



Gunther Anders interprete di Auguste Rodin L'arte e le sue conseguenze in ambito morale

Nicolò Tarquini
Pontificia Università Lateranense
nicolotarquini@virgilio.it

Abstract

Art unfolds a special relational environment. This relational environment stems from the hermeneutical openness, which in turn results from a unique encounter between the artist, his artwork and the audience. My aim is to reflect upon Rodin's work and to determine the extent to which his sculptures disclose an unknown relational territory. To do so, I draw upon Anders's interpretation of Rodin and use philosopher's thesis as conceptual tools, through which a new reading of French artist' sculptures might be determined. As a result, Rodin's works structure and is intimately structured by relations. Rodin' sculptures, I argue, enrich social communication, through which the weakness of contemporary human relations might be narrowed.

Keywords: Günther Anders, Auguste Rodin, interpretation, interpersonal communication

1. Introduzione: presupposti teorico-metodologici

L'articolo intende approfondire il tema della comunicazione e del rapporto intercorrente tra artista-opera-fruttore partendo dall'analisi di alcune opere dello scultore francese Auguste Rodin, tenendo conto delle riflessioni filosofiche che Günther Anders ha svolto intorno a tale tema; riflessioni che possono fornire un utile trampolino di lancio per ulteriori sviluppi. Non si farà riferimento, in prima battuta, a ciò che delle sculture di Rodin è stato detto nell'ambito della critica d'arte (aspetto che pure verrà tenuto presente),

quanto piuttosto ad una lettura filosofica che si ritiene tuttavia particolarmente pregnante e originale.

Per argomentare circa la legittimità di tale impostazione si farà riferimento principalmente alle tesi avanzate da Alessandro Bertinetto in merito all'“Emergentismo artistico improvvisazionale”, secondo cui, sebbene le intenzioni dell'autore non siano decisive, sono però rilevanti ai fini della completa comprensione dell'opera¹. Scrive infatti: «Anche le intenzioni dell'autore possono avere un peso nella negoziazione del significato e del valore dell'opera che avviene nelle pratiche artistiche, incluse le pratiche interpretative, ma *non forniscono sempre il criterio ultimo di giudizio* e possono essere soppiantate da altri fattori»². La capacità improvvisazionale diventa quindi discriminante per poter sfruttare le possibilità insite in un'opera che, pur presentando una sua “identità”, lascia comunque spazio alle capacità interpretative del fruitore, per cui quella stessa identità, pur senza scomparire, viene ad essere rinegoziata e rimodellata anche per mezzo dell'intervento dello spettatore che ne configura i significati, cooperando con l'artista³. Pur all'interno di un determinato perimetro interpretativo, l'osservatore può infatti beneficiare di un certo grado di arbitrarietà ma sempre in base ad un contesto normativo definito, rappresentato dall'opera⁴.

Ciò che si intende sviluppare in merito alla produzione di Rodin è appunto pensato sulla base del carattere aperto e interattivo dell'opera artistica, tanto più che è la stessa impostazione figurale e spaziale delle realizzazioni rodiniane a suggerire ed incoraggiare tale sviluppo. Si è confortati in questa interpretazione da quanto rilevato già da Georg Simmel nel saggio dedicato a Rodin, un testo in cui il filosofo tedesco rilevava come nella produzione dello scultore francese «ogni figura viene afferrata in una

¹ In ciò tale impostazione si differenzia dall'anti-intenzionalismo assoluto propugnato ad esempio da Livingston.

² Bertinetto (2019 p. 187), corsivo mio.

³ «Le interpretazioni valutative (tras)formano l'identità delle opere e non sono completamente vincolate da criteri immutabili del tipo di quelli tramite cui possiamo attribuire proprietà invarianti alle entità fisiche. Inoltre le opere d'arte non sono soltanto soggette a trasformazione; sono esse stesse trasformative, perché intervengono sulla realtà», Bertinetto (2019, p. 188).

⁴ Un esempio di Alessandro Bertinetto tratto dall'ambito musicale può aiutare a comprendere ciò. Scrive Bertinetto: «Se la norma è quella di suonare in una certa tonalità, poniamo di do maggiore, l'indicazione della tonalità rende possibile un certo modo di suonare (in do maggiore) e l'improvvisatore è libero di suonare quelle note. Allo stesso tempo quella norma lo vincola, perché *non può suonare le note che esulano da quella scala*» (Bertinetto 2014, p. 21. Corsivo mio); si veda anche A. Bertinetto-G.W. Bertram, *We make up the rules as we go along: improvisation as an essential aspect of human practices?*, in *Open Philosophy*, 3 2020, pp. 202-221.

tappa della via infinita che incessantemente percorre – spesso in una tappa così precoce che la figura balza dal marmo solo con contorni difficilmente riconoscibili [...]. *Il rifiuto della forma compiuta significa provocare nel modo più pressante l'attività dell'osservatore*»⁵. Simmel insiste particolarmente sugli aspetti formali e realizzativi dell'opera, mentre l'ipotesi suggerita privilegia maggiormente l'aspetto semiotico-comunicativo della scultura “senza partner”⁶ che sollecita lo spettatore al completamento, perché svolgendo il ruolo di referente implicito, colma quel vuoto creato dal movimento stesso della statua, dalla gestualità implicante un referente momentaneamente assente – assente cioè fintanto che l'osservatore non si assuma la “responsabilità” e il ruolo di referente. Peraltro il brano di Simmel prosegue affermando che «se vi fosse qualcosa di vero nella teoria secondo cui il fruitore deve ripetere in sé il processo creativo, questo non potrebbe accadere più energicamente di quando la fantasia dello spettatore deve *completare ciò che è incompiuto*»⁷. Anche in questo brano il riferimento al completamento riguarda precipuamente la dimensione del “non finito” dell'opera, e tuttavia il concetto, di nuovo, si può estendere anche alla dimensione contenutistica e semantica delle sculture rodiniane.

Si possono riprendere a questo proposito le osservazioni di Hans Robert Jauss riferite ad un contesto differente (quello della pittura) ma per molti aspetti assimilabile. Jauss afferma infatti che le produzioni artistiche «dovrebbero essere intese come *proposte fatte all'osservatore* [...] per partecipare al processo di ri-produzione del mondo nel quadro (per non dire addirittura: del “completamento” di esso attraverso la propria percezione attiva)» e prosegue affermando che «perciò la *réalisation* o “farsi-cosa dell'apparente” [...] non includerà soltanto un'attività ricettiva da parte dello sguardo attivo del fruitore, ma precisamente un'attività co-realizzativa»⁸.

Rilievi di analogo tenore sono stati svolti da Umberto Eco in *Opera aperta*, a proposito delle sculture di Gabo e Lippold, le quali «invitano il fruitore a un intervento attivo, a una decisione motoria, in favore di una poliedricità del dato di partenza»⁹ o, come scrive ancora Eco, l'opera aperta

⁵ Simmel (2007, p. 86, corsivo mio). Su Rodin cfr. anche L. Steinberg, *Other Criteria*, University of Chicago Press, 2007. Relativamente ai cataloghi di Rodin si veda: C. Goldscheider, *Catalogue Raisonné de l'œuvre sculpté*, Lausanne-Paris, Wildeinstein Institute, 1989; P. Gassier, *Rodin*, Catalogo della mostra, 1984.

⁶ Come si vedrà è questo uno dei concetti che emergono dalla lettura andersiana di Rodin.

⁷ *Ibidem*, corsivo mio.

⁸ Jauss (2011, pp. 57-58. Corsivo mio). Sull'estetica della ricezione si veda: A. Gerratana, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in BAIG, IV 2011, pp. 25-34; A. Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

⁹ Eco (1974, p. 155).

è «proposta di un “campo” di possibilità interpretative, [...] configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di “letture” sempre variabili»¹⁰.

Partendo dalle indicazioni che fornisce Rodin stesso, si può sostenere che le sue opere sono costitutivamente bisognose del contributo dello spettatore, servendosi l'autore di espedienti ed elaborazioni scultoree che non costituiscono l'esatta riproduzione della natura ma una loro manipolazione, che, però, ha lo scopo di risultare il più naturalistica possibile, in quanto cercano di riproporre il movimento in modo non naturale. Per ottenere il loro scopo però, tali sculture non possono fare a meno di essere completate dall'occhio dello spettatore e dal movimento di quest'ultimo intorno alla statua, e che è chiamato in tal modo a collaborare al risultato finale dell'opera.

A questo punto potrebbe emergere però il problema per cui l'interattività, se spinta oltre un certo limite, ridurrebbe l'opera ad un semplice pretesto indifferenziato e interamente disponibile all'attività totalmente libera del fruitore; si aprirebbe la possibilità che l'opera possa perdere «il suo statuto normativo [...] rischiando di diventare uno stimolo disponibile a ogni proiezione, così che il giocatore incontrerebbe solo il già noto, mancando l'opportunità di ristrutturare la propria esperienza»¹¹. Non pare però che sia questo il caso in cui si possa verificare tale inconveniente: le opere dell'artista francese mantengono la loro plasticità e forza espressiva; allo stesso tempo, sono pensate e realizzate perché lo spettatore contribuisca in un certo qual modo al “completamento” dell'opera, che solo nello sguardo umano trova la sua piena realizzazione.

Questo primo livello di interattività riscontrabile nella produzione dello scultore francese, si può legare ad un secondo livello di interazione che coinvolge più da vicino gli aspetti sociali e interpersonali. Per fare ciò occorre riassumere brevemente alcune riflessioni che Anders ha svolto in merito alle realizzazioni rodiniane per poi proseguire il discorso in modo più aderente al tema in oggetto.

2. Le opere rodiniane nell'interpretazione di G. Anders

Le considerazioni andersiane riservate a Rodin sono consegnate ad un articolo dal titolo *Scultura senza casa* (“Homeless Sculpture”), trascrizione di una conferenza tenuta negli Stati Uniti e pubblicata nel 1944. Esaminando la scultura intitolata *Ombra*, Anders fa notare come questa statua in definitiva

¹⁰ *Ivi*, p. 154.

¹¹ Velotti (2016, p. 32).

non faccia niente, discostandosi così dalla tradizionale posa delle statue del passato, per cui queste o «stanno semplicemente lì, per farsi guardare» – come ad esempio quelle di Verrocchio o Bernini, oppure fanno qualcosa – e Anders riporta gli esempi di statue danzanti (la scultura di Carpeaux all’Opera di Parigi) o dell’uso del martello (le sculture di Meunier). Al contrario le sculture di Rodin non fanno nessuna delle due cose, anzi «già la parola fare sembra inadeguata. Essa sta piuttosto... parlando con il suo corpo»¹², ma questo parlare è intriso della malinconia dell’animale o del muto, effetto di frustrazione e disperazione; effetto del non poter parlare. «Essa» conclude Anders «non sta facendo niente, sta solamente esprimendosi»¹³.

Il punto interessante è il fatto che manca un referente, un destinatario di questo esprimersi, qualcuno cioè che raccolga il bisogno di comunicazione che la statua – e, possiamo aggiungere, l’uomo di inizio Novecento che si intravede “dietro” la statua – porta con sé. Nel prosieguo del lavoro si tornerà su questo punto dell’assenza di referente per avanzare una diversa ipotesi di lettura. Come considerazione a margine si può rilevare che se ogni componimento artistico è ovviamente rivolto ad uno spettatore, ad un “tu”, in questo caso sembra di poter dire invece che l’opera artistica in esame sia da un lato, in quanto “opera”, portatrice di questa intenzionalità, ma che, d’altro lato, mancando di referente gestuale, neghi se stessa come prodotto artistico pensato per l’osservazione.

Il gesto della statua, il suo esprimersi, non ha un referente, manca l’interlocutore, la “controparte” del gesto: c’è in Rodin l’impiego del “gesto senza partner”¹⁴ utilizzato anche da varie espressioni artistiche del Novecento. A questo punto Anders propone l’interpretazione del “gesto senza partner” come atto religioso: il referente del gesto è invisibile e la mancanza dell’integrazione sociale è compensata con l’integrazione nella dimensione religiosa.

È tuttavia concepibile interpretare tale aspetto presente nelle sculture di Rodin in modo diverso da quanto fatto in questo brano da Anders, e proprio

¹² Anders (2003, p. 16). Su Anders si veda W. Reimann, *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders*, Wien, Passagen, 1990; P.P. Portinaro, *Il principio disperazione. Tre studi su Günther Anders*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; A. Cernicchiaro, *Günther Anders. La Cassandra della filosofia*, Pistoia, Petit Plaisance, 2014; E. Jolly, *Nihilisme et technique. Étude sur Günther Anders*, EuroPhilosophie, 2017; N. Mattucci-F.R. Recchia Luciani, *Obsolescenza dell’umano. Günther Anders e il contemporaneo*, Genova, Il melangolo, 2018; N. Mattucci, *Tecnocrazia e analfabetismo emotivo. Sul pensiero di Günther Anders*, Milano-Udine, Mimesis, 2018; M. Latini-A. Meccariello, *L’uomo e la (sua) fine. Saggi su Günther Anders*, Trieste, Asterios, 2020².

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

utilizzando alcune delle riflessioni andersiane che si trovano nella chiusura del saggio che si sta prendendo in considerazione.

Nell'ultimo paragrafo viene infatti affermato come l'intenzione ultima che giace al fondo delle sculture di Rodin sia la volontà di rappresentare il divenire¹⁵ attraverso dei materiali (pietra, metallo) e un'arte (la scultura) tutt'altro che adatti allo scopo: cioè la mobilità e l'incessante fluttuazione del reale, sono rappresentati attraverso quell'arte, la scultura, che è tra le meno adatte al compito prefissato. Eppure non si tratta di una sfida dell'artista con se stesso, di un virtuosismo volto soltanto a manifestare le proprie capacità tecniche. La fluidità incessante della realtà, la temporalità, può essere impressa e manifestata dalla scultura solo se lo spettatore interviene con il suo sguardo e i suoi movimenti attorno all'opera: «Da voi – afferma Anders – ci si aspetta che giriate intorno alla figura e ammiriate il continuo cambiamento di luce, ombra e forma che si attua durante il vostro movimento. Quindi ognuna delle sue [di Rodin] figure è, per così dire, un involucro di tempo virtuale. Noi dobbiamo realizzare questo tempo»¹⁶. Fin qui Anders.

Dalle ultime battute si evince l'imprescindibilità del rapporto scultura-spettatore poiché il rapporto tra osservatore e opera è la condizione indispensabile perché si realizzi l'effetto sperato dallo scultore e l'oggetto artistico possa trasmettere il suo messaggio, come rileva anche Rosanna Gangemi, in riferimento allo scultore francese: «Per infondere il movimento, *grande è il posto riservato allo spettatore*: nessuna posizione assegnata, le sue sculture possono essere guardate da ogni lato»¹⁷. Considerazioni in parte assimilabili sono state svolte da Roland Recht per il quale «la question du *locus* prend chez Rodin une dimension qui dépasse de très loin un simple problème de scénographie. C'est que ce *locus* est aussi un "espace mental" qui prend naissance grâce à la double contribution de la figure sculptée et de

¹⁵ È lo stesso Rodin ad affermare «Pensate innanzitutto che il movimento è il passaggio da una posizione a un'altra [...]. È in definitiva una metamorfosi di tal genere che il pittore o lo scultore opera facendo muovere i suoi personaggi. Riproduce il passaggio da una posizione a un'altra: mostra come la prima trapassa insensibilmente nella seconda. Nella sua opera si distingue ancora una parte di ciò che fu e si rivela in parte ciò che sta per essere. [...] nella realtà il tempo non si ferma: e se l'artista riesce a *produire l'impressione* di un gesto che si compie in diversi istanti, la sua opera è certamente molto meno convenzionale dell'immagine scientifica in cui il tempo è come bruscamente sospeso», Rodin (2003, pp. 44; 45; 48). L'opera d'arte non è imitazione esatta della natura e descrizione asettica e neutrale della stessa, ma rielaborazione creativa in cui si riesce a presentare ingegnosamente l'effetto naturale in modo "non descrittivo".

¹⁶ Anders (2003 p. 27).

¹⁷ Gangemi (2020, p. 164. Corsivo mio).

la présence du spectateur»¹⁸. Da ciò si evince il ruolo particolare rivestito dall'immaginazione, non solo quella dell'artista ma anche quella dello spettatore all'interno del processo interpretativo dell'opera d'arte. In riferimento alla produzione dello scultore francese, Rosalind Krauss afferma:

Again and again Rodin forces the viewer to acknowledge the work as a result of a process, an act that has shaped the figure over time. And this acknowledgment becomes another factor in forcing on the viewer that condition of which I have spoken: *meaning does not precede experience but occurs in the process of experience itself*¹⁹.

I rilievi di Rosalind Krauss ribadiscono il concetto della sopravvenienza del significato dell'opera rispetto al puro dato sensoriale costituito dal prodotto dell'artista, che non si presenta, quindi, come qualcosa di imposto allo spettatore, il quale avrebbe in tal caso l'unico ruolo di registrare quanto offertogli. Piuttosto si può ancora riaffermare come la scultura dell'artista francese costituisca un esempio calzante di quell'emergentismo improvvisazionale che si è indicato nell'introduzione come sfondo teorico cui si fa qui riferimento: il significato "emerge" rispetto alla semplice "datità" empirica offerta dal prodotto artistico e lo spettatore è chiamato ad improvvisare quella negoziazione di significato responsabilizzandolo.

3. Sviluppi e riflessioni circa la lettura andersiana

In base a ciò è ragionevole rileggere quanto Anders stesso affermava in alcuni paragrafi precedenti circa l'assenza di partner dell'opera, cosa che poi lo portava ad ipotizzare una "integrazione religiosa" della scultura. È invece plausibile avanzare una diversa interpretazione, e cioè che la traduzione scultorea della temporalità tentata da Rodin, non sia solo il tentativo di raffigurare la "stoffa" diveniente della realtà, il tentativo di svelare l'essenza segreta delle cose, quanto piuttosto lo strumento per superare l'isolamento della statua, il suo essere "senza casa", espressione che dà il titolo allo studio andersiano: la "casa" della statua sarebbe allora costituita dalla imprescindibile relazione che essa intrattiene – e non può non intrattenere – con lo spettatore. Non quindi un gesto senza referente, ma un gesto con un referente ben preciso, lo spettatore appunto, che è strutturalmente coinvolto dallo scultore e dalla scultura nel processo di svelamento del messaggio e del significato dell'opera. Perché ci sia comunicazione del messaggio deve

¹⁸ Recht (2009, pp. 8-9).

¹⁹ Krauss (1977, p. 30).

esserci la relazione ed è la relazione la “dimora” presso la quale spettatore e opera si incontrano e in tal modo superano il reciproco isolamento.

Allo stesso tempo – sia detto per inciso – la complementarità tra artista-opera da un lato e osservatore-interprete dall’altro non può far dimenticare che la lettura dell’interprete ha allo stesso tempo dei limiti dati da una certa “durezza” o “resistenza” che l’opera, per quanto possa essere parzialmente indeterminata, porta con sé, veicolando lo spettro delle possibili letture all’interno di un perimetro in certo modo definito: altrimenti non si potrebbe neanche parlare propriamente di un *autore* dell’opera, ridotta quest’ultima a risultato di uno sforzo collettivo, e neanche della capacità propria dell’artista di indurre ad un ripensamento degli schemi. Non si può negare cioè un certo primato dell’artista nell’evento costituito dalla fruizione dell’opera, e ciò d’altro canto non significa togliere un notevole gradiente di iniziativa dal lato dello spettatore.

Si prenda ora un altro esempio a giustificazione di ciò: molte opere rodiniane, come *Les Bourgeois de Calais*, erano pensate inizialmente per essere poste sulla piazza della città senza piedistallo, a significare la completa appartenenza dell’opera al tessuto urbano, senza l’interruzione della base che ne avrebbe limitato la veridicità e l’inclusione nella comunità cittadina. Scrive infatti Roland Recht: «Rodin avait envisagé de le disposer devant l’Hôtel de Ville de Calais, pourvu d’un socle très bas, comme si les statues marchaient à même la place. Celle-ci devenait ainsi, pour la première fois dans l’histoire de la sculpture, un *locus* où le corps sculpté est placé sur le même plan que le spectateur»²⁰.

A proposito del progetto originale de *Les Bourgeois*, Antoinette Le Normand scrive che «le spectateur se fût trouvé comme devant l’une de ces installations contemporaines dont *il est invité à devenir lui-même un élément*»²¹. Prova ulteriore delle potenzialità a cui si presta(va) in termini di richiamo per l’osservazione e l’aggregazione sociale, che avrebbe dovuto accogliere e fornire una “casa” alla scultura. Si ricordi che il titolo dell’articolo andersiano che viene utilizzato per interpretare le opere dello scultore francese è “Homeless sculpture”, per cui le sculture sono non solo “senza casa”, ma forse, volendo tradurre secondo il senso originale

²⁰ Recht (2009, p. 8).

²¹ Le Normand-Romain (2011, p. 27. Corsivo mio). E aggiunge: «Le *Monument des Bourgeois de Calais* lui-même, tel que nous le connaissons, n’en est pas si loin toutefois puisque, au musée Rodin, *les visiteurs s’insèrent tout naturellement dans le groupe et s’y font photographier, au point qu’il a fallu l’entourer d’eau pour freiner cette tentation*» (*Ibidem*. Corsivo mio).

dall'inglese, esse sono proprio "senza tetto" cioè erranti, indigenti, mancanti di qualunque forma di sostentamento.

Il legame imprescindibile osservatore-opera scultorea si profila come un luogo del possibile superamento delle astratte individualità, isolate le une dalle altre²², e dal contesto cui afferiscono: la "casa" che la statua ha perduto nella modernità e di cui la statua – e con essa l'artista – va in cerca, è la sua relazione ineliminabile con lo spettatore, senza il quale non sarebbe nemmeno completa nella sua intenzionalità semantica.

Lo spettatore, l'individuo isolato cui fanno riferimento tanto Rodin quanto Anders, ottiene quindi una prima possibilità di superamento della propria condizione umana mediante la funzione di "partner" ermeneutico-referenziale cui la statua è strutturalmente orientata, pertanto la contemplazione estetica si rivela molto più di quanto possa essere comunemente inteso, presentandosi invece come luogo di trascendimento della situazione socio-antropologica abituale dell'isolamento monadico.

Per usare le parole di Pietro Montani, quella del "fruitore cooperante" «è un'esperienza intensa e rigenerante, formativa (nel senso della *Bildung* individuale) e critica (nel senso del rafforzamento dell'autonomia del giudizio). Essa resta tuttavia un'esperienza essenzialmente riflessiva»²³. Interpretare equivale ad un processo produttivo che modifica il mondo dell'esperienza e acquisisce così un risvolto pragmatico; tramite questo concetto «arriviamo a riconoscere nell'interazione interpretativa la natura di un atto che, nel modificare chi lo compie, *modifica al tempo stesso il mondo dell'agire e del patire*»²⁴.

4. Conclusioni

Partendo dalla lettura offerta da Anders e da quanto sostenuto dallo stesso artista francese, sembra ragionevole attribuire tale caratteristica polisemica anche alle produzioni scultoree di Rodin, che possono veicolare quella interrelazione tra individui che nella società europea Otto-Novecentesca (ma potremmo estendere la notazione anche a quella del terzo millennio) non era

²² Come nota anche Antonio G. Saluzzi «l'analisi dell'opera di Rodin dà lo spunto per una disamina della società piccolo borghese prodotta dalla rivoluzione industriale e caratterizzata dalla perdita di un mondo sociale e politico di riferimento e dal processo di reificazione dell'uomo» (2003, p. 113. Corsivo mio).

²³ Montani (2014, p. 66).

²⁴ Montani (2007, p. 112. Corsivo mio).

sperimentabile nella quotidianità, nella quale anzi era (ed è ancora oggi) preponderante il conflitto, l'atomismo e l'individualismo più esasperato.

Così come l'artista elabora opere autonome, allo stesso modo l'immaginazione dell'osservatore è chiamata a completare quanto di indefinito si trova nella creazione artistica e allo stesso tempo a sviluppare il contenuto semantico che non risulta immediatamente fruibile ma comporta un intervento attivo dello spettatore; il "senso" dell'opera, come scrive Rosalind Krauss, segue l'esperienza piuttosto che imporsi allo spettatore.

Tutto ciò potrebbe comportare anche una certa rielaborazione del concetto di "artista", come colui che non solo fornisce un prodotto già interamente definito che può essere solo contemplato passivamente, ma che riesce anche ad adottare delle strategie comunicative in grado di sollecitare nello spettatore un ruolo attivo e compartecipe, per quanto in modo limitato, nel processo artistico, così che anche questi possa elaborare o rielaborare dei concetti propri ma, allo stesso tempo, anche in virtù della sollecitazione dell'opera. Anche nel caso dello spettatore si può parlare, quindi, di un certo grado di creatività: questa consiste nella rielaborazione del materiale sensibile che in tal caso è costituito dall'opera d'arte, la quale, però, dato il suo carattere parzialmente "aperto" (mi riferisco a quelle già analizzate di Rodin, ma il discorso potrebbe essere rivolto anche ad altre manifestazioni artistiche) rivolge un invito all'immaginazione del fruitore che è investito del ruolo singolare di interpretare l'opera integrando quanto in essa rimane di non esplicitato; in tal modo l'esperienza della fruizione artistica costituisce un'occasione privilegiata di formazione-trasformazione dei propri schemi interpretativi e di ridefinizione dell'orizzonte concettuale dello spettatore.

Bibliografia

- Anders, G., 2003, *Saggi dall'esilio americano*, trad. it. di S. Cavenaghi e A.G. Saluzzi, Bari, Palomar («Homeless Sculpture», 1944, in *Philosophy and Phenomenological Research*, n. 2, pp. 293-307).
- Bertinetto, A., 2014, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Lucca, Libreria musicale italiana, pp. 15-28.
- Bertinetto, A., 2019, «L'emergentismo nell'arte», in *Philosophy Kitchen*, 11, pp. 177-191.

- Bufalo, R., 2010, «Legalità/Creatività. Emilio Garroni legge Kant», in *Studi di estetica*, 43, pp. 145-156.
- Eco, U., 1997⁴, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- Gangemi, R., 2020, «Senza riparo in moto perpetuo. Gunther Anders su Rodin», in E. Saletta (a cura di), *La scrittura dell'esilio oltreoceano. Diaspora culturale italo-tedesca nell'Europa totalitaria del nazifascismo*, Roma, Aracne, pp. 155-177.
- Jauss, H.R., *Breve apologia dell'esperienza estetica (Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universitätsverlag, Konstanz, 1972), trad. it. di M.G. Brega, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Krauss, R., 1977, *Passages on modern sculpture*, The Viking Press, New York.
- Le Normand-Romain, A., 2011, *Organiser l'espace*, in «Rue Descartes», 1, pp. 24-35.
- Montani, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Montani, P., 2014, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano.
- Recht, R., 2009, «L'Habitant de la sculpture. Remarques sur le locus et la perception du corps plastique», in *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 1, pp. 1-13.
- Rodin, A., 2003, *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell (L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell)*, a cura di L. Quattrocchi, Abscondita, Milano.
- Saluzzi, A.G., 2003, *Postfazione a G. Anders, Saggi dall'esilio americano*, Palomar, Bari.
- Simmel, G., 2007, *Rodin* in A. Rodin, *La lezione dell'antico*, Abscondita, Milano. (*Rodin mit einer Vorbemerkung über Meunier*, in G. Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Alfred Kröner, Leipzig, 1911)

Velotti, S., 2016, «Sull'opera d'arte nell'epoca del controllo tecnico» in Guastini, D., Ardovino, A. (a cura di), *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Pellegrini, pp. 29-38.