

8.

Andrea Pinotti

Stile e tipica corporea

andrea.pinotti@unimi.it

Vorrei qui, nell'ambito di un convegno dedicato all'"Attualità della fenomenologia", prendere in considerazione una possibile attualità della fenomenologia per la scienza dell'arte, e in particolare per la teoria dello *stile*, che dopo essere stata per così dire fuori moda (si pensi a George Kubler, che in *Shape of Time* pretendeva di fare a meno del concetto e del termine ¹) è tornata negli ultimi anni ad animare il dibattito estetologico.

Il problema è antico, ma viene esplicitato nei suoi molteplici risvolti con particolare energia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento: si tratta, per dirla in una formula, di stabilire se si debba rigorosamente separare lo studio della raffigurazione da quello della percezione, o se invece questi due ambiti (che in fondo identificano le due anime dell'estetica come disciplina filosofica: l'estesiologia da un lato, la filosofia dell'arte dall'altro) debbano essere correlati. In altri termini: il *Faktum* è che esistono molteplici stili raffigurativi che hanno una loro determinatezza storica, e che soprattutto sono modi di organizzare lo spazio figurativo. Bisogna forse pensare ad altrettanti stili percettivi, in qualche modo ad essi correlati (e quindi anche storicamente determinati)? Oppure l'uomo "naturale" rimane uguale a se stesso (nella misura in cui si prende in considerazione un piccolo spicchio di evoluzione dell'umanità, quale può essere il periodo della storia dell'arte da 3.000 anni in qua), mentre quello

¹ "Lo stile è come un arcobaleno: è un fenomeno di percezione soggetto alla coincidenza di certe condizioni fisiche. Possiamo vederlo solo per brevi istanti quando ci soffermiamo tra il sole e la pioggia e svanisce appena ci portiamo sul luogo dove abbiamo creduto di vederlo" (G. Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose* (1962), tr. it. di G. Casatello, introduzione di G. Previtali, Einaudi, Torino 1976, pp. 152-153). Di Kubler si veda anche, a tal riguardo, il breve articolo *Style and the Representation of Historical Time*, in "Annals of the New York Academy of Sciences", 138, 1967, pp. 849-855.

che cambia nella storia e nel tempo è l'uomo "artistico"?

Un certo neokantismo *kunstwissenschaftlich* (Panofsky sulla scorta di Cassirer) è stato di quest'ultimo parere: sul tronco costante dell'uomo fisiologico, "non ancora" simbolicamente significativo, viene ad innestarsi la sua capacità espressiva, che organizza gli spazi figurativi come proprie "forme simboliche", come accade ad esempio nel caso panofskyano della prospettiva rinascimentale²: viene qui a prodursi una separazione di uomo naturale, immediatamente rapportato al "dato" esperienziale primario, e uomo culturale, connesso alle formazioni secondarie della simbolizzazione³.

Questo dualismo, che – come si può facilmente immaginare – lascia dietro di sé più di una perplessità, era stato messo in discussione già sul finire dell'Ottocento da teorici dello stile – quali Wölfflin e Riegl –, che pure avevano ben presenti le avventure della filosofia trascendentale loro contemporanea (di cui possono essere considerati una sorta di peculiari storicizzatori⁴) e che a loro volta erano ben presenti a un Cassirer teorico dello spazio. Per dirla con una battuta di Wölfflin (e siamo ormai nel 1933): "Non so (*e lo ritengo improbabile*) se gli uomini abbiano visto sempre allo stesso modo, come è stato affer-

² E. Panofsky, "La prospettiva come 'forma simbolica'" (1927), in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi*, tr. it. di E. Filippini, con una nota di M. Dalai, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 37-117. Si vedano, riguardo al problematico neo-kantismo panofskyano, le osservazioni critiche di P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Milano 1997, pp. 215-260.

³ Come già aveva modo di sottolineare nel 1961 nella sua "Introduzione" al Panofsky, peraltro a tutt'oggi condivisibile, Guido Davide Neri, proprio richiamandosi alla *Krisis* husserliana: "Qui sta probabilmente il punto più delicato della concezione di Panofsky. [...] Sarà bene chiarire subito alcune difficoltà cui esso dà luogo. Prima di tutto: qual è la reale consistenza di questo dato (nel senso dello spazio fisiologico)? [...] Uno spazio di questo genere è davvero puramente 'fisiologico'? È meramente accidentale, o non è forse già il prodotto di un'evoluzione orientata? Non è al vertice di un lungo processo di apprendimenti, che vanno dallo 'spontaneo' agitarsi del bambino di poche settimane al suo inoltrarsi in una serie di moti e operazioni, quale si realizza di fatto nelle dimensioni di ogni forma sociale? Non si dovrebbe indagare allora proprio questo intrecciarsi genetico di naturalità e socialità, e vedere come, nei diversi livelli evolutivi, la specificità di una certa forma sociale oggettivata condizioni la nozione che noi abbiamo dello spazio? E viceversa, non si dovrebbe sottolineare come le oggettivazioni già esistenti della spazialità costituiscano un prolungamento di certe funzioni percettive?" ("Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky" (1961), in E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi*, cit., pp. 7-33, qui pp. 17-18).

⁴ Sull'evoluzione del concetto kantiano di trascendentale nel pensiero contemporaneo si vedano: S. Poggi, *I sistemi dell'esperienza. Psicologia, logica e teoria della scienza da Kant a Wundt*, Il Mulino, Bologna 1977; G. Gigliotti, *Avventure e disavventure del trascendentale: studio su Cohen e Natorp*, Guida, Napoli 1989.

mato; ma è certo che nella storia dell'arte si può osservare una successione di diverse forme di rappresentazione"⁵.

Questo è il livello cui giunge la *Kunstwissenschaft* nei suoi personaggi di spicco tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta (quindi nell'arco di tempo coincidente con la parabola intellettuale husserliana): la *constatazione* di una pluralità di stili figurativi storicamente determinati (e questo è il dato ovvio che sta davanti agli occhi di tutti), e il *sospetto* che tali stili figurativi, in quanto mostrano di più squisitamente esteso (trattamento dello spazio, dei piani, dei volumi, delle linee, dei colori: tutto ciò che come "forma" interessava appunto quei teorici formalisti dello stile), siano correlati ad altrettanti stili percettivi, in particolare stili tattili e ottici.

Che cosa ha a che fare Husserl con tutto ciò? Certo, Husserl non aveva sviluppato un'estetica come teoria dell'arte; ma l'aveva sviluppata, eccome, nel senso di una teoria dell'immaginazione⁶ e in generale di un'estetica trascendentale come teoria delle condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile, temporale (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1893-1917: Hua X) e spaziale (*Ding und Raum*, 1907: Hua XVI)⁷. Aveva forse sviluppato anche una teoria dello stile? Avevo spesso incontrato il termine "stile" nei testi husserliani, ma da principio non l'avevo tematizzato; pensavo ad un uso generico e metaforico, privo di riferimenti al mondo dell'arte, come sinonimo di cifra o contrassegno o marca o insieme di caratteristiche o modalità. Mi sono tuttavia imbattuto in un'osservazione di Merleau-Ponty, il quale, elogiandolo per motivi che qui non ci interessano, dice che Malraux si era spinto – nei suoi *Essais de psychologie de l'art* – "più lontano di quanto si sia mai giunti, dopo che Husserl ha introdotto, per tradurre il nostro rapporto originale al mondo, la nozione di *stile*"⁸. Questa indicazione mi ha indotto a riconsiderare l'uso, nella terminologia husserliana, del termine "*Stil*", che ora prometteva di essere tecnico e in qualche modo tematizzabile.

⁵ H. Wölfflin, "Nota finale" (1933), in *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr. it. di R. Paoli, presentazione di G. Nicco Fasola, Longanesi, Milano 1984, p. 474 (corsivo mio).

⁶ Cfr. i recenti studi di P. Volonté, *Husserl's Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution vom Erkenntnis*, Alber, Freiburg-München 1997, e di V. Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella "fenomenologia descrittiva"*, Marsilio, Venezia 2001.

⁷ Cfr. per una presentazione complessiva V. Costa, *L'estetica trascendentale fenomenologica. Sensibilità e razionalità nella filosofia di Edmund Husserl*, Vita e Pensiero, Milano 1999.

⁸ M. Merleau-Ponty, "Il linguaggio indiretto", in *La prosa del mondo* (1969), tr. it. di M. Sanlorenzo, introduzione di C. Sini, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 67-121, qui p. 75. Sul l'uso del concetto di stile in Merleau-Ponty si veda il recente contributo di C. Di Bitonto, *Corporeità e stile in Merleau-Ponty*, in "Chiasmi international", 4, 2002, pp. 157-186.

Era ancora Merleau-Ponty a suggerirmi di considerare l'accezione husserliana di "stile" in connessione con un altro concetto fondamentale, quello di "tipica". Già la sua *Fenomenologia della percezione* aveva fatto ricorso proprio – husserliantemente – al concetto di "stile" o "tipica" per caratterizzare dapprima il senso unitario di tutte le possibili relazioni visive, quindi il corpo intero come "montaggio universale [...] di tutti gli sviluppi percettivi e di tutte le corrispondenze inter-sensoriali", e infine il "mondo naturale" come "tipica dei rapporti inter-sensoriali". "Esperisco l'unità del mondo come riconosco uno stile", scriveva Merleau-Ponty, e "il mondo naturale è l'orizzonte di tutti gli orizzonti, lo stile di tutti gli stili"⁹.

Come pensare questo stile di tutti gli stili in relazione al rapporto tra spazio cosiddetto "naturale" e spazio figurativo? Occorre rivolgersi, in tutta la sua ampiezza, alla meditazione husserliana sulla filosofia della spazialità: essa abbraccia un vasto arco temporale e tematico, che prende le mosse dalle riflessioni consegnate agli appunti presi in vista della pubblicazione di un *Raumbuch*, che doveva allacciarsi nelle intenzioni di Husserl alla *Filosofia dell'aritmetica* (1891), passa per le lezioni del 1907 raccolte sotto il titolo di *Ding und Raum*, per giungere alla fase finale dell'investigazione degli anni Trenta intorno al senso di un possibile rovesciamento della dottrina copernicana, che si colloca per genesi e per argomento di fianco alla nota Appendice III della *Krisis* dedicata all'origine della geometria (1936). Nel corso di questo complesso percorso, Husserl non ha certamente mai focalizzato la propria attenzione sui nessi individuabili tra esperienza "naturale" della spazialità e sua resa raffigurativa; ad attirare la sua attenzione descrittiva è stato piuttosto il rapporto fra i processi costitutivi della spazialità così come si dispiegano nell'ambito della corporeità vivente del *Leib* e delle sue cinestesi da un lato, e dall'altro la razionalizzazione obiettivante dello spazio così come viene concettualizzato nella speculazione scientifico-naturale. Nei *Philosophische Versuche über den Raum*, risalenti agli anni Novanta, il confronto era giocato tra spazio intuitivo e spazio geometrico (euclideo e non)¹⁰, nel manoscritto dell'*Umsturz* il fuoco dell'argomentazione comparativa si sposta sulla relazione fra l'irresistibile inclinazione al geocentrismo del nostro commercio ingenuo e naturale con il mondo spaziale (di cui Husserl mette in luce il peculiare valore veritativo) e il correttivo oggettivo e oggettivante in senso eliocentrico operato dal copernicanesimo

⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), ed. it. a c. di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1972, pp. 421 (corsivo mio); 425, 426, 429.

¹⁰ Cfr. E. Husserl, *Libro dello spazio*, a c. di V. Costa, presentazione di M. Lenoci, Guerini, Milano 1996, pp. 66 sgg.

come verità scientifica.

Husserl, al di là di questo slittamento tematico, nei quarant'anni che separano i due estremi della sua speculazione sullo spazio anni si dimostra costante nell'impegnarsi a esibire la preparazione della razionalizzazione scientifica sul terreno pre-categoriale ingenuo dell'atteggiamento naturale, da intendersi non quale mero estremo *a quo* storico-cronologico da potersi e doversi superare attraverso il processo progressivo della concettualizzazione, bensì come terreno genetico del senso cui sempre di nuovo occorre ritornare, riattivandolo, come ad un inaggrabile, imprescindibile ancoraggio (*Ankergrund*) all'originarietà costitutiva dell'esperienza, che ravvisa nell'io l'unica possibile "fonte di legittimazione": "La verifica della nuova 'rappresentazione del mondo', quella di senso modificato, trova il suo primo appiglio e il suo nucleo nel mio corpo percettivo e nella presentazione orientata del settore di mondo, attorno al mio corpo proprio (*Leib*) come corpo centrale (*Zentralkörper*)" ¹¹.

Nella prospettiva di una teoria fenomenologica dello stile, si può ipotizzare allora, proprio nell'alveo di queste indicazioni husserliane, di comprendere sotto il titolo di "nuova 'rappresentazione del mondo'" non la *Weltanschauung* delle scienze geometriche e naturali bensì la *Weltanschauung* (meglio, *le Weltanschauungen*) degli stili figurativi, cioè delle varie declinazioni dello spazio raffigurativo così come si sono succedute nel corso della storia dell'arte: forse si dischiude qui un possibile orizzonte di descrizioni che si volgano a ciascun stile per coglierne la sua intima correlazione con le prassi operative del corpo proprio, così come sono state variamente (ma perlopiù psico-fisiologicamente) enucleate nei modelli percettologici di quegli storici dell'arte di cui sopra abbiamo detto. Tale correlazione tra raffigurazione e rappresentazione si offrirebbe così come *variazione* di quel "solido stile" ¹² in cui sempre di nuovo, secondo Husserl, si costituisce il mondo; si potrebbe così tentare di inaugurare una comprensione dello stile figurativo a partire da quello "stile del mio processo vitale che mi è empiricamente familiare nella sua tipica approssimativa" ¹³, e quindi – in primo luogo – a partire da quelle ricerche sul mondo estetico che possono essere raccolte sotto il titolo di:

"*estetica trascendentale*", intesa in un senso molto più ampio di quello kantiano, titolo che noi però assumiamo – precisa Husserl – perché le ricerche sul tempo e

¹¹ E. Husserl, *Rovesciamento della dottrina copernicana nell'interpretazione della corrente visione del mondo*, tr. it. a c. di G.D. Neri, in "aut aut", 245, 1991, pp. 3-18, qui p. 6.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini* (l'ed. francese è del 1931, quella tedesca del 1950), tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989, "V Meditazione", p. 139.

sullo spazio della *Critica della ragion pura* mirano certamente, sebbene in modo limitato e poco chiaro, a un a priori noematico dell'intuizione sensibile, il quale, esteso fino all'a priori concreto della natura intuitiva puramente sensibile (anzi della natura primordiale), deve esser completato in senso fenomenologico-trascendentale, inserendosi in una problematica costitutiva¹⁴.

Nel *Raumbuch*, là dove esamina il radicarsi della spazialità geometrica (che in linea di principio non si dà mai come effettivamente intuibile, bensì solo come pensabile) nell'esperienza intuitiva dello spazio (che, nella concretezza delle mie prassi percettive, non è mai possibile intuire nella sua totalità, ma sempre nella dialettica di *Kern* e *Abschattung*, che ci promette un'intuizione totale, sempre però differendola), Husserl interpreta la geometria nella sua versione euclidea come l'idealizzazione più diretta della spazialità "naturale", distinguendola su questo punto dalle geometrie non-euclidee, le quali, seppur possibili in senso matematico-formale, mancano di una correlazione all'esperienza pre-scientifica ingenua dello spazio.

Se chiamiamo spazio la nota forma di ordinamento del mondo – si può leggere a conferma di questa concezione nei *Prolegomeni a una logica pura* –, è naturalmente assurdo parlare di "spazi" per i quali, ad esempio, non valga l'assioma delle parallele. E sarà assurdo anche parlare di geometrie diverse, in quanto la geometria viene appunto definita come scienza dello spazio del mondo fenomenico. Ma se per spazio intendiamo la *forma categoriale* dello spazio del mondo e correlativamente, per geometria, la forma categoriale di teoria della geometria in senso comune, allora lo spazio viene subordinato a un genere, da definire secondo leggi, di varietà determinate in modo puramente categoriale, in rapporto alle quali si parlerà naturalmente di spazio in senso ancora più ampio¹⁵.

Ammettere dunque geometrie di varietà spaziali differenti da quella euclidea è possibile solo se la loro giustificazione poggia su un livello esclusivamente formale e categoriale. Ma una cruciale lettera indirizzata a Paul Natorp nel 7 settembre 1901 sembra ribaltare tale posizione, mettendone fuori gioco il valore limitativo: "Ammetto (contro le mie precedenti convinzioni) la possibilità di altre intuizioni dello spazio che condurrebbero ad altri spazi geometrici idealizzati e che annuncerebbero la loro struttura logica in altre pure varietà"¹⁶. La molteplicità e la varietà non investirebbero pertanto esclusivamente

¹⁴ Ivi, p. 162.

¹⁵ E. Husserl, *Ricerche logiche* (1900-1901), ed. it. a c. di G. Piana, 2 voll., il Saggiatore, Milano 1968, "Prolegomeni a una logica pura", § 70, vol. I, p. 255.

¹⁶ Riportata in E. Husserl, *Studien zur Arithmetik und Geometrie. Texte aus dem Nachlaß*

l'ambito delle formalizzazioni categoriali pure intese come geometrie ideali, ma anche il terreno della concreta esperienza della spazialità così come si annuncia nelle modalità intuitive della costituzione del mondo esterno, quel mondo che Husserl avrebbe poi caratterizzato in termini di *Lebenswelt*.

Se volessimo tradurlo nei termini di una fenomenologia degli stili, questo progetto di indagine potrebbe consistere nel tentativo di correlare geneticamente la varietà degli stili figurativi alla varietà delle forme intuitive della spazialità. La storia delle categorie ottiche (*à la* Wölfflin) o dei modi della visione (*à la* Riegl) dovrebbe innanzitutto prender congedo da un'eccessivamente riduttiva polarizzazione "tattile (aptico) *vs* ottico" per abbracciare la vastità delle tematiche del corpo proprio nella sua complessità sinestetica e cinestetica (complessità spesso richiamata, anche se in termini psico-fisiologici, dalle estetiche dell'*Einfühlung* e dalla *Kunstwissenschaft* di August Schmarsow, con esplicito riferimento alle analisi fenomenologiche di Husserl e Scheler¹⁷). Come storia delle configurazioni artistiche connessa alla storia delle esperienze dello spazio, essa andrebbe quindi vincolata alla storia della configurazione spaziale in generale, utilmente recuperando e sviluppando feconde implicazioni fenomenologiche di tentativi quali, negli anni Trenta, quello strausiano o quello cassireriano¹⁸. In questo modo l'incertezza dietro cui Wölfflin si cautelava – "Non so (e lo 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"¹⁹ – verrebbe risolta nel contesto di un'indagine storico-genetica dello stile (del mondo dell'arte e del mondo della vita).

Nel mutamento delle dimore [...] – scrive Husserl nell'*Umsturz* – resta acquisito in generale il fatto che ogni io ha una sua patria d'origine – e una patria siffatta appartiene ad ogni popolo originario (*Urvolk*) con il suo territorio d'origine (*Urterritorium*). Ma ogni popolo e la sua storicità, come ogni sovra-popolo (sovra-

(1866-1901), *Hua XXI*, hrsg. v. I. Strohmeyer, Nijhoff, Den Haag 1983, p. 399 (tr. it. in E. Husserl, *Il libro dello spazio*, cit., p. 20).

¹⁷ Cfr. A. Schmarsow, *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 13, 1919, Teil I: pp. 165-190; Teil II: pp. 225-258.

¹⁸ Cfr. E. Straus, *Die Formen des Räumlichen*, in "Der Nervenarzt", 3, 1930, pp. 633-656; E. Cassirer, "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum" (1931), in *Symbol, Technik, Sprache*, Meiner, Hamburg 1985, pp. 93-111.

¹⁹ H. Wölfflin, "Nota finale", cit., p. 474. P. Spinicci coglie una "dimensione cripto-fenomenologica" del visibilismo wölffliniano, che la lettura neo-kantiana di Panofsky inesorabilmente sopprime (P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante*, cit., p. 226).

nazione) ha naturalmente a sua volta la propria patria, in ultima analisi, sulla “Terra” e tutti gli sviluppi, tutte le storie relative hanno, pertanto, un’unica storia originaria (*Urbistorie*), di cui essi sono episodi. Certo è anche possibile che questa storia originaria sia stata (quella di) un insieme di popoli vissuti e sviluppatasi in modo totalmente separato, tutti disposti però, gli uni rispetto agli altri, nel-l’orizzonte aperto ed indeterminato dello spazio terrestre ²⁰.

Secondo Husserl, dunque, ogni popolo originario si caratterizza per il proprio *habitus* come stile con cui e in cui abita l’“arca Terra”, come stile del muoversi e dello stare, come stile dell’intuizione spaziale e figurativa, come stile del mondo-della-vita: questo stile, anzi questi stili, nella loro plurivocità, variano un tema – quello del rapporto uomo-Terra – che non si dà mai una volta per tutte nella sua purezza ideale, ma che piuttosto costituisce il geometrico cui ogni sguardo stilistico rimanda, senza poterlo esaurire (ciò che al contempo evidentemente prescrive un ambito di ricerca per una antropologia fenomenologica).

Si dischiude così un compito infinito di descrizioni di stadi ascendenti di tipiche, da quello primaria, relativa alla semplice (per così dire) percezione di un oggetto spaziale, a quella individuale – quello “stile del mio processo vitale (*Lebensstil*) che mi è empiricamente familiare nella sua tipica approssimativa (*ungefähre Typik*)” ²¹ – a quella intersoggettiva e macro-culturale ²², fino quello dell’umanità *tout court* ²³: livelli che si radicano però tutti in quello strato pre-categoriale, pre-scientifico delle tipiche estetiche, delle modalità o stili con cui i corpi propri abitano la Terra. Lungo il filo conduttore della cosa spaziale – che si dà in una tipica o stile che regola il manifestarsi delle sue variazioni o *Ab-schattungen* – si articola una serie di tipiche sempre più ampie, il cui comune denominatore è lo stile come variazione di un tema mai dato: un comune de-

²⁰ E. Husserl, *Rovesciamento della dottrina copernicana nell’interpretazione della corrente visione del mondo*, cit., p. 13.

²¹ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, cit., “V Meditazione”, p. 139.

²² Opportuno, a tal riguardo, un confronto con J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 2001.

²³ Riguardo al fondamento estetico e patemico della *Lebenswelt* husserliana, E. Franzini scrive: “È una vita estetica che si sviluppa e viaggia in una costante attività intenzionale, in cui diviene, con la persona stessa, il senso comune di un’umanità unitaria, possibilità di comprendere lo ‘schema’ intuitivo e simbolico di ogni conoscenza comune, cioè il sentimento in quanto *stile* di un’autoconsiderazione dell’umanità” (E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, B. Mondadori, Milano 1997, p. 311). Sulla conoscenza dello stile estetico-patemico come sapere che “ha tutta quella confusione che appartiene agli oggetti confusi” (imprecisione che riecheggia la “tipica approssimativa” husserliana e, più a monte, sfondi leibniziani e la tradizione del *je-ne-sais-quoi*) cfr. *ivi*, p. 21.

nominatore che giustifica l'uso non meramente metaforico del termine "stile" nei differenti contesti. Questo potrebbe essere il compito di una fenomenologia dello stile, "dopo che Husserl – come abbiamo visto rilevare significativamente da Merleau-Ponty – ha introdotto, per tradurre il nostro rapporto originale al mondo, la nozione di stile"²⁴.

In musica – scriveva Erwin Straus nello stesso periodo dell'*Umsturz* – si fa precedere il tema, e poi seguono le variazioni. Noi, però, non ci troviamo in una condizione così fortunata. Non possiamo esprimere il tema in se stesso in modo immediato, lo possiamo rappresentare solo per mezzo delle variazioni; attraverso di esse bisogna indovinare il tema. È esattamente così che ci comportiamo quando indaghiamo lo stile di un'epoca storica. Comprendiamo le forme di vita di un periodo, del Rinascimento, del Barocco, come variazioni di un tema. Il fatto che esse siano variazioni di uno stesso tema, espressioni di un atteggiamento fondamentale che l'uomo assume nei confronti del mondo, conferisce loro, nonostante le loro incomparabili differenze materiali, l'unità di uno stile. Ma possiamo esprimere il tema stesso sempre e solo in modo inadeguato; abbiamo davanti agli occhi la molteplicità delle forme di apparizione del tema, che tuttavia cogliamo come molteplicità di un'unità, e non come ripetizione di una sola, medesima cosa²⁵.

Il concetto di stile come tema di cui sono date solo variazioni – cioè di stile come "tipica" – ci riconduce al terreno *tipologico*. Ma la tipologia non è (solo) una questione di classificazione degli stili o di catalogazione di stilemi, di cui vada esibita un'essenziale *Einheit in der Vielheit*, formula che come riconduzione del molteplice all'uno tradizionalmente individua lo statuto dello stile. La tipologia è, in senso ben più fondativo, esibizione dello stile come tipica, cioè come possibilità di variazione del tipo (corporeo) come fenomeno originario. O, in altri termini, è descrizione dei tipi stilistici come correlata alla storia della percezione, cioè storia delle condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile radicate nella corporeità vivente del *Leib* e nella sua tipica approssimativa. Cioè storia dell'arte come correlata alla storia dell'estetica trascendentale. Il che significherebbe, al contempo, mettere fuori gioco quel rigido e in ultima analisi sterile *aut aut* che da più parti ci viene perentoriamente ingiunto: l'estetica è *aut* estesiologia, *aut* filosofia dell'arte. Alternativa secca cui fa solitamente seguito la "constatazione" per cui il primo *aut* è buono e giusto, il secondo sbagliato.

²⁴ M. Merleau-Ponty, "Il linguaggio indiretto", cit., p. 75.

²⁵ E. Straus, "Della differenza tra paesaggio e geografia come differenza tra il sentire e il percepire", tr. it. di A. Pinotti, in "Estetica 1995", *Le arti e le scienze*, a c. di S. Zecchi, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 279-300, qui p. 298.