

La teoria della forma significativa: Clive Bell (1881-1964)

X è un'opera d'arte se e solo se X possiede una «forma significativa»



L'opera d'arte è un oggetto che possiede una forma significativa
forma significativa = «una combinazione di linee, forme e colori
posti in certe relazioni tra loro che produce un'emozione
estetica»

(Warburton p. 4)

emozione estetica = «un'emozione provata in presenza di
un'opera d'arte »

(Warburton p. 18)

CIRCULARITÀ della definizione di Bell:

L'opera d'arte è un oggetto che possiede una combinazione di
linee, forme e colori posti in certe relazioni tra loro che produce
un'emozione provata in presenza di un'opera d'arte



Privacy and Self-expression in the Bedroom 2006

“Sir Howard Hodgkin CBE, Turner prize-winning artist and arguably Britain's greatest living painter” *The Guardian*, 28 luglio 2012



“Distogliendo la propria attenzione da ciò che è oggetto dell’esperienza comune, il poeta o l’artista la dedica al mezzo proprio del suo mestiere. Il non figurativo o ‘astratto’, se deve avere una propria validità estetica, non può essere arbitrario o accidentale, ma deve scaturire dall’obbedienza a una limitazione o modello adeguato. Questa limitazione, dopo la rinuncia al mondo dell’esperienza comune esterna, si può rinvenire soltanto nei procedimenti e nelle discipline stesse mediante i quali l’arte e la letteratura avevano imitato quell’esperienza. Queste stesse limitazioni e discipline diventano la materia dell’arte e della letteratura. Se, per continuare con Aristotele, tutta l’arte e la letteratura sono delle imitazioni, allora ciò che abbiamo è l’imitazione dell’atto stesso di imitare. ...

Picasso, Braque, Mondrian, Mirò, Kandinskij, Brancusi, e persino Klee, Matisse e Cézanne derivano principlamente la loro ispirazione dal mezzo sul quale lavorano. L’eccitante, della loro arte, sembra consistere soprattutto nella cura esclusiva per l’invenzione e la sistemazione di spazi, superfici, forme, colori, ecc., e nell’eliminazione di quanto non è necessariamente implicato in questi elementi.”

C. Greenberg, *Avanguardia e Kitsch*, in *Alle origini dell’opera d’arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo e C. Zambianchi, Laterza, 2008, p. 70

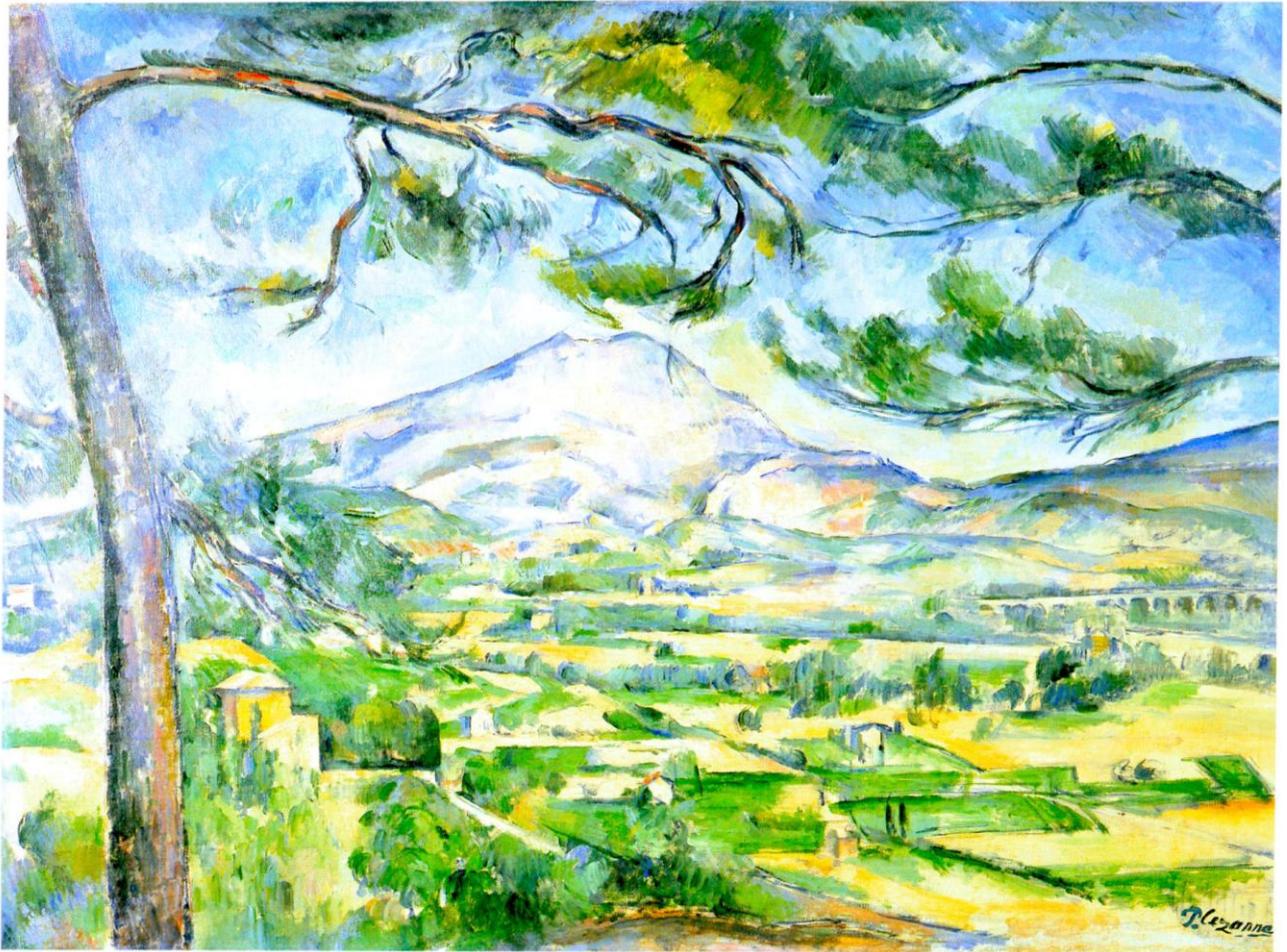
“L’essenza del modernismo risiede, a mio vedere, nell’uso dei metodi caratteristici di una disciplina ai fini della critica della disciplina stessa, non allo scopo di sovvertirla, ma al fine di radicarla più saldamente nella sua area di competenza....

Emerse rapidamente che l’area di competenza peculiare e specifica di ciascuna arte coincideva con tutto ciò che era unico nella natura dei suoi mezzi espressivi. ...

L’arte realistica e naturalistica aveva dissimulato i mezzi espressivi, usando l’arte per celare l’arte; il modernismo usava l’arte per richiamare l’attenzione sull’arte. Le limitazioni costitutive dei mezzi espressivi della pittura - la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del colore – erano considerate dai Maestri del passato come fattori negativi e riconosciute solo in modo implicito o indiretto. Nel modernismo si è pervenuti a considerare queste stesse limitazioni come fattori positivi ed esse stesse sono state apertamente riconosciute.

I quadri di Manet divennero il primo esempio di pittura modernista in virtù della franchezza con cui essi sottolineavano la piattezza della superficie su cui erano dipinti. Dopo Manet gli impressionisti rifiutarono la preparazione della tela e la verniciatura, perché l’occhio non avesse alcun dubbio sul fatto che i colori da loro usati fossero quelli che provengono dai tubetti o dai barattoli. Cézanne sacrificò la verosimiglianza, o l’esattezza, allo scopo di adattare con maggior chiarezza disegno e composizione alla forma rettangolare della tela”

C. Greenberg, Pittura modernista (1961), in *Alle origini dell’opera d’arte contemporanea*, cit., pp. 84-86



Cézanne, Mont Sainte-Victoire, c. 1887

“Fu la sottolineatura della inevitabile piattezza della superficie che rimase, tuttavia, più fondamentale di qualsiasi altra cosa nei processi attraverso i quali la pittura criticava e definiva se stessa nel modernismo. Perché solo per la pittura la piattezza della superficie era fattore unico ed esclusivo. La forma chiusa del quadro era una condizione limitante, o una regola, condivisa con l’arte del teatro; il colore era una condizione e un mezzo espressivo condiviso non solo con il teatro ma anche con la scultura. Poiché la piattezza della superficie era l’unica condizione che la pittura non condivideva con alcuna altra arte, la pittura modernista si rivolse verso la piattezza più che verso qualsiasi altra cosa. ...

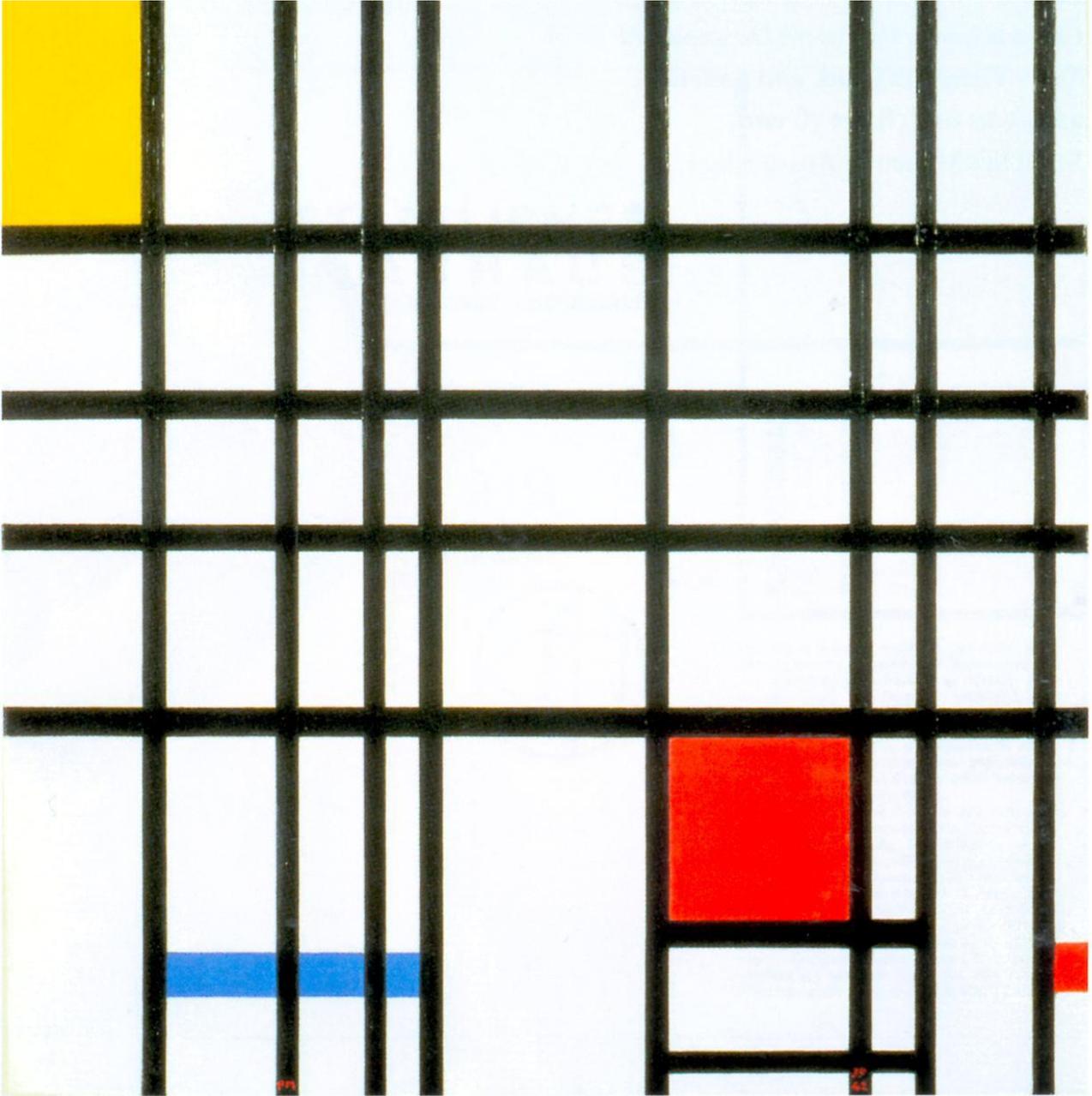
Mentre si tende a vedere in un quadro di un Maestro del passato che cosa rappresenta prima di guardare al quadro in se stesso, si guarda a un quadro modernista anzitutto in quanto quadro.”

C. Greenberg, Pittura modernista, in *Alle origini dell’opera d’arte contemporanea*, cit., p. 86

“La piattezza verso cui la pittura modernista si orienta non può essere una piattezza assoluta. ...

Il primo segno tracciato su una tela distrugge la sua piattezza letterale e assoluta, e i segni eseguiti su di essa da un artista come Mondrian hanno per risultato una forma di illusione che suggerisce una qualche specie di tridimensionalità. Si tratta però di una tridimensionalità strettamente pittorica, strettamente ottica. Mentre i Maestri del passato creavano un'illusione di profondità spaziale entro cui lo spettatore poteva immaginarsi di camminare, l'illusione spaziale creata dal pittore modernista può solo essere vista; può essere percorsa da parte a parte, in senso letterale o figurato, soltanto con l'occhio”

C. Greenberg, Pittura modernista, in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, cit., p. 89



L'arte visiva deve "limitarsi esclusivamente a ciò che si dà nell'esperienza visiva"