

[Estetica sociologica]

Georg Simmel e la relazione sociale come opera d'arte

Title: Sociological Aesthetics. Georg Simmel and the Social Relation as Artwork

Abstract: This paper aims to show how deep and fruitful the interaction between aesthetics and sociology is. This idea is rooted in the very conviction of Georg Simmel's social theory which considers society a great aesthetical masterpiece in which every part finds its *raison d'être* in a reciprocal structure. The keyword *Wechselwirkung* ("interaction"; "reciprocity") in Simmel's sociology is not only the access key to comprehend social mechanisms (in order to construct new *forms* of social life), but it is adopted as a symbolic code to read the complex trestle characterizing the relation between culture and society, in addition to the comprehension of the inner world of art. On the one hand, the normative character of art is reflected in the regulatory forms of society, which operates as "rationalization"; on the other hand, the same impulse to order and symmetry (typical of art and society) is the very tendency to redeem society itself from its contradictory, but constitutive character (the "ambivalence issue" in Simmel).

Keywords: Georg Simmel, Social Relation, Aesthetics, Interaction, Social forms.

Esiste una lunga lista di autori e di scuole di pensiero che hanno insistito molto sulla relazione che lega la sfera sociologica a quella estetica, individuando non solo una semplice analogia tra il mondo della società e quello estetico, ma evidenziando le interazioni funzionali che sussistono tra le due sfere della cultura umana. Non esiste un netto criterio di separazione tra discipline, anzi risulta produttivo un approccio pluri e interdisciplinare. Penso a Simmel, a Lukàcs, alla *Teoria critica*, a Foucault e a Derrida, Blumenberg, Sloterdijk ecc...

Georg Simmel è probabilmente il sociologo che per primo e in modo più energico ha contribuito, nel panorama del pensiero occidentale, a indicare questo tipo di approccio teorico oltre che metodologico. Ci sono stati molti sociologi e filosofi che hanno attinto, in modo più o meno diretto, al suo pensiero pervenendo a nuove e più approfondite riflessioni sul rapporto tra estetica e sociologia. De La Fuente ha recentemente analizzato l'opus simmeliano dal punto di vista della relazione tra estetica e sociologia, sostenendo che in Simmel esiste uno stretto nesso tra arte e forma sociale (per cui si parla di «arte delle forme sociali»). Il sociologo berlinese applica cioè i principi di ordine sociologico all'arte e ad oggetti estetici (pervenendo alle cosiddette «forme sociali d'arte») e infine insiste sulle proposizioni analitiche in cui sono indicati i fattori estetici e sociali che operano insieme (De La Fuente 2008).

Il modesto obiettivo che questo saggio intende raggiungere è una rilettura analitica del contributo simmeliano, individuando i punti di forza di questo approccio, sottolineando la necessità di corroborare l'interpretazione "relazionale" anche alla luce di recenti indirizzi di pensiero e contributi socio-filosofici (Powell-Dépelteau 2013).

Georg Simmel ha abituato fin dall'inizio i suoi lettori a scorgere nel più insignificante e insulare dei fenomeni culturali e sociali l'intreccio di una consistente e vitale azione reciproca tra elementi. Anche un semplice volto, considerato da un punto di vista estetico, rappresenta agli occhi del sociologo berlinese un interessante "pretesto" teorico per spiegare l'essenza del sociale inteso secondo le categorie interattive di ordine e simmetria. Nelle

lezioni inedite berlinesi del *Sommersemester* 1902, redatte da Margarete Susman, dal titolo *Formprobleme der Kunst*, Simmel afferma:

Il volto rappresenta una singolare sintesi estetica di individualità e simmetria: individualità nella forma della simmetria. L'artista le utilizza entrambe per ottenere il più possibile l'esatta espressione estetica e psicologica (Simmel 2012: 345).

Individualità e simmetria (ordine) sono poli antitetici che necessitano l'uno dell'altro per affermarsi¹: la loro relazione "dialettica" e vitale determina una forma riconoscibile nella quale permangono le istanze (vitali) che l'hanno generata, pur non essendoci fisicamente, nel senso che tale forma emerge in un nuovo "ordine" ontologico.

La relazione sociale emerge dall'interazione tra gli individui, pur non riducendosi ad essi: è *con, tra, per* essi, ma non spiegabile esclusivamente attraverso gli individui stessi. Allo stesso modo, spiega Simmel nella lezione berlinese del *Wintersemester* 1900-1901 redatta da Robert Park: "L'opera d'arte esprime i contenuti della vita senza la vita stessa" (Simmel 2012: 349).

Quello che s'intende fare nelle pagine che seguono è analizzare il tema della relazione sociale considerata come opera d'arte, intendendo seguire le intuizioni simmeliane nell'interpretare in modo coerente i fenomeni sociali *come* fenomeni estetici, in funzione soprattutto delle categorie di "ordine e simmetria".

Nel capolavoro *Soziologie* Simmel fa spesso riferimento alle categorie geometriche e spaziali per definire in particolare il proprio metodo d'indagine - sebbene sia opportuno prendere sempre *cum grano salis* la tendenza di definire quella simmeliana una "sociologia geometrica". In questa sede si tratta tuttavia di indagare propriamente sull'intersezione tra dimensione sociologica e quella propriamente estetica².

C'è chi come lo studioso Davis riconduce la fondazione epistemologica della sociologia simmeliana ad un irriducibile impulso estetico, che, non è semplicemente connotazione accessoria di uno stile di ricerca, ma l'orientamento di senso di tutta la sociologia simmeliana:

Simmel attempted to establish a sociology that had its foundation in aesthetics. He thus created a discipline whose orientation is quite different from that of Marx, who grounded his sociology in economics and political science - from that of Durkheim, who grounded his sociology in biology and statistics - and from that of Weber, who grounded his sociology in history and anthropology. These sorts of sociologies have had their day. Perhaps the time has come to give Simmel's its due (Davis 1973:328).

Molto è stato detto e scritto sulla presenza di temi estetici che emergono in maniera eccentrica in gran parte dei saggi simmeliani (Frisby 1981; 1989; Portioli e Fitz 2006; Hübner-Funk 1984; Böhringer 1989; Böhringer e Gründer 1976; Maffesoli 1996³), e c'è chi, come Robert Nisbet ha ritenuto che proprio questo atteggiamento "estetico" abbia sottratto Simmel dall'essere etichettato secondo una determinata tradizione o teoria:

Remove the artist's vision from the treatment of the stranger, the dyad, and the role of secrecy, and you have removed all that gives life. In Simmel there is that wonderful tension between the aesthetically concrete and the philosophically general that always lies in greatness. It is the aesthetic element in Simmel's work that makes the full absorption of his sociological substance by anonymous, systematic theory (Nisbet 1968: 156).

1 Già nel saggio *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901) Simmel aveva espressamente formulato, in quest'ottica metaforologica tra società e opera d'arte, la seguente affermazione: «Come ogni simmetria, anche quella dei tratti del volto è in se stessa una forma anti-individualistica» (Simmel 1985a: 47). La vita, nel suo aspetto primordiale, immediato, individuale, è per definizione asimmetrica: tuttavia essa tende naturalmente ad assumere una forma secondo parametri di ordine, simmetria, armonia rispetto all'alterità delle parti che essa stessa contiene e rispetto soprattutto all'alterità delle parti e dei soggetti che l'individuo incontra e di cui necessita per comprendere "relazionalmente" se stesso.

2 Sybille Hübner-Funk sarebbe molto cauta nell'assimilazione di alcune intuizioni simmeliane presenti in *Soziologie* con gli interessi estetici, che Simmel certamente nutriva (Hübner-Funk 1976: 66 e ss.).

3 Michel Maffesoli non ha esitato, leggendo il contributo simmeliano, a definire in modo rigorosamente "estetico" l'esistenza sociale moderna, nel senso che *l'essere estetico* è da intendere come la forma e il modo principale dell'esistenza nella nostra società (Maffesoli 1996: 31).

Esiste certamente un saggio simmeliano che già nel 1896 fondava, in qualche modo, la teoria sociologica su parametri estetici: come si è detto poco sopra e come si vedrà più avanti, “estetica” è da intendere non solo in senso kantiano - e quindi come studio delle forme spaziali e temporali di conoscenza del “fenomeno” - ma anche e innanzitutto, in senso classico, come disciplina che si occupa dello studio del bello e dell’arte. Il saggio *Soziologische Ästhetik* (1896) getta effettivamente le basi di una fondazione “estetica” della sociologia, lasciando al lettore la lapidaria affermazione secondo cui, come si è già menzionato, «la questione sociale non è soltanto una questione etica, bensì, anche, una questione estetica» (Simmel 1976: 48). Se era chiaro al mondo scientifico ed accademico del tempo che la sociologia nasceva in particolare dalla interrogazione inevasa su alcuni quesiti a metà strada tra etica e psicologia (si pensi su tutti alla teoria durkheimiana), Simmel indicava un nuovo percorso e una nuova metodologia. I fenomeni sociali, fedelmente alla teoria della conoscenza sociale esposta da Simmel già nel capitolo introduttivo di *Sulla differenziazione sociale* del 1890, si basano su una interazione tra soggetti su un piano eminentemente *formale*. Il compito del sociologo (sulla scorta di suggestioni evidentemente neokantiane) è quello di isolare le *forme* dai contenuti che spingono più individui ad entrare in relazione tra loro. Le forme sociali hanno a che fare molto verosimilmente con ciò che la geometria definisce “figure”: si tratta non di modelli, ma di “ideazioni” figurazionali - sintesi *oggettive* di interazioni tra soggetti, come Simmel spiega nell’excursus *Com’è possibile la società?* - che non corrispondono a nulla di reale, se non nella forma del “riferimento”. Esse cioè si riferiscono a qualcosa che emerge dalle interazioni sociali, che le media e che ad un certo momento si sgancia completamente da esse, divenendo altro: una forma che non ha più bisogno di alcun contenuto. In modo non dissimile, questa teoria sociale proposta da Simmel nel capolavoro *Soziologie* del 1908 (in particolare nel primo celebre capitolo *Il problema della sociologia*), sarebbe diventata il paradigma dell’interpretazione “relazionale” della cultura moderna, avanzata dapprima in modo asistemico in *Philosophie des Geldes* (1900), e poi in modo sistematico a partire dal saggio *Concetto e tragedia della cultura* del 1911.

Tornando al rapporto dunque tra sociologia e estetica, Simmel considera i fenomeni sociali secondo la *categoria* della “simmetria” e dell’ordine: egli riconduce sostanzialmente il problema dell’interazione (*Wechselwirkung*) tra individui, che genera relazioni secondo forme riconoscibili, alla questione ben più ampia del modo con cui tali forme sostengono e reggono un ordine sociale sempre più complesso e funzionale. E quanto più la società muove verso una complessità sistemica crescente, tanto più essa necessita di una razionalizzazione secondo canoni simmetrici, in senso che egli stesso chiarisce:

Simmetria significa, dal punto di vista estetico, dipendenza del singolo elemento dalla sua compenetrazione con tutti gli altri, ma nello stesso tempo chiusura del cerchio così delineato: mentre le formazioni asimmetriche, nelle quali ogni elemento è indipendente, concedono più spazio a relazioni libere e di ampio respiro (Simmel 1976: 49).

Questo passaggio indica che non solo l’intera configurazione sociale è relazionale, nel senso della “dipendenza” e della “compenetrazione” del singolo con il tutto, ma più organizzato, razionale e “simmetrico” è il sistema sociale, più esso delinea una forma di relazione salda e riconoscibile. La tendenza all’ordine, all’armonizzazione delle parti, al loro funzionale e simmetrico equilibrio è il *pendant* dell’impulso in ultima istanza «istintivo, sensibile e irrazionale» della vita che ha bisogno di una forma per giungere a pieno compimento e riconoscimento di sé. Il principio dell’ambivalenza trova posto anche in questa teorizzazione simmeliana: impulso vitale e irrazionale da un lato (l’individualità nella sua forma pura) e organizzazione razionale e funzionale in forma di totalità (società). Simmel ha concepito la società nella sua totalità come «un’opera d’arte nella quale ogni parte possiede un senso riconoscibile in forza del suo contributo del tutto» (Simmel 1976: 47). Questa convinzione emerge a chiare lettere anche in un altro saggio simmeliano dedicato all’arte: in *Über die dritte Dimension in der Kunst*, ospitato nel 1906 sulla rivista diretta da Max Dessoir «*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*», Simmel ribadisce che l’arte si colloca in una “dimensione terza” - autonoma ed emergente - tra osservatore e realtà. Rispetto alle scienze della natura che riconducono il qualitativo a mero calcolo quantitativo, «[...] l’arte vuole viceversa presentare tutto ciò che è soltanto quantitativo dell’essere nel suo senso di valore qualitativo» (Simmel 1976: 65). Così come nel saggio *Estetica sociologica* il sociologo berlinese parlava di una vera e propria “redenzione estetica” nella forma razionalistica della società moderna (dove la vita nella sua forma primordiale

trova nell'ordine sociale la sua espressione dialetticamente congrua), così in questo saggio rimarca la necessità di cogliere in un forma riconoscibile, relazionale, ordinata l'espressione immediata della vita. L'arte trasfigura il mero aspetto quantitativo, individuale, altrimenti astratto, in una forma di relazione con altre individualità: allo stesso modo la società è la somma di relazioni che pongono in interazione tra loro i soggetti sociali. Rispetto alla percezione naturale degli oggetti (che segue una logica sostanzialmente meccanicistico-causale, determinata kantianamente dall'organizzazione sintetica e intellettuale dei dati sensibili), nel caso dell'arte (e della società) si assiste alla produzione di libero gioco delle facoltà - per utilizzare ancora un linguaggio kantiano: «la visione estetica - scrive ancora Simmel - acquista un'intima unità che un'immagine della realtà non può mai dare». Questa unità "emergente" costituisce un *novum*, rispetto alla singola realtà naturale delle cose, che tiene in una relazione reciproca le parti: è da intendere in questi termini la relazione estetico-sociale, ovvero come un nuovo ordine della realtà determinato dall'azione reciproca (*Wechselwirkung*) delle parti rispetto al tutto.

In *Philosophie des Geldes* Simmel aveva dato una definizione abbastanza esaustiva di opera d'arte in relazione al suo valore metaforico nell'interpretazione dei fatti sociali:

L'opera d'arte è tra tutte le opere umane - non escluso lo Stato⁴ - l'unità più chiusa, la totalità più autosufficiente [...] L'arte non consente a nessun elemento di avere un significato al di fuori della cornice in cui lo pone, la singola opera d'arte distrugge la polisemia delle parole e dei toni, dei colori e delle forme, lasciando esistere per la coscienza soltanto il lato di essi rivolto all'opera stessa (Simmel 1984: 642).

Sulla questione dell'essenza dell'opera d'arte Simmel, proprio negli anni della redazione e pubblicazione di *Philosophie des Geldes*, aveva scritto nel saggio *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* (1902):

L'essenza dell'opera d'arte è di essere una totalità per sé, che non ha bisogno di alcun rapporto con l'esterno, ma riconduce ognuno dei fili della sua trama al proprio punto centrale. Essendo l'opera d'arte ciò che altrimenti possono essere soltanto il mondo come totalità o l'anima: un'unità di elementi particolari, essa si separa come un mondo per sé, da tutto l'esterno (Simmel 1985a: 101).

Ancora in un saggio del 1904 dal titolo *Bruchstücke aus einer Psychologie der Frauen* Simmel, paragonando l'essenza meta-psicologica della donna alla totalità conchiusa dell'opera d'arte, scriveva:

Perché l'essenza dell'opera d'arte è appunto l'unità in sé soddisfatta, l'autosufficienza, cui non perviene alcuna creazione naturale. Ciascuna di esse infatti si innesta nell'ambiente attraverso mille relazioni, tra cosa e cosa si tessono mille fili, snodandosi all'infinito, cosicché la sfera della singola creazione naturale non incontra alcun limite definitivo. Solo l'opera d'arte è una totalità, come lo è la totalità del mondo, e la sua cornice separa in modo assoluto dal complesso della molteplice dispersione delle cose (Simmel 2004: 213-214).

Nella teoria estetica simmeliana è la cornice ad interrompere la continuità spazio-temporale tra opera d'arte e realtà: scindendo e limitando i confini dell'opera d'arte, la cornice ne restituisce la sua assoluta unità. Proprio in quanto genera una distanza (tra il fruitore e l'opera, tra la realtà stessa e l'opera, tra lo spazio reale e lo spazio artistico) la cornice permette la generazione dell'unità dell'opera. Proprio in virtù di ciò, Simmel sostiene che l'opera d'arte possiede una "posizione insulare" rispetto al resto delle cose reali.

Nella stessa direzione di questo discorso va letta la trattazione simmeliana dell'ansa del vaso, nel saggio omonimo del 1911. Se il vaso rappresenta un oggetto d'arte, l'ansa costituisce il suo rapporto con la realtà: essa stabilisce il "limite", il confine, ma anche il collegamento tra l'opera d'arte come oggetto estetico e il vaso come oggetto utilizzabile. È nel concetto di utilizzabilità e praticità che, infatti, l'ansa interrompe problematicamente il rapporto dell'opera d'arte con la realtà, creando ad un tempo con essa una relazione di ordine superiore:

Queste anse, collegando il vaso ad un'esistenza che sta al di là dell'arte, sono allo stesso tempo comprese nella forma dell'arte: esse devono essere giustificate come pure forme, nella piena indifferenza verso il loro fine pratico, in

⁴ Simmel dedica un corso accademico al tema dell'analisi delle forme dello Stato da un punto di vista sociologico - *Sociologie (mit besonderer Berücksichtigung der Staatsformen)*: gli appunti del *Wintersemester 1899-1900* sono stati conservati da Robert Park, che frequentò il corso di sociologia di Simmel a Berlino, e che ora sono raccolti nelle opere complete di Simmel (Simmel 2012: 281-344).

quanto costituiscono un'unica visione estetica con il corpo del vaso. Per questo duplice significato e per come esso si presenta nella sua caratteristica evidenza, l'ansa diviene uno dei problemi estetici più bisognosi di riflessione. Il modo in cui la forma dell'ansa armonizza in sé i due mondi - quello esterno, che con l'ansa accosta al vaso le sue pretese, e quello della forma artistica, che, senza riguardo al mondo esterno, rivendica l'ansa per sé - sembra essere il criterio inconsapevole del suo effetto estetico (Simmel 1993: 101-102).

Le teorie dell'arte in voga ai tempi in cui Simmel scriveva tendevano ad accentuare la frattura abissale tra la dimensione, i contenuti e i significati propri dell'opera d'arte, e la sfera della realtà: tra i due piani resta una differenza ontologica fondamentale. Lo spazio dell'arte deve restare distinto, e anzi contrapposto, rispetto a quello effettivo e reale: la sovranità dell'arte, che le moderne concezioni estetiche cercano di rivivere, consiste in questo suo carattere autonomo e assoluto. Nello stesso saggio su *L'ansa del vaso* scrive Simmel riguardo la differenza essenziale tra l'oggetto dell'arte e quello naturale:

L'oggetto reale è in un rapporto di interazione con tutto ciò che fluttua o permane intorno ad esso, mentre il contenuto dell'opera d'arte ha reciso questi fili e fonde soltanto i suoi elementi in una unità autosufficiente. Per tutto questo l'opera d'arte ha un'esistenza al di là della realtà (Simmel 1993: 101).

Simmel guardava a quello statuto estetico che fa ricondurre la normatività dell'opera d'arte all'interno della sua totalità immanente, nella quale si realizzano e si sviluppano appieno tutti i suoi elementi e i suoi significati. È questo un aspetto che chiarisce dunque il problematico rapporto del contenuto dell'opera (ciò che rappresenta) con il resto della realtà: l'essenza dell'opera d'arte è, rispetto alla realtà, indipendente sia nel senso che non riproduce contenuti realisticamente individuabili, sia nel senso che istituisce da sé la propria semantica e il proprio statuto normativo.

In un saggio del 1914, dedicato proprio a questo tema (*L'art pour l'art*), Simmel scriveva esplicitamente:

Se l'arte, per il suo esercizio, il suo godimento, la sua comprensione, si rafforza in tal modo sulle sue proprie radici e rimane conclusa nella sua propria essenza, ciò non significa in nessun modo la sua definitiva esclusione dalle altre potenze e province dell'esserci, dalla totalità della vita; ma, all'opposto, questo costituisce soltanto la base, a partire dalla quale l'arte può essere inserita con sicurezza nella vita ed essere riconosciuta nella sua relazione con tutto ciò che, per così dire, le è superiore o inferiore. L'arte come totalità e la singola opera d'arte si pongono in un rapporto tipico, che si può designare come un fenomeno originario del mondo spirituale: il fatto che un membro, un elemento o una parte di un tutto unitario, è esso stesso un tutto unitario in sé concluso, o pretende di esserlo (Simmel 1970: 78).

L'opera d'arte, a differenza delle altre formazioni oggettive dello Spirito, possiede in sé quella completezza e quella "soluzione armonica" di un dualismo, che persiste in modo non conflittuale. Tale dualismo consiste essenzialmente nel fatto che l'opera d'arte è, come nel caso del paesaggio, semanticamente autonoma e autoreferenziale, pur restando legata al suo autore, alla personalità artistica, che l'ha concepita. L'equilibrio dualistico non riguarda solo l'opera e il suo creatore, ma anche lo spettatore: l'opera d'arte, infatti, essendo assolutamente indipendente rispetto alla realtà, ne sospende il significato, mettendo tra parentesi anche l'esistenza del soggetto fruitore, che si sente tutt'uno con essa. Nel saggio *L'art pour l'art* Simmel rimarca questo aspetto, evidenziando gli elementi vitali che generano quella dimensione di insularità dell'opera d'arte rispetto alla frammentarietà del mondo e della natura: in qualche modo ciò è "messo in opera" nell'opera d'arte è una unità funzionale e relazionale che si staglia sulla realtà, emerge da essa. L'opera d'arte è una *realtà sui generis* che possiede la propria autonomia e il proprio statuto ontologico.

L'opera d'arte ci trasporta su un terreno, i cui limiti escludono tutto il mondo circostante, e perciò noi stessi, nella misura in cui ne siamo parte. Entrando in questo mondo, incuranti di noi e di tutte le implicazioni della realtà, veniamo liberati da noi stessi e dalla nostra vita che scorre in tali implicazioni. Ma, insieme, l'esperienza vissuta dell'opera d'arte è tuttavia inserita nella nostra vita ed abbracciata da essa; al di fuori della vita, verso cui ci libera l'opera d'arte, è pur tuttavia una forma di questa vita stessa; il godimento di quest'opera liberata e liberante dalla vita, è tuttavia un frammento della vita stessa, che continuamente con un prima e con un poi, si fonda alla sua totalità (Simmel 1970: 81).

La realizzazione della vita individuale necessita il passaggio attraverso forme socio-culturali (e relazionali) nelle quali e con le quali l'individuo perviene all'essenza intima e sfuggente della propria vita. *L'art pour la vie et la vie pour l'art*: questa è la formula che Simmel con un gioco di parole pone in chiusura del saggio *Rembrandt als Erzieher*.

La questione è sollevata in modo simile nel saggio *Die Krisis der Kultur*, in cui l'indagine sullo statuto dell'arte si combina alla tragedia della cultura (e del rapporto spirito soggettivo/spirito oggettivo):

Eppure sembra essere l'essenza della vita interiore il fatto che essa trovi la sua espressione soltanto in forme che abbiano in se stesse una legalità, un senso, una stabilità, in una certa scioltezza ed autonomia rispetto alla dinamica psicologica che le ha generate. La vita creatrice genera continuamente qualcosa, che non è a sua volta vita, qualcosa per cui la vita in qualche modo finisce nel nulla, qualcosa che le oppone un proprio diritto [...] Questa contraddizione è la vera e propria ininterrotta tragedia della cultura (Simmel 2003: 89-90).

L'autonomia di questo nuovo ordine relazionale, che emerge nell'opera d'arte, rimanda alla nozione di "normatività": Simmel dedica un intero saggio al tema - *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk* è, difatti, un articolo che viene ospitato sulla rivista «Logos» nel 1918. L'opera d'arte incarna un modello che coniuga (superandole) necessità e contingenza, individualità e universalità, vita e forma (si può fare riferimento all'ultimo capitolo della *Philosophie des Geldes* in cui Simmel aveva posto la questione dello "stile di vita" connesso al tema della modernità). La convergenza semantica di arte e morale nel concetto di normatività si evince in quella nozione di «legge individuale» alla quale Simmel pensava quando elaborava nuove forme di vita (sociali e culturali) dell'uomo moderno, in tensione costante tra due forze egualmente determinanti (quella che tende alla distinzione individuale rispetto alla collettività e quella invece che spinge all'imitazione a un modello già dato).

Il criterio realmente soltanto artistico è quello di una legge individuale, che si eleva dall'opera stessa, e serve a giudicarla, esclusivamente in quanto ne rappresenta la sua propria ideale necessità. L'esigenza dell'arte in quanto tale: venir compresa e giudicata soltanto in base a se stessa, e non a partire da elementi che le sono estranei, si dirige qui sulla singola opera d'arte (Simmel 1970: 93).

L'opera d'arte esprime quella compiutezza che spiega anche tutta la sua essenza: essa ha realizzato la sua idea. Il soggetto socio-morale deve concepire il suo stile di vita come un'opera d'arte, la sua azione deve sempre realizzare la sua "idea", il proprio essere totale, e dispiegare tutte le sue potenzialità: Simmel ricorre spesso al concetto di «uomo intero», sinonimo di «sviluppo vivente» (Simmel 1972; su questo aspetto si veda Martinelli 2014). Soltanto questa interezza può costituire la legalità immanente, la "normatività" dell'uomo moderno. Solo attraverso il superamento della contraddizione, etico-sociale ed artistica, tra ciò che si è e ciò che si deve essere, il soggetto giunge a piena realizzazione di sé. L'opera d'arte è ciò che *deve* essere. "Normativo" è da intendersi nel senso della reciproca sussistenza delle parti rispetto al tutto: come nell'arte ogni singolo aspetto assume significato rispetto alla totalità compiuta e conclusa, così è da intendersi la normatività sociale e etica. Scrive Simmel:

Questa è l'essenza dell'opera d'arte: essere un rapporto reciproco, così che l'elemento necessario dedotto in precedenza, ora è visto come quello primario, che rende da parte sua necessario ciò che era soltanto fattuale (Simmel 1970: 97).

Opera d'arte, legge individuale, vita: queste le tre nozioni fondamentali che vanno lette in modo trasversale, intrecciato. Non possiedono una forma di unità che è stata ricondotta astrattamente dall'esterno, come se fosse possibile ricostruirla a partire dai singoli elementi: in essi l'unitarietà è data dall'immanente relazione che ogni singola parte ha con la totalità e con le altre parti (quello della *Wechselwirkung* è un principio onnicomprensivo, è, a ragion veduta, un "principio metafisico").

Considerare la vita sociale come opera d'arte significa allora coglierne l'aspetto dinamico e interattivo all'interno della sua costitutiva "emergenza" relazionale (è terza rispetto alle istanze dualistiche, rispetto a tutte le opposizioni). Ne *La legge individuale* Simmel scrive:

La vita, quale fatto cosmico, ha la forma di uno scorrere continuo, procede continuamente dal produttore al prodotto [...] La vita è una corrente [Storm] di cui gli esseri sono le gocce, questa corrente non li attraversa, bensì la loro esistenza è assolutamente solo il suo fluire [...]

Infatti, questo è appunto il modo e la forma della vita, di essere intera in ogni individuo, ma in ciascuno così specifica, che viene data al contempo la separatezza dell'uno dall'altro, la chiusura senza ponti di ognuno in se stesso (Simmel 2001: 108-110).

La società moderna è caratterizzata da un ampliamento quantitativo che determina una progressiva differenziazione funzionale (ordine/organizzazione) e al contempo una complessità nei rapporti intersoggettivi che porta a nuove forme (relazionali) sociali. La personalità (individuale) è il coefficiente relazionale dell'essere sociale dell'individuo: più esteso è il processo di differenziazione, e quindi più sono le cerchie sociali cui afferisce l'individuo, tanto più sarà definita la sua personalità (sociale) e tanto più dipenderà dalle cerchie a cui appartiene. Simmel coglie un aspetto fondamentale del moderno, argomentando spesso con immagini prese a prestito dall'estetica e dall'arte: il singolo elemento acquista il suo significato in forza del tutto, una nuova formazione "oggettiva", indipendente dai singoli elementi costituenti.

Nel saggio *Estetica sociologica* (1896) Simmel, aveva scritto, come s'è detto che «[...] simmetria significa, dal punto di vista estetico, dipendenza del singolo elemento dalla sua compenetrazione con tutti gli altri, ma nello stesso tempo chiusura del cerchio così delineato» (Simmel 1976, 49). L'individualismo moderno si configura come un drammatico tentativo di autodeterminazione del soggetto, che in realtà è sempre (e sempre più intensamente) il punto d'intersezione di diverse cerchie o sfere vitali, sociali e culturali. Questo è il motivo per cui Simmel considera inconsistenti le istanze individualistiche della modernità, benché ne giustifichi la loro esistenza. Le unità formali (vitali, sociali, culturali) sono frammenti di una totalità (in sé) impossibile. La via d'uscita dall'impasse della modernità è data dalla relazionalità necessaria delle forme sociali e culturali di cui l'individuo "vive": in altri termini, senza una configurazione interattiva, dinamica, "relazionale", l'individuo è destinato a restare eternamente confinato ad un conflitto irrimediabile tra sé e collettività, tra sé e alter⁵. Non solo la società è (il prodotto di una) "rete di relazioni", ma l'individuo stesso non può essere considerato come una monade autodeterminata e autodeterminantesi. L'individuo è relazione (su questo aspetto, com'è noto, Mead avrebbe sviluppato delle magistrali interpretazioni del contributo simmeliano).

Simmel estende questo principio artistico-estetico non solo al campo delle formazioni socio-culturali, ma alla realtà stessa. In opposizione alla metodologia e alla visione delle scienze naturali, il sociologo sostiene in *Rembrandt als Erzieher*:

Ciò che finora ci risparmia la spoliazione, il disincantamento del mondo dalla bellezza della parvenza poetica, è la magnificenza dei risultati delle scienze naturali: la grandiosità dell'edificio del mondo, come lo svelano il telescopio e il microscopio, l'immensità di quella forza che comunque lega il più infimo al più sublime come espressioni cangianti della stessa immutabile somma di forze, la profonda efficacia che nella cieca lotta per l'esistenza permette solo a chi è capace di vivere e spinge in tal modo gli esseri a perfezionarsi senza tregua - sono tutte rappresentazioni che per lo sguardo abituato alla visione del mondo più angusta di una volta sembrano contenere comunque qualcosa che trascende il meccanico e che, a causa del contrasto con quella visione, costituiscono una vivace sollecitazione della fantasia, uno slancio focoso oltre i vecchi limiti del pensare (Simmel 2006b: 48-49).

La realtà, per dirla con Galilei, non si spiega solo con il linguaggio della scienza, della matematica, della tecnologia: Simmel erige una potente barricata contro lo scientismo positivista di fine Ottocento (gli anni in cui scrive questo saggio), una opposizione che non vuole essere un veto radicale verso le scienze naturali, ma un'apertura ad un nuovo modo di concepire la scienza stessa. Simmel guarda ad una "umanizzazione" della scienza, dal momento che letteralmente: «L'uomo trova soddisfazione soltanto con l'umano».

D'altra parte lo stesso sociologo berlinese è convinto che l'avanzare della modernità produca effetti disumanizzanti o meglio paradossali: è quello che definisce «uno strano contrasto nella vita spirituale» (Simmel

5 «Tanto all'epistemologia quanto alla morale il singolo come tale appare sempre più insignificante, sempre più come semplice membro del gruppo sociale, punto di passaggio dello sviluppo sociale» (Simmel 2006b: 51): il questo importante passaggio Simmel propone di abbandonare una visione "atomistica" dell'individuo, a vantaggio di una considerazione "sociale" che sia nel contempo generativa; solo se l'individuo cessa di essere individuo per diventare "membro del corpo sociale", egli stesso cresce e cambia con, dentro e per la società.

2006: 65). Sempre più fine e nervosa si fa la ricettività dell'uomo moderno, tanto più fragile sarà la sua sensibilità al punto da raggiungere quell'ottundimento tipico del *blasé* che è incapace di tollerare colori e tonalità forti, preferendo invece «inchiostri sbiaditi e mezzo appassiti». Allo stesso tempo si svilupperà una sempre più accentuata tendenza al raffinamento del gusto e alla ricerca del particolare e dell'unico.

La via d'uscita dagli esiti paradossali di questo meccanismo binario è l'appropriazione di uno "stile di vita" congruo che l'individuo senta come naturale, proprio: ancora una volta è la dimensione estetica che suggerisce a Simmel il metodo e la via da seguire. L'opera d'arte esprime unicità, che è la dimensione che lo spirito umano cerca al di là di ogni tentazione all'adeguamento e all'appiattimento della società di massa – come rileva in una serie di scritti dedicati alle esposizioni d'arte. Evidenziando la differenza tra arte applicata [*Kunstgewerbe*] e arte [*Kunst*], Simmel identifica anche la differenza fondamentale tra l'essenza dei due oggetti che queste due discipline producono: l'oggetto artistico dell'arte applicata è riproducibile, diffuso e diffondibile («è espressione quantitativa della sua utilità») - risponde in altri termini a principi utilitaristico-strumentali; l'oggetto dell'arte esprime invece unicità, irripetibilità ed è l'archetipo di quello stile al quale l'anima [*Seele*] cerca di accordarsi (Simmel 2006b: 90). Lo stile è una via mediana tra l'irripetibilità dell'opera d'arte (Simmel non sposa in toto il corollario dandy dell'esteta che trasforma la propria vita in opera d'arte⁶) e la riproducibilità/fruizione dell'oggetto artistico dell'arte applicata:

Qui si trova anche, finalmente, il motivo per cui tutto questo condizionamento dell'arte applicata [*Kunstgewerbe*] non significa niente di simile ad un suo discredito. Invece del carattere dell'individualità, deve avere il carattere dello stile, dell'ampia universalità - con il che naturalmente non si intende nessuna ampiezza assoluta, che sarebbe accessibile a chi è privo di gusto o anche soltanto a qualsiasi orientamento di gusto e rappresenta perciò all'interno della sfera estetica un principio di vita altro, seppure non inferiore, rispetto a quello dell'arte vera e propria (Simmel 2006b: 94).

Lo stile di vita richiama la questione già tratta del depauperamento della sfera della personalità: il mondo moderno esige individui con sempre minore personalità; l'atteggiamento di difesa e di risposta a questo stato di cose è la ricerca di uno stile con il quale si rivendica il doppio impulso all'individualità (distinzione) e alla conformità (imitazione). Simmel spiega in modo efficace questo stato di cose:

A sospingere così fortemente l'uomo moderno verso lo stile, sono lo sgravio e l'occultamento velato di ciò che è personale, in cui consiste l'essenza dello stile. Poiché il soggettivismo e l'individualità si sono inaspriti fino alla rottura nelle formazioni stilizzate, da quelle del comportamento a quelle dell'arredamento, si attenua e si sfuma questo eccesso di personalità nella direzione di una universalità e della sua legge. È come se l'io non potesse più da solo reggersi o, quanto meno, come se non volesse più mostrarsi e perciò indossasse un abito generale, più tipizzato, in una parola: stilizzato (Simmel 2006b: 97).

Virginia Postrel insiste sul quel fenomeno totalizzante dell'«estetizzazione della vita sociale» (Postrel 2004), ovvero sulla necessità di leggere il mondo sociale alla luce delle interazioni col microscopio della (neuro)estetica e della intersecazione essenziale tra sfera sociale, economica ed estetica, alla luce soprattutto delle implicazioni sul piano del consumo: un punto di vista che non si scosta molto dalle riflessioni di Perniola che aveva individuato nell'«estetizzazione dell'esistenza» il volano per la comprensione dei fenomeni legati al consumo della sfera sentimentale ed emotiva, oltre che percettiva (Perniola 2002). Si pensi al lungo solco di riflessioni inaugurato da Walter Benjamin con *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e alle innumerevoli incursioni microsociologiche nell'opus magnum *Passages*.

Non è possibile, per concludere, sganciare la riflessione propriamente sociologica (e in particolare quella legata ai processi comunicativi e culturali) da fattori estetici, e questo in una duplice accezione che già Simmel si era sforzato di dimostrare - e che in questo saggio si è tentato di ripercorrere in piccola parte. La sociologia è, dunque, *estetica* nella misura in cui individua, isola e analizza le forme (il darsi-forma) di interazioni (*Wechselwirkungen*) che

6 Nel *Diario postumo* Simmel scrive esplicitamente: «È un non-senso che della vita si debba fare un'opera d'arte. La vita ha in sé le sue norme, le sue esigenze ideali, che si devono realizzare solo secondo la forma e nella forma della vita e non possono venir prese a prestito dall'arte, che a sua volta ha le proprie» (Simmel 1970: 25-26).

talvolta possono emergere come sganciate da qualsiasi logica strettamente causalistico-deterministica (in tal senso vale la pena ricordare il pensiero simmeliano - soprattutto quello di *Individuum und Gesellschaft* del 1917 - al libero gioco delle facoltà della *Critica del giudizio* di Kant). L'estetica, d'altra parte, si presta come disciplina *sociologica* dal momento che le stesse dinamiche legate allo studio del bello fungono da strumenti essenziali alla strutturazione stessa del sociale: la società come opera d'arte.

Riferimenti Bibliografici

- Böhringer, H. (1989), *Simmels Impressionismus*, in *Disiecta Membra. Studien. Karlfried Gründer zum 60. Geburtstag*, Basel: Schwabe, pp.151-155.
- Böhringer, H. e Gründer, K. (1976, a cura di), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Bürger, P. (1983), *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Davis, M.S. (1973), *Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality*, in «Social Forces», 51/3, pp. 320-329.
- De La Fuente, E. (2008), *The Art of Social Forms and the Social Forms of Art: The Sociology-Aesthetics Nexus in Georg Simmel's Thought*, in «Sociological Theory», 26/4, pp. 344-362.
- Frisby, D. (1981), *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, London: Heinemann.
- Frisby, D. (1989), *The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation. Paper presented to the Culture Section at the American Sociological Association Annual Meeting*, San Francisco, August 1989.
- Hübner-Funk, S. (1976), *Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel*, in *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*, Frankfurt: Klostermann, pp. 44-70.
- Hübner-Funk, S. (1984), *Die Ästhetische Konstituierung gesellschaftlicher Erkenntnis am Beispiel der Philosophie des Geldes in Georg Simmel und die Moderne*, Frankfurt: Suhrkamp, pp.183-201.
- Maffesoli, M. (1996), *The Contemplation of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martinelli, M. (2014), *L'uomo intero. La lezione (inascoltata) di Georg Simmel*, Genova: Il Melangolo.
- Nisbet, R. (1968), *Tradition and Revolt*, New York: Random House.
- Perniola, M. (2002), *Del sentire*, Torino: Einaudi.
- Portioli, C. e Fitzi, G. (2006, a cura di) *Georg Simmel e l'estetica*, Milano: Mimesis.
- Postrel, V. (2004) *The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture, and Consciousness*, New York: Harper Collins Publishers.
- Powell C., Dépelteau F. (2013, a cura di) *Conceptualizing Relational Sociology. Ontological and Theoretical Issues*, New York: Palgrave Macmillan.
- Simmel, G. (1970), *Saggi di Estetica*, Padova: Liviana.
- Simmel, G. (1972), *L'essenza del comprendere storico*, in *Lo storicismo tedesco*, Torino: UTET.
- Simmel, G. (1976), *Arte e civiltà*, Milano: ISEDI.
- Simmel, G. (1984), *Filosofia del denaro*, Torino: UTET.
- Simmel, G. (1985), *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna: Il Mulino.
- Simmel, G. (1993), *Saggi di cultura filosofica*, Parma: Guanda.
- Simmel, G. (2001), *La legge individuale*, Roma: Armando.
- Simmel, G. (2003), *Sulla guerra*, Roma: Armando.
- Simmel, G. (2004), *Filosofia e sociologia dei sessi*, Napoli: Cronopio.
- Simmel, G. (2006), *Sul pessimismo*, Roma: Armando.
- Simmel, G. (2006b), *Estetica e sociologia*, Roma: Armando.
- Simmel, G. (2012), *Kolleghefte und Mitschriften*, GSG 21, Frankfurt: Suhrkamp.