

Gianugo Maria Cossi

# Il contributo dei classici alla sociologia dell'arte



Copyright © MMV  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 88-548-0187-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: agosto 2005

# Indice

## Capitolo I

### *Introduzione. Obbiettivi e problemi*

- 1.1. Obbiettivi generali e problema fondamentale della disciplina.....9
- 1.2. Storia Sociale e Sociologia: teleologie e metodi a confronto.....16

## Capitolo II

### *Durkheim e Simmel*

- 2.1. L'arte, una funzione anti-anomica: Durkheim.....25
- 2.2. Simmel: l'arte, antidoto conto l'oggettivazione dell'uomo.....35

## Capitolo III

### *Max Weber, l'arte come azione sociale*

- 3.1. L'avalutatività del disegno comprendente.....47
- 3.2. L'idealtipo nel paradigma comprendente.....50
- 3.3. L'arte: scena dell'autoconservazione.....54
- 3.4. La società inscena l'arte per le sue specificità attive.....59
- 3.5. Conclusione.....62

## Capitolo IV

### *Pareto, arte come derivazione dell'autoritarismo*

- 4.1. Arte, azione non-logica?.....65
- 4.2. L'affermazione delle élites nell'arte. Il primato del fatto  
sul diritto.....74
- 4.3. Politica dell'arte, politica nell'arte.....82
- 4.4. Conclusione. Arte, un'illusione, ma per quanti?.....86

Bibliografia.....93

Ringraziamenti



## 2. Durkheim e Simmel

### 2.1. L'arte, una funzione anti-anomica: Durkheim

Émile Durkheim (1858-1917) insieme a Weber e forse più di Simmel rifiutava ogni forma di problematica culturale che non riconoscesse alla società la posizione causale, prioritaria. Positivista convinto, seppe conservare in un modo del tutto unico tra i “padri fondatori” un legame stretto tra sociologia ed antropologia. Solo una sua opera ha carattere teorico e maggiormente programmatico (*Les règles de la méthode sociologique*, 1893) mentre i suoi lavori più noti, meno teoricamente strutturati, trattano della divisione del lavoro, del suicidio e della religione degli aborigeni australiani. Il modo di procedere di Durkheim si basa sulla ricerca empirica che, insieme al suo interesse per ciò che lui definiva «il fattore morale dei valori nella società» lo rendono il legittimo erede tardo-ottocentesco dell'Illuminismo. Nelle prime opere definì il concetto fondamentale di anomia, descritta come la situazione sfiduciaria di squilibrio sociale in cui viene a mancare ogni norma e ciò conduce la gerarchia dei valori (e la società che su questi si regge) a disgregarsi<sup>1</sup>. Le anomalie di Durkheim, come l'idealtipo, o il carisma di Weber sono espressioni passate nel vocabolario degli studi sociali. Dopo aver elaborato l'iniziale meccanicismo organicistico, lo studioso optò per una linea secondo cui le condizioni che determinano la stabilità della società sono di natura più intersoggettiva che oggettiva. A tal fine sviluppò un apparato terminologico ricco e adeguato, nell'utilizzo di termini tra cui spicca quello di “coscienza collettiva”. Costrutti propriamente astratti, figure analogiche ove l'allusività (come avviene per i simboli) è pregnante e prevale sulla descrizione<sup>2</sup>.

In Durkheim assume particolare rilevanza il termine di “rappresentazione collettiva”. Prima di trattare l'importanza dell'arte,

---

<sup>1</sup>Cfr. E. Durkheim, *Il suicidio: studio di sociologia*, Milano, Rizzoli, 1993 (prima ediz. 1897).

<sup>2</sup>Sulla “condensazione” simbolica si ricorda, tra i molti esempi fattibili, la considerazione dello storico Federico Zeri (1921 – 1998). Tramite l'uso del simbolo è come se «[...] la realtà oggettiva [...] [venisse] evocata estraendone taluni aspetti più noti e universalmente comprensibili, lasciando al singolo fruitore dell'immagine la specificazione esplicativa di quanto viene omesso» (Zeri 1989: 3).

va detto che un interrogativo sembra porsi alla base dell'edificio conoscitivo: "cosa impedisce al caos di prendere il sopravvento nella società?". Nella teoria della rappresentazione collettiva il pensatore francese ritenne di aver trovato la risposta al quesito. La ricerca sulle rappresentazioni e sul loro funzionamento lo condusse a prestare attenzione alla religione; che per un positivista è un fondamentale legame collettivo, caratteristico delle società arretrate. Il "meccanismo" (anche se Durkheim non lo chiamava così) religione corrisponde ad una condizione umana istintiva, mossa da una logica elementare, in cui l'individuo non ha coscienza di sé fuori dal gruppo. Siccome in passato gli esseri umani non riuscivano a concepire la vita facendo a meno di coltivare la pratica della superstizione (né si dimentica che, per l'autore, l'individuo è il frutto della società e non il contrario), tutte le credenze irrazionali, magia compresa, non possono definirsi che "sociali". Sia la razionalità, che l'irrazionalità hanno una genesi sociale e non individuale, psicologica. Per questo, le idee socialmente diffuse sono null'altro che rappresentazioni collettive, esprimono realtà super-individuali.

Il prodotto estetico agisce quale agenzia di supporto all'illustrazione della vita del collettivo. Variabile dipendente della funzione religiosa, inizialmente, l'arte spiritualista, al pari di quella profana (ma quest'ultima è più recente; di epoca classica greco-romana, poi moderna), era certamente orientata a garantire e rafforzare il bene comunitario. Gli oggetti d'arte favorivano (ieri come oggi) l'esperienza della partecipazione sociale, in questo servendo ad avvicinare (idealmente) le coscienze tra loro. Scrive Wendy Griswold:

riconosciamo qui l'impronta [proto-] funzionalista: i gruppi e le società hanno bisogno di rappresentazioni di se stesse per ispirare sentimenti di unità [...].[La cultura][...] è una rappresentazione collettiva in due sensi [questo viene detto per differenziare Durkheim dalle semplici *teorie del riflesso*]. In primo luogo, gli oggetti culturali [...] non sono semplicemente creati da un individuo di genio o ispirato da Dio. Piuttosto essi sono prodotti da gente relazionata ad altra gente, [...]. In secondo luogo, nei loro prodotti culturali, le persone rappresentano le loro esperienze di lavoro, di gioia, di paura e di amore (Griswold 1997: 76).

Il concetto dei "due sensi" esposto dalla culturalista Griswold, può essere detto altrimenti. Affermare che l'arte esiste poiché serve alla società (e vice-versa), significa dare alla società come entità teorica un primato di principio e di concetto su tutte le sue parzializzazioni, o

schematizzazioni materiali. Hauser evidenzia questo aspetto, quando sostiene che Durkheim (stimolato dal pensiero marxista) abbia insistito nel verificare l'esistenza di una realtà sociale, sui "generis". Tale unità sociale è «il principio ultimo, irriducibile, che non può esso stesso venir dedotto da niente altro che da rapporti infraumani. [Come dire che] la realtà sociale si costituisce in condizioni determinate, ma non è affatto contenuta in queste» (Hauser 1977a: 65).

Il che spiegherebbe sia perché nella concezione dell'arte sacra e del totem, Durkheim li concepisca insieme al loro valore sociale, ma anche perché la significatività delle forme estetiche vada collegata al fattore centrale del mantenimento dell'equilibrio tra sottoinsiemi sociali. L'arte è una variabile dipendente dalle variabili sociali favorevoli (essenzialmente comunicazione dei valori inerenti alla sopravvivenza) e dalle istanze che sottintendono la volontà della comprensione reciproca. L'arte, in sé poco significativa, influisce tuttavia sul potere di coesività politico-economica che il gruppo sociale è potenzialmente in grado di attuare. Il concetto di "anomia" (poi ripreso ampiamente dai francofortesi) è importante per capire la logica funzionale che collega l'arte alla società religiosa. L'arte religiosa limita l'anomia, e i conseguenti fenomeni di parcellizzazione e degenerazione sociali. La società delle arti si attiva tramite la cooperazione fra individui, sicché la sincronizzazione dei rapporti di interscambio favorisce un'iniziale certificazione identitaria dell'arte, mentre rafforza l'identità di gruppo. L'arte facilita i rapporti che i partecipanti sviluppano nelle attività collettive quotidiane (raccolta rituale; sottomissione ai simboli di riconoscimento del gruppo, ecc.), affinché l'interesse a rimanere nel gruppo permanga stabilmente, e i benefici materiali che da ciò derivano si prestino a venir distribuiti il più ampiamente possibile. In questo modo, indirettamente, l'arte serve a perpetuare la religione del collettivo. L'estetica fa parte delle variabili di relazione che garantiscono continuità e stabilità alla società. Nell'elaborazione di questi concetti si sono poste le basi per un primo tipo di pensiero sociologico sull'arte.

Infatti, sulla scia funzionalista, *ante litteram*, tracciata da Durkheim, si sono riconosciuti tutti gli autori per cui la determinazione dell'arte finisce per corrispondere (per l'appunto) ad un «concetto di funzione e non ad un concetto di sostanza». Per quanto detto finora, l'arte va analizzata come un qualsiasi altro evento sociologico che si compie nell'organizzazione del lavoro tra gli uomini. Si tratta di un fatto sociale esterno, visibile secondo forme

ripetute e rinnovabili da innumerevoli generazioni. Nella prospettiva esaminata da Durkheim lo studio persegue il fine della determinazione delle leggi che stanno alla base dei fenomeni estetico-sociali. I fenomeni artistici sono dotati di peculiarità oggettive autonome tra cui la connotazione stilistica e la continuità delle configurazioni estetiche nelle pratiche sociali, simboliche e fattuali, inerenti alla divisione del lavoro. L'importanza delle funzioni di continuità dell'arte insite nell'approccio durkheimiano è stata ben sottolineata dal sociologo dell'arte Pierre Francastel (1905 – 1970), il quale gli si è riferito esponendo il concetto valoriale di coesività sociale che, come da lettura durkheimiana, l'arte mostra di possedere, per ciò stessa rafforzando i rapporti solidali tra singoli e gruppi. L'arte, soprattutto quella di derivazione greco-romana, con il suo dispiegamento stilistico nel trascorrere del tempo<sup>3</sup> starebbe a legittimare (dimostrare) quello che Francastel definisce «il progresso» della specie umana (Francastel 1976: 34). Il bene artistico sottende la tipologia societaria che le ha consentito di “rapprendersi” nel collettivo. Considerazioni importanti, perché il problema posto è che, a seconda delle epoche, la matrice sociale cambia, il che significa che, diacronicamente, l'arte cambia i suoi modi di essere “solidale” alla società.

Attraverso l'alfabetizzazione estetica si comprende un valore che è proprio dell'esperienza sociale, incomprensibile esternamente al patrimonio collettivo. L'arte è un valore aggiunto, che impreziosisce la realtà sociale, di fatto la favorisce. Il valore in eccesso è quello che non si riferisce propriamente all'arte, ma al contesto sociale che l'arte aiuta a far crescere e a far assimilare socialmente. Con l'arte si elaborano concetti simbolici, ma anche organizzativi e vengono fatti circolare dettati poetici e norme che stimolano i processi di interscambio e identificazione. Attraverso la creatività sembra possibile acquisire gradualità crescenti di competenze nel gusto, al fine di predisporre ad apprezzare le differenze tra identificazione isolata e gusto diffuso, tra giudizio estetico personale e interesse estetico intensamente partecipato; su cui poi maturerebbe la cultura dell'identificazione sociale. La forma estetica sembra compatibile con la possibilità di produrre questi effetti a raggiera per cui, a ragione,

---

<sup>3</sup>A differenza dei tempi moderni, nel passato si producevano opere meno diversificate - per stile, generi e tecniche - al fine, sosteneva Durkheim, di favorire la vicinanza sociale, la conformità delle coscienze a ciò che può dirsi la superiore «coscienza di gruppo» (Durkheim, 1893).



l'arte può dirsi una «rappresentazione sociale», frutto di una sistematizzazione della memoria collettiva<sup>4</sup>.

Durkheim scrive che la «rappresentazione collettiva» non ha per substrato un organo unico, ma è, per definizione, diffusa nella società. E' il tipo «intellettuale» della società, tipo che ha le sue proprietà, le sue condizioni di esistenza, la sua autonomia di sviluppo. Per questo, la rappresentazione sociale non è «[...] una semplice immagine della realtà, un'ombra inerte che le cose proiettano in noi; ma è una forza che suscita intorno a sé un turbine di fenomeni organici e psichici» (Durkheim 1962; prima ed. 1899: 116). Non svolge solo una funzione che favorisce la compartecipazione materiale, suggerisce anche apporti simbolico-poetici inerenti alla miglioria dell'assetto societario. L'arte, per sua storia sociale (al di là dei vincoli formali e morali che è stata obbligata a rispettare) concretizza nella sua esistenza fisica e fattuale (spesso) il bisogno di espandere l'attività collettiva «senza un fine preciso». L'espansione comprende un'intensa, complessa divisione del lavoro. Da molti esempi di specializzazione artistico-artigianale «[...] risulta che l'effetto più notevole della divisione del lavoro non è il fatto che essa aumenta il rendimento delle funzioni divise, ma che le rende solidali. Il suo compito, in ogni caso non è semplicemente quello di abbellire o di migliorare le società esistenti, ma quello di rendere possibili società che, senza di essa, non esisterebbero» (Durkheim, *op. cit.*, p. 83). Al pari della cultura della solidarietà il lavoro artistico realizza una forma di aspirazione interpersonale, intensa ed espandibile. In ciò offre la possibilità di costituire intense sinergie tra le coscienze. Facilita la recezione di direttive, bisogni e speranze comuni che superano l'interesse privato, parziale ed egoistico, potendo servire in seguito alla costituzione di

---

<sup>4</sup>L'importanza attuale di Durkheim emerge, in forma variabile, nei contesti di studio sociologico in cui “pensiero collettivo”, “rappresentazione collettiva”, o anche “rappresentazione sociale” emergono come momenti centrali di analisi, metodo e discussione. In effetti, la “coscienza collettiva” ha un valore di primo piano nel pensiero di Durkheim. La “coscienza collettiva” “è semplicemente «l'insieme delle credenze e dei sentimenti comuni alla media dei membri di una società». Durkheim precisa che questo insieme «costituisce un sistema determinato che possiede una sua vita propria». Per i commentatori, la coscienza collettiva esiste solo grazie ai sentimenti e alle credenze presenti nelle coscienze individuali, «tuttavia ne è distinta, almeno analiticamente, perché si evolve secondo leggi sue proprie e non è soltanto l'espressione o l'effetto delle coscienze individuali» (Aron 1972: 299-300).

gruppi e forme organizzative sempre più articolate. Ne *La divisione* il tema che Durkheim sviluppa (quello della funzione solidaristica esercitata dalla divisione del lavoro, compartimentata nella ripartizione dei ruoli) è fondamentale per intendere il significato del rapporto fra divisione del lavoro, solidarietà sociale e organizzazione del lavoro artistico.

In pratica, a differenti livelli di sviluppo della divisione del lavoro corrispondono distinti tipi di solidarietà. La solidarietà meccanica è presente in una società formata da un'uniformità di parti limitate, di segmenti sociali elementari. In società così definite le coscienze individuali soggiacciono ad un'organizzazione centralizzata del linguaggio e delle norme. Queste ultime sono di comprensione immediata e poco differenziate. Nelle costituzioni più semplici, l'organizzazione sociale stabiliva, entro ognuno dei suoi organi, il compito di reprimere tutto ciò che andava ad urtare i sentimenti, le pratiche, le credenze condivise dalla collettività. Le regole giuridiche sviluppate nel contesto della solidarietà meccanica sono perciò a sanzione repressiva. A questo stadio di sviluppo sociale le prime forme artistiche risentono dell'impostazione primitiva, scarsamente individualista, antecedente all'epoca dei primi stanziamenti agricoli. In questi casi non è possibile parlare dell'arte come fosse un tutto autonomo, poiché il condizionato ruolo degli artefici si confondeva con altri ruoli, talvolta dominanti presenti nel gruppo: cacciatori; uomini-emblema, ecc. L'organizzazione sociale era efficiente, benché selettivamente poco favorevole alle attività simbolico-manuali del gruppo. Il sociale è l'ente primo in assoluto. L'individuo nasce dalla società, molto meno che la società dagli individui. Nulla antecede la società, e tutto ciò che in ogni epoca si fa chiamare arte non può contraddire il postulato iniziale. Per questo, l'essenza sociale di un fenomeno artistico andrebbe preferibilmente colta nelle sue forme primeve; le più importanti considerazioni durkheimiane sull'arte derivano dallo studio delle società primitive: *dalla contrapposizione all'anomia; dalla divisione del lavoro e dal totemismo*.

Lo studio del totem genera la sua sociologia della religione. La società totemica è composta da clan, ognuno dei quali si compatta e si riconosce tramite intensi sentimenti di solidarietà. Questi sentimenti corrispondono ad una forma di parentela, il vincolo più semplice e naturale per l'esistenza dei gruppi umani. Il totem (animale o pianta) ha la funzione di rafforzare l'unione del clan, a tal punto che il clan si possa identificare con esso. Il che equivale a dire che: la società (clan)

produce la religione, essa serve a rafforzare la società, in ciò consolidando i vincoli interindividuali. Il totem estrinseca visivamente la convinzione che esista qualcosa di immateriale, una forma di energia superiore al tutto, capace di unire i partecipanti a tutte le attività. In un primo tempo il clan crea il totem come sua espressione, in un secondo tempo lo rende sacro, cioè inviolabile. Va inteso come tabù (interdizione) ed è perciò situabile oltre la vita quotidiana, anche se, oggettivamente, ne fa parte. Simbolicamente, non può esaurire il suo potere di superiorità sul contingente, per questo deve durare per sempre, perpetuando la vita del clan. Il tabù è all'origine della resa complementare delle espressioni di "sacro" e "profano" (la definizione di Durkheim sarà accolta da pressochè tutti gli studiosi sociali successivi). Un oggetto diventa sacro perché la società lo rende tale. Sacro è ciò che è intoccabile, proibito, separato, non ottenibile per alcun prezzo. Profano è invece tutto ciò che si può modificare, anche offendere. Può essere scambiato con un bene stabilito come equivalente, valutato sul piano del valore d'uso, o sentimentale (principio del baratto). Il sacro è potente a dare un'organizzazione, una spiegazione dei fenomeni, è suscettibile di venir trasformato esplicitamente, per fornire una concezione accettabile del mondo. Questo perché il sacro, come ogni funzione sociale, articolata attraverso più parti attive necessita di una rappresentazione schematica (emblema), riconoscibile anzitutto dai devoti, per poter essere dichiarata (univocamente letta) pubblicamente. Il sacro riguarda tutta la realtà del lavoro con cui la società entra in contatto per le necessità del suo mantenimento, coesive, motivazionali. Il profano, invece, concerne tutta la realtà del lavoro con cui la società entra in rapporto per necessità materiali.

La separazione sacro/profano fa sorgere i miti. Il sacro in quanto rappresentazione simbolica diventa mito. I miti simboleggiano l'alterità biologica assoluta, la sacralità del totemismo nei confronti delle cose di tutti i giorni, della profana quotidianità. I totem-miti suscitano rispetto, venerazione, paura. Dai miti nascono così i riti. Essi rappresentano le credenze e i rapporti che intrecciano i "destini" dei membri del clan, tramite il proprio apparato simbolico-distintivo. Non ci sono miti senza riti e viceversa. La religione è prodotta dalla società e serve a mantenere inalterati i principi e i valori su cui la società si basa. La religione ottiene questo scopo stabilendo alcuni principi indiscutibili di legittimazione ("l'origine del mondo"; "l'origine del clan", ecc.) sociale, garantendo loro un carattere di trascendenza. Più

precisamente la forza religiosa non è che il sentimento che la collettività ispira ai suoi membri, ma proiettato fuori delle coscienze che lo sentono vivo e lo oggettivano. La religione potrebbe definirisi: «sistema unificato di credenze e pratiche relative alle cose sacre, cioè a cose separate e proibite, credenze e pratiche che uniscono in una singola comunità morale [...] tutti coloro che ad esse aderiscono» (Durkheim, 1912). Durkheim concepiva la religione come una serie di forze morali, sovrasociali, al servizio della società e del suo mantenimento.

Quando, infine, dagli studi sugli aborigeni australiani, gli Arunta, egli ricavò il dato che, probabilmente, la società non è (fisicamente) l'unico valore supremo, visto che quel lontano gruppo sociale è pronto ad affrontare l'auto-estinzione pur di non violare il proprio totem, Durkheim riconosce, con grande onestà intellettuale, che si danno valori trascendenti che reggono (senza necessariamente contraddirla) la convivenza umana. Il totem diviene dunque un valore supremo, in se stesso, e in questo modo si impone. Vale a dire, come forma non più solo formata, ma *formans* cioè in divenire, suscettibile di modifiche interpretative e d'utilizzo. A questo stadio di complessità, di funzionalità strumentale, si colloca il contributo dell'autore alla sociologia delle arti. L'arte si distingue dal totem, pur derivando da questo. Non solo formalmente, poiché, frequentemente, chi produce beni estetici dice di ispirarsi a "valori superiori" o, almeno, immateriali, senza però che a questi si riconosca una funzione precisa per la conservazione di alcun gruppo umano. Scrive Durkheim che l'arte

[...] è assolutamente refrattaria a tutto ciò che assomiglia a una obbligazione, poiché è il dominio della libertà. Essa è un lusso ed un ornamento che è forse piacevole avere, ma che non siamo certamente tenuti a procurarci: non si impone ciò che è superfluo. [...] L'arte corrisponde al bisogno di espandere la nostra attività senza un fine preciso, per il piacere di espanderla [...] (Durkheim 1899: 75).

Per la costituzione di una summa di riflessioni che esaltino l'arte, nei suoi significati ornamentali e come passatempo lavorativo simile all'attività oziosa del filosofo greco, una fase importante è costituita dalla fase transitoria fra solidarietà meccanica e solidarietà organica. La solidarietà organica è propria di una società formata da un organismo costituito da scomparti differenti, ognuno dei quali ha un compito specifico e dove l'emergere delle coscienze individuali

testimonia il progredire della divisione del lavoro specializzato. Durkheim riconosce alla divisione del lavoro un carattere morale, poiché grazie a questa divisione selettiva l'individuo si scopre consapevole del suo stato di dipendenza nei confronti della società e del fatto che da questa si sprigionano le forze che lo trattengono, ma che anche gli affidano compiti essenziali e qualificanti. La divisione del lavoro artistico si sviluppa man mano che scompare la struttura segmentaria della società<sup>5</sup>. In una parola, diventando la fonte eminente della solidarietà sociale, la divisione del lavoro diventa anche la base dell'ordine morale, fino a costituire un motore di rinnovamento continuo (Durkheim, 1899). L'arte assume un significato autonomo proprio con la divisione del lavoro artistico, e questo nel sistema artistico si compie, presumibilmente, in tutti quei momenti della storia in cui all'artista è stato richiesto un *quid* specialistico, un qualcosa che lo "separa" dal resto della società: per specializzazione, capacità riconosciute e prestigio. Nel caso dell'arte moderna la società ha razionalizzato ulteriormente la divisione del lavoro, delle competenze: istituzioni accademiche; museali; di professionisti delle arti e dell'antiquariato, ecc.. La creatività dei pittori si inserisce così in un ampio contesto di funzioni di tipo protettivo e conservativo, poiché le creazioni sociali, come i sistemi economici, gli ordinamenti di dominio, le organizzazioni professionali, le federazioni e le associazioni, rappresentano "istituzioni" nel senso che proteggono (nell'auto-conservazione) la società dal pericolo dell'arbitrio individuale, e dall'azione di forze disgreganti. Si avverte che, sulla gilda degli artisti la visione di Durkheim era forse stata un po' troppo ottimistica. Nel senso che egli credeva di aver trovato, in senso generale nei gruppi professionali degli artisti, le comunità più collaborative. Ma il caso reale delle comunità degli artisti è certo diverso; scrive Hauser:

in una collocazione professionale come quella degli artisti i vincoli di solidarietà e simpatia sono da una parte più forti, dall'altra più deboli che in

---

<sup>5</sup>La vita sociale, invece di concentrarsi in una molteplicità di piccoli focolari distinti e simili, si generalizza. I rapporti sociali, sarebbe meglio dire intra-sociali, diventano di conseguenza più numerosi poiché da ogni lato, in ogni direzione si estendono al di là dei loro limiti primitivi. La divisione del lavoro progredisce quindi quanto più numerosi sono gli individui sufficientemente a contatto da poter agire e reagire gli uni sugli altri (Durkheim, 1893).

gruppi più estesi, [...] [come] i partiti politici o le comunità religiose. Più forti, perché il gruppo è più piccolo e il contatto interno degli appartenenti al gruppo è più immediato; più deboli, perché l'unità è sotto più aspetti spezzata dalla diversità delle situazioni materiali, degli interessi personali e delle possibilità di successo (Hauser 1977: 162).

Basti pensare alla variabilità dei rapporti, all'incertezza contrattuale che è all'origine dei movimenti artistici. I contrasti personali, i laceranti sospetti riguardanti situazioni di vendita poco chiare possono destabilizzare i rapporti non solo tra artisti, ma anche tra gli artisti e il mercante che li rappresenta. Comunque, l'esempio di Durkheim è stato importante perché ha saputo orientare l'attenzione degli studiosi verso un concetto di società concepibile nello schema di un apriorismo sociologico della convivenza umana, da cui procedere per individuare norme, riti, abitudini alla conformità o alla devianza, eccetera.

L'arte, nell'ordine da lui concepito, può quindi dirsi «sociologicamente indotta». Maggior indipendenza è stata riconosciuta al termine "istituzione", entità organizzativa importante per lo studio, soprattutto quando in rapporto al fenomeno della creatività. Se l'arte è un fatto sociale" occorre che, attorno (o tramite essa) a questa diversi individui coordinino la loro azione e che da questa combinazione esca qualche prodotto degno di interesse per l'organizzazione stessa, o per chi l'ha contattata all'esterno. La divisione del lavoro promuove un complesso umano inizialmente indistinto, nella dimensione conoscitiva della percezione del comportamento collettivo, «dal momento che questa sintesi ha luogo al di fuori di ciascuno di noi (poiché in essa interviene una pluralità di coscienze), essa ha necessariamente l'effetto di fissare e di istituire al di fuori di noi certi modi di agire e certi giudizi che non dipendono dalle volontà individuali prese singolarmente» (Durkheim 1979; prima ed. 1895: 20).

Nello studio di Durkheim sono stati posti i fondamenti per una sociologia del lavoro, o delle organizzazioni nel campo dell'estetica. Ciò ha stabilito dei collegamenti fra l'organizzazione del lavoro umano e l'interesse rivolto alla fabbricazione del bene estetico. Studiando *La divisione del lavoro* si apprende una delle fondamentali forme di ermeneutica sociologica per lo studio dell'arte: l'esistenza del bene artistico è infatti anticipato dall'articolazione del lavoro in vigore nella società che lo ha istituzionalizzato. Prima di essere estetica, un'opera è già (sia pur) oscuramente un'istituzione "sociale".

E' appropriato che il suo percorso venga studiato assieme al mutare istituzionale delle metodiche lavorative, e della professionalizzazione che ne costituiscono il fondamento strutturale.

## 2.2. Simmel: l'arte, antidoto contro l'oggettivazione dell'uomo

Per Durkheim fu essenziale creare una sociologia positivista (perseguito il fine di costruire regole al fine di determinare univocamente i fatti sociali) per rispondere alle problematiche condizioni sociali maturate nella fase immediatamente seguente la rivoluzione industriale. Come si è notato, il suo studio non ha riconosciuto un ruolo determinante alla creatività. Diversamente, per Georg Simmel (1858-1918), che si collega parzialmente alla tradizione idealistico-romantica dell'arte la creatività artistica corrisponde ad una più alta possibilità, quella di rompere le circolarità del formalismo e ristabilire l'unità tra soggetto ed oggetto, tra natura e cultura, tra desiderio ed esperienza umana. Durkheim cercava di individuare il confine tra ordine e caos, Weber ha indagato (come si vedrà) i principi garanti dell'avalutatività scientifica, Simmel si chiedeva come fosse possibile l'esistenza della società nel suo complesso.

Nella teoria grande importanza assume il concetto di "effetto di reciprocità" (*Wechselwirkung*) che si definisce il punto cardine del suo pensiero<sup>6</sup>. Utilizzandolo, decade l'importanza del principio di determinazione monocausale. La società si avvale di una rete di relazioni, essa esiste tramite le forme di relazione (che si basano sull'influenza reciproca) che i soggetti instaurano tra loro. La sociologia è quindi lo studio dell'insieme delle forme di interazione tra individui e gruppi. Simmel si distingue da due importanti scuole di pensiero: quella dell'"individualismo sociologico" (che un po' si avvicina a Weber) e quella dell'organicismo (che per alcuni aspetti somiglia al determinismo meccanicista, già colto in Durkheim). Simmel, più di tutto, si contrappone ai positivisti. Costoro, com'è noto, concepivano la società nel suo insieme come qualcosa di diverso dalla semplice somma di individualità e sottoinsiemi. Simmel

---

<sup>6</sup>Così ha scritto Alessandro Cavalli: per «effetto di reciprocità» si deve intendere una concezione della realtà intesa «come rete di relazioni di influenza reciproca tra una pluralità di elementi» (Cavalli 1989: XVI).

comprende il valore di queste posizioni e, insieme, il loro limite. Egli ritiene di poter formulare una terza via tra il primato dell'individuo e il primato della società, la strada è quella della relazione. La società è un concetto col quale si designa l'insieme delle relazioni stabilite dagli individui nella comunità umana. Essa è seconda rispetto alle persone, ma detiene una sua oggettività, anche se occupa un piano percettivamente astratto, di sfondo<sup>7</sup>.

Nell'approfondire il concetto di "effetto di reciprocità" Simmel ha trattato ampiamente la situazione del conflitto. La nozione di conflitto, da lui anatomizzato sul piano della logica teorica è descritto come un tipo di interazione intensa. Non è perciò l'espressione del regime distruttivo che, per definizione, si oppone al vivere armonico. Infatti, l'opposto di una società ordinata non può dirsi la società conflittuale, ma semmai la società votata al chiuso individualismo, incapsulata nell'inazione. Il conflitto non è solo negativo. Certamente è portatore di un gravoso non ancora, di un'irrealizzazione in *fieri*. Tuttavia, per quanto foriero di situazioni in cui l'interazione è resa problematica, il conflitto può egualmente consentire un'apertura verso ampie ed imprevedibili prospettive di cambiamento. Indubbiamente, l'inadeguatezza sociale di cui ogni conflitto è il portatore potenziale, in qualche modo opprime l'individuo. Dalle premesse si deduce che fare sociologia significa studiare le forme degli effetti di reciprocità, ivi comprendendo le situazioni di contrapposizione e di marginalizzazione. Per tale ragione, gli strumenti del sociologo vanno reinventati, e diversificati, a seconda delle relazioni in atto. Non può esservi una sola sociologia, un solo paradigma di riferimento, ma più sociologie e ciascuna con un proprio grado di certezza.

La società si rappresenta concettualmente come "astrazione", che solo talvolta è oggettivabile. In ogni caso, per Simmel, non è conoscibile nella sua interezza. La definizione "sociologia formale"<sup>8</sup>,

---

<sup>7</sup>Oltre a costituire un piano arretrato, la società, per Simmel, può essere compiutamente pensata, ma ad una «conveniente distanza». E' appropriato osservare una società quando non ne facciamo parte (non ne siamo immersi), o anche quando il suo tempo è completamente trascorso e la si è lasciata alle spalle. Da quella prospettiva è più facile coglierne le costanti di interazione e le caratteristiche evolutive.

<sup>8</sup>Simmel giunse ad elaborare la sociologia delle forme sociali dopo un lungo percorso di riflessione interpretativo-concettuale. Tra i primi lavori di Simmel (*Sulla differenziazione sociale*, 1890; *Filosofia del denaro*, 1900), la *Filosofia del denaro* va forse considerata la sua opera più importante. In questa si riconosce l'interesse nel coniugare il kantismo alla teoria evoluzionistica che, sviluppata da Charles Darwin



nell'approfondimento della teoria delle interazioni riprende l'assioma kantiano secondo cui solo grazie all'uso della nozione di forma è attuabile la definizione-elaborazione dell'esperienza reale. Le "forme sociali" sono quindi da ricercare in base ad alcuni "a priori" che per Simmel sono tre:

- 1) il rapporto tra l'io e l'altro;
- 2) l'unità dialettica tra l'individuo e la realtà sociale; e
- 3) la necessaria struttura, composta di elementi ineguali, della società.

Si può dire che, come la natura di Kant altro non è se non la conoscenza-della-natura, così la società di Simmel altro non è se non la conoscenza delle interazioni sociali. La società è "forma", non "sostanza". La dicotomia tra formalità sociale e pienezza vitalistica informa di sé l'impianto dottrinale della società conflittuale. Permanentemente, il conflitto, che si riattualizza di continuo, sembrerebbe nascere per diverse ragioni, Simmel osserva, utilizzando i tre "a priori", la società del suo tempo come multi-identitaria, fatto constatabile attraverso la molteplicità delle condizioni sociali. Coesa, anche se a geometria variabile, costantemente percorsa da identità interconnesse e al contempo differenzianti (Collins 1992: 156). In ogni caso non è nella stratificazione sociale<sup>9</sup> che va ricercata la causa

---

(1809 - 1882) conduce fino a Herbert Spencer (1820 - 1903). Congedatosi dal positivismo, Simmel mantiene il neokantismo quale punto di partenza etico centrale, arricchendolo con una più diversificata visione filosofica dei principi morali (*Kant e Goethe*, 1906; *Sociologia. Ricerca sulle forme di associazione*, 1908; *Rembrandt*, 1916). In ciò giovandosi degli studi sulla validità della ragione morale, compiuti da Wilhelm Windelband (1848 - 1915; celebre per aver distinto le scienze in *nomotetiche* e *idiografiche*; che ispirò la filosofia dello spirito di Benedetto Croce; 1866 - 1952) e Heinrich Rickert (1863 - 1936). Al termine del periodo maturo, definibile come trascendente (in senso laico) Simmel porta alle logiche conseguenze la sua concezione tensionale e bipolare della vita, intesa come prova esistenziale in cui guadagnarsi uno spazio emancipato ed eroico. Il contrasto esistenziale si produce a causa dell'irrimediabile iato che separa lo spirito umano dall'oggetto. Il contrasto è (solo parzialmente) superabile con l'arte, la cui socializzazione costituisce un'eventualità gratuita e quasi intatta, cioè sciolta da rigide precondizioni e obbligatorietà sociali. Grazie all'arte è possibile superare la discordia tra vita e non-vita, tra esistenza e il suo confinamento inerte nell'artificialità delle forme sociali.

<sup>9</sup>Nella società in cui vissero Durkheim, Simmel e Weber il processo di avanzata industrializzazione ebbe conseguenze incalcolabili per la stratificazione sociale. I rapporti tra gli strati esistenti subirono dei cambiamenti radicali alla fine del sec. XIX. Uno di questi "è relativo al mutamento profondo della struttura occupazionale derivante da mutamenti tecnologici e dalle caratteristiche del processo economico, «[...] [elemento] fondamentale per la nuova stratificazione, è certamente costituito,

del problema fondamentale individuato dal pensatore tedesco nell'alienazione, pur se non di tipo marxista. L'alienazione si impone nell'incapacità dell'uomo di produrre forme di interazione che lo avvicinino agli scopi per cui l'interazione assume il risultato positivo desiderato. In tal senso, il formalismo si contrappone all'essenza, o idea assoluta della funzione dell'interazione. In sintonia con Weber, Simmel si rifiuta di considerare la società come un tutto compatto ed organico, ma le divergenze sono forti sul versante dell'analisi storica poiché Simmel, a differenza di Weber, postula la piena conoscibilità della conoscenza storica. La sociologia della conoscenza di Simmel non può quindi dirsi del tutto realista, poiché custodisce gli a-priori creduti necessari per una piena conoscenza. Per l'autore è con gli a-priori che l'attività costruttiva del soggetto<sup>10</sup> accede alla conoscenza.

In una società che vive nelle approssimazioni limitanti delle forme, l'arte svolge un ruolo autonomo, storico. Consente di disporre delle qualità di comportamento e di pensiero per imboccare la via dell'emancipazione umana. Per questo le va riconosciuto un ruolo salvifico del tutto unico. L'arte serve a ricostruire un tempo e una fiducia adeguati al bisogno centrale dell'uomo, cioè quello della libertà. Sull'aspetto della libertà dell'uomo Simmel è meno evasivo di Weber, e questo influisce sulla qualità del suo studio riguardo alla soggettività artistica, poiché all'arte si attribuisce una funzione redentiva e di appropriazione del sé. Nell'epoca del conflitto tra vecchio e nuovo e dell'alienazione industriale, l'arte si rivela un insostituibile correttivo etico, in grado di fronteggiare (per lo meno sul

---

dopo il 1880 (e un po' dovunque), dall'espansione costante delle occupazioni denominate "impiegatizie". E' la "«rivoluzione impiegatizia» a costituire l'elemento trasformativo determinante per le società di avanzata industrializzazione (Hurd 1977: 272). La classe impiegatizia, con la sua burocratizzazione e la sua vita routinata, costituisce motivo di interesse, anche a ragione della sua aggregazione nelle masse più diffuse, destinate a funzioni consociative di varia e caratteristica natura.

<sup>10</sup>Per Francesco Crespi la teoria non considera la conoscenza da un punto di vista oggettivo e neutrale, bensì «come il risultato sempre parziale di un'attività costruttiva del soggetto conoscente» (Crespi 1996: 43). Anche se, al pari di Weber, Simmel riconosce che il soggetto posto di fronte alla complessità del reale agisca per «semplificazioni per determinare i significati», questo non vuol dire che tali significati siano illusori «ma soltanto che essi non esauriscono la realtà e che quindi non sono mai risultati assoluti, bensì sempre parziali» (Crespi, *op. cit.*, p. 44).

piano di ciò che gli si può richiedere) la catastrofe della «tragedia della cultura»<sup>11</sup>.

Nel saggio su *Rembrandt* (1916), Simmel riconosce all'arte, particolarmente al genere del ritratto, la capacità di ridurre la distonia esistenziale causata dalla scissione temperamentale dell'uomo moderno che si incunea tra l'essenzialità della persona e la forma che ha assunto la sua vita. Attraverso l'arte si riconosce la possibilità di spiritualizzare il vedere sensibile e rendere sensibile la spiritualità. L'arte è dotata di una sorta di sovra-ordine, liberante ed autonomo, che influisce sul rinvigorimento esistenziale. Simmel riprende la distinzione, anch'essa di derivazione kantiana<sup>12</sup>, tra concetto ed intuizione quando sostiene che, il prodotto estetico ripristina l'unità della personalità cosciente nutrendo la facoltà di integrare (tramite l'intuizione) i due fondamentali supporti dell'osservazione: indagine sensibile da un lato e indagine spirituale, dall'altro. Tra i classici va senz'altro considerato il più attento ai fatti estetici, ed anche, per molti versi il più intransigente. La sua analisi è discreta ma procede in profondità; si distingue per l'esposizione elegante ed allo stesso tempo definitiva. Scrive Raimondo Strassoldo:

non sono molti i sociologi che si sono avventurati a studiare le basi sociali della filosofia dell'arte. [...] [Georg Simmel] [...] ha scritto pagine memorabili sull'estetica nel significato originario della parola, cioè come teoria della percezione sensoriale (la "sociologia dei sensi"); e sulla percezione del paesaggio e della natura in generale. Ha anche scritto un delizioso saggio sull'"estetica sociologica", che riguarda essenzialmente le curiose conseguenze del trasferire nella visione della società, ovvero nelle ideologie, quelle tendenze all'ordine, simmetria, regolarità, proporzione,

---

<sup>11</sup>L'espressione «tragedia della cultura» è utilizzata da Simmel per indicare l'inadeguatezza, sia morale che vitalistica, delle forme della vita sociale, incapaci di esprimere il mondo della vita.

<sup>12</sup>La filosofia idealistica influenzò, per molti aspetti, il pensiero di Simmel, va detto che I. Kant (1724 – 1804), F. Schiller (1759 – 1805), K.W. von Humboldt (1767 – 1835) si interessarono soprattutto alle idee riguardanti l'arte, piuttosto che non alle tecniche, o agli aspetti sociali delle opere figurative. Come scrive il Venturi: «Immanuel Kant [...] che, anche in estetica, è il punto di partenza del pensiero idealistico [...]. [scrive che] il gusto, che giudica se un'opera sia bella o no, ha la pretesa che il suo giudizio sia universale, senza che esso possa fornire la dimostrazione razionale della giustezza del suo giudizio. Perciò non si può dare alcuna regola oggettiva del gusto, perché ogni giudizio derivante dal gusto è estetico; in altri termini, la sua causa determinante è il sentimento del soggetto, non un concetto dell'oggetto» (Venturi 1964: 202).

centratura, nettezza di confini, unità che sono caratteristica del mondo dell'arte, ovvero dell'estetica "classica" (Strassoldo 1998: 83).

Se per Weber l'opera d'arte appare uno schema aprioristico di cui servirsi per selezionare campi di ricerca ulteriori (cioè un qualcosa di selezionato che, a sua volta, serve a selezionare) per Simmel, che si ricollega alla tradizione (riformata) idealistico-romantica sull'arte, la creatività artistica corrisponde ad una più alta possibilità, quella di rompere le circolarità del formalismo e ristabilire l'unità fra il possibile umano ed il reale sociale.

E' dall'opera la *Filosofia del denaro* (1900) che si possono trarre le necessarie deduzioni sugli aspetti fondamentali del suo pensiero sociologico. Forse, uno dei temi più importante dell'opera è lo studio degli effetti di oggettivazione esercitati sulla vita sentimentale dall'economia monetaria. La ragione di fondo che conduce la vita dell'individuo alla "libertà vigilata" della vita oggettivata deriva dal fatto che egli vive in società facendosi governare (non solo esteriormente) dalla tirannia delle forme sociali. Le forme traducono le connotazioni di ruolo, garanti collettivi del valore individuale, che comportano l'assunzione di status, e di vincoli che limitano l'agire degli individui, assoggettandoli all'ordine generale. Solo una volta "in cattività" l'integrazione dell'individuo si compie, poiché è tramite l'integrazione sociale che i gruppi umani distinguono i ruoli in utili ed inutili in senso progressivo. L'esperienza dell'interazione sociale porta con sé il contrasto tra la normatività della forma e l'esigenza, si potrebbe dire tipicamente umana, di evasione dalla rigida convenzionalità delle norme. La sociologia formale studia questo contrasto, le sue ragioni e le sue dinamiche. A soffrirne è certo l'essenza vitale, che potrebbe intendersi come integrità personale, bene assoluto che sempre si prospetta, e sempre si nega alla pienezza dell'esperienza, conflittuale o cooperativa che sia<sup>13</sup>.

Eppure, l'oggettivazione si può compiere nel mondo degli stili di vita, della cultura e anche delle arti. Nell'arte, tuttavia, l'essere umano ha qualche possibilità in più di venir valorizzato, nonostante il rischio del riduttivismo che promana dalle forme di interazione. Nel dare forma, o nel godere, dell'arte il soggetto dispone, infatti, della

---

<sup>13</sup>La socialità è inserita da Simmel entro un percorso strutturato per autolimitazioni, in cui la spinta vitale all'azione è data «dall'esigenza di allontanamento da quel limite che la cultura ha posto in se medesima per esistere» (Rossi 1971: 235).

possibilità di contribuire a stabilire un “valore” peculiare, di cui avvalersi nell’interazione, come in una sorta di *feed-back*: «sotto la forma di un plusvalore o accrescimento del patrimonio valoriale individuale o collettivo incorporato». Inoltre, non sfugge il dato che si riconosce facilmente una contraddizione tra l’autosufficienza della tendenza puramente artistica e l’obbiettivo amministrativo della cultura che la sovrasta:

[...] la perfezione dell’opera d’arte in quanto tale è un valore oggettivo del tutto indipendente dal suo risultato per il nostro sentire soggettivo: il motto de *l’art pour l’art* designa felicemente l’autosufficienza della tendenza puramente artistica. Ma le cose stanno diversamente dal punto di vista dell’ideale della cultura. La sua essenza consiste proprio nel superare il valore autonomo dell’atto estetico, scientifico, morale, eudemonistico, persino religioso, per innestarli tutti, come elementi o componenti, nello sviluppo dell’essenza umana oltre la sua condizione naturale; o, più precisamente; essi sono le tappe della via che questo sviluppo percorre. Certo, in ogni attimo tale sviluppo deve trovarsi in una di queste tappe; non può mai procedere senza un contenuto, in modo puramente formale e chiuso in se stesso; non foss’altro che per questo non è mai identico a questo contenuto. I contenuti della cultura consistono in formazioni che rientrano nel dominio di un ideale autonomo, ma che vengono considerate nell’ottica dello sviluppo delle forze del nostro essere, da esse portato avanti e sostenuto oltre il suo limite meramente naturale” (Simmel 1984; prima ed. 1907: 632).

In sostanza l’arte, con la sua accoglienza, la sua imparzialità è parte “dissidente” del fluire storico, da cui fatalmente si differenzia, sia per formalità che per valore d’uso. Tanto è vero che l’uomo, nel circondarsi di oggetti d’arte, quindi nell’oggettivare “l’ideale dell’arte” non possiede in realtà tale ideale, ma partecipa ad un processo di conversione energetica degli oggetti, il cui «sviluppo transnaturale delle loro energie vale come processo culturale» (*Ibid.*). L’arte è l’unità più chiusa, in senso culturale, l’antitesi “più estrema di divisione del lavoro”. Nonché la più (usando la nota espressione luhmanniana) “autoreferenziale” fra tutte le forme di attività comunicativa umana. Lo studio dell’arte parte dalla critica della conoscenza storica la quale riconosce il presupposto che i valori non possano ricondursi ad una specie di “causalità neutra” per poi giungere a riconoscere all’arte il potere liberante di scardinare qualsiasi forma di determinismo. Quando il fine è conoscitivo, allo studioso conviene di riconsiderare, ricostruire, i caratteri dell’epoca storica oggetto della sua indagine senza mirare allo scopo intellettualistico di una conoscenza oggettiva. “Comprensione”,

perciò, non vuol dire "avalutatività", significa raggiungere degli obbiettivi intermedi dopo aver indagato la molteplicità dei mondi sociali (politica, filosofia, arte) che coesistono, interagiscono e si accrescono fondandosi ognuno su un principio organizzativo proprio, relativo, non oggettivabile. Prospettare un insieme di sottomondi della conoscenza evidenzia un sottofondo organicista.

Ciò vale anche per l'arte, nella cui sfera si afferma una tendenza "organica", di cui potrebbe valersi lo sviluppo spirituale, poiché si tratta di un'organicismo asistemico. Non a caso Simmel istituisce un confronto fra Goethe<sup>14</sup> a Kant, optando per l'autonomia estetica del primo; e nell'estetica figurativa fu rapito dall'organicismo di Rembrandt, preferito al meccanicismo rinascimentale di molti *Grandi*. L'"organicismo" sociale, il cui codice di crescita principale si individua nel principio di autodeterminazione della vita, opera per separare le verità che servono, da quelle a corso deterioro, che così vengono eliminate. Tale è il processo di oggettivazione storica, che si compie a tutti i livelli: politico, culturale, ecc. L'oggettivazione<sup>15</sup> della cultura prodotta dall'economia monetaria ha perciò dei costi elevati sul piano della libertà delle coscienze, riducendo le possibilità di diversificazione dello "spirito". La monetarizzazione della vita produce una sua, temibile, *variatio* "culturalista"<sup>16</sup>.

<sup>14</sup>J.W. von Goethe (1749 – 1832), a differenza di I. Kant, si interessò moltissimo alle arti figurative, amò in particolar modo il classicismo greco, disprezzando il gotico. La sua visione dell'arte figurativa è molto interessante per i contemporanei. Nel riprendere, parzialmente, le posizioni di Lessing sostenne che «il dovere, il merito, la dignità del vero artista consistono nel porre su proprie basi ogni arte e ogni genere di arte, e nel saperli isolare quanto è possibile» (Venturi, *op. cit.*, p. 205). Quindi, la vera arte è quella che sa distinguersi, che tende al «caratteristico». Da qui l'esaltazione di Raffaello, che non «grecizza mai», pur essendo completo, organico e autonomo «come un greco» (*Ibid.*).

<sup>15</sup>«Oggettivazione», che comporta la specializzazione delle funzioni lavorative. Ciò determina, nella macro-scala, la burocratizzazione e la meccanizzazione del lavoro. Ma comporta anche la differenziazione tra aree di produzione ed ideazione. Anche la cultura è coinvolta in questo processo, ed anche in questo campo il rischio è che, al pari delle altre attività, l'individuo non possa dare "tutto se stesso" nelle attività, oramai meccanizzate.

<sup>16</sup>Anche la cultura viene a costituirsi come un complesso amministrativo, con un suo «spirito» che si contrappone allo spirito individuale. L'individuo non può dominare l'enorme cosmo costituito dalla cultura oggettiva, che viene a porsi quindi come entità autonoma. La specializzazione, anzi, fa sì che sempre minore sia la possibilità di controllo da parte dell'individuo della cultura come entità oggettiva, e sempre maggiore il suo distacco emotivo da essa (Izzo 1994: 166).

Non è un caso che Simmel distinguesse tra arte, da un lato, e ornamento, stile, artigianato e *design* dall'altro. L'autore era cosciente dei pericoli di "oggettivazione" insiti nel fenomeno della produzione e della godibilità massificate degli oggetti d'arte. La specializzazione causava la diversificazione della produzione artistica, che è quel che stava accadendo ad altri tipi di produzione dell'epoca industriale.

Si può forse tentare una schematizzazione del pensiero simmeliano. Oltre alla *Filosofia del denaro* sono particolarmente interessanti i saggi dedicati ai rapporti tra le diverse forme d'arte (pittura, scultura, musica, eccetera), o ad alcuni autori come: Rembrandt, Böcklin, Leonardo, Michelangelo, Meunier, Rodin. Questi scritti sono di difficile collocazione disciplinare, non possono essere definiti convenzionali saggi di storia sociale. Prodotto di osservazioni e di analisi, per altro acutissime, mostrano carattere specifico, parziale, pur rientrando in una sorta di sociologia delle forme artistiche. Si segnalano, però, alcuni punti fermi da cui ricavare una *summa* di costanti interpretative:

[...] [da queste] è forse possibile ricostruire i principi strutturali - caratteristicamente, in forma di contrapposizioni - di una filosofia dell'arte simmeliana. Ricorre spesso, ad esempio la contrapposizione tra il flusso della vita reale e la fissità dei valori estetici; tra il tempo, come dimensione insuperabile della vita, e l'a-temporalità dell'opera e dell'esperienza estetica. In questo Simmel dimostra di essere pienamente immerso in quel clima filosofico della sua epoca, che ha in Bergson il suo esponente più noto [...]. Un'altra antinomia che ricorre nelle analisi di Simmel è quella che contrappone la cultura viva, vivente nel soggetto, e la cultura reificata, morta, alienata, concretizzata negli oggetti; e quindi la contrapposizione tra il soggetto individuale e la società come struttura (Galletto 2001: 53-54).

Emerge un dato costante. Per Simmel la storia è un flusso continuo di avvenimenti, i quali hanno portato all'oggettivazione delle singole «configurazioni culturali» tra cui anche le forme di espressione artistica. Per Simmel, questa è una peculiarità (negativa) della storia: l'eliminazione graduale della coscienza, nella meccanizzazione degli atteggiamenti e realizzazioni naturalmente coscienti. Ciò significa che, dopo una fase iniziale, le configurazioni culturali ed artistiche procedono ognuna per proprio conto, tanto che le ragioni dei cambiamenti non possono più venir ricercate nella coscienza dei singoli soggetti. Non nella razionalità, non nell'intelletto, non nella scienza. Il cambiamento si realizza grazie a forme psichiche e sociali, attingendo alla struttura "reticolare" e al modulo "interattivo" operante

nella sociologia dell'interazione. L'analisi dell'arte come "forma sociale" interazionale, prevede un rapporto di contrapposizione tra l'immanenza del tempo storico (influenzato dal concetto di "durata" Bergsoniana) e la staticità, la fissità degli oggetti d'arte. Il "senza tempo" sembra restituire libertà all'uomo, perché il tempo, quale categoria storica (rafforzata dalla variante intersoggettiva del "tempo biologico") ricade inevitabilmente nella dimensione oggettivante delle forme sociali. L'equivalenza "tempo storico eguale formalizzazione", con tutto ciò che questo comporta per l'estetica è forse il dato più spiccatamente filosofico, originale del suo contributo. Quello più sociologico deriva dalla teoria dell'interazione. Utilizzando lo schema della comunicazione reticolare ne consegue una visione dell'arte che, oltre a proiettarsi - idealmente - fuori dalla società è, per intima essenza, dinamica ed autorganizzata. In ciò risiede l'interessante contraddizione dell'eresia romantica simmeliana. Una parte del suo pensiero, romantico lo è certamente, per l'idea dell'estetica come qualcosa di assoluto, indipendente dalla condizione umana. Purtroppo l'arte si diffonde e si diversifica pienamente attraverso processi di ramificata portata sociale, Non esclusivamente materiali, né specificamente poetico-formali; l'oggetto non è solo fascinoso, l'equivalente funzionale di una promessa. Ben oltre, da un adeguata distanza d'osservazione l'exemplum serve a relazionarsi con diverse forme individuali e comunicative. Serve a fare rapporti fra misure qualitative diverse; oppure può consentire correlazioni sistematiche, ad esempio: fra le egemoni tendenze di gusto e le forme di governo<sup>17</sup>

Quanto più la razionalità emigra dalla coscienza e disciplinatamente si confina in automatismi e supporti materiali (come il denaro), tanto più il singolo corre il rischio di venire svuotato della sua vitale individualità. La razionalità tende a diventare priva di significato logico e il senso privo di razionalità. Il trasferimento della spiritualità entro automatismi oggettivi, per quanto sembri lasciare agli individui uno spazio di libertà indefinito, in realtà lo educa alle (riduttiva) possibilità di non sentirsi vincolato che a ben poche scelte obbligate, ossia, oggettivamente, quelle tradizionali. Sotto questo regime del conformismo negato, che seleziona le intenzioni sociali già nella fase che precede l'azione sembra necessario preoccuparsi non

---

<sup>17</sup>Simmel sottolineò l'affinità «fra il gusto della simmetria e le forme di governo autoritarie o le società socialiste, mentre associò l'asimmetria soprattutto all'individualismo e alle forme di stato liberali» (Heinich 2002: 23).



tanto di sopravvivere, quanto di non “sottovivere”, ossia di non restare al di sotto delle proprie (temute) potenzialità inesprese. L'amministrata pienezza del significato esperienziale la si ritrova in tempi e per spazi che sono, e pur sempre rimangono, fittizi, prestabiliti.

Eppure, gli spazi della libertà li scopriamo nel presente e nei sottomondi interni, che interagiscono nella storia personale. L'incontro con lo sconosciuto, con l'opera umana o d'arte, che dir si voglia. Ed ecco! Ciò che si mostrava straniero è, immediatamente dopo l'interazione, già “ospite”, un familiare di cui sappiamo poco. L'arte può servire anche a questo: scoprire l'essenziale nell' (apparente) inessenziale. Ispira a cambiare improvvisamente prospettiva, spostando il centro dei nostri interessi alla periferia della vita, quella che meno ci è consueta: nel marginale; nelle possibilità impreviste, non ancora sature e indistinte, a cui si può sempre andare incontro. Una valida interazione con l'arte è quella per cui questa sembra offrirsi come dono, risultato di un'attività non interamente nostra, non interamente voluta (l'avventura; sogni che riaffiorano), posseduta o controllata. Una possibilità consiste nel varcare con il desiderio la parete della convenzione, che separa il reale dall'immaginario, si penetra in un mondo di memorie indenni, senza spessore, che appare più significativo di quello in cui effettivamente si è posti a vivere. Si stabilisce un gioco di vicinanza e di lontananza tramite gli oggetti artistici, senza che questi diventino i nostri padroni, né una nostra illusione finalizzata al concreto. Sono le impreviste, e improbabili, finestre di senso, mondi extraterritoriali alla realtà e al tempo cronologico di cui scrive Simmel. Compagne che alludono ad un'altra esistenza, più degna di essere vissuta; si danno ai sensi come un'incoerente preziosità, incastonata nella banalità del quotidiano:

nelle fisionomie dei ritratti di Rembrandt sentiamo molto chiaramente che il processo di una vita, connettendo destino a destino, produce questo quadro del presente, trasportandoci, in una certa misura, ad un'altezza dalla quale la via fino ad esso può essere dominata con lo sguardo [...]. Rembrandt ha raggiunto, per il movimento della vita, un'espressione artistica fino ad allora ignota, espressione che non può, certo, divenire metodo o stile, ma che resta legata alla genialità della sua persona. Certo, il ritratto fiorentino e veneziano non manca di anima e stile. Ma è una donazione di forma universale quella che strappa gli elementi all'immediatezza del loro venir vissuti, e quindi all'ordine della successione: la forma ha in sé un carattere compiuto, a cui i moti dell'anima possono proporre come materiali solo i propri risultati. Quello stile tipizzante non conduce in questo caso ad una somiglianza contenutistica

degli individui [...] ma provoca una particolare specie di «universalità», cioè la rappresentazione dell'individuo ideale che si realizza attraverso l'astrazione da tutti i singoli momenti della sua vita. In Rembrandt l'universalità dell'uomo individuale significa invece l'accumulazione di questi momenti, che in una certa misura mantengono il loro ordine storico. In questo modo contengono il movimento della vita psichica, mentre il ritratto classico non solo è atemporale nel senso dell'arte, cioè indipendente dalla sua collocazione tra un prima e un poi del tempo mondano, ma possiede in se stesso, nell'ordine dei suoi momenti, una immanente atemporalità. Perciò i ritratti più intensi e più affascinanti di Rembrandt sono quelli dei vecchi, perché nella loro visione viene sintetizzato un maximum di vita vissuta (Simmel 1985, prima ed. 1916: 143-44).

Nello scorrere questo suggestivo brano si comprende fino a che punto Simmel abbia anticipato molti studi comunicazionisti contemporanei, ove l'arte è concepita come “sistema di comunicazione”, conchiuso in sé, ma operante nella società purchè si conceda allo sguardo da una condizione che potrebbe dirsi di: indipendenza nella condivisione. L'organicismo ideale, quello in possesso dell'atemporalità artistica, accompagnerebbe così l'esistenza umana senza fatica e senza i petulanti dinieghi del mondo materiale. Come «un'ombra discreta» a cui rivolgersi con devozione, all'arte ci si accosta per consultarsi o confabulare nell'adagio del pensiero, a seconda dei casi. Designerebbe il profilo di una sorta di meta-forma, solo parzialmente assimilabile dalla volontà razionale dei singoli.

L'arte, in quanto cavaliere “senza fissa dimora” si nutre delle qualità indomite, insite nella forza di appropriazione della propria vita. La liberazione della virtù viene favorita dalle varietà di lettura estetica, purchè la si sappia cogliere, custodire. Come per un brandello di vissuto che non situiamo più in uno spazio e in un tempo precisi, a tal punto ci appartiene e che, nel più profondo di noi, sentiamo ancor palpitante. L'arte, e per i motivi più disparati, è temutamente “errante”. Proprio quando appare così, incoraggia a riscoprire ciò che si crede notorio, nell'accostarsi a tutto ciò che vive senza condizionamenti, da cui l'abitudine, o gli affanni della vita ci hanno separato. Senza vincolare la possibilità di liberare l'ontogenesi dello sguardo.