

PONTIFICIA FACOLTÀ TEOLOGICA DELLA SARDEGNA  
Dipartimento di Filosofia e di Scienze Umane  
Via Enrico Sanjust, 13 - 09129 Cagliari; [www.theologi-ca.it](http://www.theologi-ca.it)  
tel. 070.407159 / e-mail: [dipfil@theologi-ca.it](mailto:dipfil@theologi-ca.it)

*Comitato scientifico:*

Stefano Biancu, Myriam Ferrari, Ignazio Ferreli (dir.), Emanuele Melis,  
Felice Nuvoli, Andrea Oppo, Massimiliano Spano, Giuseppe Tilocca,  
Giacomo Rossi, Daniele Vinci.

*Collana diretta da:*

Massimiliano Spano, Daniele Vinci.

L'editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto.

Qual masso che dal vertice  
Di lunga erta montana,  
Abbandonato all'impeto  
Di rumorosa frana,  
Per lo scheggiato calle  
Precipitando a valle,  
Batte sul fondo e sta;  
Là, dove cadde, immobile  
Giace in sua lenta mole;  
Né, per mutar di secoli,  
Fia che riveda il sole  
Della sua cima antica,  
Se una virtude amica  
In alto nol trarrà [...]

Alessandro Manzoni, *Natale 1813*



## Premessa

Il filosofo Georg Simmel diceva che nella pietra – la pietra *pensata* dall'uomo – ha luogo anzitutto un conflitto. Si tratta di un'opposizione irrisolta fra due tendenze essenziali proprie della natura umana: una spirituale, diretta verso l'alto e che aspira alla libertà; l'altra, fisica, tendente verso il basso, che cerca ciò che è integralmente naturale. In questo conflitto si gioca la piena verità dell'umano, giacché ridurre a uno solo di questi due elementi la natura umana, come spesso accade ed è accaduto nelle varie epoche dell'arte, significa solo congelare il problema.

Non è, dunque, della pietra in quanto tale che si parlerà in questo volume, ma dell'uomo. Nello specifico: della proiezione dell'immaginario umano sul simbolo, forse il più esemplare fra tutti, della natura materiale delle cose e del nostro *stare* nel mondo. L'uomo, quindi, *interprete* della pietra. Come dice Sergio Givone: un atto quasi necessario, un qualcosa che non si può non fare. In tal senso, sono certamente molteplici le simbologie attribuibili alla pietra. Ognuno ci vede un po' quello che crede e spesso si tratta di visioni agli antipodi, o addirittura conflittuali: la parola, il silenzio; la vita, la morte; il riscatto o la perdizione.

Ma se quello che dice Simmel è vero, qual è il senso ultimo di un simile conflitto? Cos'ha da dire infine la pietra, così interpretata, all'uomo?

Sono due delle domande portanti di questo saggio, che affronta fra le altre cose un rapporto da sempre controverso come è quello tra filosofia e scultura. Una relazione forse più difficile rispetto a quella della filosofia con altre arti, in quanto qui il *logos* si trova davanti qualcosa che gli si oppone come radicalmente altro: una statua, un blocco di pietra. Non a caso la scultura è definita da Simmel come "l'arte specificamente non moderna". Eppure proprio per questo, trovandosi fuori dal suo luogo, è un'arte che ha da dire moltissimo alla modernità.

Il presente volume prende spunto dall'esito di un convegno di studi filosofici che si è tenuto alla Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna il 21 aprile 2010 e che aveva per tema "La scultura e il sacro". Rispetto a una semplice raccolta di contributi, tuttavia, questo saggio propone qualcosa di diverso. Proprio il tema del convegno, "La scultura e il sacro", preso alla lettera in senso filosofico – e approfondito da un punto di vista metafisico, semiotico

ed estetico –, ha mostrato ciò che sta all'origine della relazione enunciata tra i due termini. Ed è in questo nucleo originario, che viene prima dell'evento scultura e della stessa idea di sacro ad esso connessa, che troviamo i concetti di “materia” e “libertà” esplicitati nel sottotitolo.

L'intero percorso appena delineato parte quindi da un problema, posto con chiarezza da Sergio Givone nel suo intervento di apertura che ha anche dato il titolo al volume: “Il silenzio della pietra”. In una lunga tradizione, che passa fra gli altri per Ovidio, Tasso e Manzoni, la pietra è stata spesso associata all'immagine dell'irredimibilità del mondo. Nell'immaginario sulla pietra spesso vi è la storia di una caduta: il *saxum praeceps* ovidiano. Eppure nel suo “Natale 1813” Manzoni invita a cercare proprio lì, dice Givone, in quella “figura di ciò che non si lascia trasformare”, qualcosa come una “virtude amica”. Su questa apparente contraddizione, che la salvezza deve esser cercata proprio nel luogo che rappresenta quasi un “grado zero del vivere”, si sviluppa il discorso di Givone, che vede nel conflitto tragico di vita e morte il “miracolo” di Michelangelo ben visibile nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. E ancora, la stessa idea di una verità ultima che sorge dal conflitto degli opposti è ritrovata nella sonata “La pietra del bosco”, la “Waldstein”, di Beethoven, tanto amata da Adorno; e, ai giorni nostri, nell'opera di Joseph Beuys, il quale, scrive Givone, “in nome della bellezza nega la bellezza”. Ma proprio a partire da un simile paradosso vi è ragione, conclude Givone, “per cercare un ultimo senso possibile là dove della bellezza sembra non essere più nulla”.

Nel suo articolo “La scultura interrotta. Michelangelo, Rodin e un'idea del limite”, Andrea Oppo, partendo dall'estetica di Georg Simmel, individua e analizza uno specifico conflitto che l'immagine della pietra fa scaturire. Simmel vede in Michelangelo, e nel suo “discepolo” Rodin, il vertice di una ricerca che ha attraversato secoli di storia dell'arte occidentale. Nelle loro sculture Michelangelo e Rodin hanno in realtà portato a compimento l'unità di due tendenze da sempre in opposizione nell'opera d'arte scultorea: un'aspirazione irrefrenabile alla libertà e un richiamo potente, “diretto verso il basso”, alla gravità materiale. Ma è proprio la perfezione raggiunta nel trovare un'armonia tra questi opposti, osserva Simmel, a mostrare il lato tragico di Michelangelo, così come la problematicità del “naturalismo” di Rodin, e tutta la distanza che intercorre tra i loro capolavori e qualcosa come un'idea di redenzione del mondo. Ecco allora che interviene l'arte contemporanea, come mostra bene Adorno, a rivelare un'ulteriore verità delle cose: ovvero la stessa *cesura* che esiste tra la perfezione dell'opera e la salvezza che quella perfezione ormai domanda. Ed è, infatti, l'idea di salvezza a porre davanti all'opera “perfettamente compiuta” – che ha, come si vedrà, il carattere specifico dell’“incompiutezza” – il problema del suo fallimento e della sua impossibilità: un problema che si

manifesta, adesso apertamente, in termini di interruzione e soluzione di continuità; con le conseguenze, anche sorprendenti, che questo comporta.

Nel terzo contributo di questo volume, Ignazio Ferreli (“La libertà, in origine. Pre-storia del nulla”) offre alcuni spunti, da un punto di vista strettamente metafisico, circa il tema ultimo che sottende il dualismo materia-libertà, ovvero l’interrogazione della pietra/materia nella ricerca di un suo principio di redenzione o riscatto. È la libertà ultima quella di cui si parla. Una libertà che, scrive Ferreli, sta all’origine del nulla ed è perciò, nella materia stessa, “silenziosamente l’infinitudine di tutto ciò che non è”. Attraverso un percorso provocatorio, che parte da una rilettura di un Aristotele quasi “anti-aristotelico”, passando per Tommaso d’Aquino, Kierkegaard e riprendendo alcune tematiche care a Luigi Pareyson e a Sergio Givone, Ferreli vede nella “libertà prima del nulla” – quello che Aristotele nella *Fisica* chiama il “non essere in quanto non essere” – una “potenza in seno all’essere”, per dirla con Givone, che apre un nuovo e differente spazio oltre la “definizione dell’essenza della sostanza”. Un simile “spazio” è pensato da Aristotele (lo si vede in particolar modo nel *De Anima*) e da Tommaso (*Quaestio De Potentia Dei*) come qualcosa di teologicamente essenziale. Qualcosa di talmente originario che “non possiede neanche un nome filosoficamente parlando”, ma che pone la questione di un primato assoluto, metafisico, di un principio che non ha bisogno di nulla. Ma, osserva Ferreli, “se non ne ha bisogno, significa che il suo stesso essere, *quodammodo*, è nulla”. Solo in tal senso si può intendere la libertà come fondamento metafisico.

In chiusura, Roberto Sirigu propone un’analisi semiotica del rapporto tra la pietra e la valenza di sacralità che questa assume nell’architettura (“La pietra eloquente. Sulla sacralità del segno architettonico”). Lavorando su una serie di definizioni essenziali – da quella basilare, ma per nulla scontata, di archeologia, per arrivare ai concetti di sacro, divinità, culto e infine architettura – Sirigu colloca il rapporto tra la pietra e l’idea di sacro all’interno del paradigma lotmaniano di semiosfera. È questa una concezione in cui lo spazio semiotico è da considerarsi quasi come un organismo, dove la produzione di senso e gli aspetti connotativi dei segni della realtà materiale hanno un’importanza primaria. A partire da questa visione è possibile rintracciare nei gesti dello “spostare” e “alzare”, associati all’idea di “resistenza alla forza di gravità” la valenza sacra di ogni segno architettonico. La pietra passa dal silenzio all’eloquenza unicamente per opera dell’uomo, e in tal senso il sacro non è un “credere” ma propriamente un “fare”. Da ciò segue che quella del sacro non è tanto un’esperienza irrazionale o intuitiva bensì un’esperienza logica: di una logica

## *Premessa*

che ha per oggetto il rapporto tra emozione e azione, e si colloca al confine esatto tra il reale e il possibile.

In appendice al volume è presente una piccola galleria fotografica relativa ad alcune sculture di Pinuccio Sciola, introdotte da una nota di Arturo Carlo Quintavalle (“Sciola nel cerchio di pietra e di fuoco”). Sciola (1942) è uno scultore di fama internazionale che al convegno “La scultura e il sacro” ha presentato alcune delle sue opere. Una delle caratteristiche del suo lavoro è proprio il fatto di spingere la ricerca scultorea verso un limite estremo in cui la pietra quasi non è più pietra e si converte, paradossalmente, nei suoi opposti: la trasparenza, il suono, la leggerezza, la possibilità di essere l’altro da sé, ovvero l’“altro” della gravità. Per queste ragioni, mostrando l’alterità della pietra all’interno della pietra stessa, Sciola rappresenta un *exemplum* visivo appropriato all’investigazione filosofica intrapresa in questo saggio.

*Andrea Oppo*

# Il silenzio della pietra

*Sergio Givone*

Il tema della mia lezione è quello che sapete: è la pietra, il silenzio della pietra. E capisco che qualcuno abbia potuto essere sconcertato di fronte a questa proposta. Come si fa a parlare della pietra? Di ciò che è muto per definizione, silente, chiuso in se stesso? Come si fa a parlare di questo silenzio e soprattutto come si fa a farlo parlare? Ecco, non solo “si fa”, ma “si deve”. Perché questo? Se qualcosa è immagine dell’inerzia, dell’immobilità, diciamo pure immagine della morte, se non addirittura del nulla, questa cosa che non sappiamo immaginare, che non sappiamo pensare e che tuttavia dobbiamo pensare è la pietra. E dove, se no? Dove trovare una figura, una metafora, un segno che “dica”, che si avvicini a questo impensabile, a questo inimmaginabile?

La pietra e il suo silenzio. A questo che non è solo impensabile e inimmaginabile, ma se è così, lo è come figura di ciò che non si lascia trasformare, di ciò che non si lascia riscattare. La pietra è quella che è identica a se stessa, muta, opaca, impenetrabile: immagine della irredimibilità del mondo. E tuttavia verrebbe da chiedere immediatamente, facendo forse un passo azzardato che può sembrare eccessivo ma necessario: dove se non lì – dove ci si è avvicinati a questa soglia, a questo grado zero della vita, dell’esperienza –, dove se non lì trovare qualche cosa come un principio di riscatto, un principio di redenzione? Questo è ciò che si annuncia in un pensiero che osi interrogare il silenzio della pietra, questa è l’ipotesi: trovare, cercare un principio di redenzione, per dirla teologicamente, o di riscatto, per dirla esistenzialmente, là dove qualsiasi riscatto sembra farsi assolutamente impossibile.

C’è chi ha pensato e addirittura ha messo in poesia l’idea che un principio di redenzione o di riscatto non potesse essere trovato se non lì, nella pietra: quel cuore di tenebra o di opacità da cui sembra impossibile sprigionare alcunché. Immagino che qualcuno di voi ricordi il “Natale 1813” di Manzoni:

Qual masso che dal vertice [...]  
Precipitando a valle  
Batte sul fondo e sta.

È un inno di una dolcezza e di una tenerezza assolute: è l’inno che canta, che dice il Natale; che dice la cosa più dolce, più tenera, l’Incarnazione. Ed è anche l’inno più duro, più terribile. L’intera storia dell’umanità è prefigurata da

quei tre versi che ho appena citato. Non c'è parola più dura, più irrevocabile di quella. E quella parola dice la nostra storia: storia di una caduta senza ritorno, assolutamente irriscattabile, irredimibile. Questa appare la storia dell'uomo a chi la sappia guardare, come si guarda la sfinge, anzi, la pietrificante Medusa, come si guarda una pietra che cade. E tuttavia Manzoni non si ferma lì. In quella pietra, pietra che tra l'altro è una citazione: "saxum praeceps", aveva detto Ovidio, il grande *sasso precipite*; "sasso che precipita", più o meno le stesse parole, aveva detto Tasso. E Manzoni riprende questi grandi esempi letterari, aggiungendo però qualche cosa di più: invitandoci a cercare lì, dove sembra impossibile, dove lo sguardo resta accecato e le orecchie non sentono nulla, a cercare lì qualche cosa come una "virtude amica", come lui la chiama, una forza di segno contrario. E dove va cercata? Non altrove ma lì, nella pietra. In quello che lui chiama "in sua lenta mole", dove "lenta" dice tutto quello che ho tentato di dire con aggettivi in fondo non all'altezza di questo. Questa "lenta mole", dove c'è inerzia, dove c'è opacità, dove c'è oscuramento di ogni senso. "In sua lenta mole" si annuncia una *virtude amica*. E infatti, dove un principio di rinascita se non nell'umanità stessa? Se Dio non si fosse incarnato, questo dice Manzoni, se Dio non si fosse fatto carne (cioè "pietra"), se non avesse partecipato fino in fondo di questa vicenda che altro non è che una vicenda *precipite*, precipitante su quel fondo dove "batte e sta"; se questo non fosse avvenuto, sarebbe stato impossibile pensare a una redenzione, a un riscatto della pietra.

Ma la pietra è riscattabile perché miracolosamente porta dentro di sé "una virtude amica". Manzoni gnostico, se volete; gli gnostici vedevano la terra come un sasso scagliato nel vuoto dell'universo. E chi abita questo sasso come può pensare a un ritorno? Imprigionato nel sasso, dicevano gli gnostici, c'è un lume, una fiammella, una particola di luce, che è lì prigioniera nella pietra. Ma è la luce che dice la nostra provenienza: non sappiamo bene da dove, non sappiamo bene perché scagliati in questo sasso, ma "dice". Sprigionare, liberare questo lume dalla pietra, dalla opacità della pietra; disporsi a vedere l'invisibile, disporsi ad ascoltare ciò che mai immagineremmo fosse prigioniero lì dentro, ma c'è. Ecco cosa occorre fare se vogliamo pensare la storia dell'uomo in termini non solo dialettici ma addirittura escatologici e quindi di caduta e di ritorno, di catastrofe e di epistofe, di peccato e di redenzione. Ascoltare il silenzio della pietra. Sembra una cosa un po' folle. E chi mai oserebbe tanto? Ho citato Manzoni, ma esattamente negli stessi anni qualcun altro pensava in termini analoghi, invitava a pensare la pietra proprio così, come l'ha pensata Manzoni, come quel segno ultimo di precipitazione, di deiezione, e come forza, come "virtude amica" che inverte il movimento. Anche se costui non condivideva niente della filosofia religiosa, diciamo pure, della fede manzoniana. Mi riferisco a Schopenhauer.

Il *Natale* di Manzoni (1813) è stato riscritto più volte e nel 1840 Manzoni vi lavorava ancora. Interrogava la pietra: questo, potremmo dire, è il senso di quell'inno. Cercava di ascoltare la voce che di lì proveniva e mai soddisfatto ha continuato a rifare l'inno, con molte varianti. Schopenhauer negli stessi anni (1818) parla della pietra in termini così singolarmente vicini a quelli che ho descritto, che davvero vale la pena di soffermarsi brevemente su di essi. Dice Schopenhauer: la scultura, l'arte della pietra, è la prima delle arti; la prima perché è la più elementare, la più essenziale. Ha infatti a che fare con quella realtà minerale – la pietra – che è come il grado zero dell'essere e che tuttavia ha un'anima.

Qual è l'anima della pietra? La risposta di Schopenhauer è molto semplice: l'anima della pietra è la *schwerkraft*, la forza di gravità. E la forza di gravità ci dice quello che Manzoni ci ha detto nei suoi primi tre versi: che tutto *precipita, batte* sul fondo e *sta*. Proprio questo stare che, dice Schopenhauer, è la forza stessa della vita che avvertiamo in noi, nel nostro corpo, un corpo greve, pesante proprio perché prigioniero della forza di gravità, questa forza non può non produrre un moto di orrore, di ripugnanza. Perché incorpora metaforicamente l'orrore della morte, l'orrore della vita che sempre di nuovo precipita e si spegne. Questo orrore che il silenzio della pietra manifesta non è l'ultima parola, va interrogato. E, infatti, ecco che intervengono gli scultori, gli architetti, i primi che abbiano saputo trasformare questa potenza negativa convertendola in altro. Che cos'è l'architettura, si chiede Schopenhauer, se non una conversione della forza di gravità in una forza uguale e contraria che la riscatta? Che cos'è che ci piace in un arco? Proprio il fatto che le pietre che dovrebbero precipitare per terra, invece miracolosamente “stanno”, stanno sulla nostra testa invece che precipitarci addosso. E noi ogni qualvolta attraversiamo uno spazio segnato da archi o da volte che stanno miracolosamente in aria quasi fossero un'immagine, una ripetizione del cielo, proviamo un senso di leggerezza, respiriamo. Non ce ne rendiamo più conto, ma sotto le volte respiriamo meglio che sotto un soffitto piatto. Dice Schopenhauer: entriamo in corrispondenza con qualcosa come un ritmo del mondo, che è un ritmo della vita e non un ritmo della morte.

Ma qual è il presupposto, quale la condizione perché questo piccolo miracolo sia stato possibile? La condizione è che uno scultore abbia preso delle pietre e le abbia messe in modo che quelle pietre grazie alla stessa forza che le rende *precipiti*, che le fa precipitare, stiano invece lassù. L'arco è questo. La volta è questo. Se, dice Schopenhauer, noi entrassimo in una stanza che è identica a quella fatta di pietra a volte, ma fatta in pietra pomice, lo percepiremmo, avvertiremmo che manca qualche cosa, che c'è qualcosa di finto e puramente simulato. Non c'è quella leggerezza, quella musica, quell'incanto che fa stare

le pietre in cielo anziché precipitarle in terra. Il piacere dell'architettura altro non è che l'ascolto della musicalità della pietra. Questo dice Schopenhauer.

Io ricordo gli anni in cui Giovanni Michelucci mi onorava della sua amicizia, lui era quasi centenario, uno dei più grandi architetti del Novecento, ma soprattutto un conoscitore delle pietre e del loro segreto. Chi non sia stato almeno una volta nella vita alla Santissima Annunziata, la piazza del Brunelleschi, diceva Michelucci, e di notte non si sia fermato ad ascoltare la musica di quelle pietre non capirà mai l'architettura, non capirà mai Firenze. Perché Firenze è la città della pietra, la città dell'architettura. Ma qui non si tratta di meravigliosi capolavori, si tratta di capire la pietra di Firenze, quella pietra che, diceva sempre Michelucci con espressione bellissima, "è pietra di luna e pietra di sole". Queste sono le due pietre di Firenze, estratte dalle due cave, quella che sta a nord e quella che sta a sud. L'una è pietra forte, pietra di sole, attraversata da lampi di sole, di luce solare forte, pietra gialla e intensa; e l'altra è la pietra serena, pietra azzurrina, la pietra delicata che si sfoglia, pietra di luna, notturna. Firenze è tutta giocata su queste due pietre, pietra di sole e pietra di luna. Ed è l'anima della pietra che va interrogata per capire Firenze. Ma guardate uno dei simboli di Firenze, la torre di Arnolfo. Che cos'è la torre di Arnolfo se non una lama di luce sprigionata dalla pietra? Ecco, Michelucci invitava a guardare, a cercare nelle pietre di Firenze il segreto dell'architettura.

C'è stato un grande urbanista, morto giovane, Paolo Sica, che ha scritto pagine meravigliose su quella città. Anche lui da che cosa è partito? Dalla pietra, dall'interrogazione della pietra di Firenze. In un libro intitolato *Fiordaliso*, pone una domanda curiosa: "Ma com'è che a Firenze, a differenza di tutte le altre città al mondo, manca un quartiere non solo malfamato ma di pura derelizione, un quartiere che è magari nel cuore della città ma che la città esclude da sé, mettendo al bando i suoi abitanti?". Ogni città ha un suo quartiere malfamato, quartiere dove è bene non passeggiare dopo una certa ora di notte, un quartiere che è una specie di piccolo inferno locale. Non a Firenze: perché? Perché a Firenze ogni edificio, ogni casa, ogni abitazione è il risultato di una lotta di positivo e negativo, è una vittoria dell'ordine, della geometria, della *mathesis*, della conoscenza sul disordine, sull'orrore del buio, del nulla, della morte. La pietra di Firenze è questo, pietra mentale, pietra luminosa, pietra che è una specie di cristallizzazione della luce (pietra di sole, pietra di luna) e in quanto tale manifesta la sua essenza contrapponendosi e quindi rimuovendo, allontanando da sé quel negativo che porta dentro di sé.

La pietra è pietra, intendiamoci. Non è soltanto luce, ma è anche buio, notte, opacità, porta dentro di sé la forza di gravità: la forza più negativa che conosciamo. Quella che porta tutto al nulla. Ma la pietra è anche altro, virtù benefica, dice il nostro Manzoni. È quella forza che è forza di gravità, quindi forza malefica, ma è anche forza benefica che riscatta, che fa tenere in alto le pietre,



Firenze, Torre di Arnolfo

il cielo in terra, che fa ascoltare una sorta di musica nelle trame dell'architettura di una piazza cittadina. E questa doppiezza la si può riconoscere in ogni costruzione, ogni costruzione è una sorta di vittoria, diciamo così, della luce sulle tenebre, del positivo sul negativo, dell'ordine mentale e della geometria, dello spazio geometrizzato su ciò che conduce verso il basso e ha un valore distruttivo. Ogni palazzo, ogni casa, ogni luogo dice questo conflitto, questa tensione. Com'è che Donatello il giorno che è entrato nella Sagrestia vecchia di San Lorenzo ha creduto di entrare in Paradiso? Ma perché quella è davvero la volta del cielo. Miracolo della pietra. Ma che esperienza tremenda, diceva lo stesso Paolo Sica, uscire di lì, attraversare il transetto di San Lorenzo e recarsi nella Sagrestia nuova di Michelangelo, dove tutto è agonia, conflitto di vita e morte! Nella Sagrestia nuova di Michelangelo, vita e morte producono un conflitto tragico con una forza di espressione che nessuno avrebbe mai saputo riprodurre. Miracolo di Michelangelo e del suo genio, ma anche miracolo della pietra (e del suo genio).

Questa è la pietra. Questo dice il silenzio della pietra, che in quanto pietra è silenziosa. Ma è davvero silenziosa? Bisogna saperla ascoltare. C'è una sonata di Beethoven, che sicuramente conoscete, la cosiddetta Waldstein, perché dedicata a un signore che si chiamava così. Che cosa pensasse Beethoven non lo sappiamo; sappiamo cosa pensava Adorno che da ragazzo cercava di suonare questa difficile opera beethoveniana. E si faceva guidare in questo suo tentativo di interpretazione dal nome che Beethoven aveva scelto per questa sonata: Waldstein, che significa "La pietra del bosco". Dice Adorno: che Beethoven non abbia pensato a questo significato del nome di colui al quale la sonata è dedicata è impossibile. Ci sono accordi iniziali che sono cupi, che ripetono ossessivamente, con entrambe le mani sulla parte sinistra del pianoforte, quegli accordi opachi, impenetrabili, iterativi, ossessivi, e poi ecco che improvvisamente la mano destra si stacca e, dice Adorno, come un serpente, come un lampo, guizza sulla parte destra e fa quei movimenti che sorprendono, che colpiscono. Ma non è una pietra nel bosco quella di cui Beethoven ci sta parlando? Non sprigiona dal silenzio di una pietra sprofondata in un bosco qualcosa come un suo enigma misterioso? Ecco cosa significa interrogare la pietra.

Un'ultima cosa e concludo. In anni recenti un grande artista, Joseph Beuys, ha compiuto un gesto forse simile a quello che sarà compiuto qui oggi. Beuys sapete chi è, uno dei più grandi artisti contemporanei: prende delle pietre e le sceglie non per la loro forma, che può essere molto seducente, no, sceglie delle pietre qualsiasi e neppure si può dire che le scelga, perché si limita a raccattarle, a caricarle su una carriola e a portarle in un museo. Entra in una sala e le rovescia sul pavimento. Ma le rovescia non già cercando di metterle in ordine secondo una certa forma, semplicemente le rovescia. E in questo gesto ci invita a vedere qualche cosa che è il simbolo stesso dell'arte contempora-



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



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

nea e anzi ci sfida a ricercare, come l'arte contemporanea secondo Beuys deve saper fare, l'invisibile nel visibile, il mistero nel quotidiano e addirittura nel banale, l'apertura sull'infinito proprio là dove il mondo è chiuso in se stesso come una pietra. Di più: ci invita a cercare la bellezza nella sua stessa negazione. Il fatto è che oggi siamo ossessionati dalla bellezza. Non abbiamo occhi che per la bellezza. Non abbiamo cuore che per la bellezza. Però una bellezza ormai spenta e insignificante, tanto che non sappiamo più cosa farcene: né dei nostri occhi né del nostro cuore. È come se la bellezza, invece di operare in funzione liberante, ci asservisse a un rito scontato e melenso. Tutto nel nostro mondo vorrebbe essere all'insegna della bellezza. Solo ciò che è bello sembra degno di essere comprato, approvato, amato. E che cosa ha prodotto questa ossessione per la bellezza? Un mondo così brutto come forse il mondo non era stato mai.

Ossessionati dalla bellezza: questo è oggi il nostro essere al mondo! Che cosa è il nostro mondo se non un mondo dominato dall'ossessione per la bellezza? Forse proprio per questo il mondo non è mai stato così brutto. Beuys compie un gesto a suo modo sublime, certamente ascetico, mistico. Nega la bellezza in nome della bellezza. Porta al nulla la bellezza che non ha senso per cercare un ultimo senso possibile là dove della bellezza sembra non essere più nulla. Ma è proprio in questo nulla che siamo invitati a scorgere qualcosa che non sappiamo che cosa sia, ma che brilla nel buio e che ci parla nel silenzio. Proprio come la luce che è nascosta dentro la pietra. Come la voce e la musica che il silenzio della pietra sprigiona.



# 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 primo<sup>1</sup>.

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.

<sup>1</sup> 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 genere<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup> 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

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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 cristiana<sup>4</sup>, 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

<sup>4</sup> 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 elemento<sup>5</sup>. 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)<sup>6</sup>. 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

<sup>5</sup> 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-romano" (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).

<sup>6</sup> 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"<sup>7</sup>.

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 michelangesche 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

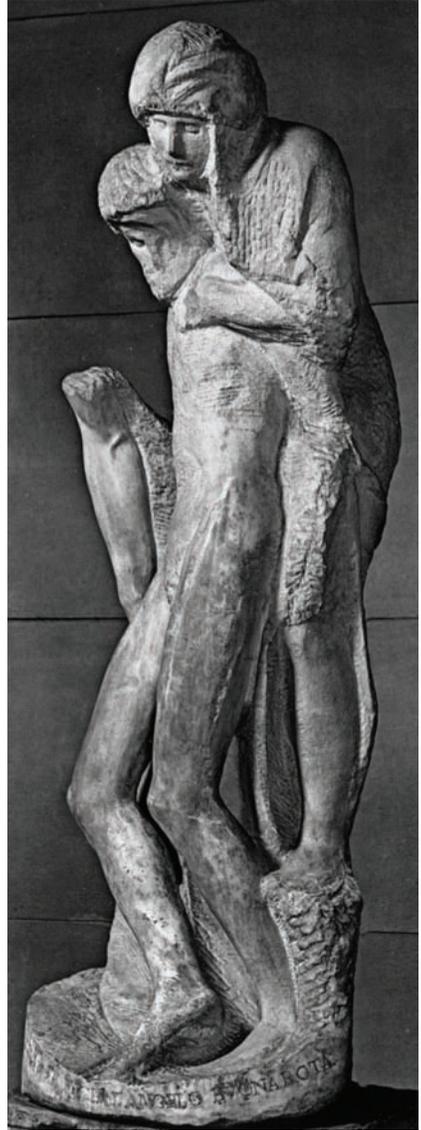
<sup>7</sup> Questo testo di Simmel si trova tradotto in italiano in Portioli-Fitzi 2006: 281-285.

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 «sovraempiriche 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 Rodin<sup>8</sup>, 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

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>. 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.

<sup>9</sup> 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’ultimo<sup>10</sup>. 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 Simmel<sup>11</sup>, 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 armonia<sup>12</sup>. 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).

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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 fuggitivo<sup>13</sup>. 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

<sup>13</sup> 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).

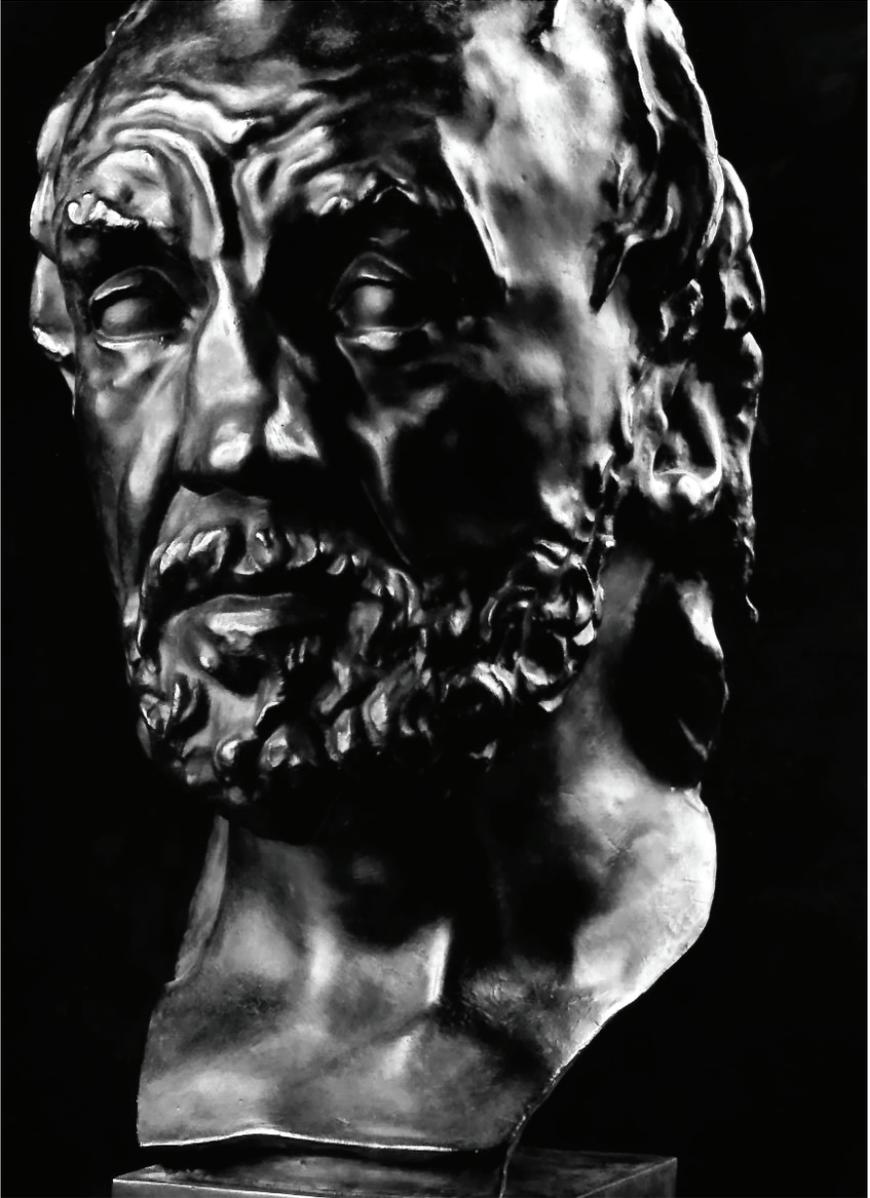
Secondo Simmel, e in questo caso anche secondo Rilke, Rodin compirebbe un'operazione complessa ma molto efficace: da un lato estenderebbe l'opera materiale a tutte le sue possibilità, interne all'opera stessa, facendone una sorta di opera totale, qualcosa che sia tutto ciò che può essere in un solo istante; 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 adeguazione<sup>14</sup>. 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

<sup>14</sup> 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 romanzo<sup>15</sup>, 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

<sup>15</sup> 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.

# La libertà, in origine. Pre-storia del nulla

*Ignazio Ferreli*

Un'indagine filosofica sulla libertà non può che partire dalla considerazione di ciò che libero non è. Nulla è più finito e corruttibile della materia. Essa è proprio “questo” in quanto non è “quest'altro”. Già: in forza della sua attualità. Ma la materia è per sua natura in potenza a divenire. E se la *ratio* è che un principio vale più per ciò che è in potenza che per il suo contenuto effettivo, occorre pensare cosa significhi questo per la materia. Essa è “questo” in quanto “non è” altro da sé. Vale a dire: essa è “di più” per il fatto che “non è”, dal momento che in seno al suo essere vi è anche il “nulla di sé stessa”. La materia, insomma, è silenziosamente l'infinitudine di tutto ciò che non è.

Ma dove sarà possibile pensare quel “nulla di sé” se non in quella facoltà che è l'immaginazione umana? Che di per sé, però, è una facoltà spuria, ovvero è un luogo gnoseologicamente problematico. Come è declinabile allora tutto ciò in termini filosofici? E, volendo partire dal principio, cosa ha inteso su un simile punto il pensiero greco delle origini e il suo rappresentante più autorevole?

## *1. Aristotele e l'estetica: un accostamento fuori luogo?*

La semplice disposizione con la quale Aristotele pone la conoscenza alla base di ogni sua ricerca filosofica induce, per una questione di buon senso, a tenerlo fuori da un'idea o, anche seppur semplice, ideale estetico.

Immanuel Kant chiarisce in modo quasi pedante che il giudizio estetico prescinde dalla conoscenza degli oggetti per aprirsi interamente alla rappresentazione soggettiva che la facoltà del gusto intuisce:

Un'idea estetica non può divenir conoscenza, perché essa è un'intuizione (dell'immaginazione), alla quale non si può mai trovare un oggetto adeguato. Un'idea della ragione non può mai divenir conoscenza, perché contiene un concetto (del sovransensibile), al quale non si può mai dare una intuizione adeguata (Kant 1995: 315).

Il diniego alla conoscenza, tuttavia, non è dovuto al fatto che non vi si possa accedere, quanto all'impossibilità, come da Kant, di trovare un oggetto adeguato quale condizione di possibilità. E poiché in Aristotele l'oggetto è sempre rivestito di "sostanza", la sentenza pare inevitabile: un'idea estetica non è possibile in Aristotele.

Ma le sentenze, per quanto in sé definitive, sono pur impugnabili se ci sono vizi nella procedura. In questo contesto io ne vedo due: la prima compete l'estetica, la seconda Aristotele. Non si tratta, comunque, di vizi di essi, quanto di interpretazioni viziate; entrambe, tuttavia, trovano il loro punto focale nella riduzione del fondamento a "sistema".

Per quanto riguarda l'estetica, essa insiste sul fatto primordiale della libertà. Come afferma Pareyson:

L'essere necessario non esiste, ed il vuoto immane lasciato dalla sua inesistenza non può essere riempito che dall'abisso della libertà [...]. Accentuare nel reale la gratuità significa considerare la libertà come liberalità. All'essere necessario, appiattito su sé stesso come *causa sui*, è sostituita la libertà col suo empito creativo ed innovatore; la libertà ch'è alla base del reale in quanto è anzitutto alla base di sé stessa (Pareyson 1985: 29).

Evidentemente la libertà viene a costituire l'essere del Principio di contro alla sua necessità ontologica. Questo introduce la questione della finalità dello stesso Principio per cui lo stesso Aristotele, apparentemente ingarbugliato dall'introduzione di finalità negli esseri immobili, in un passo dell'*Etica Eudemia*, afferma: «Dato che egli, quanto a lui, non ha bisogno di nulla» (*Etica Eudemia*, VIII: 1249b 14-15).

Quale dunque sarà il suo fine? La sua stessa libertà, si potrebbe rispondere in un certo qual modo. Ma proprio qui è il punto. Se questo potesse valere per Dio, in un modo che non ci è dato un oggetto adeguato per conoscerlo, non per questo anche l'uomo non ha bisogno di nulla. Invero egli ha bisogno di molte cose, quand'anche dichiarasse che non ha bisogno di Dio: quale biasimo!

A meno che non si chiuda la libertà in un "sistema": infatti il Principio può volere e contemplare eternamente la sua stessa libertà, o il suo ante-sé-stesso.

A questo proposito, nella *Grande Morale* di Aristotele, o di un suo presunto, leggiamo:

Dio possiede tutti i beni ed è autosufficiente, quale azione compirà? Non dormirà, infatti. Allora contemplerà qualcosa, poiché questa è l'occupazione per lui più bella e più consona. Ma cosa contemplerà dunque? Se infatti contemplerà qualcos'altro, contemplerà qualcosa migliore di sé stesso. Ma questo, cioè l'esistenza di qualcosa

migliore di Dio, è assurdo. Pertanto contemplerà sé stesso: ma ciò è assurdo. Infatti se un uomo sta a guardare sé stesso, lo rimproveriamo di essere stupido. Sarà dunque un'assurdità che Dio contempra sé stesso (*Grande Etica*, II, 15, 1212b 38 – 1213a 8)<sup>1</sup>.

La libertà non può essere il fondamento “a tutti i costi”. Perché questa posizione è la più perfida necessità che si possa introdurre nella libertà.

Così appare, proprio in quanto sistema, la libertà in seno allo spirito assoluto escogitata da Hegel:

Questo è il sillogismo della riflessione spirituale entro l' Idea: la Scienza appare come una conoscenza soggettiva il cui fine è la Libertà e che è essa stessa la via lungo la quale la Libertà si produce [... (Si tratta di una mediazione concettuale di ciò che Hegel chiama il “passar oltre”). E la Scienza ha la forma esteriore del cammino della Necessità, per cui la Libertà del concetto è posta come il sillogizzarsi del Concetto con sé stesso soltanto in uno degli estremi (Hegel 2007: 939).

La libertà è fondamento, quanto è vero che Dio conduce sé stesso e l'universo, in senso ad un essere potenziale, o meglio potentemente, totalmente in atto. Solo Costui non ha bisogno di nulla. Ossia, se non ne ha bisogno, significa che il suo stesso essere, *quodammodo*, è nulla. Ma in un modo che non abbiamo un oggetto adeguato per esprimerci, per accedere alla sua visibilità. Dio è “nulla” solo in quanto non ha bisogno di “nulla”. Vale a dire: lo è in un modo che non ci è dato di intenderlo. Dobbiamo, tuttavia, tenere a mente che il suo nulla è qualcosa di totalmente altro dal nostro nulla, dal momento che non solo noi abbiamo continuamente bisogno di Lui, ma di molte altre cose.

Sergio Givone, nel suo libro *Storia del nulla*, mi pare ammetta questa possibilità. Parlando del nulla, di contro al nihilismo, egli lo definisce così: «Potenza che in seno all'essere apre lo spazio per un possibile stile di vita, per una eventuale decisione a favore o contro questo o quel valore, addirittura per una (nuova?) manifestazione del divino» (Givone 2003: XI).

Se non si scavalca questa “potenza in seno all'essere”, io credo che la libertà non venga ridotta a sistema. Se dunque il “sistema”, la chiusura del fine a sé stesso, si apre ad una decisione pienamente libera, per nulla sistematica, tale decidersi si apre o si abbandona alla Potenza che lo ha posto.

Questo concetto, al di là di un semplice lasciarsi andare a qualcosa o qualcuno di cui non sappiamo, è, di contro, il punto più certo a cui Kierkegaard si abbandona: «La formula che descrive lo stato dell'io quando la disperazione è completamente estirpata è questa: mettendosi in rapporto con sé stesso, l'io si fonda in trasparenza con la potenza che l'ha posto» (Kierkegaard 1995: 22-23).

<sup>1</sup> Lo stesso argomento è pressoché condotto in *Metafisica* XII, 9, 1074b 15-27.

La stessa precisazione ci è cara per Aristotele. È emblematico che lo disse il pensatore forse più sistematico che la filosofia conosca, Hegel, concependolo a fondamento del pensiero di Aristotele stesso: «In Aristotele non bisogna cercare un sistema filosofico» (Hegel 1999: 61).

Provo a spiegare. In *Metafisica*, VII(2) Aristotele sostiene che: «L'eterno oggetto di ricerca e l'eterno problema “che cosa è l'essere” equivale a questo “che cosa è la sostanza”» (*Metaphy.* 1028b 2-4). L'introduzione del “sistema” in Aristotele è proprio la tanto conclamata riduzione dell'ontologia a onto-teologia: «L'essere, come fondamento del fondato, abbisogna di una fondazione adeguata, cioè della causa prima. Questa causa è data come *Causa sui*. Così suona nella filosofia il nome adeguato per Iddio» (Heidegger 1967: 234).

Aristotele muoverebbe dalle sostanze mobili e molteplici per ricondurre tutto alla sostanza immobile. Niente di più ingrato per questo buon uomo.

È pur vero che l'essere si manifesta nella sostanza, ma questa è accessibile per mezzo dell'essenza, espressa dalla definizione. Ma la definizione, espressa delle sostanze singolari, non è la riduzione della realtà all'essere sostanziale. Afferma infatti lo Stagirita: «Quando si definisce qualcosa delle sostanze individuali, non si ignori che può sempre venir meno; in effetti, non è possibile darne definizione» (*Metaphy.* 1040a 6-7). La fondazione di questa convinzione aristotelica è proprio una questione di interpretazione del reale: i segni scritti fanno riferimento ai segni che sono nell'anima, i quali si riferiscono alla realtà: quest'ultima, tuttavia, non si riferisce a nulla, giacché è identica a sé stessa (*De interpretazione*, I 16a 3-8).

La realtà, insomma, non si risolve nella definizione dell'essenza della sostanza. La sostanza è l'essere, ma non nel senso che ne è il suo fondamento. Anzi è l'essere stesso a fondare la sostanza ed ogni sua condizione di possibilità, in un modo che non abbiamo un oggetto adeguato per esprimerci meglio. Dunque: Aristotele non è un “sistema sostanziale”.

## 2. Dal nulla al “non essere in quanto tale”

Fatte queste precisazioni si rischiera la possibilità di una “percorribilità estetica” in Aristotele, partendo dall'intuizione di Givone per cui il nulla, o come lo chiamerebbe Aristotele «il non essere in quanto non essere» (*Phys.* I, 191b 27) è la potenza che in seno all'essere apre uno “spazio”.

La convinzione comune della filosofia greca secondo la quale «nulla diviene dal nulla» (*Phys.* 187a 28) pone fortemente in imbarazzo l'indagine aristotelica che scorge in questa “opinione notevole” il passo primordiale claudicante della filosofia.

L'assunto del nulla uguale al nulla è fortemente imparentato, o quasi discende, dalla convinzione di Parmenide che «Tutto è Uno» (*Phys.* 188a 19), dove l'Uno è univocamente riducibile all'infinito. Ed è questo il punto sul quale vale la pena ascoltare le riflessioni aristoteliche. Per lui questo pensiero, quale assunto assiomatico, è assurdo in quanto si pone un Principio che non accoglie principiati. Ma questo, infatti, non può essere un principio. Allo stesso modo in cui un uomo non può essere padre senza figli: così un Principio non può essere tale se non principia nulla.

La tesi di Aristotele è la seguente: «Questo problema è risolto con il porre un sostrato in forza di un essere altro» (*Phys.* 190b 33-35). Infatti, per Aristotele, «il principio è più importante per ciò che contiene in potenza che per il suo contenuto effettivo» (*Coe.* 271b 12-14). E questo significa indagare sul principio inteso come infinito, «assolutamente decisivo nella ricerca della verità» al punto tale che «una piccola deviazione dalla verità iniziale finisce con l'acquistare una ampiezza infinita man mano che si procede nell'indagine» (*Coe.* 271b 2-10). Aristotele concorda con il porre l'infinito come principio (*Phys.* 203b 10), ma rifiuta la sua identificazione con un «corpo separato in atto» (*Phys.* 206a 7-8). Egli sostiene che «lo possiamo prendere in considerazione in quanto ogni parte è sempre diversa dall'altra [...], sempre nuova» (*Phys.* 206a 26-28), «con le stesse modalità della materia» (*Phys.* 206b 15).

Credo di interpretare autenticamente Aristotele dal momento che lui stesso si meraviglia della splendida intuizione paradossale. Nella *Fisica* vi leggiamo: «In effetti le cose divengono dalle privazioni che è per sé non essere. Ma questo fa meraviglia [...]. Con l'espressione “dal non essere” noi intendiamo (non essere) in quanto non essere» (*Phys.* 191b 27). Perciò l'infinito lo possiamo prendere in considerazione in quanto «sempre nuovo» (*Phys.* 206a 28), dal momento che l'espressione cardine che definisce l'infinito aristotelicamente inteso è la seguente: «L'infinito, infatti, non è ciò che al di fuori del quale non esiste nulla, ma è ciò che al di fuori del quale esiste sempre qualcosa di diverso» (*Phys.* 207a 1-2). Ecco una risposta adeguata a Parmenide. L'infinito esiste nel principio completamente in atto e, in forza della sua totale attualità, esiste anche nei principiati in relazione al movimento ed al tempo. Eppoi Aristotele sostiene che anche il pensiero è infinito «ma solo in quanto la parte che si considera non rimane fissa» (*Phys.* 207a 20). Ma con questa affermazione entriamo nella spinosa questione del volontario che ci conduce al *De Anima* e all'*Etica Nicomachea*.

### 3. *L'anima è tutto in forza della sua dinamica: la libertà*

Ricapitolando le funzioni dell'anima Aristotele non esita a dire che essa è in un certo modo tutti gli esseri (cfr. *De Anima*, 421b 21). Abbiamo visto che l'infinito è anche l'intelletto, ma solo quello che muove. La ragione di questa affermazione risiede nel fatto che l'anima può divenire tutte le cose in forza della sua capacità conoscitiva totale. Con questo non si vuole intendere che l'intelletto, conoscendo, muova tutto. Infatti: «Ma nemmeno si può dire che ciò che muove sia la facoltà razionale o quello che è chiamato intelletto. Infatti l'intelletto teoretico non pensa nulla di ciò che è oggetto di azione» (*De Anima*, 432b 26-28). Di fatto, qualsiasi cosa che l'intelletto persegue come da operare o evitare è in ordine al desiderio: «Pertanto entrambi questi principi sono causa della locomozione: l'intelletto e la tendenza» e, in realtà, «c'è un unico motore: la facoltà appetitiva» (*De Anima*, 433a 13. 22).

L'intelletto e la tendenza si muovono vicendevolmente nel senso che l'intelletto pensa l'oggetto e pensa che la volontà voglia; la volontà vuole se stessa e vuole che l'intelletto pensi. Anzi, per sé "impera" all'intelletto di pensare: e perciò essa è "regina" e *tota ratio libertatis*. Perciò nell'*Etica Nicomachea* si sostiene che la scelta è accompagnata da ragione o un desiderio deliberato (cfr. *Etica Nicomachea*, 1112b 21-22).

Sulla base di queste considerazioni si costituisce il libero arbitrio, la scelta, la capacità di essere causa delle proprie azioni. In seno a ciò *causa sui* va letto come *dominus sui*. Al principio della *Metafisica* leggiamo che "libero è ciò che è causa di sé stesso" (*Metaphy.* 982b 26). Questa è la fondazione della libertà: la signoria che conferisce all'uomo di essere signore delle proprie azioni. Ma questo implica ancora approfondimento.

### 4. *L'uomo è libero: dominus sui ipsius*

Dal prologo alla Ia-IIae della *Summa Theologiae* di san Tommaso sappiamo che dal libero arbitrio discende la dignità, la grandezza e soprattutto l'essere ad immagine di Dio dell'uomo.

Quia, sicut Damascenus dicit, homo factus ad imaginem Dei dicitur, secundum quod per imaginem significatur *intellectuale et arbitrio liberum et per se potestativum*; postquam praedictum est de exemplari, scilicet de Deo, et de his quae processerunt ex divina potestate secundum eius voluntatem; restat ut consideremus de eius imagine, idest de homine, secundum quod et ipse est suorum operum principium, quasi

liberum arbitrium habens et suorum operum potestatem (San Tommaso, *Summa Theologiae*: Ia-IIae, Prologo).

Infatti l'uomo è principio volontario dei suoi atti in forza della relazione dell'intelletto e della volontà (*S. Th.* Ia-IIae, VI, 1). Anche se vi sarebbe l'urgenza di distinguere tra libertà di esercizio e di specificazione (*S. Th.*, Ia-IIae, IX, 1co. e *De Malo*, VI<sup>2</sup>, un.). Basti quanto segue: quanto all'esercizio dell'atto (*velle aut non velle*) può volere o non volere assolutamente; quanto alla specificazione (*velle hoc aut non velle hoc*) dipende dall'oggetto che l'intelletto propone alla volontà come buono (*bonum universale apprehensum*). L'universalità dell'apprensione è, comunque, garanzia di volontarietà piena per la volontà, in quanto aperto *ad opposita*. Radice di ogni libero volere è la scelta che indica la massima volontarietà dell'atto, nel senso che la scelta è l'atto sovrano della volontà sulle cose che da lei dipendono. E questo, nell'orizzonte del pensiero aristotelico: «In generale, infatti, sembra che la scelta riguardi solo le cose che dipendono da noi» (*Etica Nicomachea*, 1111b 29-30). È evidente che uno delibera e sceglie le cose che sono nelle sue possibilità di essere decise e scelte. Il punto di insistenza si pone sul fatto che la libertà o volontarietà dell'atto si costruisce sulla possibilità del nostro dominio (*causa sui: dominus sui ipsius*). Ad un punto tale che nella trattazione sull'amicizia appare inevitabile quale questione cardine, dal momento che la scelta radicale dell'esistenza è quella che si rivolge verso ciò che è davvero degno di essere amato: l'amico. Ma anche la domanda fondamentale: «A questo proposto ci sarà chiarezza quando sarà definito ciò che è degno di essere amato» (Ivi: 1155b 17-18).

A questo punto, Aristotele sembra divenire ciò che di più anti-aristotelico possa pensare uno studioso attuale dello stesso:

Si riconosce che ciascuno ama ciò che è bene per lui, e che in senso assoluto è il bene che è degno di essere amato, ma in seno relativo a ciascun uomo lo è ciò che è bene per lui: ma ciascuno ama non ciò che è bene per lui, ma ciò che tale gli appare. Ma non ha importanza: infatti, degno di essere amato, sarà ciò che tale gli appare (Ivi: 1155b 23-27).

Non si tratta di un abbandono alle apparenze, o una semplice riduzione al soggetto, ma la posta in gioco della primazia assoluta del soggetto libero volente.

Eccone la prova:

<sup>2</sup> Intorno a questa questione ci sono molte problematiche in seno al testo e allo stesso contenuto testuale che non possiamo affrontare in questo scritto.

Il fine di ogni attività è quello che è conforme alla disposizione da cui essa procede, e per l'uomo forte è bella la fortezza». [Τέλος δέ πάσης ἐνεργείας ἐστὶ τὸ κατὰ τὴν ἕξιν. καὶ τῷ ἀνδρείῳ δέ ἡ ἀνδρεία καλόν]. (Ivi: 1115b 20-21).

Kierkegaard solleva in modo straordinario questa domanda aporetica mettendola sulla bocca di un ventenne che partecipa, in un banchetto al discorso sull'amore. Kierkegaard sottolinea di non ricordarne il nome, ma gli restava chiara l'espressione del suo volto che rispecchia soltanto lo stato fondamentale dei sentimenti della sua anima. Così dichiara:

In primo luogo, trovo comico che tutti gli uomini amino o vogliano amare e pur non si possa mai riuscire a far luce su che cosa sia l'amabile, su ciò che è l'oggetto proprio dell'amore. Questa parola "amore" la lascio stare, perché con essa non si dice nulla, ma appena deve aver inizio il discorso la prima questione viene ad essere "che cos'è che si ama" [...]. Che cos'è allora ciò che è degno d'amore? Ma è fatalità che nessuno abbia mai saputo dirlo (Kierkegaard 2007: 41).

In parole semplici, per Kierkegaard, «l'amabile è inesplicabile» (Ivi: 43). Come se ai primordi della vicenda cosmica non vi fosse un Essere da conoscere, ma una Persona da amare. Giacché da Lui, per primi, siamo stati liberamente amati.

Lo stesso san Tommaso, paragonando l'intelletto e la volontà sul loro incedere conoscitivo, dichiara un triplice modo nel procedere di queste. In modo assoluto ed universale; in ordine alle realtà materiali; ed in ordine al divino. Nei primi due casi è sempre l'atto dell'intelletto a precedere quello della volontà. Ma nel terzo caso le cose cambiano:

Rispetto alle realtà divine, che sono superiori all'anima, è il volere più eminente dell'intendere. Come volere Dio ed amarlo è più eminente che conoscerlo, e ciò perché la stessa bontà divina esiste più perfettamente in Dio, come è desiderata dalla volontà, di quanto non esista partecipata in noi in quanto è conosciuta dall'intelletto (San Tommaso, *Quaestio De Veritate*: 22, 11co).

Allo stesso modo, sant'Agostino, commentando "le spalle" con le quali Dio si mostra a Mosè, afferma: «Infatti con tanta maggior certezza amiamo la faccia di Cristo che desideriamo vedere, quanto più scopriamo nel suo "dorso" la grandezza dell'amore con cui Cristo per primo ci ha amati» (Sant'Agostino, *De Trinitate*: II, 17-28).

Si tratta del punto di vista estetico dell'"amabile inesplicabile". Infatti si rovesciano i cardini del sapere umano, dello stesso filosofare.

Il Principio non si dà a conoscere nell'essere di una sostanza, ma si concede all'amore dell'"oltre" ciò che sostiene la sua stessa sussistenza. L'"oltre" di

questa sua sussistenza non possiede filosoficamente un nome. Da un orizzonte estetico possiamo intenderlo come il “nulla” di tutto quello che l’intelletto umano possa escogitare. “Nulla” non solo perché “ineffabile” o “inaccessibile”, ma soprattutto perché la sua volontà, solo quanto a sé, è Tutto; quanto a noi è la Potenza che in seno a sé può essere quanto non essere, dal momento che solo Lui è pienamente libero. La nostra libertà è interamente in Lui, di modo che può essere, quanto essere nulla, perché solo Lui è totalmente libero di volere: «Ex quo patet quod omne illud cuius voluntas est principium, quantum in se est, possibile est esse vel non esse, et esse tale vel tale, et tunc vel tunc» (San Tommaso, *Quaestio De Potentia Dei*: II, 3co). E più precisamente: «Unde cessante actione suae causae, deficeret, non propter potentiam ad non esse qua in ipso sit, sed propter potestatem quae est in Deo ad non dandum esse» (Ivi: V, 3, ad 8um).

### 5. L’alterità dell’essere e del nulla

Punto centrale di queste osservazioni è la chiarificazione di un Principio che possa “altro-da-sé”, ma che non è Principio in forza di chi principia, giacché in questa strada non usciremmo dalla necessità dei movimenti intermedi dei motori eterni di Aristotele (*Metaphy.* XII, 8).

Lui è Principio in forza della sua stessa potenza attuata che apre lo “spazio” alla novità di altro da sé, ma restando Principio. E, Principio tale, con il “nulla-dell’altro-di-sé”. Giacché così, e soltanto così, è totalmente amore libero.

Il suo amore non è condizionato da nulla: questa è la garanzia della massima liberalità del suo amore. Pareyson, a proposito, afferma: «L’alterità con Dio, cioè l’unico rapporto interpersonale che in quanto tale sia essenziale alla persona, è dunque fondamento e presupposto dell’alterità interumana» (Pareyson 1985: 189).

Io leggo ed intendo che l’incondizionabilità dell’amore libero con il quale Dio ci sostiene nell’essere è la condizione dell’incondizionabilità delle relazioni umane. Da un punto di vista umano ciò che davvero è degno di essere amato, alla luce di quanto detto, lo chiarisce ancora Kierkegaard, sulle labbra del giovane incontaminato nei suoi sentimenti più profondi dell’animo:

Perché cos’è bello come la *pietas filiale*? [...] Credo che il supremo bene sia di essere debitore della vita ad un altro uomo [...] il figlio ha sempre torto nei confronti del padre; ed è ancora la *pietas* che mi insegna a credere ciò, mi insegna a non voler nemmeno penetrare ciò che è celato, ma a volere che rimanga celato nel padre [...]. Ciò che la *pietas* proibisce al figlio di considerare è proprio la stessa cosa sulla quale l’amore ordina al padre di riflettere (Kierkegaard 2007: 52-53).

Questa è l'alterità più liberale ed amorosa che discende dalla potenza che in seno all'essere "apre lo spazio da immaginare".

### Bibliografia

Givone, Sergio (2003), *Storia del Nulla*, Laterza, Roma-Bari.

Hegel, G.F.W. (2007), *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano.

- (1999) *Aristotele*, a cura di Vincenzo Cicero, Rusconi, Milano.

Heidegger, Martin (1967), *Identità e differenza*, II, in "Teoresi", tr. it. di Eduard Landolt.

Kant, Immanuel (1995), *Critica del giudizio*, tr. it. a cura di Alberto Bosi, Tea, Milano.

Kierkegaard, Sören (1995), *La malattia mortale*, a cura di Cornelio Fabro, in *Opere*, III, Piemme, Casale Monferrato.

- (2007) *In vino veritas*, a cura di Icilio Vecchiotti, Laterza, Roma-Bari.

Pareyson, Luigi (1985), *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova.

# La pietra eloquente.

## Sulla sacralità del segno architettonico

Roberto Sirigu

1. Ammettiamo che la scelta dell'argomento di studio non è innocua, che implica già un'interpretazione preliminare ed è ispirata dal nostro presente interesse. Riconosciamo che non è un semplice *dato*, ma un frammento di universo che è circoscritto dal nostro scopo. Riconosciamo anche che il linguaggio con cui indichiamo un dato è già lo stesso linguaggio con cui più tardi lo interpreteremo (cfr. Jean Starobinski 1981: 193).

Tenendo bene a mente queste parole, vorrei dare avvio a questo mio lavoro rendendo esplicita una premessa: ciò che qui propongo è la traduzione in testo scritto del testo orale da me presentato al convegno di studi filosofici: "La scultura e il sacro".

Si tratta di una premessa apparentemente così banale da sembrare ininfluenza ai fini della mia riflessione. In realtà, sappiamo che ogni traduzione genera metamorfosi più o meno profonde nel testo che si intende tradurre. Ciò vale, inevitabilmente, anche se la traduzione è opera dell'autore del testo di origine.

Per evitare (o, per lo meno, attenuare) il rischio di *tradire*, nel *tradurre*, il mio testo di partenza, ho scelto di far assumere a questo mio contributo la forma di *meta-riflessione* sul processo che mi ha portato alla composizione del testo originario, facendomi guidare dal percorso segnato dal succedersi delle *slides* che lo componevano, per focalizzare i *nodi concettuali* intorno a cui avevo tessuto la rete delle mie riflessioni.

2. Evocando il titolo di un famoso libro di Bruce Chatwin, il mio discorso ha preso avvio da una domanda: *che ci faccio qui?*

La domanda nasce da una mia convinzione, bene espressa da questa affermazione di Salvatore Natoli:

L'origine della filosofia è la *meraviglia*. Platone nel *Teeteto* pone sulla bocca di Socrate queste parole: «Ed è proprio del filosofo questo che tu provi, di essere pieno di meraviglia; né altro cominciamento ha il filosofare che questo [...]» (*Teet.* 55d). La filosofia nasce dall'*incanto* e dallo *stupore*: tutto ciò che è abituale e prevedibile

non desta, infatti, attenzione, quel che invece attrae è l'inatteso. L'evento fa apparire il circostante come assolutamente nuovo, nella meraviglia *gli occhi si aprono* (Salvatore Natoli 2004: 11).

Anche la mia presenza al Convegno, mi sono detto, può assumere una valenza positiva se non la considero *abituale, prevedibile, scontata*. Mi sono dunque chiesto quale senso potesse avere la mia presenza in un dibattito che intendeva affrontare criticamente la relazione tra *scultura e sacro*.

A indicarmi un cammino che fosse proficuamente percorribile è stato Giorgio Agamben:

[...] ogni ricerca nelle scienze umane – e quindi anche la presente riflessione sul metodo – dovrebbe implicare una cautela archeologica, cioè regredire nel proprio percorso fino al punto in cui qualcosa è rimasto oscuro e non tematizzato. Solo un pensiero che non nasconde il proprio non-detto, ma incessantemente lo riprende e lo svolge può, eventualmente, pretendere all'originalità (Giorgio Agamben 2008: 8).

Mi son detto allora che il *regresso archeologico* auspicato da Agamben può ed anzi deve essere utilmente innescato nell'ambito della *disciplina archeologica* tentando innanzi tutto di rendere *esplicito* parte del *non-detto* del *pensiero archeologico*, cominciando ancora una volta con una domanda tanto semplice quanto radicale: *cos'è l'archeologia?*

Ebbene, qualunque cosa si intenda designare con questo termine, si tratta certamente di uno dei *filtri disciplinari* che utilizziamo per tentare di *dare un senso alla realtà materiale* che compone lo spazio in cui si dispiega il nostro agire quotidiano. Ma *cos'è una disciplina?*

Una disciplina viene definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti: tutto questo costituisce una sorta di sistema anonimo a disposizione di chi voglia e possa servirsene, senza che il suo senso o la sua validità siano legati a colui che ne è stato il possibile inventore (Michel Foucault 2001: 21).

E ancora:

La disciplina è un principio di controllo della produzione del discorso. Essa gli fissa dei limiti col gioco di una identità che ha la forma di una permanente riattualizzazione delle regole (ivi: 23).

Ora, occorre precisare che il *campo d'oggetti, l'insieme di metodi, il corpus di proposizioni considerate vere, il gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti* che costituisce il *sistema anonimo* che siamo soliti chiamare

*archeologia* ruota attorno ad un principio logicamente fondante: l'*archeologia* è un *logos*: “discorso”; intorno a ciò che è *archaios*: “antico”, “vecchio”, “primitivo”; ma anche intorno a ciò che è *arché*: “principio”, “origine”, “inizio”. È questo il senso profondo che lo *sguardo archeologico* attribuisce ai frammenti di realtà che decide di isolare e di prendere analiticamente in esame.

Ma affermare ciò non è ancora sufficiente a comprendere quale specifica relazione venga istituita tra l'archeologo e la realtà materiale attraverso l'indagine archeologica.

3. È mia convinzione che l'archeologia sia una semiotica della realtà materiale rivolta all'analisi delle tracce fisiche lasciate in passato dall'uomo su tale realtà. Per chiarire ulteriormente cosa rappresenti secondo me il dato materiale per l'archeologo, occorre partire da questa definizione di *segno* elaborata da Charles S. Peirce:

2.228 Un segno, o *representamen*, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità. Si rivolge a qualcuno, cioè crea nella mente di questa persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Questo segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno. Il segno sta per qualcosa: il suo oggetto. Sta per quell'oggetto non sotto tutti i rispetti ma in riferimento a una sorta di idea che io ho talvolta chiamato la *base* del representamen (Charles S. Peirce 1980: 132).

È partendo da tale definizione che Massimo Bonfantini ha potuto affermare che:

Tutti gli oggetti e gli eventi sono potenzialmente o effettivamente *semiotici*. Perché agendo fisicamente, direttamente o indirettamente, sui nostri organismi e sugli organi sensoriali e sul nostro sistema nervoso centrale, mettono in moto in noi un processo di risposta e di interpretazione, di percezione e di giudizio: insomma una *semiosi*. Fra noi e tutti gli oggetti e gli eventi vi è dunque una potenziale e attuale dialettica di segnità. Oggetti ed eventi lasciano segni sui nostri corpi e noi intenzioniamo e diamo senso agli oggetti e agli eventi (Massimo Bonfantini 2000: 8).

E prosegue:

Gli oggetti si presentano [...], in primo luogo, come oggettualità assolutamente naturale o spontanea, non rielaborata dall'uomo secondo un'intenzione e un progetto. In secondo luogo, come oggettualità trasformata, nel senso di elaborazione della natura e produzione di artefatti, cioè di oggetti d'uso o mezzi di produzione o strumenti, progettati e realizzati secondo una precisa intenzione e una precisa finalità

di servizio per utili azioni e/o trasformazioni immediatamente materiali. In terzo luogo, come oggettualità propriamente segnica o comunicativa o testuale, disposta o incisa o scritta per produrre immediatamente pensiero *e non per determinare fisicamente azione* (ivi).

Assumendo tutto ciò come premessa del mio percorso speculativo, ho potuto finalmente esprimere esplicitamente la domanda: *che cos'è il sacro?*

4. Per poter rispondere a questa domanda, ho dovuto tener presente questa affermazione di Aristotele:

Ogni insegnamento ed ogni apprendimento intellettuale derivano da una preesistente conoscenza. Ciò è manifesto a chi consideri la cosa in ogni campo. [...] In due modi è necessario preconsocere. Di alcune cose è necessario preassumere che sono; di altre bisogna comprendere che cosa è quel che viene detto; di altre ancora entrambe (Aristotele, *Organon IV, Analitici secondi, I, 1, 71a1*).

*Preassumendo* dunque che il *sacro esista* e cercando di comprendere *cosa viene detto* quando si dice di qualcosa che è *sacra*, ho cercato una prima definizione del concetto di “sacro” in un comune *dizionario*. Ecco cosa ho trovato:

*Sacro* [...] ~ Di quanto è connesso alla presenza o al culto della divinità o, più genericamente, all'oggetto di una particolare riverenza o venerazione (contrapposto a *profano*) [...] (Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli 2000: 1817).

Essendo evidente l'importanza del concetto di *divinità* per poter elaborare una definizione di *sacro*, ho dunque cercato anche la definizione di tale concetto:

*Divinità* [...] ~ Oggetto del culto delle varie religioni [...] (ivi: 672).

E infine, ecco la non meno cruciale definizione di *culto*:

*Culto* [...] ~ Tributo di onore e venerazione che si rende alla divinità, con atti di adorazione e con preghiere nei luoghi sacri a ciò destinati [...] (ivi: 566).

La lettura in sequenza di queste definizioni dizionariali rende esplicito un dato di fatto: il carattere di *circolarità* che lega tra loro le tre definizioni che abbiamo esaminato.

Infatti: “sacro” è tutto ciò che risulta connesso alla presenza o al “culto” della “divinità”; la “divinità” è ciò che viene fatto oggetto di “culto” in ambito

religioso; il termine “culto” designa le pratiche che si svolgono in un “luogo sacro”.

Per uscire da (o per lo meno governare) tale circolarità dovevo cercare altrove.

## 5. Ecco dove dovevo cercare:

L’universo semiotico può essere considerato come un insieme di testi e di linguaggi separati l’uno dall’altro. In questo caso tutto l’edificio apparirà formato da singoli mattoni. È però più feconda l’impostazione opposta. Tutto lo spazio semiotico si può considerare infatti come un unico meccanismo (se non come un organismo). Ad avere un ruolo primario non sarà allora questo o quel mattone ma il “grande sistema” chiamato semiosfera. La semiosfera è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l’esistenza della semiosi (Jurij M. Lotman 1985: 58).

## Detto in altri termini:

L’atto semiotico fondamentale non consiste [...] nella produzione di segni, ma nella comprensione di un senso. Questo non significa innanzitutto ricondurre un oggetto significante (o *representamen*) a una legge generale di tipo ipotetico (se c’è questo allora quello) ma semmai *porlo come un testo* e cioè interrogarsi sul perché di quell’oggetto, dunque innanzitutto sulla sua differenza rispetto al contesto (differenza sintagmatica), sulla sua differenza rispetto a quel che potrebbe essere al suo posto (differenza paradigmatica) e sulla ragione di queste differenze – che sono sempre ragioni, reti di ipotesi principali e accessorie che costituiscono la testualità dell’oggetto (Ugo Volli 2000: 13-14).

Assumendo dunque come valida la proposta di Lotman, sono partito dal presupposto che la realtà materiale verso cui intendevo volgere il mio *sguardo archeologico* dovesse essere trattata come un *testo semiotico*, intendendo con questa espressione:

- qualunque concreto insieme di segni;
- delimitato da precisi confini extratestuali;
- strutturalmente organizzato.

In tale testo, mi sono detto, dovevo andare alla ricerca di *segni architettonici* che fossero certamente interpretabili come *sacri*, per poi cercare di cogliere in essi i *tratti connotativi* della *sacralità*.

Ancora una volta, però, avevo bisogno di una nuova definizione, quella di *architettura*:



Roma, Piazza San Pietro.

Nella sua accezione più ampia, col termine *architettura* si deve intendere, per usare le parole di William Morris, “*l’insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto*” (Luciano Benevolo, Benno Albrecht 2002: V).

Sentendomi “ben protetto” da una definizione dai confini concettuali così ampi, mi sono detto: dove posso cercare un segno architettonico inequivocabilmente dotato di valenza sacra? La risposta, certamente condizionata dalla mia appartenenza alla *semiosfera* culturale occidentale, fortemente connotata dalla cristianità (ma non per questo meno valida), mi è venuta spontanea: Piazza San Pietro.

Mi sono allora connesso ad internet ed ho avviato una semplice ricerca di immagini che potessi impiegare nella mia presentazione in power point.

Ed è a questo punto, osservando le varie fotografie che via via mi scorrevano davanti agli occhi, che ho notato un particolare che mi ha colto di sorpresa: la presenza dell’obelisco al centro della piazza contornata dal colonnato del Bernini.



L'obelisco al centro di Piazza San Pietro, Roma.

Cosa ci faceva, mi sono chiesto, un obelisco al centro della piazza più “sacra” del mondo cristiano? Come era giunto lì? Perché al suo posto non c’è un altro elemento architettonico di più coerente ed inequivocabile “valenza sacra” rispetto al codice simbolico cristiano, ad esempio una croce?

Da alcune ricerche apprendiamo che l’obelisco fu portato a Roma da Caligola nel 37, e fu posto sulla spina del Circo di Nerone. Là rimase anche dopo che il circo cadde in disuso, occupato da una necropoli. Lo ritroviamo, in seguito, a fianco dell’antica basilica di San Pietro. Curiosamente, risulterebbe essere l’unico obelisco antico di Roma che non sia mai caduto. Fu spostato e rialzato per volere di papa Sisto V nell’estate del 1586 sotto la direzione dell’architetto Domenico Fontana che impiegò grandi mezzi e quattro mesi per compiere l’opera: fu il primo degli obelischi ad essere rialzato in epoca moderna.

Alla luce di questa ricostruzione storica del cammino seguito dall’obelisco per giungere in Piazza San Pietro, di cosa, mi sono chiesto, poteva essere considerato *segno*?

6. Nella precedente ricostruzione, ci sono due passaggi che mi sono parsi particolarmente significativi e che mi hanno suggerito come portare avanti il mio ragionamento. Il primo: l’obelisco di Piazza San Pietro è *l’unico obelisco antico di Roma che non sia mai caduto*. Il secondo: il papa Sisto V decide di *spostare e rialzare* l’obelisco.

*Spostare e rialzare*: sono questi due *gesti*, associati ad una precedente *resistenza* alla forza di gravità, che *segnano* la nuova *valenza sacra* dell’obelisco. Giunto a questo punto, mi sono chiesto: esiste un’altra tipologia di segno architettonico comparabile con l’obelisco non solo nella sua conformazione fisica ma anche nei suoi connotati simbolici? Sì, esiste: è il *menhir*. Un *menhir* aniconico, privo di segni di lavorazione e di manipolazione che esolino dal semplice gesto umano che lo ha eretto, vincendo la forza di gravità, proprio come l’obelisco di Piazza San Pietro.

A questo punto sono stato aiutato dalle riflessioni di Felice Cimatti a cogliere con maggior chiarezza in cosa consista la *potenza sacra* di questi segni architettonici:

Il sacro è un’esperienza, non una credenza, qualcosa che *facciamo*, non qualcosa in cui *crediamo*. È qualcosa che *si prova* in certe situazioni, non uno stato mentale, qualcosa che [...] *si vede*, non qualcosa che *si pensa*. Ma, attenzione, è sì un’esperienza, ma non un’esperienza irrazionale o intuitiva; [...] quella del sacro è un’esperienza peculiare, un’*esperienza logica*. Il luogo comune vuole distinguere nettamente ciò che è logico da ciò che, invece, sarebbe proprio del sentimento,



Menhir di San Paolo, Osidda (Sardegna).

dell'emozione. La nostra tesi, al contrario, è che il sacro appare proprio all'intersezione fra logico ed emotivo. E appare non quando siamo sopraffatti da qualcosa di straordinario, anche se questa possibilità non si può escludere, non di fronte all'immane potenza della natura o a ciò che sfugge alla nostra comprensione; al contrario, il sacro è affatto immanente, è terra terra, il sacro appare quando – con uno sforzo che, tuttavia, non ha nulla di eroico, con uno sforzo umile, modesto – riusciamo a prestare *attenzione* [...] al confine invisibile, proprio perché non è un confine empirico ma logico, fra ciò che osservo e ciò che al suo posto potrei osservare, fra un volto e la sua libertà, fra il reale e il possibile (Felice Cimatti 2009: VII-VIII).

E ancora più radicalmente:

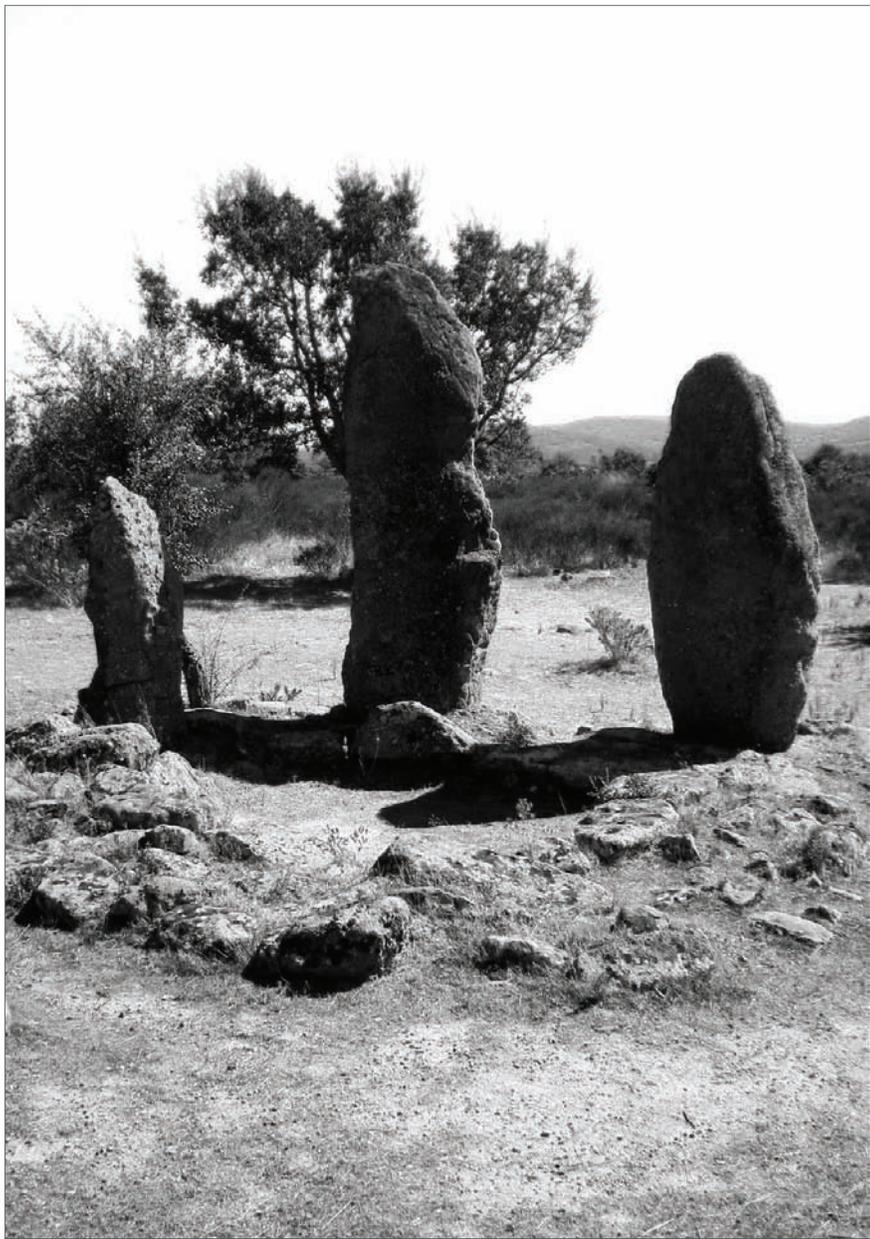
La tesi sostenuta in questo saggio è che l'esperienza del sacro è una conseguenza del fatto che una parte rilevante della vita pratica e mentale umana, quella *specificamente* umana, è mediata dalla semiosi. Più in particolare, secondo questa tesi la pervasività della pratica dei segni introduce nella nostra esperienza la distinzione tra un ambito sacro e uno profano. Dal momento che la capacità di praticare la semiosi è probabilmente inscritta nella biologia della specie *Homo sapiens*, ne segue che le condizioni trascendentali per fare esperienza del sacro sono incluse nella biologia umana (Felice Cimatti 2008: 89).

Ma possiamo, io credo, essere ancora più precisi nel cogliere la valenza sacra del segno architettonico rappresentato dall'obelisco così come dal menhir:

Si devono distinguere due generi di azione: quelle che hanno per fine l'attività ([...] *enérgeia*) stessa in cui si realizzano: per esempio, suonare uno strumento musicale; e le azioni il cui fine è la produzione di un'opera ([...] *érgon*) esterna all'azione in quanto tale, come, per esempio, fabbricare quel medesimo strumento musicale. Aristotele chiama l'azione del primo tipo [...] (*praxis*): si tratta dell'azione in senso proprio, dell'azione immanente. Il secondo tipo costituisce la [...] (*poiesis*) o produzione, che sarà chiamata più tardi azione transitiva. È chiaro, benché Aristotele non lo dica espressamente, che c'è una gerarchia tra questi due tipi di fini: il fine immanente val più di un fine esterno, poiché la sua realizzazione perfeziona l'agente, il soggetto stesso, allorché l'opera prodotta gli rimane esterna ed estranea; d'altronde, il fine dell'opera prodotta non sta nell'opera stessa, ma nell'uso che un altro soggetto o il medesimo potrà farne (Pierre Aubenque 1993: 4-5).

La pietra, in forma di obelisco così come in quella di menhir, diventa dunque *eloquente*: segno della *praxis* che, vincendo la forza di gravità, si *sacralizza*.

7. Giunto a questo punto del mio percorso, era d'obbligo pormi una nuova domanda: quanto potevano risultare scientificamente attendibili questi miei ra-



Allineamento di menhir di Goni, Pranu Mutteddu (Sardegna).

gionamenti? Potevo sperare di essere riuscito a cogliere correttamente, almeno in minima parte, quanto l'azione che aveva determinato il posizionamento dell'obelisco e del menhir così come io oggi posso vederli voleva esprimere?

Per rispondere mi è stato utile tornare a Peirce:

2.228 Un segno, o *representamen*, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità. Si rivolge a qualcuno, cioè crea nella mente di questa persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Questo segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno. Il segno sta per qualcosa: il suo oggetto. Sta per quell'oggetto non sotto tutti i rispetti ma in riferimento a una sorta di idea che io ho talvolta chiamato la *base* del representamen. «Idea» dev'essere qui intesa in quella sorta di segno platonico che è assai familiare nella conversazione quotidiana: intendo «idea» nel senso in cui diciamo che un uomo afferra l'*idea* di un altro, nel senso in cui diciamo che, quando un uomo rammenta ciò che stava pensando in un tempo anteriore, egli rammenta la stessa idea, e nel senso in cui diciamo che, quando un uomo continua a pensare qualcosa, poniamo per un decimo di secondo, finché il pensiero continua ad essere coerente con sé stesso durante quel tempo, cioè continua ad avere un contenuto simile, ciò è la medesima idea, e non è a ciascun istante dell'intervallo una idea nuova (Charles S. Peirce 1980: 132).

Sono convinto che anche all'archeologo sia concesso di *afferrare*, attraverso la lettura dei *segni archeologici*, l'*idea* che un altro uomo ha voluto trasmettere lasciando traccia di sé sulla realtà materiale. Per riuscire a fare ciò, egli deve svolgere una modesta quanto incessante attività di *traduzione*, finalizzata a restituire agli oggetti la stessa "naturale" capacità espressiva che François Jullien ci ricorda essere tra gli attributi più preziosi della parola:

Il titolo di questo volume, come suona nell'originale francese (*Si parler va sans dire*), si richiama a una di quelle felici formule (*cela va sans dire*, in italiano «va da sé») che provengono non sappiamo bene da dove, che permangono, levigate dall'uso, nel cuore del linguaggio più familiare e nelle quali si coglie all'improvviso un invito a filosofare; è un appello che affiora discretamente dalle profondità, e che risulta per di più inesauribile. Essa dice ciò che va da solo, che va da sé – ma senza subire l'isolamento di questo «solo» e senza trascinarsi dietro la pesantezza referenziale di quel «sé»; e in quel «va», che non ha bisogno di giustificarsi, leggero e senza finalità, avverto l'andare di tutte le cose, la «via» attraverso cui silenziosamente e senza sosta esse trascorrono – *tao*, dicono i taoisti. Rispetto a ciò, dire, commentare, aggiungere frasi e spiegazioni, non solo non addurrebbe niente con la sua duplicazione, ma da subito appesantisce e ostacola (François Jullien 2008: VII).

È proprio così in molti casi: dinnanzi alla esplicita *eloquenza della pietra*, “dire, commentare, aggiungere frasi e spiegazioni, non solo non addurrebbe

niente con la sua duplicazione, ma da subito appesantisce e ostacola”. Occorre solo saper tacere, ed ascoltare.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2008), *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Aubenque, Pierre (1993), *Aristotele etico*, Treccani, Roma.
- Benevolo, Luciano, Albrecht, Benno (2002), *Le origini dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- Bonfantini, Massimo (2000), *Breve corso di semiotica*, Napoli.
- Cimatti Felice (2008), “L'assenza della cosa e la promessa del ritorno. Per una semiotica del sacro”, in N. Dusi, G. Marrone 2008.
- (2009), *Il possibile e il reale*, Codice, Torino.
- Devoto, Giacomo, Oli, Gian Carlo (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- Dusi, Nicola, Marrone, Gianfranco (a cura di) (2008), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma.
- Jullien François (2008), *Parlare senza parole*, Laterza, Roma-Bari.
- Le Goff, Jacques, Nora, Pierre (a cura di) (1981), *Fare storia*, Einaudi, Torino.
- Foucault, Michel (2001), *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino.
- Lotman, Jurij M. (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- Natoli, Salvatore (2004), *Parole della filosofia o dell'arte del meditare*, Feltrinelli, Milano.
- Peirce, Charles Sanders (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- Starobinski, Jean (1981), “La letteratura: il testo e l'interprete”, in J. Le Goff, P. Nora 1981: 193-208.
- Volli, Ugo (2000), *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma-Bari.



## Gli autori

IGNAZIO FERRELI (1970) è professore straordinario di Filosofia teoretica alla Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna. Nei suoi studi si è occupato prevalentemente del rapporto intelletto-volontà in Tommaso d'Aquino, sul quale ha pubblicato diversi articoli e una monografia (*Lo schema a dodici atti e il pensiero di San Tommaso in ordine all'atto volontario*, 2002). L'interesse per Tommaso lo ha portato ad approfondire il pensiero di Aristotele, soprattutto in relazione ad alcune specifiche questioni metafisiche e teologiche. Nel 2011 ha curato un volume monografico della rivista "Humanitas" interamente dedicato al filosofo greco ("Fine del Dio di Aristotele. Come e perché il Primo Motore muove in quanto amato", "Humanitas" 4, 2011).

SERGIO GIVONE (1944) è professore ordinario di Estetica all'Università degli Studi di Firenze. Nel 2002 è stato fondatore della rivista "Estetica", pubblicata da Il Nuovo Melangolo di Genova, che tuttora dirige. Le sue monografie più recenti sono: *Storia del nulla* (1995); *Eros/ethos* (2000); *Prima lezione di estetica* (2003); *Il bibliotecario di Leibniz* (2005). Nel 2003 Laterza ha pubblicato la *Storia dell'estetica* (1988) con appendice bibliografica rinnovata, e nel 2006 *Dostoevskij e la filosofia* (1984) con una nuova presentazione. Nel 1998 ha pubblicato presso Einaudi un romanzo, *Favola delle cose ultime*; un secondo romanzo, *Nel nome di un dio barbaro*, è uscito presso lo stesso editore nel 2002; un terzo, *Non c'è più tempo*, è stato pubblicato da Einaudi nel 2008.

ANDREA OPPO (1970) è docente di Estetica ed Ermeneutica filosofica presso la Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna. Ha conseguito il dottorato in filosofia, nel 2005, allo University College Dublin (UCD). I suoi studi riguardano in particolar modo la relazione tra filosofia e letteratura in Russia, la narrazione come problema filosofico e i rapporti tra filosofia e teatro (Beckett, Grotowski, Artaud). Ha pubblicato due monografie: *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett* (2008) ed *Estetiche del negativo. Studi su Dostoevskij, Čechov e Beckett* (2009).

## Gli autori

ROBERTO SIRIGU (1965), archeologo, è docente di Semiotica all'Istituto di Scienze Religiose di Oristano. I suoi interessi di ricerca sono prevalentemente rivolti a indagare i presupposti epistemologici dell'indagine archeologica e l'intima connessione tra archeologia e semiotica. Tra le sue pubblicazioni più recenti, la monografia *Archeologia preistorica e protostorica in Sardegna. Introduzione allo studio* (2009), e gli articoli: "L'agire archeologico nello spazio urbano. Considerazioni sull'indagine archeologica come pratica discorsiva" (2008); "I gruppi scultorei di Sperlonga. Un'analisi testuale" (2007); "I reperti come segni del passato. Riflessioni sul rapporto tra archeologia e semiotica" (2006).

## Indice dei nomi

- Adorno, Theodor W. 8, 16, 22, 39-43, 45  
Agamben, Giorgio 58, 69  
Agostino d'Ipbona 54  
Aristotele 9, 47, 48, 50-53, 55, 56, 60, 66, 69  
Aubenque, Pierre 66, 69
- Beckett, Samuel 42, 45  
Beethoven, Ludwig van 8, 16  
Bernini, Gian Lorenzo 62  
Beuys, Joseph 8, 16, 19, 42, 44, 45, 46  
Bonfantini, Massimo 59, 69  
Botticelli, Sandro 24  
Burri, Alberto 42, 44, 45
- Caligola, Gaio Cesare 64  
Chatwin, Bruce 57  
Cimatti, Felice 64, 66, 69
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 16, 26
- Eraclito 27
- Fontana, Domenico 64  
Fontana, Lucio 42  
Foucault, Michel 58, 69
- Ghiberti, Lorenzo 26  
Givone, Sergio 7, 8, 9, 49, 50, 56
- Habermas, Jürgen 22, 45  
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 49, 50, 56  
Heidegger, Martin 22, 50, 56
- Jaspers, Karl T. 22  
Jullien, François 68, 69
- Kant, Immanuel 47, 48, 56  
Kierkegaard, Sören 9, 49, 54, 55, 56  
Klein, Yves 44  
Kounellis, Jannis 44
- Le Goff, Jacques 69  
Lehmbruck, Wilhelm 45  
Lotman, Jurij M. 61, 69
- Mann, Thomas 38  
Manzoni, Alessandro 2, 8, 11-14  
Medici, Lorenzo de' 17, 18, 21, 25  
Meunier, Constantin 30, 31  
Michelangelo Buonarroti 8, 16-18, 21-45  
Michelucci, Giovanni 14  
Morris, William 62  
Mosè 54

## Indice dei nomi

- Natoli, Salvatore 57, 58, 69  
Nerone, Claudio Cesare Augusto  
Germanico 64
- Ovidio Nasone, Publio 8
- Pareyson, Luigi 9, 48, 55, 56  
Parmenide 51  
Peirce, Charles S. 59, 68, 69  
Pistoletto, Michelangelo 44  
Platone 57
- Rembrandt, Harmenszoon van Rijn  
26, 31, 33, 34  
Rilke, Rainer M. 32, 35, 39, 41, 45  
Rodin, Auguste 8, 21-22, 30-41, 44,  
45, 46
- Rothko, Mark 44
- Schönberg, Arnold 42  
Schopenhauer, Arthur 12, 13, 14  
Sciola, Pinuccio 10, 77-79  
Sica, Paolo 14, 16  
Signorelli, Luca 26  
Simmel, Georg 7, 8, 22-46  
Sisto V, Papa 64  
Socrate 57  
Spinoza, Baruch 24  
Starobinski, Jean 57, 69
- Tasso, Torquato 8, 12  
Tommaso d'Aquino 9, 52-55

# APPENDICE



# Sciola nel cerchio di pietra e di fuoco

*Arturo Carlo Quintavalle*

Una delle scene più impressionanti e delle messe in scena più nuove ma insieme antiche che Pinuccio Sciola può farci vivere avviene a notte fonda, e spesso comincia quando il sole è appena tramontato. Lo spazio è quello di un grande campo, un campo delle sculture fuori di San Sperate, il luogo ove vive Pinuccio. Una strada stretta, una specie di ingresso con un vecchio cancello, dei pilastri, del verde, una baracca alla sinistra che mostra segni, tracce di mille usi e mille percorsi; poi ecco un grande spazio, un grande spazio verde del quale non vedi i confini, uno spazio dove, appunto al tramonto, scorgi grandi pietre disposte in file serrate, spaziate a volte, a volte a gruppi, a volte ancora come contrapposte, in dialogo l'una con l'altra. Sono pietre enormi, molto più alte di noi, pietre squadrate delle quali non leggi bene la forma, sembrano diedri, sembrano tratte dalla roccia e appena martellate, ma quando ti avvicini indovini delle superfici diverse, lisce a volte, a volte gradinate, e intravedi delle consistenze diverse e dei colori differenti.

Intanto il tramonto lascia lo spazio alla sera, bave rosse di nubi scompaiono e il cielo si fa sempre più scuro, ora tutto sembra avvolto nella notte. Allora Sciola prende delle fascine, le mette in mezzo a un cerchio di alti diedri di pietra che appena intravedi e poi, di colpo, è ormai buio, accende le fascine e le fiamme salgono alte proprio dal centro del cerchio. Questa è una Stonehenge diversa, un sistema di ombre e di luci, ombre all'esterno, dove siamo noi, luci dentro, che scavano la metà delle lastre, le illuminano con bagliori, con il moto costante delle fiamme, alte o altissime, poi appena più basse. Il colore da chiaro, giallo lucente, cambia in pochi minuti, le braci rosse appaiono e trasformano quel trionfo di luci diverse e mobili in un riflesso fisso; le pietre che sembravano apparizioni di colpo diventano ritagli di ombra, diventano lo spazio del silenzio. Adesso che le fiamme sono più basse vedi che alcune pietre sono come trasparenti, vedi al di là di esse, come se invece di un enorme sasso fossero griglie, anzi lamine sospese.

Ecco dunque un primo momento del nuovo racconto per immagini di Pinuccio Sciola, un racconto che ha una lunga storia, un fascino che va oltre l'invenzione dell'artista e che risveglia in noi altre vicende, altri tempi sepolti nel nostro inconscio. Penso dunque alla funzione simbolica, astrologica, delle

pietre in cerchio, segno del corso dei pianeti e delle stelle e misura di questi percorsi, e penso anche ad un altro significato; l'evento delle pietre e del fuoco potrebbe essere inteso come dialogo fra i quattro elementi, terra-aria-acqua e fuoco, che entrano in questa rappresentazione della storia e quindi della durata. La terra dunque, la pietra, l'acqua e l'aria del cielo, il fuoco, e poi, alla fine, il riposo, la immobilità, la brace che si spegne. Tutto quello che all'inizio era notte fonda, e poi luce e vibranti fiamme, diventa un bagliore rossastro, quello della brace che diventa come un pavimento di ricordi in mezzo al cerchio delle pietre.

Dunque Sciola punta su una memoria collettiva, quella simbolica del tempo e dello spazio dei cieli, e se il grande fuoco delle pietre avviene in una notte stellata, come quasi sempre di estate in Sardegna, allora il senso della intera rappresentazione diventa più chiaro. E lo era anche alle porte di Parma, nella Abbazia di Valserena (Paradigna), quella che ha ispirato la Chartreuse di Stendhal, dove, in mezzo a un gruppo di sette sculture messe in cerchio, è stato acceso da un aiutante di Sciola un grande fuoco che ha affascinato migliaia di persone venute per vedere, all'esterno della grande abbazia, la importante raccolta di sculture donate dell'artista allo CSAC della Università di Parma.

Ma il viaggio dentro le invenzioni di Sciola non finisce qui: molte volte, quando si va a casa sua ma, in modo molto più efficace, quando si visita uno dei due grandi campi dove raccoglie le sue grandi sculture, oppure quando le propone in occasione di eventi nei musei di mezza Europa e nelle maggiori raccolte in Italia, molte volte l'artista suggerisce un altro problema, quello del suono delle sculture, quello della funzione di pietre che, in apparenza, sono tutto meno che strumenti "musicali". Sembrerebbe una scoperta marginale: se tagli una pietra particolare che Sciola sceglie con attenzione fra i sassi di Sardegna, se tagli questa pietra a lamine, con una sega speciale, e tagli queste lamine in modo da fare sì che siano sempre parallele ma portando i tagli a profondità diverse nel corpo della pietra, ottieni come dei diapason e puoi creare delle scale tonali; infatti basta un'altra pietra usata come un plettro dalla mano di Sciola per creare un sistema di suoni mai uditi. Durante un viaggio in automobile per le strade di Sardegna Sciola mi fa ascoltare un nastro dove ha inciso suoni di pietre diverse, suono striduli o profondi, vibranti o densi, e mi spiega che sono questi la memoria di perdute armonie dell'universo.

Ecco, quel campo fuori di San Sperate adesso è come lo spazio di una enorme, potenziale orchestra che Sciola fa vibrare avvicinandosi ogni volta a uno strumento differente; lui parla di questi come di suoni dei mondi, di pietre che cantano, quelle che hanno, lo sappiamo, anche nelle fiabe, una lunga storia. Ma, in queste invenzioni di Sciola, c'è molto altro. Ci aiuta a capire un'altra sua ricerca che abbiamo visto in Sardegna e poi ancora ad Assisi e testimoniata anche nelle collezioni dello CSAC di Parma. Penso alle pietre che Sciola

intende come semi che crescono sotto terra, semi veri di piante della preistoria. Sono pietre piccole, medie, anche grandi, che Sciola raccoglie nei suoi giri per la Sardegna, forme oblunghe, come uova pietrificate dalla scorza glabra; Sciola le taglia netto per il lungo in modo da ricavare, nello spacco, una specie di diedro. Mentre l'esterno della pietra è rugoso, bitorzolato, informe, il taglio dentro è rigoroso, così da unire volutamente due culture, quella dell'informale e quella della scultura minimal americana. Sciola ha una sua spiegazione, le pietre sono semi, semi di futuri giganti, enormi massi che -crescono- dentro la terra. Le pietre-seme sono disposte in grandi distese, le piccole e le più grandi, sempre sul terreno; esse hanno un senso solo se collegate le une alle altre: significano crescita, durata, dalla preistoria in poi, ma anche contrasto fa ordine e disordine, ordine naturale contro la macchina della nostra società alienata.

Non credo proprio di essere in grado di spiegare in termini filosofici quello che le opere di Sciola significano, semmai posso comprendere qualcosa sul piano antropologico e su quello della storia dell'arte. Una ipotesi forse è proponibile a livello filosofico, che Sciola intenda suggerire un confronto fra essere e natura, fra l'uomo e il cosmo.

Per l'aspetto antropologico credo che Sciola voglia proporre un nuovo rapporto con lo spazio del vivere e quindi una dimensione diversa della esistenza, alla ricerca di spazi diversi del naturale rispetto a quelli dentro cui siamo abituati a vivere. La ricerca di Sciola è complessa: cerca pietre destinate a non suonare perché di conformazione inadatta, oppure prefigurate per emettere suoni -altri-; e ancora pietre che interpreta come possibili semi nella terra, semi di pietra che generano pietra. Ecco, queste memorie di antichi miti suggeriscono anche un modo diverso di pensare la funzione dell'artista nel mondo.

Pinuccio Sciola, e vengo al problema dell'arte, è da tempo artista di fama internazionale, del resto il suo dialogo con alcuni dei maggiori architetti e musicisti europei lo dimostra. Dunque non siamo davanti alle pietre di Richard Long e neppure alle geometrie di Donald Judd, e neppure alla ricerca informale di tanti artefici degli anni '50 e '60 dalla Germaine Richier ad Arnaldo Pomodoro, qui vediamo invece il confronto fra geometria e racconto della natura, o meglio la invenzione entro il naturale di una geometria assoluta. Ecco dunque il problema della funzione dell'arte; le pietre in cerchio, e quelle tagliate che "suonano", ci offrono una chiave.

Per Sciola l'artista deve recuperare la storia mitica, il modo antico degli uomini di spiegare la natura: da qui la memoria dei giganti che nascono dalle pietre, da qui la evocazione dell'orologio astronomico di Stonehenge, da qui la funzione sacrale della musica e del fuoco e dei quattro elementi evidente nella scena delle pietre attorno a un centro di fuoco con cui ho iniziato questo racconto. Dunque Pinuccio Sciola ha scoperto una nuova funzione della scultura per l'uomo, una scultura dal profondo valore simbolico e umano.



# Indice

PREMESSA .....	7
IL SILENZIO DELLA PIETRA .....	11
<i>di Sergio Givone</i>	
LA SCULTURA INTERROTTA. MICHELANGELO, RODIN E UN'IDEA DEL LIMITE .....	21
<i>di Andrea Oppo</i>	
1. Michelangelo: dalla separazione all'unità; 2. Rodin: il divenire <i>in concreto</i> ; 3. L'interruzione estetica: la scultura dopo la scultura.	
LA LIBERTÀ, IN ORIGINE. PRE-STORIA DEL NULLA .....	47
<i>di Ignazio Ferreli</i>	
1. Aristotele e l'estetica: un accostamento fuori luogo?; 2. Dal nulla al "non essere in quanto tale"; 3. L'anima è tutto in forza della sua dinamica: la libertà; 4. L'uomo è libero: <i>dominus sui ipsius</i> ; 5. L'alterità dell'essere e del nulla.	
LA PIETRA ELOQUENTE. SULLA SACRALITÀ DEL SEGNO ARCHITETTONICO .....	57
<i>di Roberto Sirigu</i>	
GLI AUTORI .....	71
INDICE DEI NOMI .....	73
APPENDICE: SCIOLA NEL CERCHIO DI PIETRA E DI FUOCO .....	75
<i>di Arturo Carlo Quintavalle</i>	



# limine

Il “limine” è la *soglia*, il *liminare* ovvero quell’esile ma decisivo spazio che disgiunge e unisce il dentro e il fuori, il proprio e l’altrui. Allo stesso tempo, esso è anche il breve istante *tra* la fine e l’inizio, ovvero il momento nel quale ciò che è passato giunge a compimento e si apre a quel che attende. Scrive Romano Guardini in *Mondo e persona*: “L’autentico limite è come la pelle: respira, sente, trasferisce dall’una all’altra parte”.

La collana di studi filosofici “limine” vuole essere uno spazio in cui possano intersecarsi differenti linee di ricerca in una mutua e feconda apertura dialogica; le tematiche sono pensate per rispettare e valorizzare le competenze specifiche dei singoli studiosi e, allo stesso tempo, per offrire l’occasione di una rinnovata visione d’insieme che non si limiti a raccogliere le diverse prospettive ma possa aiutare ad orientarsi nella sconcertante complessità del pensiero contemporaneo. In particolare, sarà privilegiata la dimensione interpersonale nella convinzione che sia questo un territorio ancora in gran parte da esplorare e nel quale entrano in gioco, sia dal punto di vista teoretico sia da quello pratico, elementi decisivi della nostra contemporaneità.

- 1) ***L’uomo e la parola***  
a cura di *Massimiliano Spano, Daniele Vinci*
- 2) ***La parola giusta***  
a cura di *Daniele Vinci, Silvano Zucal*
- 3) ***L’uomo e il suo ambiente***  
a cura di *Giuseppe Tilocca*
- 4) ***Il volto nel pensiero contemporaneo***  
a cura di *Daniele Vinci*
- 5) ***Come all’inizio del mondo. Il pensiero di Max Picard***  
a cura di *Silvano Zucal, Daniele Vinci*
- 6) ***Il silenzio della pietra. Questioni sulla materia e la libertà***  
a cura di *Andrea Oppo*
- 7) ***Franz Rosenzweig. Nel novantesimo della Stella della redenzione***  
(in preparazione)  
a cura di *Massimo Giuliani*









