

Lo stile è Dio?

Monica Ferrando

E il colore si staccherà dalle forme, e ognuno degli indissolubili elementi dell'espressione pittorica si isolerà e perderà i legami con gli altri, e diventerà esso stesso oggetto di incomprensibile spavento: e la ragione farà strada separata dal senso; e i passaggi dall'uno all'altro momento diventeranno meccanici, o simbolici. Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo d'ombre e di spavento, un mondo senza relazione, un mondo astratto. L'arte astratta è l'arte dell'individuo astratto, l'arte della massa. Sia che ci si butti a un astratto obbiettivismo, sia a un astratto intellettualismo, per la pittura moderna, come per il Re Mida, tutto diventa oro.

Carlo Levi

La lunga epigrafe che introduce questo capitolo proviene da *Paura della pittura*, testo che Carlo Levi lesse la sera del 25 ottobre del 1944 ai microfoni di Radio Firenze. Scritto nel 1942, doveva essere pubblicato in quello stesso anno nella rivista «Prospettive» di Curzio Malaparte dove Renato Guttuso aveva coordinato un'inchiesta sull'arte contemporanea. Il numero uscì col titolo *Prospettive – Paura della pittura*, ma senza, stranamente, l'articolo di Levi.¹ Il nesso che Levi tiene fermo tra pittura, libertà e mondo della vita riconosce a quest'arte la facoltà, unica, di inter-

¹ Cfr. Guido Sacerdoti, *Paura della pittura di Carlo Levi e le paure di prospettive*, in: www.archimagazine.it.

rogare e scomporre l'immagine del presente per infrangere l'idolatria in esso perennemente in agguato. Compresa l'idolatria di una cultura e di uno stile dominanti che, nell'arte figurativa, ha una lunga storia.

Il sereno riconoscimento di una dialettica destinata a restare felicemente irrisolta all'interno dell'arte europea costituiva il contenuto di quello che è stato definito il "testamento spirituale" di uno dei più illustri storici dell'arte del circolo viennese, Julius von Schlosser-Magnino. Scritto nel 1937, poco prima della morte, *Magistra latinitas und Magistra barbaritas* contempla, con la limpidezza di sguardo meritata da una vertiginosa scalata dell'arte occidentale, due versanti distinti dove ogni giudizio di valore assoluto si smaschera come desiderio di conquista, sentimento di inferiorità o presunzione di superiorità. «È poi inutile rievocare come il grande pioniere della prima eroica generazione del '400 abbia realizzato le basi della prospettiva dello spazio secondo principi scientifici, sperimentalmente e con costruzioni ottico-matematiche, e con ciò abbia realizzato l'agognato inserimento dell'arte figurativa nel novero delle libere arti, cioè delle scienze. L'antico divario tra nord e sud, che riguarda tanto il contenuto dell'immagine quanto l'espressione formale, in questo secolo, nonostante vie apparentemente affini, si è allargato ancor di più. A tal proposito nulla cambia il fatto che le "arti dei paesi bassi" – tanto nell'ambito della musica che in quello delle arti figurative, siano state accolte dall'Italia contemporanea con un'ammirazione quasi timorosa, non del tutto priva di brividi. Qualcosa di ciò traspare ancora nella fama italica del Dürer, il grande tedesco solitario,

che in un modo quasi tragico si è così affannato attorno ai “misteri italiani” – ha però un retrogusto chiaramente nordico la notizia relativa al segreto della prospettiva, che, imponendosi all’artista della bottega tardo gotica, lo spinge per desiderio di conoscere a cavalcare addirittura fino a Bologna – lui, quello che gli Italiani chiamarono Alberto Duro. E quasi si potrebbe supporre un doppio senso in questo nome, ciò che ben ci si potrebbe attendere dalla *buffoneria italiana*.² Un tale sguardo avverte come solo il riconoscimento della inevitabile differenza che sussiste tra abissi incolmabili può alimentare un autentico interesse reciproco. È lo stesso atteggiamento presente nell’ultima opera europea di Erwin Panofsky, che in *Ercole al bivio* mostrava la necessità di riflettere indefinitamente su due dimensioni talmente irriducibili l’una all’altra che solo le opere d’arte e il loro linguaggio possono renderle amiche.

All’inizio del secolo scorso, nello stesso anno in cui è dipinto un quadro di chiara rottura nei confronti della tradizione pittorica occidentale, le *Damoiselle d’Avignon*, viene pubblicato un libro per certi versi imbarazzante, la cui storia degli effetti continua, seppure sotteraneamente³, tutt’ora. *Abstraktion und Einfühlung* (Astrazione ed empatia) esce infatti a Neuwied nel 1907

² Julius von Schlosser, *Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas*, Monaco, 1937; trad. it., Id., *Magistra Latinitas e Magistra Barbaritas. L’Europa e un testamento*, Medusa, Milano 2015, p. 101.

³ In *A Companion to Aesthetics* di David Cooper, della serie dei *Blackwell Companions to Philosophy* (Blackwell, Cambridge-Massachusetts, 1995) la voce “Worringer” stranamente non compare; non è neppure citato nella voce “abstraction”, anche se Kandinskij e Klee lo terranno in gran conto, come osserva in più punti Michele Dantini in *Paul Klee. Poetica e stile*, Donzelli, Roma, 2018. Inoltre, in una lettera di August Macke a Franz Marc (luglio 1911) il libro viene citato con entusiasmo. Cfr. A.Macke-F.Marc, *Briefwechsel*, DuMont, Köln 1964, p. 60.

come tesi di laurea di Wilhelm Worringer. Nella riduzione del concetto di empatia a termine di un binomio è già chiara l'intenzione, da parte dell'autore, di costringere il grande tema dell'empatia entro i limiti angusti di un'opposizione funzionale all'altro termine che ora si intende giocare, l'astrazione. È proprio a questo che lo si vorrà contrapporre in virtù del presupposto secondo cui anche in arte vi è un'universalità di rango superiore, cioè "spirituale", che solo superando gli elementi di sospetta sensualità "pagane" ancora non solo vivi, ma normativi nella pratica figurativa, avrebbe potuto pienamente emergere. Il concetto di empatia, (*en-pathos, Einfuhlung*), nato nell'estetica post-hegeliana di Friedrich Theodor Vischer, di Robert Vischer e di Johannes Volkelt, era divenuto con Theodor Lipps, nella sua *Aesthetik* (1903-6), la chiave per comprendere l'esperienza del bello come fenomeno psico-fisico dalle infinite varianti e possibilità interpretative. L'accesso, che esso sostiene e indirizza, a una sfera di immediatezza preconsca e preverbale di indubbia estensione e profondità, inaugurerà una ricerca mai terminata. Nella ripresa del sentimento, cui Kant aveva riconosciuto lo statuto di facoltà autonoma, come condizione imprescindibile dell'immedesimazione dell'"io" nell'altro da sé, non necessariamente proiettivo in senso strettamente antropomorfo, viene infatti colta una specifica dinamica psicologica di superamento di ogni possibile chiusura solipsistica verso una condizione di possibile felice sintonia e integrazione dell'individuo col mondo. Se il fenomeno dell'empatia è suscettibile, secondo la linea oggi prevalente, di essere misurato coi cri-

teri della psicologia cognitiva, della teoria della comunicazione e della sociologia, e se gli esiti di queste ricerche sfociano inevitabilmente in un numero crescente di dati relativi alla conoscenza e alla prevedibilità di gusti e comportamenti, esso, però, può anche venir compreso in termini filosofici e più specificamente estetici, secondo una linea divenuta, tuttavia, decisamente inattuale⁴. Era stata questa la linea seguita, pur muovendo da premesse psicologiche, da Lipps, che scorge nel concetto di empatia il principio del fare artistico e del suo godimento, cioè qualcosa che difficilmente può sottostare a misurazioni di sorta. Le due antitetiche possibilità di porsi nei confronti dello stesso concetto rivelano quello più generale che lo sottende, il concetto antropologico-filosofico di alienazione. È riconoscendo nell'umanità un costante processo di proiezione alienante che, interpretando Feuerbach, Marx ed Engels più di cinquant'anni prima avevano infatti individuato il vero punto critico dell'antropogenesi. Prima, però, di puntare l'indice contro un aspetto della psiche di fatto insopprimibile, si trattava di comprenderne dall'interno la natura, mostrando come fosse questa irresistibile spinta esogena a indurre l'uomo a trasferire fuori di sé energie simboliche passibili di reificarsi in un potere che di esse in vario modo si nutre. In questo senso, l'approfondimento in chiave estetica dell'alienazione come empatia ne metteva in luce l'aspetto positivo di esigenza appagante, in cui la differenza tra

⁴ Un dato significativo in questo senso è che *A Companion to Aesthetics* di David Cooper cit., non contempla la voce "Empaty" e neppure la voce "Lipps".

soggetto e oggetto non è necessariamente destinata a superarsi in un rapporto negativo di tipo dialettico dove in gioco è il processo di autoriconoscimento progressivo dello spirito come spirito assoluto ma, al contrario, a inaugurare un rapporto di positiva mutuale affezione tra interno ed esterno, tra individuo e mondo, in vista di una indefinita estensione del sentimento di reciproca appartenenza in cui la sensibilità possa esporsi e approfondirsi come forma superiore di intelligenza. Se veniva in tal modo sottolineato l'aspetto liberatorio dalle barriere dell'io individuale e la condizione per una fusione consapevole, ma al tempo stesso sensibile e gioiosa con l'ambiente, percepibile in termini di organica e simpatetica armonia, si apriva anche la via – come del resto mostrerà Bernard Berenson in tutte le sue riflessioni sull'opera d'arte – a una comprensione più profonda e interna delle ragioni dell'arte antica, ben al di là del piedestallo di rigore accademico su cui era stata issata. Era chiaro che una tale visione, in cui l'elemento sorgivo ed espressivo della devozione religiosa e quello tecnico e conoscitivo della creazione artistica si fondevano mirabilmente con quello sensuale e contemplativo, non poteva che opporsi alle esigenze dettate da una morale ascetica del rigore quale era quella imposta dalla Riforma, a cui però ancora mancava un'estetica artistica corrispondente. La stessa *Estetica* hegeliana, come osserverà Marx, pur avendo cercato di imputare all'arte classica una riuscita spiritualmente inferiore subordinandola all'arte cristiano-romantica, non era infatti riuscita a venire a capo di quella sua incontestabile universalità e qualità estetica indipendenti dalle

condizioni storico-religiose del suo prodursi: «la difficoltà non sta nel capire che l'arte e l'epos dei Greci sono legati a certe forme di sviluppo sociale, ma piuttosto nel fatto che esse ci procurano ancora un piacere artistico e sotto un certo rispetto valgono ancora come norma e modello inarrivabili»⁵. L'arte classica, quindi, anche grazie alle riflessioni di Wölflin sulla sua riapparizione nel Rinascimento maturo⁶, a quelle di Burchkardt sulle radici greche della cultura occidentale e a quelle di Nietzsche sulla crisi irreversibile dei valori borghesi che le avevano gravemente fraintese, sembrava poter superare il volgere del secolo, con le trasformazioni storico-politiche ad esso connesse, senza che il suo preteso statuto di modello dovesse in qualche modo essere messo in discussione. E questo sarebbe stato impossibile fino a che non si fosse scoperto il nocciolo del problema smontando l'equazione di comodo tra natura e classico, certo non imputabile all'arte greco-etrusco-romana, quanto piuttosto alla sua consacrazione accademica quale "arte classica". Se Alois Riegl, il primo teorico ad attribuire all'arte nordica una dignità culturale pari all'arte mediterranea, in virtù del concetto da lui coniato di *Kunstwollen*, non potrà non riconoscere una priorità storica a quel naturalismo che l'arte antica occidentale – come in seguito sarebbe divenuto chiaro da Lascaux a Catalöyük in poi – saprà arti-

⁵ «Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Munster gelten», Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie, Einleitung* (1857-1858), Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1941, p. 31.

⁶ Heinrich Wölflin, *Die klassische Kunst* (1899), trad. it. *L'arte classica*, Sansoni, Firenze 1953.

colare secondo modalità infinite, ciò certo non autorizzava a scorgervi l'ennesima conferma dello stesso paradigma, ma, semmai, aiutava a smentirlo una volta per tutte. Egli afferma infatti che «all'inizio di ogni creazione artistica sta la diretta riproduzione dei soggetti naturali nella compiutezza della loro apparenza corporea, e ciò come manifestazione concreta di un impulso imitativo [...]. Le più antiche opere d'arte sono di natura interamente plastica»⁷, facendo del godimento formale, in cui rientra anche l'arte geometrica, un'esigenza spirituale indipendente da bisogni pratici e dalle tecniche da essi ispirate, come sembrava invece suggerire Gottfried Semper quando indicava nelle tecniche tettoniche e in particolare nella tessitura l'origine dell'arte. «Preferiamo ammettere che c'è qualcosa nell'uomo che ci fa provare piacere per il bello formale e che né noi né i seguaci della teoria dell'origine tecnico-materiale delle arti siamo in grado di definire, e che codesto qualcosa ha fatto sorgere liberamente e indipendentemente le combinazioni geometriche di linee senza il bisogno di un anello materiale di congiunzione»⁸. Da queste considerazioni di Riegl, in cui nel prendere le distanze dall'empirismo semperiano si ricorre a una dimensione indubbiamente empatica del piacere, valida anche per spiegare il sorgere dell'arte geometrica e ornamentale, si discosta l'esplicita intenzione di Worringer di forgiare una categoria *sui generis*: «la teoria dell'empatia ci lascia spesso smarriti di fronte alle

⁷ Alois Riegl, *Stilfragen*, 1893; *Problemi di stile*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 30.

⁸ Ivi, p. 41.

creazioni artistiche di molte epoche e di molti popoli. Non ci è di alcun aiuto, ad esempio, per comprendere quel vasto complesso di opere d'arte che esulano dal ristretto ambito dell'arte greco-romana e di quella moderna occidentale. Di fronte ad esse siamo costretti ad ammettere l'esistenza di un processo psichico completamente diverso, atto a spiegare la peculiare essenza, ai nostri occhi puramente negativa, di quegli stili»⁹. Abbiamo qui a che fare con due forme di disagio e con un'idea, l'idea di stile. Un disagio per quegli esempi di arte nordica che non possono essere accostati ai modelli classici senza esibire una evidente estraneità. Un disagio per ciò che si sottrae alla comprensione di un soggetto, quello occidentale, che si pretende universale e professa un'estetica ecumenica di cui resta però il portatore assoluto. Se alla prima forma di disagio aveva già risposto in modo esemplare l'opera di Alois Riegl, dimostrando che l'arte nordica seguiva categorie e ispirazioni sue proprie che potevano non avere alcun bisogno di raffrontarsi ai modelli mediterranei per ricavarne una qualche legittimazione estetica, è alla seconda che si trattava ora di rispondere. L'universalismo hegeliano, che trovava nelle forme di uno spirito oggettivo implicito nella cultura del tempo la sua conferma, esigeva l'elaborazione di una categoria estetica grazie alla quale ogni tipo di manufatto esotico potesse rivendicare lo statuto di "arte" e rientrare quindi *ipso facto* in uno *stile*, segnando in tal modo pacificamente ma tassativamente il suo ingresso nell'arca di quella superiore com-

⁹ Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975, p. 29.

preensione che sarà inaugurata dall'idea di *musée imaginaire* e condotta a termine dall'allargamento dello statuto squisitamente occidentale del museo a entità globale multiculturale. L'operazione estetico-filosofica sarà volta a coprire anche opere provenienti da aree geografiche remote nello spazio e nel tempo, all'occidente sostanzialmente estranee e che anzi esso non aveva esitato, nei secoli d'oro delle sue conquiste, a dichiarare inferiori, e che ora, però, potevano tornare utili e fornire nuova linfa alla sua stessa arte. Non era divenuto ormai abbastanza chiaro che la categoria di arte simbolica con cui Hegel aveva dichiarato storicamente e teoreticamente superata l'arte preclassica era invece, al contrario, ancora presente in mezzo a noi e anzi, come annunciavano le *Demoiselles*, addirittura in procinto di diventare l'arte futura? In nome dell'idea astratta di una pura forma che, con una magia estetico-culturale inevitabilmente parodica, si trasformi in spirito e comunicazione universale, si sacrifica sull'altare dell'arte il contenuto metafisico delle forme che non si riesce altrimenti a dominare, senza avvedersi dell'“equivoco” generato, come nel caso dell'espressionismo, in un “espressionismo da atelier” svuotato di ogni legittimazione, come più tardi sarà lo stesso Worringer a denunciare¹⁰. Che differenza dalla pittura sbocciata in Polinesia da Gauguin in fuga disperata da una civiltà già stabilmente in mano al capitale, ma non in fuga dalla propria cultu-

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Kunstlerische Zeitfragen* (1921), tr. it. *Questioni artistiche del tempo* in Id., *Problemi dell'arte*, a cura di Maria Rosaria De Rosa, Edizioni 10/17, Salerno 1992, p. 93. Su questo punto la posizione di Worringer è giustamente accostata a quella di Klages da Michele Dantini, *Paul Klee epoca e stile* cit., p. 130.

ra religiosa e figurativa, che sarà ben lungi dal rinnegare con l'ipocrita *hybris* di un mimetismo gesuitico universalistico! Quadri come *Ia Orana Maria* del 1891 e come la serie dei successivi fino alla morte a Hilva Oa nelle Isole Marchesi nel 1903 sanno invocare la grazia "immediata" di forme, vitalità e colore certo assolutamente altri rispetto alla pittura che l'artista si era lasciato a Parigi, e la ottengono sovrabbondante insieme alla sovrana umiltà di fondere le due esperienze creando uno spazio di primigenia e genuina ospitalità, come lui era stato ospite delle comunità che lo avevano accolto e amato. Opposta la prospettiva mentale indicata da Worringer, che sembra solo degnarsi, ma in realtà è seriamente intenzionato a procedere, di «uscire dal nostro mondo di immagini e ammettere la possibilità di presupposti diversi»¹¹. Si trattava, per preparare il terreno al concetto di astrazione e al suo radicamento nella teoria artistica a venire, di rimuovere l'ostacolo rappresentato dalla constatazione formulata da Riegl della priorità storico-antropologica della *mimesis* della natura, chiamata "naturalisme" screditandone lo statuto spirituale: «l'impulso primitivo all'imitazione ha dominato in tutte le epoche, e la sua è una storia di abilità manuale priva di ogni significanza estetica. Nei tempi più remoti questo impulso era completamente distinto da quello propriamente artistico, e si realizzava soprattutto nell'artigianato minore, come ad esempio nei piccoli idoli e oggetti simbolici che incontriamo in tutti i periodi dell'arte primitiva, e che molto spesso sono in

¹¹ Ivi, p. 32.

netto contrasto con le creazioni in cui si manifestava il puro impulso artistico dei popoli in questione»¹². Non diversamente da come avrebbero fatto i teorici dell'astrattismo della seconda metà del secolo scorso, Worringer è costretto distinguere tra arte "di stato" e arte popolare. Rispetto, per esempio all'arte egizia, deve, per poter dimostrare il suo teorema, espungere da quel che considera "arte" opere come lo *Scriba*, declassandolo ad arte popolare, e ammettere come depositaria di senso la sola arte ufficiale, capace di esprimersi «in uno stile severo alieno da ogni realismo»¹³. Se per il teorico di Aquisgrana la vera arte ha soddisfatto in ogni tempo una profonda esigenza psichica «non così l'impulso puramente imitativo. Il piacere superficiale di riprodurre il modello della natura. L'aureola che circonda il concetto di arte, tutta la reverente devozione di cui sempre è stato circondato, possono essere psicologicamente giustificati ove si pensi a un'arte che, nata da esigenze psichiche, soddisfi esigenze psichiche»¹⁴. La declinazione umana-troppo-umana di ciò che troppo superficialmente si considera "arte", manifestando l'esigenza di riservare questo appellativo sacrale solo a ciò che lo merita davvero, naturalmente attivando opportuni e selettivi criteri, la cui legittimazione è il "bisogno", è qui esplicita: l'arte esiste unicamente in funzione del bisogno da soddisfare. «Una psicologia del bisogno di arte – o per usare i termini che sono consueti al nostro punto di vista moderno, il bisogno di stile – non è ancora

¹² Ivi, p. 33.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Ivi, pp. 33-34.

stata scritta. [...] Sarebbe una storia della visione del mondo e come tale si affiancherebbe su un piano di parità alla storia delle religioni»¹⁵. Per giustificare l'uso della nozione di "visione del mondo" lo estende, con *hybris* tutta moderna, all'umanità nel suo complesso, istituendo un parallelismo tra "evoluzione dell'"arte" e "teogonia dei popoli", la cui essenza, denunciata dall'estensione universalistica del concetto di "stile" è squisitamente dogmatica: «ogni stile ha rappresentato il vertice della felicità per l'umanità che lo ha creato sulla base delle proprie esigenze psichiche. Questo deve diventare il dogma supremo di ogni analisi obiettiva della storia dell'arte»¹⁶. Avendo egli avuto cura di distinguere tra arte popolare non degna di questo nome e arte ufficiale, la sola adeguata a esprimere il carattere di un popolo, si tratterà di affermarne il principio; si impone una presa di distanza dal modello classico-rinascimentale che per due millenni aveva dominato nel mondo tedesco e che non è veramente adeguato a esprimerne il carattere profondo: poco importa che il concetto di astrazione così ottenuto e reso operativo possa poi avallare opere che tra poco più di un decennio sarebbero state definite dal potere vigente come "degenerate".

Solo una inconfessabile e automatica sudditanza da parte dei nazisti per i moduli dell'arte classica, che l'equazione accademica di classico e naturale aveva spogliato del proprio carattere etnico per rivestirla di un'universalità che impunemente la consacrava a modello imperialistico in-

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, p. 34.

discutibile, poteva spiegare la paradossale protesta del regime contro un'arte sorgivamente tedesca quale era l'arte espressionista. La mostra della *Entartete Kunst* inaugurata a Monaco nell'estate del 1937, con un discorso radiodiffuso di Ziegler, il presidente della *Reichstkunstkammer* che aveva presieduto alla scelta dei quadri, e un catalogo illustrato a cura di Wolfgang Willrich che comprendeva le opere di 112 artisti, ripetuta a Berlino, a Lipsia e in altre città tedesche, a cui fece seguito un rastrellamento a tappeto di migliaia di dipinti e sculture che pure non impedì di fiutare l'affare ricavando, con due aste allestite a Lucerna, più di centomila franchi svizzeri, doveva inaugurare una vera e propria "epurazione": non di gusto, poiché ne erano del tutto assenti i criteri, bensì ideologica, che i criteri li forniva a piene mani. Il rischio, sempre in agguato, che il gusto diventi collettivo infilandosi la camicia di Nesso dell'ideologia, spiega casi disperati come quelli di Emil Nolde che, iscritto al partito nazista e personalmente intenzionato a rappresentarne gli ideali in campo estetico, si vide non solo non riconosciuto, ma emarginato e perseguitato. Waldemar Jollos, uno dei primi critici a riconoscere all'arte nuova tedesca un elemento di sorgiva originalità, ne rievoca il caso nello scritto del 1947 *La situazione artistica in Germania*: «allo scoppiare della campagna nazista contro l'arte "degenerata", grande fu la sorpresa e la delusione di una parte dei colpiti, giacché essi avevano avuto ragione di sperare che al contrario il nuovo regime dovesse procurar loro quelle posizioni di predominio cui sino allora avevano vanamente aspirato». Per molti anni infatti era durata una tacita lotta tra Max Liebermann, il gran-

de rappresentante dell'impressionismo tedesco, ed Emil Nolde, capo spirituale degli espressionisti, o almeno fra i loro rispettivi adepti. In grazia di quel dissimulato antisemitismo che aveva fatto da battistrada tra gli intellettuali ariani alle idee di Hitler, la pittura di Nolde era stata opposta a quella dell'ebreo Liebermann come manifestazione di germanismo puro. Subito dopo la vittoria del nazismo, Liebermann diede le dimissioni da presidente della "Accademia artistica" di Berlino, ma Nolde non fu chiamato a succedergli, anzi ebbe la sorpresa di vedere la propria arte considerata "da negri". I nuovi padroni non avevano alcuna comprensione per l'intensità appassionata del suo linguaggio pittorico, per il suo sforzo di dare una realtà all'anima della natura visibile; essi chiamavano grossolanamente "bolscevismo culturale" la sua lotta per giungere a comprendere l'idea che gli pareva di intuire entro un paesaggio o un volto umano e così avvenne che proprio Nolde, il pretto germanico, "uomo nordico" secondo gli ideali nazisti, si vide esposto ai più volgari attacchi. Qualcosa di simile toccò a Ernst Barlach, il non meno "puro-sangue" della scultura, l'artista in perenne intima lotta con la morte, il dolore e la tenebra, il creatore anche di profonde visioni drammatiche, e con loro due dovettero ritrarsi nell'ombra tutti i migliori esponenti dell'espressionismo, come Heckel e Pechstein, Beckmann e Dix, Scharff e Mataré, senza dimenticare la genialissima Käthe Kollwitz, alla quale fu imposto addirittura un "divieto di lavoro".¹⁷

¹⁷ Waldemar Jollos, *Arte tedesca tra le due guerre* (1947), in: Id., *Arte tedesca tra le due guerre* Mondadori, Milano 1955, pp. 234 e 235.

L'errore di Worringer non sarà certo riconoscere il carattere irriducibile dell'arte nordica per alcune sue originali caratteristiche che incontestabilmente la differenziavano dall'arte greco-romana – Caspar David Friedrich, per esempio, avvertirà come un merito di onestà spirituale quello di non aver mai sentito il bisogno di confrontarsi col classico né di scendere in Italia per il tradizionale *Grand Tour* –, ma rivendicare la sua superiorità spirituale quasi in riparazione a secoli di sudditanza, peraltro autoimposta. L'importante infatti per lui è difendere «un criterio più elevato»¹⁸ rispetto agli antichi modelli, il cui antropomorfismo tradiva un'inferiorità spirituale che stingeva sulla sua pretesa superiorità estetica: «nell'ambito della storia delle religioni – afferma in *Trascendenza e immanenza dell'arte*¹⁹ – questi momenti sono contrassegnati dalle religioni fondate sul principio di immanenza, che nelle diverse varianti di politeismo, panteismo o monismo considerano il divino come contenuto nel mondo e identico ad esso. In fondo questa concezione dell'immanenza divina è soltanto una antropomorfizzazione del mondo portata alle estreme conseguenze. L'unità di Dio e mondo non è che un altro nome dell'unità di uomo e mondo. È ovvio il parallelismo nel campo della storia dell'arte. Il senso artistico classico si basa sulla stessa fusione di uomo e mondo, sulla stessa coscienza di unità che si estrinseca nell'attribuzione di un'anima a tutte le cose create da parte dell'uomo. [...] Il processo di an-

¹⁸ Cfr. ivi, p. 35

¹⁹ Saggio pubblicato in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir e poi inserito nella terza edizione (1910) di *Astrazione e empatia*, trad. it. cit., p. 138.

tropomorizzazione diventa in questo caso un processo di empatia, cioè un trasferimento della vitalità organica propria dell'uomo su tutti gli oggetti del mondo fenomenico». Non era impresa da poco, visto che nei primi anni '60 dell'800 era comparsa l'opera di un architetto geniale, Gottfried Semper, intitolata *Der Stil*, in cui era ancora il classico, e soprattutto il Rinascimento, a fornire i modelli ideativi e costruttivi tesi a rinnovare l'architettura e l'urbanistica antepo- nendo la funzione sociale alla forma monumentale. Anche Riegl, in *Stilfragen*, non potrà che richiamarsi costantemente, anche se da un orientamento decisamente diverso, a questo testo teorico. Per assolvere allora al compito di trovare, per l'arte nordica, una radice diversa da quella classica Worringer non potrà che imboccare la via aperta da Riegl. È qui infatti, facendo perno sul concetto di *Kunstwollen*, carattere specifico irriducibile insito nell'esigenza del fare artistico, che il concetto di astrazione potrà attingere quella necessità storico-artistica e quella necessità funzionale, secondo la tendenza di pensiero che si stava imponendo sulla scorta delle scienze biologiche, che lo faranno apparire incontrovertibile. Per questo motivo Worringer dovrà cercare un'antitesi sul cui sfondo stagliare la sua nuova categoria estetica e renderla così credibile: il concetto di empatia: «nell'impulso di astrazione l'intensità del bisogno di autoalienazione è incomparabilmente più grande e più coerente. Qui esso non è caratterizzato, come nel bisogno di empatia, dall'impulso a spogliarsi del proprio essere individuale, ma da quello di redimersi dalla casualità dell'esistenza umana nel suo insieme, dall'apparente arbitrarietà

della vita organica in generale, attraverso la contemplazione di qualcosa di necessario e di inalterabile. La vita come tale viene sentita come turbamento del godimento estetico»²⁰. Si trattava allora di far vibrare nell'impulso di astrazione quello del superamento della vita organica e della sua ingovernabile casualità, cui la teologia riformata, imperniata sull'idea, di facile presa nell'inclemente Nord, di una natura imperfetta e peccaminosa in attesa di redenzione, aveva dato da tempo forma dottrinale. La forma filosofica sarà la filosofia classica tedesca a darla, costruendo l'idea di una cultura universale e inventariale depositaria di quella missione di trasformazione epocale, o di secolare redenzione ma secondo i canoni dello Spirito Assoluto, della vita sensibile, ancora inspiegabilmente legata al mondo antico e prigioniera di una fallace e paganeggiante conciliazione col mondo naturale. Alla luce di questa esigenza, come poteva l'arte greco-romana, in cui la conciliazione psichica di *aisthesis* e *pneuma* appariva in forma così spontanea e assoluta, valere ancora da modello per un modo di essere che non accettava più di imparare dai sensi e di sottomettersi a forme sensibili di cui aveva sempre in realtà diffidato, perché era divenuto ormai pienamente consapevole di essere il tramite di un principio moralmente e spiritualmente tanto superiore ad essi? Questa scoperta, animata da una pretesa superiorità culturale che aveva visto fiorire, lungo tutto l'800 nordico, figure di studiosi concentrati sul fenomeno dell'arte e delle sue trasformazioni, tagliava

²⁰ Ivi, p. 44.

finalmente il nodo gordiano dell'eterna dipendenza dal classico da parte del Nord, ormai pienamente emancipato da quel modello, tanto inarrivabile quanto di fatto estraneo alla sua indole autentica. Inarrivabile non solo per il vertiginoso stacco temporale, per una incompatibilità teologica, per un mutamento irreversibile delle condizioni storiche e sociali, tutte trasformazioni che non avevano invece impedito all'arte greco-etrusco-romana di divenire appunto "classico", cioè di rendersi sottilmente normativa nelle rinascenze medievali e sbocciare nel Rinascimento, ma per il fatto che l'arte nordica, la sua *volontà d'arte*, muovevano *ab origine* da altre premesse, che si trattava ora di riconoscere e provare. Non solo l'archeologia preclassica, non solo l'emancipazione estetica del Gotico, di cui Worringer sarà il grande fautore, ma anche quella comprensione dell'Oriente in cui solo chi riconosca la superiorità spirituale del dominio del divenire come accesso rivelato alla rendenzione potrà rispecchiarsi, saranno d'ausilio all'operazione il cui preteso universalismo oltre-europeo celebrava, in realtà, la completa e sottaciuta vittoria di una sola cultura, quella che ora si accingeva a dichiararsi in possesso del «metro infallibile» per misurare tutte le altre. «La corrente che in Occidente vede confluire integralmente in sé tutta la vita culturale, produsse in Oriente soltanto qualche increspatura superficiale. Qui, nessuna conoscenza poteva soffocare la consapevolezza dei limiti dell'uomo e della sua condizione di impotente abbandono all'universo. Nessuna conoscenza poteva mitigarne l'innata angoscia di fronte al mondo. Tale angoscia non si situava infatti,

come nell'uomo primitivo, *prima* della conoscenza, ma *al di sopra* di questa. Esiste un ultimo grande criterio per verificare il rapporto dell'umanità rispetto al cosmo: il suo bisogno di redenzione. La forma assunta da questo bisogno costituisce un metro infallibile per misurare le varianti qualitative nella disposizione psichica dei singoli popoli e delle singole razze. Se le idee religiose hanno carattere trascendente, questo è sicuro indizio di un forte bisogno di redenzione, determinato da un profondissimo istinto del mondo. Analogamente, la transizione da un rigido trascendentalismo alla concezione dell'immanenza di Dio corre parallela a un lento affievolirsi del bisogno di redenzione»²¹. La dipendenza, affermata da Worringer, tra livello spirituale, corrispondente al grado di ammissione della miseria umana e al correlato bisogno di redenzione, e livello artistico è qui innegabile. In possesso di una consapevolezza che sembrava immediatamente autorizzare una pedagogia spirituale, come poteva l'arte che da essa proveniva seguire a rifarsi a modelli spiritualmente inferiori?

Per assicurare un accesso alla sfera estetica di rango comparabile a quello dell'arte classica, senza dimenticare che a questa sfera era stato Kant, da una singolare lontananza nei confronti del mondo dell'arte rilevata da Rosario Assunto²², a forgiare gli strumenti concettuali per auscultarla e dominarla intellettualmente, ecco presentarsi, in maniera affatto diversa che per Semper, la nozione di *stile*.

²¹ Ivi, pp. 140-141.

²² Cfr. Rosario Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del settecento*, Mursia, Milano 1967.

Inscindibile è il rapporto che intercorre tra il nome dello strumento, lo *stilus*, cannuccia appuntita da un lato, per scrivere e disegnare, e appiattita dall'altro, per cancellare, e l'idea che questa stessa parola dovrà trasmettere. Un'idea che, almeno in Dante (*Purg.* II, 64): «Qual di pennel fu maestro o di stile» non si disgiunge dall'uso dello strumento, indicando un modo tutto speciale di usarlo. Già Cicerone comunque aveva incaricato questo stesso termine di esprimere l'appartenenza di un testo a un unico autore «*est totius orationis idem stilus* – tutto il discorso mostra la stessa mano» (*Brutus*, 100), rendendolo esso stesso strumento di distinzione e di discernimento all'interno non solo dell'arte dello scrivere ma, come Dante rivela nel servirsene per la descrizione dei rilievi che mostrano all'ascesa purgatoriale scene di umiltà e superbia punite, delle singole arti. Proprio a questa parola, sulla scorta del collegamento che Orazio nell'*Ars poetica* (89-98) istituisce tra stili e generi letterari, la retorica medievale, con la *Rota Vergilii* di Giovanni di Garlandia, aveva affidato il compito di stabilire i tre *stili* fondamentali dell'espressione modellandoli sulle tre opere virgiliane, mostrando anche la sua possibile valenza di termine collettivo. Così forse si spiegava la scelta caduta su di essa per definire nella *Commedia*, col dialogo tra Dante e Bonagiunta Orbicciai da Lucca, il nuovo modo di fare poesia: «... io mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, ed a quel modo / che ditta dentro, vo significando». «O frate, issa vegg'io' diss'elli, il nodo / che il Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce *stil nuovo* ch'i'odo» (*Purg.* XXIV, 52-57). Il significato della

parola “stile” assurgeva in tal modo a una sfera metafisica che la collegava alla concezione poetica di Amor di ascendenza platonica indicando, al di là di ogni differenza di genere retorico che pure consentiva di passare dall’uno all’altro secondo un moto continuo e circolare, il passaggio irreversibile connesso a una vera e propria rottura di disposizione spirituale individuale che anche da altri poteva essere abbracciata con pari trasporto, senza essere necessariamente fondamento di un gusto “collettivo”. Questo delicato nesso di individuale e oltre-individuale, su cui si innesta la trasmissione della pittura, che con Dante – e con Giotto – raggiunge uno statuto esemplare nell’idea di stile, è posto in luce da von Schlosser in maniera inequivocabile: «diventa visibile qui una radice dello *stil nuovo*, quella rappresentata da Giotto, che con Dante ha condiviso la fama e il periodo storico [...] nel caso di Giotto, come in quello di qualsiasi personaggio veramente grande, non si può assolutamente parlare dell’esistenza di un “maestro” al di là del più triviale senso scolastico; con lui, individuo della “prima nazione moderna venuta al mondo”, lo spirito collettivo delle confraternite dei costruttori dei paesi nordici e della bottega non gioca più alcun ruolo, ma naturalmente da lui si diparte la prima “scuola” della storia dell’arte moderna, non tanto legata alle corporazioni (nonostante la loro centenaria tradizione di bottega), quanto piuttosto all’individualità di un grande maestro»²³.

Se per le arti figurative, si era dapprima preferito l’uso del termine “maniera” per distinguere il modo di dipingere

²³ Julius von Schlosser, *Magistra latinitas magistra barbaritas*, Medusa, Milano 2005, p. 97.

di una artista, di una scuola, di una località, l'uso di "stile", introdotto da Bellori nelle *Vite* solo per sottolineare con più forza la qualità individuale, è espresso nel modo più chiaro dalla definizione di Poussin quivi riportata: «lo stile è una maniera particolare ed industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno»²⁴. "Stile" aveva infatti il compito delicato di indicare quelle differenze specifiche e irriducibili presenti nell'arte come nella vita, nelle opere come nei comportamenti degli individui, nelle arti ma anche negli artisti, che rendevano implicitamente universale l'idea di una cultura umanistica cui erano queste stesse forme a conferire complessità di senso, ma che un'idea programmaticamente universale di cultura avrebbe fatalmente impoverito e distrutto. Mostrando infatti di rinunciare a ogni distinzione di valore e di grado avrebbe certo potuto contenere ogni possibile differenza di stile e maniera, ma a patto di anestetizzare, secondo un'apparenza spirituale e univeralistica, quella disputa *de gustibus* in cui riposavano, nonostante ogni diniego, il piacere della conversazione e il senso stesso della cultura umana, che per essere vitale non deve esibire patenti di trascendenza né certificati di universalità.

Certo, fatale era stata la consacrazione del classico, nella cultura tedesca, a forma universalmente valida, a depositaria di quella "stilisticità" che lo pretendeva accessibile a ogni cultura per la sua facoltà, osserverà Georg

²⁴ Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), Einaudi, Torino 1976, p. 480.

Simmel, da Worringer ritenuto un modello assoluto²⁵, di sussumere la forma particolare alla forma universale, a differenza dell'arte germanica, sempre ancora prigioniera di una «universalizzazione immanente»²⁶ che al sovra-individuale poteva rispondere solo con la totalità di una singola vita. Una volta consacrato lo stile sottinteso "classico" a ideale, era certo concesso distaccarsene, come aveva fatto Rembrandt, senza vederne alterata la fondamentale normatività. Solo sul terreno di uno stile greco cui potersi ricollegare *ab origine* l'arte germanica poteva allora competere col classico e finalmente distaccarsene. Questa possibilità è offerta a Worringer dallo stile geometrico del Dipylon, che succede al naturalismo creto-miceneo e si qualifica secondo il teorico di Aquisgrana come il vero stile ellenico: «si è fatto il tentativo, ampiamente giustificato, di stabilire un rapporto tra il nascere dello stile del Dipylon e la migrazione dorica, e si è visto in esso uno sviluppo parziale di quello stile geometrico generale che, secondo Conze, Semper e molti altri, dev'essere considerato patrimonio comune di tutti i popoli ariani indogermanici»²⁷. Dall'alto di questa raggiunta consapevolezza, forte delle acquisizioni di Riegl sull'evoluzione dell'ornamentazione a palmetta, anche Vitruvio, che sulla nascita del capitello corinzio a un dotto resoconto preferisce un elegante racconto – l'architetto Callimaco attratto per caso dall'armonia di un acanto

²⁵ Cfr. Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia* cit., Prefazione all'edizione del 1948, p. 4-5.

²⁶ Georg Simmel, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* (1916), SE, Milano 1991, cfr. Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Aesthetica Preprint, Palermo 1998, p. 125.

²⁷ Ivi, p. 86.

e di un cesto – viene deriso: «ed è con tentativi di spiegazione tanto banali e artificiosi che si vorrebbe penetrare il mistero della creazione artistica greca!»²⁸. È al naturalismo, cui ogni aspirazione alla trascendenza era per definizione preclusa, che risponderà, secondo Worringer, il concetto di stile. Privato di quella continuità con la natura che ancora Kant, con l'idea di genio, gli riconosceva, e privato anche di quel tradizionale, contiguo e necessario rapporto con la maniera che permette di comprendere il fenomeno artistico come una perenne oscillazione tra possesso di una modalità individuale di cui potersi espropriare e appartenenza a una modalità condivisa da cui volersi distinguere, il concetto di stile scade a termine di una macchina bipolare messa a punto per sostenere le ragioni dello spirito contro quelle della natura. Lo stile non deve più essere concepito come quel particolare modo, proprio di un artista o di un periodo, in cui l'imitazione della natura prende una certa forma, perché questo sarebbe non solo cadere ancora una volta in un naturalismo precluso a ogni redenzione, ma privilegiare il mondo esterno, la natura, su quel soggetto che il bisogno di redenzione, da lui solo, in tutto il creato, avvertito con forza, eleva sul mondo esterno perché egli lo redima. «Noi attribuiamo un'importanza solo secondaria al ruolo svolto dal modello naturale nell'opera d'arte, e identifichiamo nel volere artistico assoluto – che si serve delle cose del mondo esterno solo come oggetti utilizzabili – *verwendbarer Objekte* – il fattore primario del processo

²⁸ Ivi, p. 88.

psichico da cui l'opera d'arte trae origine; risulta perciò evidente che non possiamo accettare l'interpretazione corrente, di cui si è detto, del concetto di stile, in quanto essa implica, quale fattore primario e determinante, l'aspirazione a riprodurre il modello naturale. [...] È cioè nostro intento, dopo aver associato il concetto di naturalismo al processo di empatia, collegare il concetto di stile all'altro polo della sensibilità artistica umana, cioè all'impulso di astrazione. Si comprenderà come ci configuriamo tale correlazione se tenteremo di tracciare a grandi linee l'evoluzione del senso artistico quale si presenta dal punto di vista più elevato, cioè semplicemente come un conflitto millenario tra quei due poli»²⁹. La concettualità di Worringer, che non intende cercare la chiave della successione degli stili all'interno dell'arte occidentale come era in quegli stessi anni l'intenzione di Wölflin³⁰, ma comprendere l'evoluzione artistica dell'universo mondo si limita, come si è visto, al sistema binario di due sole categorie, l'empatia e l'astrazione. Priva tendenzialmente di stile la prima, in possesso sicuro di stile la seconda. Nel misurare lo stile mediante il rapporto con la natura, Worringer non si avvede di utilizzare quella stessa categoria di classico come accesso privilegiato alla natura contro la quale si scaglia. Era stato Panofsky, in una nota del suo saggio sul concetto di *Kunstwollen*, a porre in evidenza questa svista teorica che metteva una volta per tutte in guardia dall'accomunare Worringer a Riegl: «Non si

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Heinrich Wölflin sono del 1915, preceduti dalla conferenza del 7 dicembre 1911 all'Accademia prussiana delle Scienze di Berlino.

insisterà mai abbastanza come in Worringer le concezioni di Riegl siano profondamente modificate, e non certo nel senso migliore». Se Riegl dice: «Ogni arte vuol raffigurare il suo mondo,» Worringer dice: «L'arte o vuole raffigurare il mondo (in quanto arte "organico") o non vuole raffigurarlo (in quanto "astratta")». Di fatto Riegl ha accantonato il concetto di una "natura *simpliciter*" che l'arte può o meno imitare, ed è giunto così a rivendicare per ogni arte una propria rappresentazione del mondo o un proprio mondo della rappresentazione, è giunto cioè a estinguere alla radice la vecchia contrapposizione tra un'arte analoga alla natura e un'arte remota dalla natura. – Worringer invece perpetua in fondo questa vecchia contrapposizione limitandosi a far derivare l'"innaturalità" di determinati stili, invece che dal "non potere – *Nicht Können*" dal "non volere – *Nicht-Wollen*", giungendo così ad uno scambio degli accenti di valore. Proprio nel senso di Riegl non si può dire, come fa Worringer, che questo stile astrae "dalla" realtà naturale; si dovrebbe dire bensì: «la realtà di questo stile non corrisponde al nostro concetto dell'essenza del naturale»³¹.

La caduta nella trappola tesa da Wölflin, certo preparata da Winckelmann e dalla Klassik tedesca, che rinchiudeva il Rinascimento in un'idea di perfezione attinta in un particolare frangente storico in cui sembrava ovvio scorgere il grado zero dello stile nel suo risolversi senza residui nella natura, svela la cecità speculativa di Worringer ma, al tem-

³¹ Erwin Panofsky, *Il concetto di Kunstwollen*, *Zeitschrift f. Aesthetik u.allg.Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, p. 328; trad. it. Id., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 168.

po stesso, anche la sua capacità di approfittare di un'ipotesi teorica in auge. L'isolamento del classico entro il cordone sanitario di un rapporto privilegiato e irripetibile con la natura che qui avrebbe raggiunto la sua perfezione lo separava in realtà in maniera tendenzialmente definitiva dalla corrente della storia e dall'ambito della critica, lasciando all'astrazione il campo completamente libero. Contrappo- nendo indebitamente l'astrazione al classico si annunciava che il grande momento era giunto: era l'avvento dello stile, stile con cui essa poteva finalmente identificarsi emanci- pandosi dal classico che – tutt'uno con la natura – ne era privo. «Il tedesco è, come è stato detto, un artista dell'e- spressione nato. Se il Rinascimento ha sottratto terreno a questa sua capacità, se egli tuttavia nel corso dei seco- li si è sforzato di diventare artista dell'imitazione, questa forza sotterranea non è stata fiaccata. Attendeva per così dire solo quella parola che lo riportasse a se stesso. [...] Solo un tedesco ha udito questa parola, solo un tedesco l'ha compresa»³². La declinazione etnica della conversio- ne all'astrazione decorativa, quella “bellezza libera” che Kant aveva innalzato sulla “bellezza aderente” della *mi- mesis*, è indissolubile da tratti squisitamente confessionali, che il Gotico d'altra parte era fatto per rivelare in tutta la loro forza. Secondo Worringer è il Nord, infatti, la vera meta del cristianesimo più puro, a cui esso si sarebbe pie- gato perché il cristianesimo rispondeva a un suo intimo bisogno, quello di conferire alle sue nebbie mistiche quella

³² Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, Piper & Co, München und Leipzig 1012, p. 8.

“formazione sistematrice” di cui era in inconsapevole attesa. Certo, non sappiamo quanto siano davvero costate a Worringer, così sensibile alla differenza etnica, queste parole, ma è altrettanto sensibile in esse l’esigenza di legittimare con formula piena la trasmutazione da necessità a virtù: «nemmeno costretto con la forza un popolo accetta una religione che è in tutto e per tutto estranea alla sua natura. Certe precondizioni di una simile risonanza devono pur esserci. Laddove il terreno non è in qualche modo preparato, una dura e brutale violenza può ben raggiungere un’accoglienza esteriore e superficiale, ma mai riuscirà a determinare con la forza un radicamento più profondo. Il cristianesimo, da parte sua, non ha posto le proprie radici soltanto nello stato superficiale del modo di sentire nordico, ma anche in quelli più profondi, pur non potendo raggiungerli tutti. Determinati presupposti psicologici devono dunque aver preparato la recezione. Il politeismo mitologico nel suo complesso non aveva potuto colmare una certa destinale tendenza, presente nella costituzione psicologica nordica, verso un impianto monoteistico. Tale inclinazione fu in verità sempre più forte, e condusse alla fine ad un tramonto degli dei, al crollo della loro antica idea politeistica e fantasmatica; al loro posto subentrò l’oscura, inesorabile violenza destinale delle Norne. Lo sviluppo si spinse dunque verso il monoteismo, e dal momento che il cristianesimo, per di più col suo culto dei santi e dei martiri, offriva un sicuro sostituto ai bisogni politeistici non ancora del tutto soffocati, lo scambio dell’idea mitologica con quella cristiana trovò la predisposizione ottimale. La più grande forza di convincimento del cristianesimo, per

i popoli nordici, giaceva però nella sua formazione sistematica. Il sistema del cristianesimo, nella sua perfezione, ebbe la meglio sull'assenza di sistema dell'uomo nordico e sulla sua mistica nebulosa e confusa»³³. Questa tesi, apparentemente inoppugnabile, contrastava però in maniera macroscopica con quella presentata pochi anni prima da Hermann Usener, che nella sua grande opera di indagine sulla formazione dei concetti religiosi dalla lingua, in particolare dal processo teologico-poetico della nominazione, aveva scoperto che il politeismo godeva di una innegabile priorità storica rispetto al monoteismo. In un capitolo di *Götternamen* dedicato agli dèi lituani il grande filologo-teologo dovrà infatti ammettere che le popolazioni della Prussia, della Lituania e della Lettonia, profondamente legate ai loro rituali, che riguardavano soprattutto il rapporto delle donne con la natura, sarebbero state guadagnate al cristianesimo solo con la forza, che la Riforma, a differenza della Chiesa Romana, permissiva nei confronti delle antiche tradizioni, aveva esercitato con l'aiuto decisivo delle autorità civili e dello stato³⁴.

Le idee di Worringer, nella loro aura etnico-religiosa, erano state abbracciate da alcuni esponenti di primo piano della scena artistica tedesca e saranno alla base dell'espressionismo, termine di cui, come ricorda Luigi Rognoni, è lo stesso teorico il primo a fare uso³⁵. Nelle parole di

³³ Ivi, pp. 60-61.

³⁴ Hermann Usener, *I nomi degli dèi. Saggio sulla formazione dei concetti religiosi* (1895), Morcelliana, Brescia 2008, pp. 123-160.

³⁵ Cfr. Luigi Rognoni, *Dall'impressionismo all'espressionismo*, in Waldemar Jollos, *Arte tedesca fra le due guerre*, Mondadori, Milano 1995, p. 11.

Franz Marc, quando illustra la posizione dell'espressionismo monacense di *Der Blaue Reiter* di cui faceva parte insieme a Kandinsky, Gabriele Münter, Kubin, Macke e Klee, compaiono chiare istanze di critica del razionalismo che non esitano a rimandare a quella dimensione dell'"originario" e del "selvaggio" che, violentemente repressa e bandita, tornava ora come esigenza poetica ed etnica insopprimibile, in nome della quale si potevano prendere le distanze da quei movimenti come il cubismo le cui radici, troppo mediterranee, mostravano chiari segni di esteriorità. Alla dimensione di rinnovata interiorità e spiritualità su cui si voleva far perno, è l'appello a uno specifico carattere nordico-tedesco, come a un titano imprigionato sul punto di risvegliarsi, a corrispondere: "nella nostra epoca di aspra lotta per l'arte nuova, noi combattiamo in qualità di *selvaggi*, di *barbari*, di non organizzati, contro un antico potere organizzato. Sembra una lotta impari: ma nelle cose dello spirito non è mai il numero, ma la forza delle idee che vince. Le armi temute dei *selvaggi* sono le loro *nuove idee*; esse uccidono più dell'acciaio, e spezzano ciò che si ritiene infrangibile... Impossibile spiegare le ultime opere di questi selvaggi con uno sviluppo formale e una rielaborazione dell'impressionismo... i più bei colori prismatici e il celebre cubismo hanno, come fine a se stesso, perduto ogni importanza per questi *selvaggi*. Il loro pensiero ha altre mete: creare col loro lavoro simboli del loro tempo, simboli destinati agli altari della veniente religione dello spirito, e dietro i quali il creatore tecnico scompare. Ironia e incomprendimento saranno, per essi, rose sul cammino. Non

tutti i selvaggi ufficiali di Germania sognano quest'arte e queste alte mete. Tanto peggio per loro. Dopo i vertiginosi successi affonderanno, coi loro programmi, cubisti e simili, sullo scoglio della loro esteriorità. Crediamo invece...che molte forze silenziose lottino, in Germania, per gli stessi obiettivi lontani, che nel silenzio maturino pensieri, dei quali i vocianti nella grande contesa nulla fanno. Sconosciuti, tendiamo loro nel buio la mano.”³⁶ Che l'arte veda ormai profilarsi il compito di rappresentare «la veniente religione dello spirito» a patto che si depuri di ogni scoria di esteriorità per divenire pienamente nordica, cioè in consapevole possesso di uno stile autonomo *ab origine*, rappresenta l'intuizione di Worringer, in cui il concetto di astrazione, come garanzia di elevazione spirituale e insieme di liberazione “anarchica” di antiche forze compresse cui il cristianesimo aveva fornito un principio d'ordine pur sempre esteriore, diviene fattore decisivo cui potranno essere all'occorrenza incorporati anche contenuti politici libertari o collettivo-democratici. La conferma che “stile” e “astrazione” in questa prospettiva fanno tendenzialmente tutt'uno sarà offerta di lì a poco dal movimento *De Stijl*, sorto in Olanda nel 1914 al fine di declinare l'astrattismo soggettivo di Kandinsky in un oggettivismo concreto in cui il significato collettivo latente nel concetto di stile poteva trovare una realizzazione esemplare anche per il futuro. Il manifesto di *De Stijl* recita infatti che l'idea di stile è «un annullamento di tutti gli stili in una plastica

³⁶ Franz Marc, *Die “Wilden” Deutschland*, in *Der Blaue Reiter*, Monaco, 1912, pp. 5-7; cfr. Luigi Rognoni, cit., pp. 27-28.

elementare... spirituale e in anticipo sul secolo». ³⁷ L'ascetismo insito nell'idea di astrazione, di colore puro e di linea retta dà forma profetica a quel razionalismo nordico che, giocando anche sul terreno opposto ma paritetico di un romanticamente irriducibile *Urmensch*, interpreta lo stile come «confessione comunitaria di una forza espressiva a-nazionale, a-individualistica e come conseguenza più generale collettiva» ³⁸, avrà un sicuro e luminoso avvenire nel mondo ormai compiutamente razionalizzato della tecnica. Scrive Piet Mondrian, il principale ispiratore insieme a van Doesburg, di *De Stijl*: «la vita moderna è nel suo insieme caratterizzata dalla vita astratta reale; tutta l'esteriorizzazione di questa vita rappresenta lo spirito astratto. L'uomo moderno veramente coltivato, poiché vive nel mezzo di una realtà concreta, trasforma il suo spirito in astrazione, la sua vera vita continua nell'astrazione, ma in modo tale che egli "realizza" nuovamente questa astrazione. Parimenti fa l'artista: egli crea l'arte astratta reale» ³⁹. Per l'artista olandese che, accanto alla produzione astratta non smetterà di nascosto di dipingere fiori, l'arte è dunque creazione di cose concrete, costruzione. Ciò significa che l'arte non sarà più creatrice di immagini, bensì di realtà spirituali, come Dio. L'uso del termine "creazione", tanto negli indirizzi oggettivistici alla Mondrian, che soggettivistici alla Duchamp, risulta, in questo senso, teologicamente ed esteticamente appropriato.

³⁷ Dal *Manifesto 1918*, cfr. Luigi Rognoni, cit., p. 36.

³⁸ Cfr. *De Stijl. Schriften und Manifeste*, Gustav Kiepeheuer Bücherei Verlag, Leipzig und Weimar, 1984, p. 59.

³⁹ Luigi Rognoni, cit., p. 37.

Da categoria estetica, “stile” diviene qualità *tout court*, da attribuire all’arte quando si faccia valere come emancipazione dalla natura e affermazione di una natura superiore, “originale”, quella di un soggetto che districatosi dal limite terreno e dalle sue seduzioni punta finalmente alla sua vera destinazione, la redenzione. Le radici estetiche della modernità quando, nel diniego gnostico dinnanzi al mondo divenuto dominio e distruzione della natura, non teme di svelarsi come soggettivismo collettivo emancipato da ogni senso anche estetico del limite che, come è chiaro ancora fino a Kant, coincide precisamente con l’idea di forma, sono da rintracciarsi proprio nelle pagine di Worringer. In particolare quando fa del Gotico, in cui si può ravvisare in controluce il Barocco germanico se pure depotenziato, il momento culminante di una titanica liberazione a partire dalla quale, come mostrerà proprio sulla scorta di Worringer, di lì a poco Spengler col suo *Tramonto dell’Occidente*⁴⁰, il principio della storia umana può finalmente essere soppesato e giudicato. «È per questo che la volontà di forma del Gotico non mostra né la stasi espressiva dell’assoluta mancanza di conoscenza – contrassegno dell’uomo primitivo – né la medesima quiete dell’assoluta rinuncia alla conoscenza – caratteristica dell’orientale – e nemmeno quella di una consolidata fede conoscitiva – come si documenta nell’armonia organica dell’arte classica. La sua sostanza più propria sembra essere piuttosto un impulso inquieto, che nella

⁴⁰ M.Ferrari Zumbini, *Untergänge und Morgenröte. Über Spaengler und Nietzsche*, in: «Nietzsche Studien», 5, 1976, p. 128, cfr. Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica* cit., p. 127.

sua ricerca di acquietamento, nell'anelito alla redenzione, non può trovare altra soddisfazione che quella dello stordimento e dell'ebbrezza. In tal modo il dualismo, che non riesce ad arrivare fino alla negazione della vita, e che già è sofferente a causa di conoscenze che tuttavia lo defraudano della piena soddisfazione, si trasforma in un'indistinta ricerca di ebbrezza, nel desiderio spasmodico di consacrarsi a un'estasi soprannaturale, in una forma di pathos la cui vera sostanza è l'assenza di misura»⁴¹. Che anche nella rivendicazione ascetica e totalizzante della misura e dell'equilibrio propria di *De Stijl* vi possa essere una sorta di ben celata *hybris*, che del polo irrazionalista rappresenta il necessario correlato razionale, consente ad essa di imporsi a quella dimensione collettiva di massa che avrebbe rappresentato, nel secondo dopoguerra, la grande *chance* della modernità. Sopravvissuta alle sue tragiche strumentalizzazioni dittatoriali, questa dimensione troverà proprio nella nozione generalizzata e assolutizzata di "stile" l'indispensabile legittimazione del suo universalismo, che da teologico si sconsacra a "democratico" e diviene l'automatico autorispecchiamento del suo individualismo tragico e kenotico.

Dalle valve del *Discours sur le style*, con cui Buffon, il 25 agosto 1753, fa il suo ingresso all'Académie Française, emerge la perla di una "riflessione" che non sarà mai più dimenticata. Questo, d'altra parte, era il senso di tutto il discorso del grande naturalista, che paradossalmente

⁴¹ Wilhelm Worringer, *I problemi formali del Gotico*, Cluva, Venezia 1986, p. 53.

sembrava porsi a una certa distanza dalla scienza per riconoscersi adepto del solo linguaggio e delle sue leggi imponderabili: dimostrare agli “immortali” di Francia che «le opere ben scritte saranno le sole a passare alla posterità: la quantità delle conoscenze, la singolarità dei fatti, la novità stessa delle scoperte non sono assolutamente fonti garanti dell’immortalità: se le opere che le contengono non si occupano che di dettagli, se sono scritte senza gusto, senza nobiltà e senza genio, saranno destinate a perire, poiché le conoscenze, i fatti, le scoperte si estraggono facilmente, si trasportano e ci guadagnano anche a essere impiegate da mani più abili. Queste, infatti, sono cose che stanno fuori dall’uomo, mentre *lo stile è l’uomo stesso*. Lo stile non può né volare via, né essere portato via, né alterarsi»⁴². È curioso che fosse un uomo di scienza a tornare, con mirabile sintesi, a quel legame che unisce l’opera a chi l’ha compiuta e che per gli antichi era semplicemente il modo individuale e irripetibile con cui una mano usa uno strumento. Qualcosa, quindi, di molto – mai abbastanza, mai troppo – umano, ma di “geniale”, come aveva osservato Poussin, da cui la differenza scaturisce inesauribile senza alcun bisogno di essere espressamente e caparbiamente ricercata. Questa sola sembrava essere la chiave magica di un’arte che non temeva di definirsi *techne* e di confondersi con quella sfera artigianale con cui, nel moderno, solo pittori teorici e sperimentatori accaniti come Klee sapranno misurarsi. Lo statuto di

⁴² Georges-Louis Leclerc Buffon, *Discours sur le style prononcé à l’Académie Française*, Librairie Jacques Legoffre, Paris, 1872, p. 24.

immagine cui ogni opera umana, come linguaggio, è irrevocabilmente confinata, viene qui legittimato da quella singolarità irripetibile che ne costituisce il pregio e la segnatura, al di là del nome che ad essi si associa e al di là di quanto – riconoscibile e nominabile o meno che sia – vi è rappresentato. Che l'opera, invece di rappresentare una realtà, il rango di realtà lo rivendichi per sé, prendendo alla lettera la condanna platonica di *mimesis* di secondo grado, e seriamente tesa, nel tentativo di sfuggire al troppo umano statuto di immagine, a superarla, sarà la vera nemesi cui l'arte impregnata di *hybris* è esposta. In questo modo infatti l'artista "creatore" non eviterà – come invece aveva, con mossa vincente, mostrato di saper fare Duchamp rivelando anche negli oggetti d'uso la latenza d'immagine e rivolgendosi allo spettatore come figura indispensabile al farsi immagine dell'opera – l'inevitabilmente parodica posa sacerdotale che lo esibisce in presa diretta con Dio. È qui che lo stile astratto, abbandonata la terra del linguaggio dove «lo stile è l'uomo stesso» può mirare ai cieli dello Spirito, dove Dio e stile si identificano. L'enfasi teologica con cui verrà presentata una pittura, l'astratta, in cui la soglia dell'immagine è stata finalmente varcata verso la creazione di quella realtà spirituale che sembra autorizzare l'artista a sentirsi l'icona del Dio creatore, è fondata, però, su una dimenticanza cruciale.

La prima pittura astratta era stata infatti l'opera a quattro mani di Apelle e Protogene, in un gioco di sfida sulla maniera inconfondibile che ciascuno aveva di tracciare le linee e che si può ben definire "stile personale". La sfida, avvenuta nell'assenza alternata dei due pittori, era sfocia-

ta in un quadro definito da Plinio⁴³ “inanis”, vuoto, cosa che non gli aveva impedito di suscitare ammirato stupore né di figurare nella collezione imperiale. L'importanza di questo dato tramandato, per noi che non possiamo più godere dell'opera irrimediabilmente perduta, sta nel dimostrare che ogni atto di pittura, già solo per l'uso dei mezzi che gli sono propri, contempla un elemento latente e insopprimibile di astrazione. Dimenticarlo era però indispensabile se si intendeva celebrare l'arte astratta come la vera conquista spirituale della modernità in cui Dio si era finalmente compiaciuto. Le parole di Clement Greenberg, uno dei suoi massimi teorici, sono in questo senso inequivocabili, e rimandano ai frequenti appelli a stile e astrazione che Worringer, auspicando la grande emancipazione dell'arte nordica, reitera nelle sue pagine: «è stato con la ricerca dell'assoluto che l'arte moderna è arrivata all'arte “astratta” o “senza soggetto”... Il poeta o l'artista d'avanguardia tenta in effetti di imitare Dio creando qualcosa di valido unicamente sulla base delle sue proprie caratteristiche... qualcosa di *dato*, di increato, di indipendente da significati, copie o originali che siano. Il contenuto deve quindi dissolversi in maniera così assoluta nella forma che l'opera d'arte non possa esser ridotta a nient'altro che a se stessa»⁴⁴.

Queste precisazioni programmatiche, che segnano la definitiva separazione tra natura teologica e natura artistica dell'opera proprio mentre ne sottolineano con

⁴³ Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 86.

⁴⁴ Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, Mass., 1961, pp. 5-6.

forza, come del resto aveva fatto Worringer, la vocazione teologica, erano estranee ad Alberto Giacometti, da sempre felicemente insediato nella naturalezza poetica di questa non-separazione. Non c'era quindi da stupirsi se, nei primi anni '60 del secolo scorso, quando sembrava che solo l'astrazione potesse esprimere adeguatamente il disagio, oppure cavalcarlo, egli, incurante della perplessità del mondo intorno a lui, si affidava al semplice uso della matita per mettersi dinnanzi a quella realtà visiva delle cose che per i pittori era sempre stata tutt'altro che scontata. Un'intervista a Pierre Schneider apparsa l'8 giugno del 1961 illustrava questo passaggio mostrando all'opera una grazia esistenziale lontana anni luce da idee titaniche di possibili imitazioni di un dio creatore. Alla domanda di Schneider che gli chiede perché, dinnanzi alle conclusioni tratte dai suoi contemporanei e soprattutto dalla generazione più giovane a proposito dell'evidente impossibilità di dipingere il visibile, non adeguarsi e sciogliere finalmente le redini alla pittura perché si abbandonasse finalmente ai gesti, alla spontaneità, all'irriflessione, per buttarsi nella non-figurazione, risponde Giacometti: «Prima di tutto, io non penso certo che tutti quelli che fanno della non-figurazione la facciano perché pensano che sia impossibile fare la realtà. Assolutamente. Essi non sono assolutamente più nella posizione in cui sono ancora io, che vorrei farlo e lo trovo impossibile; il fatto è piuttosto che loro pensano che lo si sia già fatto una volta per tutte e che la visione del mondo esteriore è esaurita. E che non si può più fare altro che ripetere quello che altri hanno già fatto e che quindi non ha più

alcun senso. Loro non ci provano a fare un albero non perché pensano che questo sia superiore alle loro forze e che sia impossibile farlo; loro non lo fanno più perché dicono: “Se io faccio un albero non può venirme fuori che un banale piccolo albero di quelli che sono stati già fatti mille volte”. E quel che mi colpisce ancora di più, loro immaginano che ne venga fuori un albero *pompier*. Copiare un albero tale e quale lo si vede, questo non può che essere un albero senza alcun interesse!... Ma per me la realtà resta esattamente vergine e sconosciuta come lo era la prima volta, quando ho provato a rappresentarla. Questo vuol dire che tutte le rappresentazioni che si sono fatte fino ad ora non sono state che parziali. Il mondo esteriore, sia una testa, un albero, io non lo vedo esattamente come le rappresentazioni che ne sono state fatte fino ad oggi. Parzialmente, certo, ma c'è ancora qualcosa che io vedo che non è stato dato nelle pitture e nelle sculture del passato. E questo a partire dal giorno in cui ho incominciato a guardare...prima che io guardassi attraverso lo schermo, vale a dire attraverso l'arte del passato e poi ho incominciato poco a poco a guardare senza questo schermo e il noto è diventato ignoto, e l'ignoto assoluto. Allora, è stato lo stupore e, nello stesso tempo, l'impossibilità di renderlo». A Schneider che sottolinea come egli abbia preferito questa impossibilità alla possibilità di una riuscita certa nell'astrazione, Giacometti risponde con parole il cui significato epocale incomincia ad aprirsi solo oggi in tutta la sua gravità: «Sì, l'arte mi interessa molto, ma la verità mi interessa infinitamente di più...più lavoro e più vedo in un altro modo, vale a

dire, tutto ingrandisce giorno dopo giorno e tutto diviene sempre più ignoto e sempre più bello. Più mi avvicino e più esso diviene grande e si allontana... e così per me vale la pena lavorare, anche se per gli altri non c'è alcun risultato, è per la mia visione...la visione che io ho del mondo esterno e della gente. Ma giungere a rendere questa cosa, a rendere una testa...»⁴⁵ Ogni tensione, o volontà, di fare “arte” cercando per prima cosa lo stile – più personale possibile quanto più collettivo possibile esso deve divenire – è proprio in queste parole, immuni dal minimo accento polemico, a rivelarsi come arbitrio e legittimazione estetica. In assenza di quella necessità spirituale che coincide perfettamente con la pratica e con l'impossibilità con cui questa sa misurarsi, di cui l'arte di Giacometti è la prova vivente, non vi è legittimazione estetica che tenga: essa sarà sempre fatalmente legittimazione più o meno riuscita di un arbitrio o di un superficiale adeguamento stilistico. Non per nulla Giacometti parla di uno sguardo già sempre in pericolo di lasciarsi modificare da uno schermo, cioè da un modello inconsapevole, cosa che oggi ha finito per diventare abitudine e norma. Si trattava, infatti, di un vecchio problema, anzi, del problema *par excellence* della pittura, che solo un grande artista poteva cogliere nella tragica semplicità della sua formulazione. È il problema dell'immagine. In questa operazione, connessa al linguaggio e indispensabile al pensiero, l'umano mette in gioco se stesso perché

⁴⁵ *Entretien de Pierre Schneider avec Alberto Giacometti*, in: *Alberto Giacometti. Dessins*, Galerie Claude Bernard, Paris 1985.

può scegliere tra un'immagine automatica da sostituire comodamente alla realtà, e comportarsi quindi come una cosa tra le cose, per esempio uno specchio, moltiplicando le immagini e la loro potenza; oppure riconoscere nell'immagine il segno paradossale di una dipendenza emancipante, che solo accettata come tale può salvare se stessa e ciò di cui è immagine.