

Raffaele Simongini

# **SENZA STILE**

*Scritti di teoria dell'arte*

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884674929-1

## INDICE

Introduzione	9
Capitolo Primo Il caos stilistico	17
Capitolo Secondo La neurostilistica	27
Capitolo Terzo Lo stile secondo Gombrich e Greenberg	39
Capitolo Quarto Lo stile tra segni e immagini, schemi e aggregati	51
Capitolo Quinto Lo stile e la svolta iconica	61
Capitolo Sesto L'estetica analitica adotta lo stile	73
Capitolo Settimo La cultura visuale adotta lo stile: dispositivi ottici e strutture metaforiche	99
Capitolo Ottavo La fenomenologia degli stili	115
Capitolo Nono Lo stile e l'arte contemporanea	123
Conclusioni	139
Bibliografia	149



## INTRODUZIONE

L'attività conoscitiva dell'uomo si caratterizza per la capacità di riunire la molteplicità dei fenomeni all'interno di categorie più generali al fine di costruire un mondo simbolico fondato su principi universali. La filosofia, a cominciare da Platone, ha distinto tre categorie che corrispondono a valori comunemente riconosciuti: il vero, il bene e il bello. A partire da Kant, però, la tricotomia originaria trova una nuova sistemazione nelle tre *Critiche*. Successivamente l'influenza del pensiero kantiano ha determinato la suddivisione della filosofia in logica, etica ed estetica, e poi in scienza, morale ed arte.<sup>1</sup> In particolar modo l'arte è un'attività che coinvolge un'altra categoria, importante ai fini di una riflessione storica e filosofica: lo stile.

Lo stile si identifica, a nostro parere, con una categoria trascendentale che determina un aspetto costitutivo dell'arte stessa. Infatti, come il termine trascendentale indica in senso kantiano il principio secondo il quale l'esperienza è sottoposta al dominio delle rappresentazioni a priori<sup>2</sup> dello spazio e del tempo, così allo stesso modo le opere d'arte sottostanno a categorie che denominiamo stili.

Il saggio *Senza stile. Scritti di teoria dell'arte* nasce come naturale prosecuzione del precedente volume, *Estetica dell'immagine*,<sup>3</sup> dove si descrivevano gli stili come forme della visione e della rappresentazione del mondo in una determinata epoca.

Ripercorriamo brevemente i punti salienti di quel libro. Le teorie esposte ruotavano attorno ad un problema fondamentale per la storia dell'arte e al suo interno per la storia degli stili: la forma come elemento imprescindibile per l'analisi stilistica. Certo il testo tentava di ricondurre la forma e il contenuto a due modalità differenti d'interpretazione dell'opera d'arte, il *come* e il *che cosa*, che determinano la distinzione tra due classi di storici dell'arte: i formalisti e i contenutisti. I primi ripetono che ogni opera d'arte rappresenta una soluzione ad un problema puramente formale. I secondi, invece, individuano nel contenuto dell'opera d'arte la fonte dello stile, secondo il principio che lo stile non sarebbe altro che il veicolo oggettivo del contenuto, in cui sono negati come prioritari i valori formali dell'opera d'arte. In ogni caso l'arte contemporanea ha dimostrato ampiamente che il dualismo appena esposto oggi è da considerarsi definitivamente sorpassato.

In realtà, ogni stile è determinato da una forma che esprime solo in quel modo il contenuto, e non altrimenti.

D'altra parte un teorico dell'arte di formazione kantiana come Konrad Fiedler sug-

<sup>1</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Milano 1997.

<sup>2</sup> Con il termine a priori si intende non derivato dall'esperienza.

<sup>3</sup> Cfr. R. Simongini, *Estetica dell'immagine. Gli stili come forme della visione e della rappresentazione*, Libreria Universitaria, Padova 2010.

gerisce una possibile spiegazione: il linguaggio visivo di un'opera d'arte, quale che sia il *medium* utilizzato, esprime il contenuto che le è proprio esclusivamente in quella forma visiva e non in altre.

Lo stile in quanto *modo*, non è pensabile se non come soggetto *modalizzato* di un determinato linguaggio in una specifica forma.<sup>4</sup>

Certo tra gli approcci possibili allo studio dello stile è stata privilegiata l'indagine trascendentale, così come si configura nella *Critica della Ragion Pura* di Kant, e in particolar modo nella parte dedicata all'*Estetica trascendentale*. Come ben spiega Andrea Pinotti:

Lo stile è a priori del mondo poiché è condizione di possibilità dell'esperienza. Non si dà esperienza se non in uno stile, in una declinazione stilistica. Lo stile è costitutivo del mondo. Oppure, il che è lo stesso, il mondo è il tema mai dato su cui insistono le variazioni stilistiche. [...] Ma ciò che è a priori per lo stile, ciò che costituisce la condizione di possibilità è il corpo. Il corpo proprio, che noi siamo e abbiamo, è ciò che ci permette di essere nel mondo. E di esserlo innanzitutto come esseri sensibili, estetici. Se lo stile è l'a priori del mondo, il corpo è l'a priori dello stile. Cercare di riflettere sulle condizioni di possibilità dello stile significa collocarsi su un terreno di indagine trascendentale.<sup>5</sup>

Nella *Critica della Ragion pura*, Kant si interroga su come la molteplicità della materia sia organizzata in una forma costante e universale ordinata secondo lo spazio e il tempo.

Kant in questo modo concepisce ogni conoscenza come il risultato di due differenti componenti: un elemento materiale, proveniente dalla realtà, a cui si aggiunge un elemento formale, che è un contributo del nostro intelletto. Possiamo provare ad immaginare una donazione della forma, interna al nostro pensiero, alla materia che costituisce la realtà. Ad esempio nella conoscenza sensibile la nostra facoltà dell'intuizione impone una forma a priori trascendentale alla realtà esterna che denominiamo spazio.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Scrive Erwin Panowsky, uno storico dell'arte che non ha mai condiviso l'idea di una lettura formalista dell'opera, ma che conferma le nostre ipotesi: «Un fenomeno che crea forme e si esprime quindi in un linguaggio formale (o se si preferisce, in uno stile) ma non nel senso che “il contenuto fondamentale della forma è un contenuto formale” ma nel senso che ogni contenuto per potersi esprimere si deve necessariamente far forma. Lo stesso contenuto in epoche diverse non può affatto essere espresso, perché la forma che esso assume in un'epoca, partecipa in modo tale alla sua essenza che, in altra forma, esso non sarebbe affatto lo stesso contenuto.» in E. Panowsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2008, p. 153.

Invece il teorico dell'arte Heinrich Wölfflin, in ambito formalista, ha scritto: «Non lo so (e ritengo improbabile) se gli uomini abbiano visto sempre allo stesso modo, come è stato affermato; ma è certo che nella storia dell'arte si può osservare una successione di diverse forme di rappresentazione.» in H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Milano 1984, p. 474.

<sup>5</sup> A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, Mimesis, Milano 2001, p. 9.

<sup>6</sup> In *Estetica dell'immagine* si era peraltro scelto di riprendere la parte dell'estetica trascendentale dedicata allo spazio, poiché era naturale sostenere che una teoria dello stile, nel caso dell'opera d'arte figurativa, sia inevitabilmente connessa allo spazio della rappresentazione.

Per riassumere il discorso si legga la citazione di Emilio Garroni, filosofo ed esegeta del pensiero kantiano: «In realtà la filosofia critica ha sostenuto piuttosto questo: che noi abbiamo coscienza sensibile degli oggetti tra i quali siamo immersi sia attraverso le affezioni dei sensi, sia attraverso un'organizzazione di esse mediante forme, spazio e tempo, concepite come forme a priori. [...] Probabilmente, come del resto fu allora suggerito in anticipo su ogni concezione evolucionistica moderna, si tratta di forme a priori che fanno parte della nostra, umana, dotazione genetica, non di forme trascendentali per ogni tipo di coscienza sensibile.» in E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 5.

Proprio in questa accezione, l'estetica trascendentale ha consentito una riflessione sul rapporto tra corpo, stile e arte.

Pertanto se mutano gli stili, come dimostra la storia dell'arte, e se gli stili sono correlati in modo trascendentale al corpo, al suo modo di fare esperienza dello spazio e del tempo, come dimostra l'estetica, allora anche il modo di percepire il mondo è soggetto al divenire. In effetti Pinotti suggerisce di comprendere la storia dell'arte come una storia degli stili fondata sul divenire storico degli a priori estetici. È evidente che si tratta di storicizzare l'estetica trascendentale kantiana, che concepisce la scienza di tutti i principi a priori della sensibilità sulla base di un soggetto e un mondo fenomenico generalizzato secondo una concezione universalistica dell'esperienza sensoria. Al contrario la storicizzazione esige una pluralizzazione dell'*a-priori spaziale* secondo il principio che l'atto della visione non è una operazione identica in ogni epoca. Sottolinea ancora Pinotti:

Non si dà un unico mondo su cui insistono le varie culture: ogni cultura ha/è il proprio mondo, che essa poieticamente costruisce nel proprio stile. Non si dà una percezione fisiologica, neutra, universale e normale del mondo, di cui le rappresentazioni artistiche sarebbero una deformazione più o meno realistica: la percezione ha una sua storia che si dà a vedere nella storia degli stili.<sup>7</sup>

La storia della percezione dipende dall'occhio e dal tatto, come hanno dimostrato Adolf Von Hildebrand, Alois Riegl e Henrich Wölfflin, in cui un senso può dominare sull'altro a seconda dell'epoca che viene presa in considerazione. La mano e l'occhio, il tattile e l'ottico, la linea e la superficie, si codificano in coppie categoriali che costituiscono la grammatica dello stile, la struttura fondamentale di una estetica di matrice kantiana. Riassumiamo brevemente le teorie degli autori appena citati.

Ne *Il problema della Forma nell'arte figurativa*<sup>8</sup> (1893) lo scultore Adolf von Hildebrand suddivide la relazione visiva tra soggetto e oggetto in due forme della visione: la visione da vicino o visione tattile e la visione da lontano o visione ottica.

La prima, spiega Hildebrand, è determinata dall'osservazione di un oggetto a distanza talmente ravvicinata per cui non è possibile distinguere un'immagine unica, ma solo tante piccole parti frammentate, che successivamente sono assemblate in una forma unitaria dal movimento degli occhi e della testa. In questo caso la visione assomiglia al tatto, dove l'occhio sembra toccare l'oggetto per riconoscerlo. Il risultato della visione ravvicinata è la rappresentazione tattile o motoria, denominata anche forma esistenziale o forma oggettiva delle cose, che corrisponde al loro aspetto reale per orientare la nostra percezione nel mondo.

La seconda forma visiva è quella ottica, in cui l'osservatore allontanandosi dall'oggetto lo può guardare nella sua interezza. Tale visione restituisce l'immagine come una forma attiva che dipende dal punto di vista dell'osservatore.

Quindi per Hildebrand il senso tattile restituisce il peso, la misura e le dimensioni effettive del singolo oggetto, mentre quello ottico ricomponе l'apparente unità formale dell'oggetto inserendolo nello spazio circostante. Ne consegue che la rappresentazione

<sup>7</sup> A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, cit., p. 12.

<sup>8</sup> A. Von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2001.

tattile può essere paragonata alla conoscenza oggettiva della scienza, mentre quella ottica alla conoscenza soggettiva dell'arte.

Alois Riegl, invece, sostiene che i due parametri con cui si misurano le modalità della visione sono la superficie, a cui è associato il tattile, e lo spazio, a cui è accordato l'ottico. Il tattile e l'ottico non rappresentano due categorie costanti a priori, in senso kantiano, ma mutano nel corso della storia dell'arte, evolvendosi negli stili. Scrive Riegl:

L'umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere rappresentate davanti gli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio.<sup>9</sup>

L'arte antica collegava le singole forme nel piano, di cui era prigioniera, negando l'esistenza della terza dimensione come principio ispiratore dell'arte. Al contrario l'arte moderna esige la rappresentazione dello spazio in profondità attraverso l'illusione tridimensionale. L'arte tardo-romana, storicamente compresa tra l'impero di Costantino e quello di Carlo Magno, occupa una posizione intermedia consentendo il passaggio tra il piano e la profondità. Ad esempio nei mosaici bizantini il piano di fondo anticipa la rappresentazione di uno spazio reale popolato da oggetti tridimensionali.

Riegl inoltre propone anche una tripartizione epocale della storia dell'arte riconducibile ai modelli dell'arte simbolica, classica e romantica declinati da Hegel. Il primo periodo comprende l'antico Egitto fino alla proclamazione, con l'editto di Costantino nel 313 d.C., del cristianesimo come religione di stato. In questa fase, l'arte è dominata dall'ideale religioso politeistico inteso come miglioramento della natura attraverso la bellezza corporea. Il secondo periodo inizia con il Medioevo e si conclude nel 1520, anno della morte di Raffaello e della diffusione della Riforma luterana. In questo stadio domina il cristianesimo e l'arte è concepita come miglioramento della natura attraverso la bellezza spirituale. Infine il terzo periodo, che giunge fino all'epoca di Riegl, è caratterizzato da una concezione dell'arte pensata come riproduzione della natura caduca e sorretta da un punto di vista scientifico. In quest'ultima fase, l'evoluzione stilistica consiste nel confronto dell'arte con la natura, dove la natura non è più concepita come un oggetto da imitare, ma come principio di formazione organica con cui competere per produrre forme nuove.

In tal senso le arti visive non si interessano esclusivamente al *che cosa*, ovvero al contenuto, ma al *come* si rappresenta una forma in uno spazio o in una superficie.

Per Riegl la forma indica le tre dimensioni spaziali dell'altezza, larghezza e profondità, mentre la superficie la bidimensionalità. Quando la forma è appresa dal tatto si ha un'apprensione oggettiva; al contrario la vista può cogliere solo gli aspetti soggettivi, e solo successivamente integrarli con il tatto per inserire la superficie nello spazio tridimensionale.

Il percorso di Riegl si svolge all'interno dell'opposizione tra tattile e ottico, comune a tutte le arti, che lo studioso austriaco individua nella marcia di un *Kunstwollen*, che dall'antico Egitto passa all'arte tardo-antica fino a quella moderna. Il *Kunstwollen* è la

<sup>9</sup> A. Riegl, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959, p. 368.

volontà dell'arte che si afferma come storia delle forme. In questo senso l'opera d'arte diventa espressione di una civiltà e del suo modo unico ed originale di vedere la realtà in un determinato periodo. A questa concezione si deve associare la sensibilità dell'artista che interpreta l'epoca in un determinato stile.

Nel saggio *Concetti fondamentali della storia dell'arte*<sup>10</sup> Heinrich Wölfflin compie, all'interno della storia degli stili, una esauriente trattazione delle forme visive. Il presupposto da cui parte il Wölfflin è la considerazione che ogni epoca ha una forma propria della visione che condiziona il modo di guardare dell'artista. Ne consegue che l'obiettivo finale per lo storico dell'arte risiede nella identificazione di forme visive primarie che rivelino le costanti di uno stile.

La grande novità di queste posizioni critiche consiste nello sviluppo di una storia della visione che deve essere compiuta all'interno della storia dell'arte, intesa come analisi metodologica degli stili.

Wölfflin sviluppa il sistema delle forme fino ad arrivare a distinguere complessivamente cinque coppie della visione che a loro volta determinano gli stili. Esse sono: lineare – pittorica; superficie – profondità; chiusa – aperta; molteplicità – unità; chiarezza assoluta – chiarezza relativa.<sup>11</sup>

In pratica, lo storico dell'arte elvetico individua nel Rinascimento e nel Barocco due modelli stilistici universali che, nel corso della storia, si ripetono in altri movimenti artistici. Quindi, le cinque differenti forme della visione definiscono nel corso del tempo questi due stili archetipi associando al primo termine di ogni coppia il Rinascimento e al secondo il Barocco.

Ogni forma visiva, appartenente ad uno dei due modelli stilistici universali, si evolve nel corso della storia. I movimenti stilistici, infatti, si alternano attraverso il passaggio dai primi termini delle coppie ai secondi che indicano l'avvento del nuovo stile per poi tornare ciclicamente sulle posizioni iniziali con la nascita di processi artistici rinnovati. Tale movimento può essere visualizzato con il grafo spiraliforme. Se saliamo su una scala a chiocciola, torniamo ciclicamente sulla posizione del gradino iniziale ma ad altezza diversa.

Le cinque coppie vettoriali indicate dal Wölfflin rappresentano il passaggio da una epoca all'altra. Il cambiamento della coppia vettoriale attua una sorta di ritorno a strutture stilistiche affini alternando le due grandi unità stilistiche della storia dell'arte: Rinascimento e Barocco.

Lo schematismo delle cinque coppie vettoriali<sup>12</sup> del Wölfflin è spesso etichettato

<sup>10</sup> H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit.

<sup>11</sup> Cfr. R. Simongini, *Estetica dell'immagine*, cit.

<sup>12</sup> Di seguito una sintetica descrizione delle categorie con i commenti del Wölfflin:

Lineare e pittorico: Lo stile lineare o plastico evidenzia la forma delle singole figure, sottolineandone i contorni con linee nette e continue, che sono modellate con netti contrasti cromatici. Nello stile pittorico, invece, la raffigurazione precisa dei singoli corpi è trascurata a favore dell'immersione degli stessi nello spazio e nell'atmosfera, in cui i contorni e le linee sono svalutati o sono appena accennati e i colori non sono più accostati ma mescolati con passaggi tonali. Inoltre, la forma è percepita da lontano, in quanto interagisce con lo spazio circostante e il dato atmosferico. «In termini più generali: da una parte si sentono gli oggetti nei loro elementi tattili, nel contorno, cioè nelle superfici, dall'altra si percepiscono in maniera da affidarsi esclusivamente all'apparenza visibile della

come formalismo. Tale termine non può essere inteso nell'accezione morfologica, ovvero di una configurazione della forma che si attiva spontaneamente nell'espressione artistica, ma nell'accezione trascendentale, così come è stata delineata da Kant nella prima *Critica*. La storia dell'arte diventa per Wölfflin la storia degli stili come possibili schemi trascendentali o forme visive da cui l'artista inizia per delineare una rappresentazione del mondo.

In *Concetti fondamentali della storia dell'arte* Wölfflin afferma che un quadro deve più ad un altro quadro che all'osservazione diretta della realtà. Dall'evidenza di questo postulato nascono le forme della visione e le leggi che le governano all'interno di una continuità storica.

E così giungiamo al testo che vi state apprestando a leggere, ispirato da una serie di corsi svolti negli ultimi anni all'Accademia di Belle Arti dedicati alla questione dello stile così come si configura all'interno di una disciplina, la storia dell'arte, che deve confrontarsi in un dialogo ininterrotto non solo con l'estetica kantiana, ma anche con la filosofia dell'arte nella declinazione hegeliana, con l'estetica analitica e con le recenti ricerche dei *visual studies*. Non è un caso d'altronde, se la disciplina che si insegna nelle Accademie di

realtà, rinunciando al disegno tangibile. [...] La visione plastica, che s'affida al contorno, isola le cose; per l'occhio che invece vede pittoricamente, esse si raggruppano insieme. Nel primo caso, l'interesse è rivolto piuttosto alla comprensione dei singoli oggetti come valori precisi, tangibili; nell'altro nel cogliere l'aspetto visibile delle cose nel loro complesso, come un'apparenza ondeggiante».

Superficie e profondità: Nell'arte rinascimentale la scansione per superfici parallele produce una cristallizzazione delle forme, mentre nell'arte barocca l'assenza di piani restituisce il movimento dei corpi. «L'arte classica riduce le parti di un'entità formale ad una successione di superfici; l'arte barocca accentua invece il sovrapporsi nello spazio. La superficie rappresenta l'elemento vitale della linea, mentre la continuità delle superfici costituisce la miglior forma di visibilità. Dalla svalutazione del contorno deriva la svalutazione della superficie piana e l'occhio è costretto a collegare gli oggetti essenzialmente nel senso dello spazio, in profondità».

Forma chiusa e forma aperta: L'arte classica è definita da una simmetria di forme e da direttrici orizzontali e verticali che seguono la naturale ortogonalità della cornice. L'arte barocca nel fuggire da questa ortogonalità e simmetria della composizione a favore della diagonale, definisce lo spazio visivo con una apparente continuità delle linee e delle superfici esterne al quadro. «Ogni opera d'arte deve costituire un tutto conchiuso in sé, ed è trovare in essa un difetto quando si riscontra che non ha, in sé, i suoi limiti. Ma l'interpretazione di questa esigenza è stata così diversa nel XVI e nel XVII secolo che, di fronte alla forma più sciolta del barocco, la composizione classica si può designare senz'altro come l'arte della forma chiusa».

Moltiplicità e unità: Nella visione classica ogni particolare figura del dipinto può essere isolata e contemplata in modo autonomo come una unità a sé stante, definita e conclusa, mentre in quella barocca, l'occhio dell'osservatore segue la continuità delle singole figure, che risultano correlate in una unità spaziale indivisibile. «In un sistema di composizione classica, le singole parti, per quanto siano strettamente legate insieme, conservano pur sempre una loro autonomia. Non è più la disordinata indipendenza dell'arte primitiva: il particolare è condizionato dal tutto, ma non per questo cessa di essere una cosa a sé. [...] In tutti e due gli stili ci si trova di fronte ad una unità (in contrasto col periodo preclassico, in cui ancora questo concetto non era inteso nel suo proprio senso), ma nel primo caso questa è ottenuta mediante l'armonia di parti indipendenti, nell'altro raggiunta mediante la riduzione di tutte le parti a un solo motivo, oppure con la subordinazione di tutti gli altri elementi ad uno solo, predominante».

Chiarezza assoluta e chiarezza relativa: L'arte classica predilige il massimo dell'oggettività, in cui le cose devono essere rese nella loro totalità, senza ambiguità ed in un insieme equilibrato, chiaro ed evidente. Il barocco esalta la non finitezza degli oggetti e il dato meteorologico, attraverso un gioco più azzardato di luci e ombre. «È un'antitesi che sembra coincidere dapprima con quella tra lineare e il pittorico; da una parte si ha la rappresentazione delle cose come sono, prese una per una e rese percettibili tattilmente, plasticamente, dall'altra la figurazione delle cose come appaiono viste nella loro totalità o piuttosto secondo le loro qualità non plastiche».

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 42.

Belle Arti sia definita nelle declaratorie ministeriali con la titolarità di *Stile, storia dell'arte e del costume*. Ancora oggi il termine stile determina un'area disciplinare di competenza non solo della storia dell'arte, ma anche della estetica, che reclama una centralità nell'arte contemporanea.

In fondo le problematiche relative all'arte proposte da Kant, da Hegel, dalla filosofia analitica e dai *visual studies* possono suggerire riflessioni importanti ai fini della discussione attorno allo stile.

Le idee di Immanuel Kant esposte nella *Critica della ragion pura* e in particolar modo nella parte dedicata all'*Estetica trascendentale* hanno stimolato una interpretazione della storia dell'arte influenzata da una solida teoria degli stili, fondata sul principio che ogni epoca determina una percezione del mondo secondo una organizzazione delle forme a priori dello spazio e del tempo. In questo caso lo stile si identifica di volta in volta in una forma a predominanza lineare o tattile, determinata dal segno, oppure pittorica o ottica, decisa dall'immagine. Inoltre, ed è un tema centrale del libro, il segno e l'immagine sono due categorie fondamentali per la storia dell'arte riconducibili allo schematismo kantiano, così come è stato configurato da Cesare Brandi e Emilio Garroni, due attenti studiosi del grande filosofo tedesco.

Le analisi di Friedrich Hegel, invece, contenute nella *Fenomenologia dello spirito* e nell'*Estetica*, hanno suggerito l'idea che l'arte ha dovuto compiere un percorso nella storia per conoscere la propria essenza, identificandosi di volta in volta con una figura stilistica, come in una sorta di *Bildungsroman*. Inoltre si è deciso di adottare la filosofia di Hegel per una riflessione sullo stile proprio per la peculiarità della sua concezione estetica che si contraddistingue dalla costante evidenza di un principio razionale e spirituale che la fonda e la sorregge al fine di inserire gli eventi e i fenomeni artistici all'interno della storia. Reinterpretando Hegel si intende affermare che il mondo dell'arte non è una mera esposizione di opere d'arte autonome, ma una struttura che rivela relazioni razionali secondo le epoche e gli stili. La storia dell'arte e l'estetica pertanto devono saper cogliere nel particolare dell'opera i fattori universali che determinano la visione di un'epoca e di conseguenza di uno stile.

Inoltre la presunta morte dell'arte proposta da Hegel (in realtà promulgata dai suoi allievi che hanno trascritto gli appunti delle lezioni di estetica) ha suggerito una possibile riflessione sull'arte contemporanea.

I filosofi analitici Arthur Danto e James Carney hanno tentato una definizione dell'arte ricorrendo con modalità differenti al concetto di stile.

Infine, i *visual studies* mettono in correlazione discipline diverse per cogliere possibili aree comuni relative agli oggetti visivi. Si tratta di un campo di studi transdisciplinare,<sup>13</sup> che coinvolge la storia dell'arte, l'estetica, la psicologia, l'antropologia, la semiotica, la storia del cinema e del video, la mediologia, le neuroscienze e altre discipline, al fine di evidenziare nuovi percorsi di ricerca e potenziali metodologie dirette alla interpretazione dell'immagine, in ogni accezione.

<sup>13</sup> Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016.

Tuttavia, il tratto comune delle teorie prescelte risiede nella relazione tra stile e rappresentazione all'interno di un discorso fondato sulla centralità della storia dell'arte e dell'estetica.

Un'ultima considerazione: è evidente che esaminare una nozione complessa come lo stile comporti delle difficoltà spesso insormontabili, vista la molteplicità di significati coinvolti nella discussione. Come ha osservato Antoine Compagnon:

Lo stile è lungi dall'essere un concetto puro; è una nozione complessa, ricca, ambigua, molteplice. Invece di spogliarsi delle sue precedenti accezioni man mano che ne acquisiva di nuove, il termine le ha accumulate.<sup>14</sup>

D'altra parte è difficile formulare una teoria dello stile che accolga tutte le definizioni che ne sono state date dalle origini del termine fino alle recenti riflessioni, più o meno a favore. La parzialità in questi casi aiuta lo studioso, quando privilegia un approccio piuttosto che un altro, selezionando tra le differenti accezioni, per quanto è possibile, quella che si ritiene essere la più produttiva a livello teorico.

Se i limiti del linguaggio sono i limiti del mio mondo, come affermava Wittgenstein, possiamo porre la seguente domanda: il mondo può esistere senza il linguaggio? Il linguaggio non crea il mondo, come lo creerebbe dal nulla una divinità, però lo fa esistere modellandolo attraverso forme differenti. Il linguaggio, infatti, esercita la sua funzione demiurgica in diversi modi, e questi modi corrispondono agli stili.

<sup>14</sup> A. Compagnon, *Il demone della letteratura. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 188.

## IL CAOS STILISTICO

Tra un'opera bizantina e un dipinto di Canaletto esiste una differenza stilistica evidente, ma sarebbe inutile giudicarla sulla base di una maggiore o minore rappresentazione illusoria del reale. Infatti, lo stile non ha la funzione di adeguare la percezione del mondo alla sua rappresentazione, ma di creare un altro mondo spirituale parallelo a quello reale.

Secondo André Malraux:

Lo stile non ci appare più soltanto come un carattere comune alle opere di una scuola, di un'epoca [...] ci appare come l'oggetto della ricerca fondamentale dell'arte, per la quale le forme viventi sono soltanto materia prima. E alla domanda: Che cosa è l'arte siamo portati a rispondere: Ciò per cui le forme diventano stile.<sup>1</sup>

L'arte è un'eco ininterrotta che come il big bang si ripercuote nell'universo. Le civiltà hanno da sempre tentato attraverso l'arte di dominare il destino ed esorcizzare il pensiero della morte.<sup>2</sup>

I problemi sono gli stessi sia se ammiriamo il calco di una maschera funebre, il ritratto pittorico di un re, la scultura di una divinità o un dipinto di Mark Rothko: l'opera d'arte oscilla tra la vitalità e la mortalità dell'esistenza, tra la consapevolezza della nostra finitezza e l'insopprimibile esigenza d'immortalità. L'arte è un'attività dello spirito che attraverso lo stile riflette la coscienza dell'uomo. Bisogna però armarsi di una sana fiducia per tentare di arrecare un contributo chiarificatore al concetto di stile, spesso considerato vago, obsoleto e negli ultimi decenni in declino.

Si intende riproporre il problema dello stile come condizione esistenziale dell'umanità e categoria essenziale dell'arte per cercare le ragioni del suo costituirsi nella coscienza di ogni individuo, in particolar modo nell'artista.

Fu così fin dagli inizi, quando uscendo dalla caverna, l'uomo sostituì la personale e solitaria esperienza della morte con immagini da condividere con gli altri per riflettere sulla vita e per tentare di fermare il tempo. Le immagini, infatti, sono il più grande atto di resistenza realizzato dall'uomo per vincere la morte.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. Malraux, *Il museo dei musei. Le voci del silenzio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1957, p. 267.

<sup>2</sup> Malraux scrive parole poetiche che ben inquadrano però l'argomento: «La voce dell'artista trae la propria forza dal suo nascere da una solitudine che chiama a sé l'universo per imporgli l'accento umano. [...] Ma questa voce superstite e non immortale innalza il canto sacro sull'inesausta orchestra della morte.» *ivi*, p. 626.

<sup>3</sup> Leggiamo ancora una affermazione di Malraux: «Ma è l'eternità ad assalire l'uomo, o il bisogno di sfuggire all'inesorabile dipendenza ribaditagli senza posa dalla morte! [...] I corpi gloriosi non sono quelli della tomba. [...] Nella sera in cui ancora disegna Rembrandt, tutte le Ombre illustri, e quelle dei disegnatori delle caverne, seguono con lo sguardo la mano esitante che prepara loro una nuova sopravvivenza, o un nuovo sonno.» *ivi*, p. 624.

## LA NEUROSTILISTICA

Ogni artista è influenzato da altre opere d'arte. Pertanto, non si può ritenere vera l'affermazione di un isolamento storico-culturale dell'artista, in nome di una presunta posizione pseudo-romantica. D'altronde, ogni opera d'arte è anche il risultato di altre opere precedenti e allo stesso tempo la concezione estetica di un'opera d'arte, che riflette valori universali ed eterni, espressione della sola sensibilità dell'artista, è da ritenersi falsa e anacronistica. Lo stile, infatti, si rivela non appena si identificano le coincidenze di tratti artisticamente attribuibili ad una determinata cultura in un certo arco spazio-temporale.

Ora però la prima domanda a cui è necessario rispondere, nella misura in cui sia possibile, è la seguente: che cosa è lo stile?

Innanzitutto circoscrivere un territorio teorico così ampio impone delle scelte metodologiche ben precise. In secondo luogo si possono selezionare alcune definizioni rilevanti relative allo stile per chiarirne il significato.

Ad esempio, si può collegare il concetto di stile alla imitazione della natura, come scrive Wolfgang Goethe:

Quando, attraverso l'imitazione della natura, lo sforzo di crearsi un linguaggio universale e lo studio preciso e approfondito degli oggetti [...], l'arte impara a conoscere esattamente [...] le proprietà delle cose [...] e ad abbracciare con lo sguardo la serie delle configurazioni [...] allora lo stile sarà il livello più alto a cui essa può giungere.<sup>1</sup>

Lo stile, ispirandosi alla natura, deve dunque cogliere una serie di configurazioni che ne determinano le qualità e la morfologia.

Leggiamo la seconda definizione dello storico dell'arte Henry Focillon:

«Che cosa dunque istituisce uno stile? Gli elementi formali, che hanno un valore di indice, che sono il repertorio, il vocabolario e, talora il potente strumento. Più ancora, ma con minore evidenza: una serie di rapporti, una sintassi.»<sup>2</sup>

Per Luigi Pareyson è un elemento essenziale della teoria della formatività:

V'è corrispondenza fra determinati stili e determinate forme di spiritualità, fra certi modi di formare e certi modi di pensare, vivere, sentire, e tale corrispondenza si può a posteriori constatare tanto per i singoli artisti quanto per interi periodi storici: ogni civiltà ha il suo stile, ogni artista ha il suo modo di formare. [...] Stile è infatti l'irripetibile e personalissimo modo di formare tenu-

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 63-65.

<sup>2</sup> H. Focillon, *La vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 13.

## LO STILE TRA GOMBRICH E GREENBERG

Ernst Gombrich e Clement Greenberg hanno sviluppato due teorie dell'arte antitetiche: la prima è indirizzata allo studio della psicologia della rappresentazione pittorica (come recita il sottotitolo dell'edizione italiana del saggio *Arte e illusione*); l'altra invece è tesa a definire il concetto di modernismo attraverso l'analisi della pittura astratta. Entrambi, però, risentono dell'influenza della filosofia kantiana, rielaborata in modo differente. Gombrich insiste sui concetti di rappresentazione, illusione e schema, in cui l'immagine figurativa detiene una centralità nella storia dell'arte; Greenberg, invece, privilegia l'arte aniconica e fonda la sua teoria su di un modello che rivendica la specificità del *medium* pittorico senza compromissioni con altre espressioni artistiche.

Secondo Ernst Gombrich gli artisti elaborano degli schemi, volti a semplificare la decodificazione delle forme percepite. Nel momento in cui osserviamo una rappresentazione, la capacità di riconoscere in essa l'oggetto reale, è un fatto culturale, infatti, la nostra esperienza si forma sulla continua equazione schematica tra il reale e la sua rappresentazione. Lo schema è funzionale sia per rappresentare, sia per interpretare l'immagine, ed è una condizione indispensabile affinché l'imitazione, e dunque l'illusione, avvenga. Pertanto la stratificazione dei codici e dell'esperienza generano un archivio di forme visive, consentendoci di riconoscere e adattare la formula di cui siamo in possesso alle variazioni del caso.

In particolar modo la pittura restituisce un insieme finito di informazioni sull'oggetto rappresentato rispetto all'infinita gamma di cui questo è composto, mentre l'artista crea l'opera attraverso lo stile a cui spesso si sottomette. Lo stile, nascendo dalla percezione e dunque dalla selezione di alcuni particolari rispetto ad altri, permette all'artista di sottrarre le cose al divenire ed inserirle in un altro mondo che sfugga alla morte. Ad esempio, la pittura, la fotografia e il cinema rinunciano alla tridimensionalità mentre la scultura al movimento. L'arte è un procedimento di riduzione che permette di opporsi alla morte solo in virtù del fatto che sfugge al nostro mondo reale, differenziandosi attraverso il processo di stilizzazione di un modello preesistente che si è tramandato e successivamente modificato.

La visione di ogni artista si origina dal mondo dell'arte e non dal mondo reale. Perciò, si può affermare che ogni artista comincia con l'imitare le opere degli altri artisti.

O per meglio dire, gli artisti si ispirano alle opere di altri artisti e la loro vocazione nasce non dal nostro mondo bensì dal mondo dell'arte.

Un musicista non inizia a comporre un brano perché è rimasto incantato dal canto di un usignolo ma per aver ascoltato la melodia di un altro musicista che lo ha ammaliato. Ogni opera d'arte nasce da un atto di emulazione, e dunque all'inizio si ispira ad uno stile.

## LO STILE TRA SEGNI E IMMAGINI, SCHEMI E AGGREGATI

Se associamo l'aptico al segno e l'ottico all'immagine, quale delle due coppie prevale nella contemporaneità? O per meglio dire, forse siamo in un'epoca in cui il segno si è sovrapposto all'immagine e dove i linguaggi visivi seguono una processualità tattile? Cerchiamo la risposta in un testo fondamentale di Cesare Brandi, ispirato alla filosofia di Kant: *Segno e immagine*.

Secondo Kant la conoscenza dipende dalla sintesi tra l'intuizione e il concetto.

L'intelletto, infatti, nella sua funzione di unificazione del molteplice sensibile, opera attraverso schemi, cioè rappresentazioni intermedie tra le intuizioni e i concetti.

Kant intende per schema la rappresentazione intuitiva di un concetto. Lo schema è il modello che serve per adattare ciò che percepiamo, ovvero un'immagine ad un segno, a cui attribuiamo un concetto.

Ad esempio lo schema di un cane non coincide con l'immagine sensibile e particolare di questo o quel cane, ma si identifica con

una regola secondo la quale la mia immaginazione può descrivere la figura di un quadrupede in generale senza limitarla ad una forma particolare che mi offra l'esperienza o a ciascuna immagine possibile, che io possa in concreto rappresentarmi.<sup>1</sup>

Lo stesso discorso è valido anche per gli schemi del triangolo, del numero ecc., e per quella specifica classe di schemi che corrispondono alle categorie. Pertanto lo schematismo ha la finalità di identificare una intuizione (immagine) con il corrispettivo concetto (significato), attraverso la scelta operata dall'intelletto dei tratti essenziali dell'oggetto. Per meglio dire, assistiamo ad una sintesi fenomenologica dell'oggetto schematizzato, che appartiene ad uno stadio pre-concettuale e pre-linguistico della conoscenza, pur conservando una possibile disponibilità verso la figuratività. Quindi lo schema si apre da una parte all'immagine, dall'altra al concetto. Ciò è dimostrato dalla constatazione secondo cui nella concettualità sviluppata nel segno permane una traccia grafica della figuratività originaria, mentre nell'immagine resta un contenuto di conoscenza. Scrive Brandi riferendosi allo schema:

Dal ceppo originario dell'immagine divergono due rami: il primo, che nell'immagine stessa trova il veicolo per trasmettere e comunicare un nucleo di sapere (conoscenza), si svilupperà nel linguaggio e nella scrittura, agevolando l'ascesa al concetto. Il secondo ramo, che è quello dell'immagine vera e propria, svilupperà la diretta specularità dell'immagine nel senso di una figuratività che da conformazione s'innalza a forma: il suo punto d'arrivo sarà dunque la realtà pura dell'arte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 138.

<sup>2</sup> C. Brandi, *Segno e Immagine*, Aesthetica, Palermo 2001, p. 13.

## LO STILE E LA SVOLTA ICONICA

Nei primi decenni del Novecento gli artisti moderni si oppongono al millenario principio secondo cui l'arte crea immagini ispirate alla realtà fenomenica al fine di restituire l'aspetto figurativo delle cose.

In particolar modo l'astrattismo concepisce l'arte come concordanza di forme pure prodotte dall'immaginazione e proiettate su di un supporto materiale. Pertanto, i linguaggi artistici delle avanguardie, nel contraddistinguersi da ogni rappresentazione puramente idealistica, naturalistica o realistica, consapevolmente si affermano come realtà autonome.<sup>1</sup>

In sintesi non sussiste più una correlazione causale tra realtà e immagine, fenomeno e concetto.

Spieghiamo ancora meglio il ragionamento focalizzando l'interesse sulla relazione tra percezione e linguaggio, immagine e concetto.

La percezione di un'opera d'arte è strettamente connessa ad un atto del pensiero.

Nell'istante in cui pensiamo a qualcosa, anche se solo per immagini, le sensazioni che scaturiscono dall'interiorità non possono essere disgiunte dai concetti che produciamo. Pensare, in altre parole produrre segni, concetti e immagini, a cui diamo un senso, significa rivolgere la propria attenzione verso qualcosa che diventa oggetto del nostro interesse. Ora la questione che si intende proporre è la seguente: per comprendere un'opera d'arte è necessario associare l'immagine che costituiamo nella coscienza ad un concetto, come accade normalmente nella nostra vita pratica, quando osserviamo la semplice realtà che ci circonda per possibili azioni finalizzate a scopi? Per meglio dire, dobbiamo associare l'immagine al concetto oppure l'opera d'arte muta il dispositivo percettivo interrompendone il rapporto di causa ed effetto? Dobbiamo tener presente che il linguaggio struttura la realtà attribuendo un significato ad un oggetto per spiegare razionalmente ciò che osserviamo. O meglio il concetto e il linguaggio definiscono ciò che percepiamo. D'altra parte non dobbiamo neppure ritenere che la nostra coscienza sia come uno specchio che rifletta la realtà così com'è o che costituisca immagini a cui associamo concetti come se fossero etichette da attaccare agli oggetti.

Già Cesare Brandi e soprattutto Emilio Garroni<sup>2</sup> hanno spiegato la complessa relazione tra immagine e concetto attraverso lo schematismo kantiano. Come si è già scritto in pre-

<sup>1</sup> Per chiarire meglio, leggiamo le parole di Filiberto Menna:

«L'arte moderna nasce dall'acquisizione teorica e operativa della natura convenzionale e astratta del linguaggio artistico; tale acquisizione opera una vera e propria rottura epistemologica nella problematica dell'arte nei confronti di una concezione naturalistica del linguaggio attraverso una messa in questione del presupposto di una corrispondenza immediata tra linguaggio e realtà.» in F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1983, p. XI.

<sup>2</sup> *Supra* capitolo quarto.

## L'ESTETICA ANALITICA ADOTTA LO STILE

La filosofia antica, riconducibile alla metafisica di tradizione platonica ed aristotelica, descrive la realtà senza rilevare gli aspetti soggettivi del pensiero, affermando la corrispondenza tra la certezza e la verità.<sup>1</sup> Al contrario, la filosofia moderna a partire da Cartesio indirizza l'interesse verso le rappresentazioni prodotte dal pensiero, spostando l'attenzione dall'oggetto al soggetto. Successivamente Kant pone attenzione su come il soggetto,

<sup>1</sup> Scrive Emanuele Severino: «La filosofia antica e quella medioevale affermano che la realtà (la "verità") è conoscibile dal pensiero (o "certezza") dell'uomo, e, propriamente, dal pensiero epistemico – filosofico; ma affermano anche, senz'altro, che la realtà è esterna al pensiero e indipendente da esso: affermazione immediata dell'identità di certezza e verità. La filosofia moderna, fino a Kant compreso, continua a tener fermo il principio che la realtà vera e propria esiste esternamente e indipendentemente dal pensiero, ma a cominciare da Cartesio mette in rilievo che il contenuto del pensiero, ossia tutto ciò che il pensiero pensa – e quindi l'intera realtà che ci sta dinanzi, che sperimentiamo e in cui viviamo – è, appunto, un pensato, cioè Idea, rappresentazione umana (l'"essere oggettivo" di Cartesio, il "fenomeno" di Kant). Il contenuto del pensiero, pertanto, non è la realtà vera e propria che esiste esternamente e indipendentemente dal pensiero (la realtà in altre parole che corrisponde all'"essere formale" di Cartesio e alla "cosa in sé" di Kant). Il pensiero moderno preidealistico afferma cioè l'opposizione di certezza e verità. Il razionalismo ritiene che per mostrare la concordanza tra le rappresentazioni del pensiero e la realtà in se stessa occorra un procedimento argomentativo, una mediazione che unisca il pensiero alla realtà in sé. E, nel razionalismo, è la metafisica a costituire tale mediazione. Nell'empirismo, invece, questa funzione della metafisica vien meno; e sebbene nemmeno Hume sostenga che la totalità del reale coincida con l'esperienza, tuttavia con Hume l'empirismo perviene allo scetticismo più completo relativamente al mondo corporeo esterno (res extensa), all'anima spirituale (res cogitans) e a Dio, i contenuti, rispettivamente, della "cosmologia", della "psicologia" e della "teologia razionale", cioè delle tre parti in cui si suddivide tradizionalmente la metafisica in quanto scienza delle regioni preminenti della realtà. Anche se si tratta di una approssimazione che va accompagnata da tutta una serie di riserve, si può dire che la filosofia moderna, con Hume, ritorna al suo punto di partenza, cioè al cogito cartesiano, oltre il quale il razionalismo si era voluto avventurare. Il punto di partenza dell'episteme diventa il punto di arrivo. Con Kant lo scetticismo relativo alla conoscenza delle cose in sé stesse riceve l'espressione più consapevole e più perentoria; ma è altrettanto consapevole e perentoria l'affermazione dell'episteme nell'ambito della soggettività trascendentale: l'episteme è la "critica della ragione", ossia è la coscienza che la ragione ha dei propri limiti. L'episteme è quindi, nelle sue fondamenta, la consapevolezza che la "cosa in sé", ossia ciò che esiste esternamente e indipendentemente dalla conoscenza umana, è destinata a restare inconoscibile perché qualsiasi presunta conoscenza di essa non potrebbe portarsi al di fuori del conoscere e cogliere la cosa come è in se stessa. Non solo si deve dire, come già Cartesio diceva, che il mondo che sperimentiamo è rappresentazione (e non "cosa in sé"), ma si deve dire anche che la rappresentazione non può in alcun modo uscire da se stessa, che il conoscere non può in alcun modo uscire da sé per quanto esso si sviluppi e si approfondisca, e che quindi le cose in sé sono assolutamente inconoscibili e la metafisica – la quale vuol essere appunto la conoscenza delle cose in sé – è impossibile come scienza. Il contenuto della conoscenza umana può essere soltanto "fenomeno", realtà che appare a noi. ("Fenomenismo" è il termine col quale viene indicata questa tesi.) Da tutto questo appare con chiarezza che l'affermazione kantiana dell'inconoscibilità delle cose in sé ha senso soltanto in relazione al riconoscimento dell'esistenza delle cose in sé: se quest'ultime non esistessero, non si potrebbe nemmeno affermare che esse sono inconoscibili. Ma anche per Kant – come per Cartesio e Aristotele – è fuori discussione che esternamente e indipendentemente dalla conoscenza umana esiste il regno delle cose in sé, dalle quali in ultima analisi dipende il destino dell'uomo. Anche il fenomenismo kantiano è dunque un realismo – ossia è affermazione che la res, la cosa, è indipendente ed esterna rispetto al conoscere.» in E. Severino, *La filosofia dai Greci al nostro tempo. La filosofia moderna*, Rizzoli, Milano 2006.

LA CULTURA VISUALE ADOTTA LO STILE:  
DISPOSITIVI OTTICI E STRUTTURE METAFORICHE

«Newman ha chiuso le finestre. Rothko ha tirato le tende e Reinhardt ha spento la luce». Il gioco di parole, noto negli ambienti artistici per indicare lo sviluppo della pittura astratta americana del secondo dopoguerra, permette, nel nostro caso, di collegare il concetto di stile alla figura metaforica della finestra. O per meglio dire, di analizzare la finestra sia come forma simbolica, sia come struttura stilistica da associare all'estetica trascendentale.<sup>1</sup>

La finestra, così come è stata teorizzata da Leon Battista Alberti nel trattato *De Pictura*, ha determinato la rappresentazione pittorica dell'arte occidentale per quasi cinquecento anni, a grandi linee dal Rinascimento all'Impressionismo.

Infatti, la geometria proiettiva applicata da Alberti alla pittura permette la convergenza su di un unico punto di fuga delle linee perpendicolari al piano del dipinto al fine di restituire l'illusione di uno spazio tridimensionale. Stiamo parlando della prospettiva, dal latino *perspectiva*, che secondo la definizione del pittore Durer significa *vedere-attraverso*. Secondo tale principio matematico, la superficie del quadro diventa una finestra attraverso la quale possiamo osservare l'universo simbolico. Il piano bidimensionale, che produce l'illusione tridimensionale, genera uno spazio razionale, infinito, costante e omogeneo, in cui i vari elementi raffigurati sono armonicamente sistemati nello spazio. Da ricordare che la prospettiva non rispetta la percezione dello spazio che hanno i due occhi, in continuo movimento, sulle cui retine, concave e non piane, vengono proiettate le immagini. Come insegna la storia dell'arte, l'applicazione della visione binoculare alla pittura, che mette in discussione il punto di vista unico e ideale della prospettiva, è una scoperta dell'Ottocento utilizzata da Cezanne e nei primi anni del Novecento dai cubisti. In ogni caso, la prospettiva costituisce un elemento stilistico fondamentale, come afferma Ernst Cassirer, e rappresenta una forma simbolica attraverso cui le civiltà in differenti epoche hanno reso visibile la loro concezione spaziale. Nei primi decenni dell'Ottocento alcuni artisti hanno sostituito l'idea che ogni dipinto fosse una veduta attraverso una finestra: ad esempio la pittura di Turner dà l'impressione di far immergere lo spettatore negli elementi naturali e nella luce più accecante, dimostrando la persistenza dell'immagine sulla retina; la pittura di Courbet, invece, tenta di aprire la finestra per uscire ad osservare la realtà; Cezanne, da una parte rende la stanza in cui dipinge partecipe della visione, come se fosse la sua coscienza immersa nel mondo e, dall'altra, esamina la struttura stessa della tela, per costruire i rapporti tra colori, linee e superfici. Dopo questa rivoluzione pittorica, compiuta anche grazie a Manet, Gauguin, Van Gogh e Seurat, solo per citare i nomi più

<sup>1</sup> Si fa riferimento ad Ernst Cassirer e Erwin Panofsky. A tal riguardo: Cfr. R. Simongini, *Estetica dell'immagine*, cit.

## LA FENOMENOLOGIA DEGLI STILI

La storia dell'arte da qualche decennio soffre di una inattesa crisi, in particolar modo da quando i mass-media, la comunicazione, l'informazione e l'economia dettano le regole per decidere quali immagini siano da considerare opere d'arte e quale escludere dal sistema dell'arte.

In fondo l'arte è una invenzione dell'umanità successiva all'immagine e al linguaggio, che ha costruito la propria legittimità su una disciplina autonoma e specifica, la storia dell'arte e nella seconda metà del Novecento su un sistema articolato in differenti ruoli che permettono il funzionamento del dispositivo: il critico, il gallerista, il mercante, il direttore di museo, il collezionista, il pubblico e i mass-media, che consentono la circolazione delle opere d'arte.

L'arte contemporanea, però, ha anche messo in discussione la nozione di storia dell'arte, la quale non sembra più possedere metodi adatti per trattarla in modo approfondito. Oggi gli artisti concepiscono come un unico sistema sia l'arte pre-moderna sia l'arte moderna, ma soprattutto attingono indifferentemente al patrimonio delle immagini che circolano liberamente nei differenti contesti culturali attraverso i media più diversi. Non possiamo che condividere le affermazioni di Hans Belting quando afferma:

Gli storici dell'arte stanno sperimentando differenti modelli di narrazione. Non esponendo una evoluzione incontestata dell'arte, bensì il succedersi di soluzioni sempre nuove per il persistente problema di ciò che è un "immagine" e di cosa la rende convincente visione del "vero" in un determinato momento.<sup>1</sup>

La libertà dell'arte da un modello rappresentativo e narrativo, dettato dagli storici, deve essere inteso come il tentativo di intraprendere un percorso autonomo dai modelli storiografici passati, modelli peraltro costruiti *in primis* da Giorgio Vasari e successivamente da Federico Hegel. Vasari ha infatti proposto uno schema ciclico appreso dalla natura scandito dalle fasi della crescita, della maturità e della decadenza. La ripetibilità del ciclo ha confermato la formula della rinascita, identificabile in uno stile ben definito e in un periodo storico: il Rinascimento. Ciò ha consentito l'illusoria assimilazione dell'antico al moderno fornendo la prova storica dell'esistenza di una norma ripetibile nel tempo da cui secondo Vasari, che scrisse la storia di questa norma classica, non bisognava più allontanarsi. Hegel invece ipotizzò la narrazione storica dello sviluppo dell'arte secondo un modello dialettico che rivelasse il ruolo dell'arte all'interno della storia della cultura.

<sup>1</sup> H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990, p. XIV.

## LO STILE E L'ARTE CONTEMPORANEA

Il sistema hegeliano assegna all'arte un posto particolare, tuttavia inferiore rispetto al ciclo dialettico dello spirito assoluto, costituito dalla coscienza rappresentativa della religione e dallo spirito universale della filosofia. È pur vero che l'opera d'arte si costituisce come materializzazione dell'idea, tuttavia resta bloccata in una configurazione sensibile e percettibile che coincide con la conoscenza del particolare, mentre alla filosofia spetta l'onere della conoscenza universale.

Quindi se da una parte Hegel<sup>1</sup> inserisce l'arte all'interno della dialettica dello spirito assoluto dall'altra fissa confini insormontabili all'attività estetica. L'artista, infatti, svolge il suo pensiero all'interno dell'opera, in modo che all'intuizione faccia seguito una elaborazione razionale della materia, ma allo stesso tempo gli è negata la possibilità di poter conseguire la conoscenza della realtà, possibilità riservata al filosofo. Resta comunque il dubbio che la teoria di Hegel non possa essere accettata integralmente nella sua radicalità, che obbliga l'essere a spezzettarsi in diverse fasi: prima come sapere immediato e soggettivo nella rappresentazione sensibile che chiamiamo arte, poi come coscienza rappresentativa del divino nella religione ed infine, nonostante il cammino percorso, a chiudersi in una contemplazione di se stesso confluendo definitivamente nello spirito assoluto. Infatti, dopo il tortuoso percorso di ricerca dello spirito assoluto cosa resta dell'arte? Secondo Hegel nel mondo moderno è necessario annunciare la fine dell'arte che, adempiendo al compito di vittima di un pensiero che implacabilmente vuole realizzare la pienezza di sé stesso, viene a costituirsi come momento passato dell'attività dello spirito. In questo modo, il filosofo tedesco, che pur nutre particolare amore verso le attività artistiche, è costretto a stendere l'ode funebre all'arte stessa concepita come fase transitoria in attesa del raggiungimento dell'assoluta razionalità. Di conseguenza l'arte moderna, pur costituendo una forma superiore di bellezza rispetto al bello naturalistico, di per sé imperfetto, può essere solo utile e necessaria come libero invito alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare la funzione che assolveva nel passato, bensì di conoscere filosoficamente che cosa sia l'arte. Secondo alcuni teorici e storici dell'arte, la condanna hegeliana sembra sottintendere una specie di profezia nei riguardi della nascita dell'arte contemporanea, che comporta la fine della concezione dello stile, che viene sostituita da una riflessione concettuale dell'arte.

In una sorta di movimento dialettico hegeliano la filosofia prima rimuove la priorità dei sensi e delle percezioni dall'arte e poi domina con i concetti la creatività. Da questo momento in poi l'arte non segue più uno sviluppo storico-stilistico, ma confluisce nella

<sup>1</sup> Un debito di riconoscenza va agli scritti di Franco Miele in cui sono esposte riflessioni di ordine estetico che hanno suggerito le considerazioni che seguono, ma anche altre disseminate nel testo.

## CONCLUSIONI

Abbiamo analizzato le cause che hanno determinato la crisi della categoria dello stile all'interno della storia dell'arte contemporanea, pertanto al termine del saggio tentiamo di riassumere le idee che hanno in un certo senso giustificato il titolo, per così dire audace: *Senza stile*.

1) Secondo Giulio Carlo Argan l'arte ha dimostrato, forse prima di altre discipline, che il rapporto tra l'uomo e la realtà non si sviluppa più attraverso un telaio universale e finalistico, valido oggettivamente e determinabile da leggi, ma si pone all'interno del mondo della vita e del divenire. Dal punto di vista filosofico si passa dalla *Weltanschauung* alla *Lebenswelt*, in altre parole da una rappresentazione storica del mondo, che corrisponde ad una visione generale e oggettiva di un'epoca ad un dissolvimento delle concezioni universali in nome di esperienze collegate al nostro vivere e al divenire.

In questo senso l'arte non si più ispira più alla teoria della mimesi ma volge l'attenzione alla struttura dinamica della società. La società, infatti, non è stabile e organizzata come la natura, muta continuamente sotto l'azione dell'uomo che ne modifica la struttura. Ne consegue che l'arte contemporanea diventa sfuggente, priva di coordinate fisse o di schemi storici, quali possono essere gli stili, poiché riflette la prassi sociale e il suo continuo cambiamento. L'arte contemporanea quindi procede senza poter più disporre di uno schema, di uno stile, di una immagine del mondo fondata su di un modello finalistico e universale, o per così dire metafisico. In passato sussistevano delle strutture che definivano il *modus operandi* dell'artista: la religione, la natura, la storia. In fondo la sparizione degli stili, o per riprendere un termine proposto da Giuseppe Di Giacomo, degli schemi, comporta che l'arte contemporanea debba fare i conti con uno stato indeterminato e frammentato privo di un paradigma stabile.

2) Se si è invocata da più parti, a torto o a ragione, la fine della storia dell'arte, ora invece intendiamo sottolineare il declino del concetto di stile nell'epoca contemporanea. Per adesso possiamo domandarci se siamo giunti al grado zero dello stile, determinato dalla assimilazione dell'opera d'arte all'oggetto prodotto dall'industria e da una tecnologia a cui è delegata la produzioni delle immagini, oppure, per altri versi, da una moltiplicazione esasperata degli stili che comporta un condizione caotica senza precedenti che annulla un possibile riconoscimento.

D'altronde lo stesso Argan ha spiegato che l'arte ad un certo punto della sua storia è morta, vittima della sua stessa incapacità di rinnovarsi nei processi produttivi industriali, indirizzati verso una produzione in serie che ha determinato una profonda crisi dello stile.

Oggi l'espansione della produzione industriale e lo sviluppo della tecnologia hanno lentamente sostituito lo stile con lo *styling*.

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di dicembre 2017