religiosa, ma appartiene a quell’essere che gli è toccato in sorte; a una redenzione che, per come è orientata, non proviene e non può provenire da un Dio, ma è invece un destino che si origina nelle potenze della vita (ivi).

Le figure di Michelangelo sono «sovrampiriche ma non ultraterrene» (ivi). E tuttavia, precisamente in virtù di questo, per avere cioè assolto perfettamente all’ideale rinascimentale, alla dimensione terrena, si trovano a essere una forma inadeguata al contenuto che esprimono. Vi è uno scarto ingombrante, evidentemente, tra la perfezione raggiunta e ciò che ancora resta al di fuori di questa perfezione, retaggio di una nostalgia risvegliata dal Cristianesimo e formulata artisticamente nel Gotico. «La religione», dice Simmel, «mostra all’uomo l’Infinito agognato in una distanza finita, mentre qui un Finito agognato si sposta in una distanza infinita» (ivi: 135). La stessa perfezione delle figure michelangesche mostra che su quella strada non si può procedere oltre. Ma ugualmente la spinta ad anelare e sperare nell’indeterminato persiste. Come, dunque, conciliare quest’opposizione una volta che l’opera è già terminata? Cosa accade quando la verità dell’opera mostra il “tutto” della dimensione terrena e tuttavia «non sente questa fine come un’effettiva conclusione» (ivi)? «Che altro gli rimane», si chiede il filosofo tedesco, «se non uno sguardo nel vuoto privo di speranza?» (ivi). «Essere perfetto e allo stesso tempo infelice» (ivi): questo è, per Simmel, l’esito ultimo del cammino di Michelangelo.

In una sua opera in particolare, la Pietà Rondanini, tutto ciò appare con estrema evidenza. In questa scultura, un’opera diversa dalle altre, per la quale «non valgono tutte le definizioni fin qui date» (ivi: 135), non si avverte più il dualismo che ha accompagnato l’intero percorso di ricerca dell’artista. In essa «si è completamente dileguata la violenza, il contro movimento, la lotta: non vi è più, per così dire, alcuna materia da cui l’anima debba difendersi» (ivi). Le forme appaiono quasi incorporee e Michelangelo, dice Simmel, sembra aver abbandonato il principio vitale della sua arte. Nella Pietà Rondanini «la



Michelangelo, *Pietà Rondanini*, Milano, Castello sforzesco.

battaglia è sospesa, senza vittoria e senza conciliazione» (ivi). Liberata dalla pesantezza del corpo, l'anima non si dirige verso il trascendente ma piuttosto, scrive Simmel, *s'infrange* sulla sua stessa *soglia*. «È questa l'opera più rivelatrice e più tragica di Michelangelo, è il sigillo della sua incapacità di pervenire alla redenzione sulla strada di un creare artistico centrato sull'intuizione sensibile» (ivi: 135-136). L'esito ultimo dell'artista "più capace" è quindi proprio l'*incapacità*. Michelangelo come figura tragica, dunque. Un aspetto evidente, per Simmel, nelle sue poesie tarde, dove in diversi passaggi emerge l'amarezza di «vedere che il suo cammino era proceduto in una direzione che mai lo avrebbe condotto a ciò che occorreva» (ivi: 136). In vecchiaia Michelangelo riconobbe il valore ambiguo della bellezza, la quale promette di portarci ai valori assoluti ma poi ce ne allontana. Una simile consapevolezza si tradusse, commenta ancora il filosofo tedesco, «nella crisi e nel dolore più vibranti proprio perché il suo cuore e la sua passione artisticamente sensibili non rimasero meno violentemente e inseparabilmente attaccati a questa apparenza e al suo fascino (ivi). Nessuno come Michelangelo aveva fatto così tanto per unificare anima e corpo in una sola idea di vita, ritraendo questa vita nella forma visiva e terrena dell'arte, ma nei suoi ultimi anni «gli divenne terribilmente chiaro che in questi limiti non era possibile una conclusione» (ivi: 141-142). Vi è un abisso tra l'esistenza compiuta e l'"ideale possibile" che le ruota attorno: questo abisso rappresenta, per il filosofo tedesco, il carattere tragico dell'opera di Michelangelo e dei suoi ultimi anni di vita. Una chiusura del discorso di Simmel, che ne mostra tutta la problematicità e complessità nella direzione del tragico, nelle sue stesse parole, potrebbe essere questa:

L'annientamento nasce dalla stessa radice da cui è cresciuto il senso e il valore di ciò che è stato annientato: è questo che fa il Tragico ed è per questo che Michelangelo è una personalità assolutamente tragica. Quel che fece naufragare la sua vita, rivolta alla visione artistica e al Bello terreno, fu la nostalgia del trascendente, di fronte a cui si infrangeva quella necessaria tendenza: ma questa nostalgia non era meno necessaria. Essa proveniva dal più profondo fondamento della sua natura: tanto poco quindi poteva egli scappare a quell'annientamento interiore, quanto poco era in grado di sbarazzarsi di se stesso (ivi: 140).

A margine di questo, in un altro suo articolo pubblicato nel 1911, questa volta dedicato a Rodin⁸, Simmel scrive:

È questa la tragicità delle figure di Michelangelo: il fatto che l'Essere è trascinato nel divenire, la forma nell'infinita dissoluzione della forma. Sul piano artistico il

⁸ Cfr. G. Simmel, "Rodin, con una nota preliminare su Meunier", in Simmel 1993: 143-156.

conflitto è risolto; l'ideale antico e quello della dinamicità hanno trovato il loro equilibrio, ma questo conflitto diviene perciò tanto più sensibile sul piano umano e metafisico. Di fronte ai corpi di Michelangelo viene da pensare che essi potrebbero muoversi anche in modo diverso [...] (ivi: 147).

Come è stato osservato in precedenza: è come se dalla perfetta compiutezza dell'opera di Michelangelo nascesse in modo paradossale anche la sua incompiutezza. I corpi creati da Michelangelo sono tali, talmente risolti in sé, che potrebbero anche essere altro da ciò che sono: cioè incompiuti. Su questo concetto Simmel torna costantemente. E si tratta di un'incompiutezza che ha un aspetto tragico: chiede di essere raccolta e risolta, in una linea di continuità michelangiolesca, che punti cioè ad armonizzare i contrasti. Tutto ciò in una narrazione scultorea che ora metta d'accordo non solo la natura e lo spirito, ma anche l'opera che vien fuori da quell'accordo e il suo movimento in divenire, la sua stessa possibilità di essere oltre ciò che è.

Colui che raccoglie questa eredità e si occupa del problema in simili termini sembra essere a tutti gli effetti, nell'epoca moderna, Auguste Rodin. L'artista parigino riparte da qui, da questo paradossale "limite finale" di Michelangelo.

2. Rodin: il divenire "in concreto"

Sia chiaro: per Simmel, come dice lui stesso, «la storia della scultura si chiude con Michelangelo» (cfr. Simon 2005: 35)⁹. Comprendiamo cosa voglia dire questa affermazione: non ci può essere, parlando di sviluppo storico in senso proprio, un oltre del *perfetto*. E il "perfetto" di una forma materiale è che questa contenga in sé, in equilibrio risolto e veritiero, tutti gli elementi che deve rappresentare. È ciò che si è realizzato con Michelangelo. Simmel, tra l'altro, argomenta meglio questa sua affermazione facendo i dovuti *distinguo*, riferendosi a personalità originali che hanno portato idee nuove nella modernità, uno fra tutti Meunier. Si tratta, in ogni caso, di fenomeni individuali oppure di figure che hanno messo in luce un singolo aspetto. Ma nulla ha più avuto la capacità di «assumere in sé tutta la pienezza di un mondo» (ivi), come Michelangelo.

⁹ Questa affermazione è presa da un primo scritto di Simmel interamente dedicato a Rodin, "L'arte scultorea di Rodin e le tendenze spirituali dell'età contemporanea" (1902), al quale seguiranno "L'arte di Rodin e l'idea del movimento nella scultura" (1909) (che appare anche nella raccolta *Saggi di cultura filosofica*, in forma ampliata, col titolo "Rodin, con una nota preliminare su Meunier" cit.), e "Ricordo di Rodin" (1917). Quest'ultimo e i primi due sono raccolti in traduzione italiana in Simon 2005: 35-68. Altre illuminanti pagine della visione di Simmel su Rodin si trovano all'interno del saggio su Rembrandt (cfr. Simmel 1985: 168-174).

Tuttavia, la questione del divenire o, diremmo, del “non-essere dell’opera”, posta da Simmel a conclusione del precedente saggio, pone da sé la premessa per un secondo capitolo teoretico del problema, dedicato stavolta ad Auguste Rodin.

La visione di Simmel su Rodin è, in generale, meno facile da inquadrare rispetto a quella su Michelangelo per diverse e anche ovvie ragioni, data la contemporaneità dei due. Nei vari scritti e riferimenti allo scultore francese a farla da padrone non è tanto il punto di vista assunto nel saggio su Michelangelo, ovvero quello dell’autenticità dell’opera in relazione all’Assoluto, quanto il problema generale del canone naturalistico e la modernità di Rodin in rapporto a quest’ultimo¹⁰. Lasciando da parte, se possibile, la questione della collocazione critica dell’opera dello scultore francese, che inevitabilmente aveva una sua urgenza per i commentatori della prima ora come Simmel¹¹, qui si tratta di isolare lo specifico *ponte* che lega l’idea centrale del filosofo tedesco su Michelangelo alla figura di Rodin.

Il punto da cui partire per capire l’opera rodiniana è rappresentato, per Simmel, dallo sfondo nel quale questa avviene: il diciannovesimo secolo. Un’epoca caratterizzata da un profondo conflitto tra individualità e conformità a regole. Questo contrasto, dice Simmel, appare inconciliabile: nessun altro secolo come il XIX ha mostrato l’irriducibilità di due posizioni così distinte e contrapposte. Da una parte, il concetto di legge modellato sulla scienza universale, che esige la sottomissione assoluta di ogni singolo individuo; dall’altra, l’anelito uguale e contrario che mira a una legge puramente individuale, libera da ogni generalizzazione. In questo scontro irrisolto, che nell’800 è vissuto a tutti i livelli della cultura e della società, «la scultura moderna – scrive Simmel –, laddove essa non era naturalistica, è stata allora senza eccezione in balia della legge generale, che l’arte classica le ha dato [...]» (ivi: 37-38). In tal senso, per Simmel, «la scultura è l’arte specificamente non moderna» (Simmel 1993: 151), poiché di fronte alla *trasmutabilità totale* della modernità ha scelto di rifugiarsi nel convenzionalismo, in un ideale antico e stabile di armonia¹². Ma «il permanere della forma classica nella scultura è un’abissale discordanza rispetto al sentimento vitale dell’uomo d’oggi e non può evitare di essere un convenzionalismo» (ivi).

¹⁰ Sulla questione generale del naturalismo nell’arte si veda l’articolo di Simmel: “Sul problema del Naturalismo”, in Simmel 2011: 43-62.

¹¹ La ricezione di Rodin da parte di Simmel è una vicenda complessa, fatta anche di intrecci personali: l’incontro con lo scultore (su questo episodio si veda G. Simmel, “Ricordo di Rodin”, in Simon 2005: 61-68), i dibattiti dell’epoca, ma anche l’amicizia di Simmel con Rainer Maria Rilke, anch’egli molto legato allo scultore francese al quale dedicò pagine importanti dei suoi scritti sull’arte. Sui rapporti tra Simmel e Rilke si veda in particolare: Schings 2002.

¹² All’opposto, per Simmel, è la musica, «la più mossa di tutte le arti», l’arte propriamente moderna (Simmel 1993: 155).

Il problema, quindi, che si poneva allo scultore moderno era quello di rendere la pura esistenza individuale conforme a leggi, in modo da evitare di cadere nell'anarchia e in un arbitrio privo di radici. A compiere il passo decisivo, secondo Simmel, fu una nuova concezione di naturalismo apparsa proprio in Rodin. Questa sciolse l'oggetto della propria arte dalla costrizione della legge generale e lo affidò interamente a qualcosa che Simmel definisce "incondizionata arrendevolezza" di ciascun individuo davanti all'"assoluta libertà dell'anima creativa". La libertà impressa da Rodin alle sue opere, scrive Simmel, «ha tutta la forza, tutta l'unità, tutta la dignità di un essere conforme a leggi» (cfr. Simon 2005: 38).

Il naturalismo di Rodin, dice il filosofo tedesco, è altra cosa dal naturalismo ottocentesco. Quest'ultimo, se da un lato «è il primo a presentarsi come demolitore della convenzione», dall'altro «è solo il *pendant* del convenzionalismo» (Simmel 1993: 151). Entrambi «sono soltanto i riflessi artistici di queste due violenze del XIX secolo: la natura e la storia» (ivi: 152). Schiacciato da queste due forze poderose all'individuo non resta né la sua peculiarità né la sua autonomia, ma diventa «semplice punto di passaggio di forze esteriori» (ivi). Per Simmel, il naturalismo incatena a «ciò che è», il convenzionalismo a «ciò che fu». «Nessuno dei due – scrive – ci dava la libertà e la necessità nel senso in cui le cerchiamo nell'opera d'arte» (ivi).

Un superamento netto di queste due "legalità esteriori", per Simmel, è stato portato da Rembrandt, ma in un ambito, la pittura, e in una modalità, che esaltava il valore assoluto dell'individuale, che potevano essere di scarso aiuto per ciò che a Rodin interessava. Quello della scultura infatti, più di tutti gli altri ambiti artistici, dice Simmel, «è consegnato alla convenzione» (Simon 2005: 40): «Più raramente che in tutte le altre arti vi sono in essa le svolte nuove, creative, di un genio iniziatore». «Perciò – prosegue – Rodin ha eseguito una prestazione di immensa portata, proprio nel superamento in essa della convenzione, senza peraltro cadere nel Naturalismo» (ivi).

Il perché la scultura sia più problematica di altre arti al cospetto del mondo moderno è spiegato da Simmel in questo modo:

Animare la pietra esige chiaramente un dispiego assai più grande di forze spirituali che il materiale fluido, più malleabile dell'olio o della tempera, della parola o dei suoni. Nella misura in cui allora alla scultura, dai tempi di Michelangelo, questo fascino dell'anima soggettiva è mancato, essa è divenuta in modo specifico arte non moderna. Poiché è proprio lo sforzo di fondo della modernità quello di far valere la sovranità dell'anima personale di contro alla totalità dell'esistenza. Da quando il cristianesimo ha spezzato l'unità ingenua di natura e spirito e la fisica ha despiritualizzato il mondo vedendolo come un puro meccanismo, all'anima si è allora presentata tutta la grandezza e la difficoltà del suo compito: non soltanto preservare,

in questo meccanismo estraneo, la sua essenza peculiare, ma penetrarlo spiritualizzandolo e appropriarsene (ivi: 40-41).

Nell'800, insomma, l'anima individuale e la libertà a cui questa aspira sono sotto scacco, in un modo che risultava sconosciuto all'epoca di Michelangelo. La natura e la storia incombono ora come "minacce esterne", e si presentano in una veste infinitamente diversa dal modo in cui queste due idee venivano percepite nel Rinascimento. E la scultura in quel secolo non è stata al passo, almeno fino a Rodin, con questo nuovo stato di cose. Questo dice Simmel.

Cosa cambia allora con Rodin? Il primo aspetto evidente riguarda la dinamicità del corpo: «L'equilibrio che egli consegue tra questa e la sostanza corporea è misurato su un'altra bilancia, che tollera una misura molto più grande di dinamicità» (Simmel 1993: 148). Se in Michelangelo l'elemento che identificava la raggiunta armonia era il "puro corpo", in Rodin è certamente il movimento. Nell'opera dello scultore francese cambiano i punti di contatto di due corpi o di uno solo ripiegato in sé; vi sono nuove combinazioni di piani che si urtano e un nuovo impiego della luce. «Il distaccarsi della figura – scrive Simmel –, a cui Rodin lascia attorno delle parti di pietra, è la concretizzazione immediata del *divenire*, che ora racchiude il senso della sua rappresentazione» (ivi). Il movimento si estende allo spettatore per mezzo della negazione della forma. Le forme di Rodin, spesso, sono a mala pena riconoscibili: sta alla fantasia di colui che guarda il compito di «completare l'incompleto, trasferendo in noi il suo moto produttivo tra l'opera così com'è e quello che dovrebbe essere l'effetto finale» (ivi).

Sembra dunque a Simmel che il movimento sia il primo dei principi ispiratori della scultura di Rodin e contribuisca esso stesso «alla struttura plastica del suo agente materiale» (ivi: 149). Anche nelle sculture di Michelangelo vi è movimento, osserva Simmel, ma si tratta di un movimento pur sempre legato «a un punto di relativa quiete» o «a una condizione di equilibrio in cui la figura può rimanere per un certo tempo» (ivi: 150). In Rodin, invece, i movimenti sono davvero movimenti di un attimo fuggitivo¹³. E ugualmente quell'attimo che essi mostrano «è il Tutto, l'intero destino» (ivi). Mancano l'arresto e l'acuto che caratterizzerebbero il momento fecondo. Quello di Rodin è un momento qualunque, non qualcosa di così unico: questo lascia l'opera in uno stato di incompiutezza perenne. Ma, ancor di più, proprio perché è uno fra i tanti momenti possibili, esso mostra «l'atemporalità artistica del movimento puro» (ivi: 151). Così facendo Rodin, secondo Simmel, partendo dal movimento incontra la radice comune di *divenire* ed essere, e cioè l'anima; proprio come Michelangelo, che però eseguiva un percorso contrario

¹³ Su questo aspetto dell'arte di Rodin si vedano alcune pagine del saggio su Rembrandt (Simmel 1985: 170-173).

e dalla staticità arrivava al movimento. Entrambi si incontrano nel limite di mezzo, e lì trovano l'anima. Ma, dice Simmel, l'anima moderna «è molto più labile, molto più cangiante negli umori e nelle vicende che si procura, risultando quindi più affine all'elemento dinamico rispetto all'anima degli uomini del Rinascimento» (ivi).

In questo modo, conducendo le linee vitali delle sue forme nella direzione di un dinamismo cosmico, oltre qualsiasi idea di convenzione o di natura, «Rodin ha compiuto il passo che decide le sorti del classicismo e, per conseguenza, del convenzionalismo» (ivi). Egli estende quel limite che nella scultura convenzionale è sempre presente e riconoscibile, e fa sì che ciò che è rotto dal movimento, dal tempo e dal divenire applicato alla materia, sia infine ricomposto. Rodin, letteralmente, *aggiusta* ciò che è *rotto*, proprio come la sua celebre opera *l'Uomo dal naso rotto* mostra. È questo, tra l'altro, uno dei punti chiave dell'interpretazione di Rilke:

Si capisce cosa spinse Rodin a scolpire questa testa, la testa di un uomo invecchiato, brutto, il cui naso rotto contribuisce ancor più a rafforzare l'espressione tormentata del volto; era la pienezza della vita a essere raccolta in questi tratti; era il fatto che su questo volto non vi erano superfici simmetriche, che non vi era niente che si ripeteva, che non vi era alcun punto vuoto, muto o indifferente (Rilke 2008: 661-663).

Per ottenere che “tutto il corpo vivesse”, anche nei suoi contrasti e nelle sue negatività, era necessario che l'arte si impadronisse di “questa vita e della sua pienezza”, nei “punti minuscoli” e in “quelli di transizione” (ivi: 655). Ma per far ciò, secondo Rilke, l'artista Rodin doveva fuggire il conflitto col pubblico, fuggire tutte le *interruzioni* del mondo, affinché “solo il suo lavoro gli parlasse” (ivi: 659). *L'Uomo dal naso rotto*, per Rilke, «non si rivolge al mondo, sembra portare dentro di sé la propria legittimazione, la conciliazione di tutte le proprie contraddizioni [...] (ivi: 663).

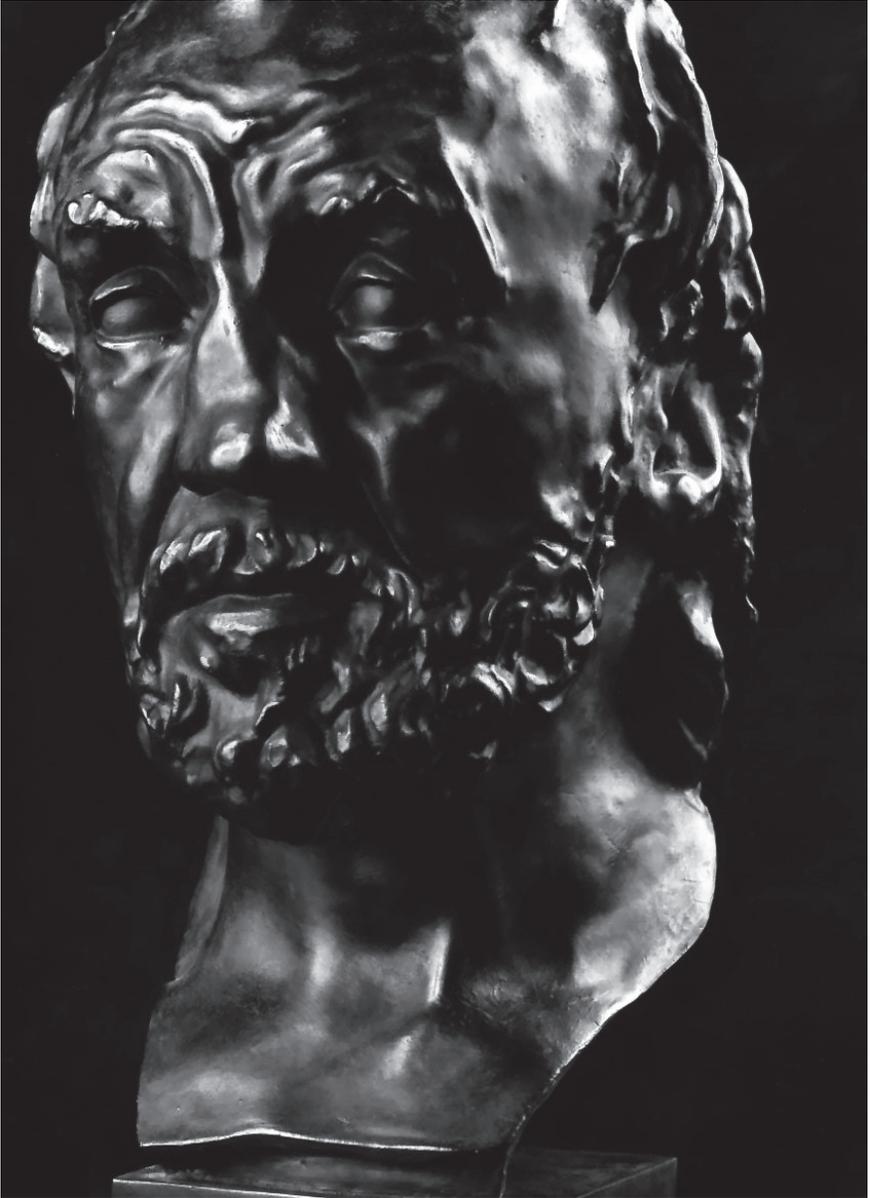
Secondo Simmel, e in questo caso anche secondo Rilke, Rodin compirebbe un'operazione complessa ma molto efficace: da un lato estenderebbe l'opera materiale a tutte le sue possibilità, interne all'opera stessa, facendone una sorta di opera totale, qualcosa che sia tutto ciò che può essere in un solo istante; dall'altro farebbe questo precisamente concentrandosi solo sull'opera e non sul suo rapporto con l'esterno, quell'esterno irriducibile all'opera, che la limita, la blocca e la fa fallire. Così facendo Rodin, pur in piena epoca moderna, sta effettivamente nel solco di Michelangelo, *sta sull'opera*, consegnandola all'*oltre* dell'opera stessa, anzi a tutti i possibili “oltre” di questa, tanti quanti il movimento può determinarne.

Basterebbe forse questo a far dire a Simmel: «La storia della scultura, che con Michelangelo è finita, ricomincia con Rodin» (Simon 2005: 36). Ma non è solo questo.

Ancora una volta, come già era accaduto con Michelangelo, in una direzione tragica, il filosofo tedesco individua un piccolo scarto conclusivo che modifica di un po' la visione fin lì espressa. A guardar bene, le sculture di Rodin non raffigurano soltanto un essere, chiuso in se stesso, che è in sé puro movimento: esse sono consegnate a quella dinamica in modo totale (cfr. Simmel 1993: 153-156). Non vi è nulla in esse di stabile e fisso: il motivo del movimento è diventato assoluto.

La stessa incompletezza che caratterizza le sculture di Rodin, fino ai massimi gradi, quando la figura esce dal blocco solo in singole parti e in contorni difficilmente riconoscibili, indica per Simmel come «l'impulso e l'accenno valgono più della compiutezza definita» (cfr. Simon 2005: 45). Il senso del movimento assoluto che si manifesta nell'incompiutezza delle figure rodiniane non è, per Simmel, semplicemente quello di “rispecchiare un mondo più mosso”, ma di far vedere che «anche il suo stesso specchio è divenuto più mobile» (Simmel 1993: 156).

Quanto l'oggetto della riflessione artistica di Michelangelo sembrava essere la materia e il suo rapporto con la libertà, tanto, all'opposto, quello di Rodin è la libertà in relazione alla materia. Entrambi lavorano sul “limite” dell'opera, ma da punti di vista diversi. Michelangelo opera sul limite dell'essere avendo di fronte a sé il divenire dell'opera. Al contrario, Rodin, lavora sul divenire, avendo come obiettivo l'essere. Ciò che li accomuna è il fatto di condividere la stessa opera e la ricerca, in essa, dell'armonia degli opposti. Entrambi parlano di una medesima verità, che è una verità interna all'opera; anche quando quell'*interno* agisce sul suo limite cercando di ampliarlo il più possibile così da includere tutti gli “esterni” che può. Abbiamo definito, forzando un po' la visione di Simmel, l'*incompiuto* come il risultato ultimo della loro ricerca, come se il limite sul quale lavorano da sponde opposte debba essere, strutturalmente e necessariamente, l'incompiuto in sé. L'esito tragico in Michelangelo, da una parte, e quello profondamente veritativo di Rodin, dall'altra, mostrano ancora, per Simmel, i due aspetti della stessa medaglia. Questi due grandi artisti così diversi fra loro, tanto che viene da chiedersi – e Simmel lo fa (cfr. Simon 2005: 47-48) – in che senso Rodin intendesse la sua opera come la continuazione di quella di Michelangelo, hanno tuttavia qualcosa di ben chiaro in mente che li unisce: lavorano entrambi su degli assoluti, anzi, sugli assoluti per eccellenza, l'essere e il divenire. E lo fanno con una precisa intenzione: quella di dirigere il proprio lavoro verso il limite estremo di questi. Fatalmente, da versanti opposti arrivano a incontrarsi. Rodin lo aveva capito bene, anche se non era in grado di esprimerlo in questi termini, ma Simmel sì. Il “naturalismo estremo”



Rodin, *Uomo dal naso rotto*.

di Rodin non risolve la tragedia di Michelangelo: al contrario, la porta su un piano se possibile ancora più universale, che estende la forma all'informe, la stabilità al movimento. La sua arte si mostra come verità maggiormente autentica dell'imitazione più perfetta. L'opera rodiniana è la natura stessa, ma non la natura riflessa come qualcosa di meccanico o di perfettamente imitato da un punto di vista stilistico. È piuttosto la natura umana, nella sua dinamica priva di un vero baricentro e nella sua indeterminatezza. «È Michelangelo – scrive Simmel in conclusione, citando una frase non sua – *con tre secoli di miseria in più*» (ivi).

In qualche modo, sarà proprio la visione di quell'indeterminatezza e di quell'assenza di baricentro a rappresentare il cuore dell'eredità di Rodin che il pieno '900 raccoglierà relativamente alla scultura.

3. *L'interruzione estetica: la scultura dopo la scultura*

Ci si è chiesti, all'inizio, se si possa parlare di “interruzione” in un senso estetico a proposito di un'opera d'arte. L'epoca contemporanea, fra le altre cose, ha posto questo problema. Lo ha fatto, da principio, in una maniera apparentemente casuale o marginale, ma col passare del tempo la questione sembra aver acquistato un suo senso specifico. Vediamo ora in che termini questo si è verificato.

A un secolo dalle riflessioni di Simmel sull'opera di Rodin, dopo aver analizzato la grande macchina dialettica messa in moto dal filosofo tedesco – avente per oggetto, si è visto, i rapporti estetici tra materia e libertà, e l'idea fondamentale di *incompiutezza* che ne deriva – noi abbiamo la necessità di capire qualcosa in più. Qualcosa che parli a noi più direttamente di quanto lo spirito del diciannovesimo secolo non faccia.

Dell'“incompiuto”, ovvero di questo *tertium* che in qualche modo ci pare emergere dalla dialettica simmeliana, tutto si può dire tranne che non sia un elemento profondamente narrativo e pieno di senso. È qualcosa che spinge l'arte verso un potere assoluto, si è visto, non solo sull'*essere* ma anche sul *divenire*; non solo sulla forma, ma anche sull'informe e sul movimento. È davvero, si può dire, quel definitivo trionfo dell'arte classica espresso da Thomas Mann nel suo *Tonio Kröger* come “potenza dello spirito e della parola, che regnano sorridendo sulla vita inconsapevole e muta”. È, nella sua massima espressione, il trionfo della narrazione assoluta, la narrazione onnipotente: la sensazione di poter dire ogni cosa, anche quella che non c'è. Dove la parola o la forma arrivano pressoché dovunque, riempiono gli spazi vuoti e non lasciano niente fuori di sé.

Eppure, anche qui, un “fuori” esiste ancora. Esiste perfino in questo caso dove il “tutto” dell’arte – l’arte onnipotente di Rodin, che dell’*incompiuto* fa il massimo compimento – si è appropriato perfino del divenire e dell’altro-da-sé. Anzi, diremmo: esiste soprattutto in quel caso.

Cosa mai può essere, dunque, questo spazio esterno al divenire stesso?

Nelle sue pagine su Rodin – che rappresentano in sé una grandiosa narrazione dell’opera dello scultore francese – a un certo punto Rilke parla di un’importante «legge non scritta che viveva nelle sculture dei tempi passati», e che Rodin riconobbe e applicò al suo lavoro.

Così scrive Rilke:

L’oggetto plastico assomiglia a quelle città antiche che vivevano completamente all’interno delle proprie mura: gli abitanti non trattenevano per questo motivo il respiro e non interrompevano i gesti della loro vita. Ma niente oltrepassava i confini del cerchio che li circondava, non vi era niente al di là, niente faceva vedere fuori dalle porte e non vi era nessuna attesa dall’esterno. Per quanto ampio possa essere il moto di una scultura, esso deve ritornare sempre a se stesso, sia dalle distanze infinite che dalla profondità del cielo, il grande cerchio deve chiudersi, il cerchio della solitudine nel quale l’oggetto artistico trascorre i suoi giorni (Rilke 2008: 665-667).

Tutto questo, secondo Rilke, apprese Rodin, e molto bene, con gli anni. E questa proprietà della scultura di dedicarsi completamente a se stessa era esattamente la condizione dello stato di quiete di quell’arte.

Ma cosa accadrebbe, viene da domandarsi, se le mura di quella città venissero infrante? Se una realtà inattesa arrivasse dall’esterno a interromperne la vita *intra muros*? Se il “di dentro” dovesse confrontarsi giocoforza con l’*intero* che lo circonda, e non tornasse infine a sé, come auspica Rilke, ma si disperdesse in luoghi non suoi?

Sono, in qualche misura, le istanze poste all’arte dal mondo contemporaneo. Un destino che risulta ancora più duro e problematico per la scultura, se prendiamo per buona la definizione simmeliana di “arte antimoderna per eccellenza”. Se il *cerchio* si rompe, perché l’epoca storica conduce a questo, l’esito è più che mai tutto da riscrivere.

Theodor Adorno, un intellettuale che come pochi si è fatto carico di interpretare in modo totale lo spirito del XX secolo, e in relazione all’arte in particolare modo, apre la sua *Teoria estetica* con questa frase:

È diventato un’ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l’arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l’intero, nemmeno il suo diritto a esistere [...] Infatti la libertà assoluta dell’arte, ossia pur sempre di qualcosa di particolare, finisce in contraddizione con il perenne stato di illibertà vigente nell’intero. In quest’ultimo il posto dell’arte è divenuto incerto (Adorno 2009: 3).

L'“intero” di cui parla Adorno è il non-identico, vale a dire ciò che sopravvive delle infinite razionalizzazioni operate dal concetto. Il non-identico è il primato dell'oggetto inteso come contenuto ideale. A fronte di questo, l'arte moderna così come la filosofia dialettica si pongono per Adorno, per dirla con Nietzsche, come delle “misure di emergenza”. Che tipo di arte potrà mai rispondere adeguatamente alla fondamentale non-identità del mondo così come si manifesta apertamente nel XX secolo? È probabilmente questa la domanda centrale che muove Adorno in tutta la sua ricerca estetica. Certamente, la risposta che ne deriva è affidata in maniera principale a una valutazione di verità dell'arte stessa. Ma, in ultima analisi, vi è anche qualcos'altro che da sempre l'arte, pur non facendone professione, non riesce ugualmente a evitare. La mancata pretesa di offrire una salvezza integrale che, dice Adorno, segna il suo inevitabile distacco dalla teologia, è una sorta di ultimo tabù per l'arte, la quale, scrive il filosofo tedesco, «si condanna a offrire all'essente e al vigente una consolazione che, priva della speranza in qualcosa d'altro, rafforza la signoria di ciò da cui vorrebbe affrancarsi l'autonomia dell'arte» (ivi: 4). Qui Adorno dice un po' quello che affermava Simmel a proposito di Michelangelo: più l'arte va in cerca, e riesce a trovare, la propria autonomia, più evoca e rafforza ciò che le manca, vale a dire la dipendenza da un principio esterno di salvezza.

Ecco che verità e salvezza sembrano essere due principi difficilmente scorponabili nell'arte: una volta che si insegue l'una, la seconda emerge all'orizzonte come uno spettro inevitabile. Ancora una volta, come era già accaduto nel Michelangelo letto da Simmel, è l'idea stessa di redenzione a porre il problema in tutta la sua gravità. Poco importa se per Simmel la parola “redenzione” è da intendersi in senso strettamente trascendente, retaggio ineliminabile del cristianesimo, mentre per Adorno questa è più relativa a un'idea di riscatto delle cose in sé. Aspirazione all'eternità e riscatto sono qui concetti non troppo distanti: per certi versi sono degli alleati che si ritrovano a condividere lo stesso fronte, in quanto elementi scartati dall'alleanza tra filosofia e scienza, e testimoni di un'eccedenza non riconosciuta dal pensiero concettuale dell'identità.

Il fatto è che davanti alla domanda di salvezza, l'opera d'arte si mostra sempre sotto un'altra luce. È questa la questione.

Quello che per il Michelangelo di Simmel era un dato propriamente tragico – l'opera compiuta mostrava il vero problema dell'incompiuto, ossia la redenzione dell'opera stessa, la distanza immensa tra la forma e l'assoluto redento di quella forma – in Rodin si trasforma in qualcosa di diverso. Con lo scultore francese nasce il sospetto, proprio attraverso una narrazione perfetta dell'incompiuto in tutte le sue possibilità di moto, che la natura umana non abbia un vero baricentro; che lo specchio che dovrebbe imitare la natura sia uno specchio rotto. Il passo successivo è quello di Adorno: non si dà più arte come

si dava prima. Perché il problema non è più, non è solo, quello della forma in rapporto al suo opposto, che è l'informe, il che sarebbe ancora un problema interno all'opera; ma è anche l'*altro* di quel binomio, ossia la *relazione*, il mondo fuori da quel binomio, in ultima analisi, l'identità. La questione dell'identità, nell'arte ma non solo nell'arte, si pone in relazione a un'esteriorità: si manifesta in uno schema di rapporti. Non basta più essere adeguati a se stessi, c'è il problema dell'adeguazione col mondo, e dell'interazione che questo, da parte sua, ha con l'opera. La questione della verità dell'arte non riguarda soltanto la proprietà della forma in sé, l'adeguazione della forma a se stessa e all'intenzionalità dell'artista, ma anche la relazione che l'"altro" presente nel mondo ha con questa. Storicamente parlando, il Novecento pone in maniera specifica, e in qualche modo prepotente, quest'ultimo tipo di relazione; un problema che sia in Michelangelo sia in Rodin era perennemente sullo sfondo. E, come fa notare bene Rilke, era necessario, per il bene della scultura, che rimanesse su quello sfondo.

L'alterità dell'arte è l'*objectum* della storia: ciò che da fuori la interrompe e la rende incapace di esistere. Ma proprio per questo ne pone anche il problema dell'autenticità in un senso più ampio, in relazione a un esterno "non-identico" all'opera stessa. Questo esterno è, sì, la storia, il mondo, ma è soprattutto l'esterno dell'anima umana: l'identità che "incontra" la verità su se stessa. La libertà, nel suo senso più profondo, è un "dato" in sé, non è un semplice atto interno della volontà. Stanti così le cose, l'esterno dell'opera d'arte, oltre a essere un evento "interrompente", si assomiglia da vicino alla sua prospettiva di salvezza. Vi è vera salvezza dove non vi è un semplice rifugio, un "luogo a sé". Vi è salvezza nella totalità dell'esteriorità: nell'incontro totale della forma dell'Io con l'esterno; in altre parole, nell'*essere salvati*. Ciò che, secondo Simmel, Michelangelo aveva intuito molto bene è ciò che il '900 pone stavolta come problema storico; e lo pone in un modo traumatico, come una questione di non adeguazione¹⁴. L'Auschwitz di cui parla Adorno non è un simbolo che nasce da un "vezzo", da una moda della "fine a tutti i costi", e neppure dal tema, pur decisivo, dello scandalo. Al contrario, è una cesura che nasce dalla necessità di una risposta "autentica", per dirla con il filosofo tedesco, a un nuovo stato di cose. Ossia una risposta strutturalmente e rigorosamente non-identica alla non-identità del mondo. In altre parole, c'è un problema tra forma (concettuale ed estetica) e mondo, un problema di non-identità, e l'arte, per la parte che le spetta, è chiamata a risponderne. Se si scopre che l'"identità estetica" era una forzatura (così come per Adorno lo è pure l'identità concettuale in ambito cognitivo) – e non si parla qui dell'identità tra materia e libertà cercata da Michelangelo, ma dell'identità tra l'opera che nasce da quella relazione

¹⁴ Per una visione generale della questione dell'arte contemporanea alla luce del pensiero di Adorno si veda Roberts 1991.

dialettica e la verità che la attende nel mondo, e la domanda di salvezza che ne consegue – allora si apre una prospettiva nuova all’arte. La storia dell’arte capace di raccogliere questa prospettiva non è più una narrazione incompiuta ma una narrazione interrotta. E la scultura, per le ragioni che dice Simmel sulla sua anti-modernità, è l’arte-simbolo di questa interruzione. In essa, cesura e fallimento si manifestano in un modo che non conosce alcun compromesso e mostra da sé, apoditticamente, la propria natura. E se artisti come Schönberg o Beckett, nella visione di Adorno, hanno ancora dalla loro la possibilità di rispondere *strutturalmente*, nella musica, nel teatro o nel romanzo¹⁵, alla situazione in atto, per la scultura questo appare molto più problematico. La soluzione di continuità, in quel caso, è rivelata in quanto tale.

Non si capiscono alcune specifiche intenzioni di autori come Burri o Beuys o Fontana fuori da questa prospettiva. Si penserà sempre alle loro scelte come a una questione di moda e di stile, o a un rifiuto immotivato di produrre arte. Ma se le cose non stanno in questo modo, se nella loro opera vi è, al contrario, un nucleo di autenticità che l’osservatore coglie e fruisce, questo sta nel segno dell’alterità e della non-identità che l’opera incarna. E allo stesso tempo sta nel segno di una specifica domanda di redenzione, che, in quel tipo di opere, è ancora più forte e limpida che in qualunque forma di arte classica o naturalistica. Anzi, forse è proprio lì e proprio nel Novecento che si manifesta la domanda di salvezza reclamata dall’arte nel suo segno più pulito, meno incrostato di convenzioni. Ma tutto ciò si vede solo se si percepisce cos’è Auschwitz: il danno che la realtà di una natura umana, in se stessa non-identica, pone all’umano.

L’*incompiuto* dell’opera diviene *interrotto*, perché incapace e inadeguato davanti a questo stato di cose. E in questo passaggio ne va qualcosa di importante per l’uomo. Tra incompiuto e interrotto a spezzarsi semanticamente è proprio la destinazione dell’idea finale di compimento perfetto. Nel primo caso questa era totalmente interna al soggetto: era, per così dire, nelle sue mani; una tragedia e una difficoltà tutte dell’artista. Nel secondo caso ha origine esterna, e perciò impreveduta e dirompente. L’“incompiuto” pone la questione dell’*oltre* di ciò che l’opera è; l’“interrotto” pone, invece, la questione dell’*altro* di ciò che l’opera è.

Si penserà che non vi è nulla di estetico in tutto questo: se l’artista non ha responsabilità nel processo di (non) compimento dell’opera. In realtà ha piena responsabilità proprio nel senso etimologico del termine: nel dovere di *rispondere* a uno stato di cose che, tanto più esterno, rivelatore di un “dato” prima ancora che di un’intenzionalità, si manifesta come “evento autentico” che interpella l’arte come un qualcosa che tutto è fuorché mera imitazione. È qui, secondo Adorno, nell’istante esatto in cui si *interrompe*, che l’arte, in un

¹⁵ Sul rapporto tra Adorno e Beckett si veda il capitolo “Adorno: Interpreter of Beckett”, in Oppo 2008: 85-148.

impeto di profonda autenticità, “chiama in causa” la filosofia e, così facendo, giunge essa stessa al suo massimo compimento. Il fallimento dell’arte, in questo caso, non è il non raggiungimento del suo obiettivo, ma è, all’opposto, l’aver sperimentato con pienezza l’immenso scarto che esiste tra l’intenzione e l’obiettivo. L’arte *fallisce* in primo luogo perché è capace di *arrivare* al punto di fallimento, ossia di massima visione della verità. Il fatto stesso che sia giunta fin là, fino a quel punto in cui si sperimenta l’incapacità, è la garanzia della sua autenticità.

La differenza tra incompiutezza e interruzione sta, allora, nell’idea di *adeguazione*. Ciò che è incompiuto è ancora adeguato al suo fine. L’interrotto, invece, non possiede questa caratteristica. Si è detto: l’incompiuto è profondamente narrativo e pieno di senso. L’interrotto, al contrario, non ha nulla di tutto questo: è una anti-narrazione che deve fare i conti continuamente col problema del non senso. Qualunque interruzione è spia di una verità diversa: una verità non identica all’intenzione, alla “forma che voleva essere” (che nella sua idea più pura è, infatti, l’incompiuto). Quella mostrata dall’interruzione è una verità sconnessa, che rivela il “rapporto non adeguato” fra le parti di un intero, ma che ugualmente c’è; e come tale chiede che ci si faccia i conti. Il ’900, almeno, lo domanda con forza. Questo accade praticamente in tutte le arti, e Adorno lo spiega molto bene nella sua *Teoria estetica*. Ma nella scultura si evidenzia come un fatto particolarmente problematico.

La scultura, a differenza delle altre arti, osservava bene Simmel, opera sulla dura materia, e la materia *resiste* di più al cambiamento e al lavoro dell’artista. Nella modernità questo fatto assume un valore simbolico particolare: la scultura è l’arte che fa valere il punto di vista della materia su quello della libertà. Ma se, come si è visto, quella libertà era garantita da un orizzonte chiuso e se tutto ciò che eccede quell’orizzonte, come fa notare Adorno, sta nel segno dell’illibertà dell’intero, ecco allora che la scultura è forse rivelatrice di una verità ancora più paradossale. La materia, la pietra, che si oppone al suo stesso cambiamento, alla sua messa in arte, cioè alla possibilità della sua bellezza, di fronte al fallimento autentico di quell’arte, di quella bellezza, mostra per la prima volta tutto il suo riscatto, in una forma ignota all’arte classica, che il riscatto della pietra cercava tramite l’intenzionalità dell’artista. Di fronte all’illibertà dell’intero, la pietra – la pietra che negando la bellezza per sé sola “sta” – mostra in un orizzonte forse non più artistico, ma certamente ancora profondamente estetico, qualcosa che mai così tanto si era avvicinato a un’idea di redenzione nel suo senso più elevato. Dove altro può essere, infatti, il luogo della salvezza, dove può cominciare a intravedersi un barlume di quel tipo di speranza, se non in ciò che *sta* in modo pieno, nel “totalmente autentico”, di fronte all’intero rivelarsi della realtà?



Joseph Beuys, *La fine del XX secolo*.

Può essere visto come un riconoscimento di questo luogo, un certo cammino dell'arte contemporanea in genere. Da Mark Rothko a Yves Klein, ad Alberto Burri, a Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto, per fare solo alcuni nomi, si percepisce una volontà di sacrificare l'epifania della bellezza in nome dell'autenticità del rapporto dell'arte con la realtà *altra*, con ciò che sta fuori dell'arte e ne invade il suo recinto sacro. E tuttavia in questi artisti vi è spesso la memoria dell'antico, o la ricerca di un gesto esclusivo: quello e non un altro. Perfino in Burri, pur essendo evidente l'esperienza dell'interruzione e del fallimento, si intuisce chiaramente la volontà di riabilitare i sacchi di plastica. In qualche modo, in tutti questi autori c'è ancora la ricerca di una bellezza possibile.

Ma è con Joseph Beuys che una diversa prospettiva si rivela in tutta la sua portata. In Beuys i gesti si collocano al di là di ogni intenzione artistica. Egli dice qualcosa di profondamente rivelativo quando afferma: «Io non lavoro con dei simboli ma con dei materiali» (cfr. Stachelhaus 1993: 156). Con un percorso inverso a quello di Michelangelo e Rodin, muovendo precisamente dall'«illibertà del tutto», Beuys arriva alla materia, quella che prima era considerata come schiava e dalla quale doveva necessariamente partire un percorso di riscatto. La stessa materia, adesso, nella consapevolezza che a dover essere riscattato è invece proprio il «tutto», vive forse la sua massima, inattesa condi-

zione di libertà. Solo a partire da questo si può capire la sua frase, pronunciata a proposito di Lehmbrock: «Tutto è scultura» (ivi: 17).

Per Beuys “tutto è scultura” nell’istante in cui la scultura arriva a una situazione-limite e supera la sua dimensione visiva per diventare un oggetto di intuizione. Dopo la scultura vi è la materia, intuita in un nuovo rapporto spaziale e temporale. La materia va vista, anzi esperita, dal punto di vista dell’“intero”, di quello che Adorno chiamava il “non-identico”. A partire dalla non-identità la materia ritorna materia, e si mostra in un’autenticità fin lì sconosciuta.

Ha ancora a che fare con l’arte tutto ciò, viene da chiedersi? Difficile dirlo. Sicuramente, però, ha molto a che fare con la libertà; e con la speranza intima di salvezza che dalla libertà ci attendiamo da sempre. Forse mai all’arte è stata manifestata, in modo così esplicito, fuori da ogni simbolo e mediazione, una richiesta tanto ambiziosa.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1979), *Note per la letteratura 1961-1968*, 2 voll., a cura di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino.
- (2009), *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino.
- Calvesi, Maurizio (a cura di) (1971), *Alberto Burri*, Fabbri, Milano.
- Caroli, Flavio (1979), *Burri: la forma e l’informe*, Mazzotta, Milano.
- Habermas, Jürgen (1996), “Georg Simmel on Philosophy and Culture: Post-script to a Collection of Essays”, in “Critical Inquiry”, n. 22: 403-414.
- Néret, Gilles (2004), *Rodin. Sculptures and Drawings*, Taschen, Köln.
- Oppo, Andrea (2008), *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Peter Lang, Oxford.
- Portioli, Claudia, Fitzi, Gregor (a cura di) (2006), *Georg Simmel e l’estetica. Arte, conoscenza e vita moderna*, Mimesis edizioni, Milano.
- Rilke, Rainer Maria (2008), *Rainer Maria Rilke. Tutti gli scritti sull’arte e sulla letteratura*, a cura di E. Polledri, Bompiani, Milano.
- Roberts, David (1991), *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Rodin, Auguste (2010), *Éclairs de pensée. Écrits et entretiens*, Éditions du Sandre, Paris.
- Schings, Hans-Jürgen (2002), “Die Frage des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel”, in “Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, n. 4: 643-71.
- Simmel, Georg (1910-11), “Michelangelo. Ein Kapitel der Metaphysik der Kultur”, in “Logos” I: 207-227.
- (1970), *Saggi di estetica*, a cura di Massimo Cacciari, Liviana, Padova.

- (1985), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di Lucio Perucchi, Il Mulino, Bologna.
 - (1993), *Saggi di cultura filosofica*, tr. it. Marcello Monaldi, Ugo Guanda, Parma.
 - (2011), *Ponte e porta. Saggi di estetica*, a cura di Andrea Borsari e Cristina Bronzino, Archetipolibri, Bologna.
- Simon, Donatella (2005), *Le forme e il movimento. Georg Simmel e Auguste Rodin*, Il Segnalibro, Torino.
- Stachelhaus, Heiner (1993), *Joseph Beuys*, Pironti editore, Napoli.
- Vinci, Daniele (a cura di) (2010), *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani.