

Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana

Andrea Pinotti

«Sbaglio, o non si sente più la mano?»
Henri Focillon

1. *Si prega di toccare*

Molto è ormai stato detto – scomodando perfino l'oculocentrismo scopofilico della cultura occidentale – intorno al divieto di toccare le opere d'arte che vige nella stragrande maggioranza dei nostri musei. E ciascuno di noi ha subito certamente più di una volta le reprimende del custode di sala – oggi spesso sostituito dai sensori degli allarmi elettronici – ogni qualvolta, magari senza davvero toccare, si sia solo avvicinato troppo a un dipinto o a una scultura. Chi di recente è tornato sulla questione, come Victor Stoichita nella sua storia dei simulacri a partire dal mito di Pigmalione, ha ricondotto l'interdetto fatale alla consustanziale strategia di fondazione dell'istituzione museale da un lato, di predominanza dell'immagine sulla cosa dall'altro:

Più di due secoli fa, quando l'arte fu confinata nel Museo, un interdetto completò la sua segregazione: "*Vietato toccare!*". Indubbiamente era un modo di prevenire ogni tentativo di trasgressione del vissuto ottico, divenuto l'unico modo di accesso lecito all'opera. L'ingiunzione "*Vietato toccare!*" era, ed è tuttora, la conseguenza del trionfo dell'*immagine* sulla *cosa* nell'"opera d'arte", l'effetto della consacrazione del suo versante di *irrealità*. Le immagini – come è noto – si differenziano da tutto il resto per una cosa: *non esistono*. "Toccare l'opera" significherebbe farla regredire allo stadio di oggetto, attentare alla sua essenza, che appartiene all'ordine dell'immaginario¹.

Stanti queste premesse, una semplice esperienza come quella presentata in fig. 1, in cui le mani esplorano, accarezzandolo, un volto scolpito, è bandita dalla ricezione museale standard, e confinata nel cerchio della fruizione privata, più o meno perversa, più o meno feticistica (fig.

¹ V. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006), trad. it. di B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 9. Su questi temi si veda anche P. D'Angelo, *Amare una statua: artisti e modelle nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Medina, Palermo 1998.

2); oppure riservata a quei casi di anti-museo in cui, programmaticamente, “toccare l’arte” diviene l’imperativo pedagogico ed estetico di un percorso alternativo.



Fig. 1: Immagine della home page del Museo Tattile Statale Omero di Ancona



Fig. 2: Fotogramma da Luis Buñuel, *L'Âge d'Or* (1930)

È il caso, ad esempio, del Museo Tattile Statale Omero di Ancona, istituito nel 1993 dal Comune di Ancona rispondendo a uno stimolo dell’Unione Italiana Ciechi. Qui, come si legge nella *home page* del suo sito, ci si propone «un obiettivo impensabile solo fino a pochi anni fa: toccare l’arte», «non solo per chi non può misurarsi con la luce e l’immagine, ma per rivelare a tutti le possibilità della percezione», allo scopo di promuovere la «pedagogia e didattica delle arti e dell’archeologia, l’estetica e l’accessibilità ai beni museali per le persone con minorazione visiva e, più in generale, per le persone diversamente abili»:

Una via percettiva esclusa da quasi tutti i musei, un approccio all'estetica in gran parte ancora inesplorato dai non vedenti, nonostante la sua profonda valenza epistemologica. Eppure esiste un museo in Italia che ha fatto dell'osservazione tattile il suo principale canale di conoscenza. Toccare volti, corpi, gesti, espressioni, scoprire volumi e prospettive attraverso le proprie mani. Il Museo Tattile Statale Omero è nato con lo scopo di colmare questo vuoto nel panorama dei servizi culturali per non vedenti, ma anche per offrire uno spazio innovativo dove la percezione artistica passa attraverso suggestioni plurisensoriali extravisive².

Fra le pubblicazioni correlate alle iniziative del museo, troviamo titoli eloquenti, quali: *L'arte a portata di mano*, *Non solo con gli occhi*, *I ciechi e le arti plastiche*. Come è evidente, l'esperienza fruitiva tattile è offerta allo stesso titolo ai soggetti normovedenti, che sono messi nella condizione di integrare col tatto la ricezione ottica cui sono abituati, e anche, opportunamente bendati, di accostare il modo percettivo delle cose nello spazio proprio dei ciechi. Analoghe iniziative si sviluppano in altri centri: ad esempio, in Italia, all'Istituto dei Ciechi di Milano con la mostra "Dialogo nel buio"³, in Spagna, al Museo Tifológico di Madrid, con i plastici di edifici e città offerti alla perlustrazione manuale.

2. Immagini tattili?

Che cosa hanno in comune l'impostazione dello studio di Stoichita e la prospettiva dei curatori del Museo Omero? La premessa che l'immagine non si possa toccare, che essa appartenga al dominio del visivo, che si dia corrispondenza senza resti fra immagine e immagine visiva, che non sussista qualcosa come un'immagine tattile. La riflessione estetica di Herder, che si dispiega negli stessi anni in cui l'estetica si istituisce come disciplina autonoma, costituisce un decisivo capitolo nella storia della genealogia di tale posizione.

La sua estetica si fonda su una estesiologia all'apparenza rigorosa e ben delineata nelle sue articolazioni, che tracciano i confini interni al sistema herderiano delle arti. Così leggiamo nella *Plastica*: «Noi possediamo un senso che coglie le parti *fuori* di sé l'una *accanto* all'altra, uno che le apprende l'una *dopo l'altra*, un terzo che le coglie l'una *nell'altra*: *vista, udito e tatto*»⁴. A ciascuna delle tre sfere sensoriali corrisponde un dominio artistico: alla vista la pittura, all'u-

² <http://www.museoomero.it>.

³ <http://www.dialogonelbuio.org/>.

⁴ J.G. Herder, *Plastica*, (1778), ed. it. a cura di G. Maragliano, Aesthetica ed., Palermo 1994, p. 48. La tripartizione secondo le sfere sensoriali era già stata esposta da Herder nella *IV Selva critica*, redatta nel 1769 ma pubblicata postuma nel 1846 (cfr. J.G. Herder, *Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Weidmann, Berlin 1877-1913, Bd. IV, p. 508).

dito la musica, al tatto la scultura. Tali limiti sono stabiliti dalla natura e non da una convenzione; nessun accordo fra gli uomini può cambiare queste relazioni senza incorrere in pericolose degenerazioni: «Un'arte musicale che vuol dipingere, una pittura suonare, una scultura colorire, come una poesia descrittiva che vuol scolpire in pietra, non sono altro che degenerazioni, che abbiano esse o no un effetto sbagliato»⁵.

Se ci concentriamo sulle differenze fra pittura e scultura⁶, che ci interessano maggiormente qui, nel contesto della questione relativa alla legittimità di immagini tattili, troviamo che esse riposano su una portata ontologica assai diversa: «L'arte della scultura, infine è *verità*, la pittura *sogno*; quella *presentazione*, questa *incanto* narrativo»⁷. Contro il privilegio riservato a vista e udito come ai sensi più nobili, Herder sembra ben disposto a risarcire il tatto per il ben scarso riconoscimento di cui aveva fino ad allora goduto nella teoria dell'arte (ben diversamente da quanto avrebbe fatto ancora Kant di lì a poco nel § 51 della terza *Critica*⁸). Anzi, afferma addirittura che, quando si tratta di fruizione di sculture, non c'è vista che tenga: «Nessuno ha mai messo in dubbio che le statue siano visibili; ma è possibile determinare in modo originario a partire dalla vista cos'è la forma bella? Tale concetto riconosce il senso della vista come sua origine e sommo giudice? Non soltanto possiamo dubitarne, ma dobbiamo negarlo senza indugio»⁹. A suffragio di tale negazione Herder ci invita a un esperimento mentale:

Fate che una creatura tutta occhi, un Argo dai cento occhi osservi una statua per cento anni, considerandola da ogni lato; non è una creatura che ha le mani, che un tempo ha potuto toccare e perlomeno tastare se stessa; un occhio d'uccello, tutto becco, tutto sguardo, tutto ali e artigli, di queste cose non avrà mai altro che una vista a volo d'uccello. Io non posso apprendere lo spazio, l'angolo, la forma, la rotondità come tali nella loro verità corporea per mezzo della vista; per non parlare dell'essenza di questa arte, la bella forma, bella configurazione, che non è colore, gioco di proporzioni, di simmetria, della luce e dell'ombra, bensì verità tangibile, resa presente¹⁰.

⁵ *Ivi*, p. 49.

⁶ Sulle differenze tra pittura e scultura cfr. anche J.G. Herder, *Giornale di viaggio 1769*, a cura di M. Guzzi, Spirali, Milano 1984, p. 140.

⁷ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 50.

⁸ «La bella composizione delle cose corporee è fatta soltanto per la vista, come la pittura, e il senso del tatto non può fornire alcuna rappresentazione intuitiva di una tale forma» (I. Kant, *Critica del Giudizio*, (1790), trad. it. di A. Gargiulo rivista da V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1991, § 51, p. 147). Contro la svalutazione kantiana del tatto, degna di un «parroco di campagna», si è scagliato Nietzsche: si veda il § 6 della III Dissertazione nella *Genealogia della morale*, (1887), trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1992, pp. 96-97.

⁹ J.G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 45-46.

¹⁰ *Ivi*, p. 46.

In virtù del principio estesiologico che informa la *Plastica* e gli altri testi fondativi della sua estetica (come la *Quarta Selva critica*), la vista mostra soltanto figure, il tatto solo corpi. La vista dunque distrugge la statua perché coglie il corpo come figura, il volume come superficie, il tridimensionale come bidimensionale, la scultura come pittura, la verità come sogno. Come va allora esperita la statua? Se l'occhio la distrugge, la mano la fa nascere (nel momento in cui lo scultore la crea) e rinascere (quando il fruitore la sente – secondo quell'accezione del *fühlen* e del *Gefühl* che, prima di designare il sentimento in generale, si identificava con il toccare, il sentire tattile; ed è in questa accezione che Herder lo impiega nella *Plastica*). In un rapporto di piena reciprocità e reversibilità tra toccante e toccato, il fruitore abbraccia la statua, e questa abbraccia quello. Se infatti «una scultura mi può abbracciare»¹¹, povero è, dal canto suo, «lo scultore di un Apollo o di un Ercole, che non ha mai gettato le braccia attorno alla figura di Apollo, che non ha toccato, nemmeno in sogno, un petto o una schiena di Ercole»¹².

Eppure, proprio nel passo che abbiamo appena letto e che rappresenta un'apoteosi della palpazione, si insinua quel «nemmeno in sogno» a fare problema. Il sogno, lo abbiamo visto, è la modalità ontologica della visione, connessa alle mere immagini della pittura; al tatto, al contrario, pertiene la realtà, e con essa le cose reali prodotte dalla scultura. Ma qui Herder sembrerebbe qui potersi accontentare di un toccare in sogno, di un tocco virtuale, immaginato. Questa impressione è rafforzata da un passo di notevole efficacia in cui Herder descrive il fruitore di una statua come impegnato a scivolare da un punto all'altro senza requie, insoddisfatto di un unico punto di vista. In questo processo motorio di progressiva esplorazione del volume scultoreo, «il suo occhio diviene mano», «l'illusione è riuscita»¹³. Qui è l'occhio stesso a poter diventare mano, nel guardare accarezzando le varie parti della scultura in rapida successione.

Ma allora le statue bisogna toccarle con mano, o bisogna guardarle senza toccare, facendo però fare all'occhio quello che farebbe una mano? Questa incertezza herderiana ha avuto una sua storia degli effetti.

3. *Un'estetica chirocentrica*

Richiamandosi alla linea di pensiero dischiusa un secolo prima da Herder¹⁴, con la sua *Estetica generale come scienza delle forme* del 1865 Robert Zimmermann rappresenta uno dei tentativi

¹¹ *Ivi*, p. 50.

¹² *Ivi*, p. 47.

¹³ *Ivi*, p. 46.

¹⁴ Lo ha sottolineato in modo convincente G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes*, Bd. I: *Grundlegung*

più coerenti e sistematici di fondazione dell'estetico sull'estesiologico tattile. Per lui non v'è dubbio alcuno che – proprio come voleva Herder – la vista distrugga la scultura, e che le statue debbano essere effettivamente toccate per poter essere fruite correttamente, con buona pace dei divieti museali. La plastica è infatti un'arte che pertiene a un mondo *toto coelo* altro rispetto a quello visivo: un mondo senza luce (*lichtlos*) che si può esperire in modo adeguato solo escludendo totalmente la vista:

Le forme pure, le statue antiche, che Goethe voleva osservate “alla luce delle fiaccole”, si possono fruire in completa assenza della vista, assolutamente senza luce, come musica al buio. Certamente divieti e barriere di legno e di ferro non dovrebbero impedire di toccare [*Berührung*] le opere figurative, come fanno adesso. Il palpare [*Abtasten*] il dorso del torso di Ercole che riposa, il corpo turgido della Venere di Milo e del Fauno Barberini dovrebbe recare alla mano un godimento paragonabile soltanto al piacere dell'orecchio all'udire l'ondeggiare potente delle fughe di Bach o delle soavi melodie di Mozart¹⁵.

Toccare le sculture al buio, dunque: ricordiamo a tal proposito che lo stesso Herder aveva invocato «in aiuto al nostro spirito il tatto e la notte oscura, che cancella con la sua spugna tutti i colori delle cose e ci impone di avere e stringere una cosa soltanto»¹⁶. Di notte siamo ciechi, affidati alla mano come al nostro essere tattile al mondo. E l'invisibilità della notte è il modo migliore per corrispondere alla non-visibilità (*Nicht-Sichtbarkeit*) della plastica, per la quale il canale visivo è del tutto indifferente: «È un mondo in sé e per sé: la sua luce sgorga nelle punte delle dita. Il piedistallo o lo zoccolo su cui essa riposa indica chiaramente questo suo esser rapito dal mondo del vedere terreno; solo il suo contesto è lì per l'occhio, occhio per cui l'opera stessa non v'è»¹⁷.

Zimmermann si mostra herderiano anche là dove accoglie la tripartizione di «arte tattile» (plastica, suddivisa in scultura, che riproduce forme viventi, e architettura, che combina mere forme geometriche), arte «ottica» (pittura) e arte «acustica» (poesia e musica)¹⁸. Ma poi ritiene di dover procedere a un'ulteriore semplificazione, riducendo Herder con Lessing¹⁹, e tra-

der Haptik und der Blindenpsychologie; Bd. II: *Formästhetik und Plastik der Blinden*, M. Nijhoff, The Hague 1938 (qui in part. Bd. II, pp. 72 ss.).

¹⁵ R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, W. Braumüller, Wien 1865, § 917, p. 490.

¹⁶ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 85.

¹⁷ R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik*, cit., § 918, p. 490.

¹⁸ Cfr. *ivi*, §§ 904-938, pp. 483-502.

¹⁹ Si vedano i noti passi lessinghiani: «Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra, si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia». E ancora: «È dunque certo: la successione temporale è l'ambito del poeta così come lo spazio è l'ambito del pittore» (G.E. Lessing, *La-*

sformando l'articolazione tripartita nell'opposizione di simultaneità (tatto, vista, senso spaziale o *Raumsinn*) e successione (udito, senso del tempo o *Zeitsinn*). Tuttavia la riduzione non si ferma qui; non si dà, in fondo, motivo per distinguere alcunché, perché alla fine tutto è tatto: la stessa visione (e l'arte che ne dipende) è tattile, e giustamente – ricorda Zimmermann, in accordo con un'estesiologia che si può far risalire al *De anima* aristotelico – «si è definito il vedere un "toccare in lontananza [*Tasten in die Ferne*]"»²⁰; esso è in ultima analisi reso possibile da una trasmissione attraverso un medium materiale, seppur straordinariamente fine: l'etere luminoso (*Lichtäther*):

Come tutto quel che deve venir toccato deve entrare in contatto in modo immediato con la terminazione nervosa tattile, così tutto quello che deve venir visto deve entrare in contatto in modo almeno mediato con la terminazione nervosa ottica. [...] Come il nervo tattile assume le impressioni della materia palpabile, così il nervo ottico assume i propri stimoli dai movimenti della materia luminosa²¹.

Parimenti, anche l'arte acustica, in virtù del fatto che si basa su vibrazioni e oscillazioni di onde sonore che dall'atmosfera si ripercuotono sull'orecchio, comporta un contatto, e quindi un toccare come propria condizione di possibilità. La sensorialità nel suo complesso, a prescindere dal canale sensoriale per mezzo del quale si esplica, è dunque essenzialmente un modo del tocco; e lo è di conseguenza ogni ambito artistico che dai vari canali dipende e che ad essi si offre.

4. *Visivo e motorio*

Trascorrono solo otto anni dalla pubblicazione dell'*Estetica* formalistica di Zimmermann, e un suo vigoroso avversario, lo storico e teorico dell'arte Robert Vischer, in quella che è stata definita «la prima, e allo stesso tempo la più eloquente, affermazione dell'estetica dei "valori tattili"»²² – il saggio del 1873 *Sul sentimento ottico della forma* (una peculiare mescolanza di motivi panteistici romanticheggianti e di psicofisiologia wundtiana²³), che molta parte ebbe nella formazione di teorici quali Warburg e Wölfflin – riprende la questione dei rapporti di correlazione

ocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia, (1766), a cura di M. Cometa, Aesthetica ed., Palermo 1991, rispettivamente § XVI, pp. 70-71 e § XVIII, p. 79).

²⁰ R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik*, cit., § 919, p. 491.

²¹ *Ivi*, § 919, pp. 490-491.

²² E. Wind, *Arte e anarchia*, (1963), trad. it. di R. Wilcock, Mondadori, Milano 1977, p. 175, nota 90.

²³ Vischer si appoggia soprattutto a W. Wundt, *Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele*, L. Voss, Hamburg-Leipzig 1863.

fra visione e tatto, soffermandosi sull'«indispensabile compagno e correttore dell'occhio: la mano mobile e sensibile»:

Le loro funzioni sono di natura affine: il toccare è “una sorta di grossolano guardare nell'immediata vicinanza”, mentre il vedere è un “più fine toccare a distanza”. Ma nessuno dei due può portare a termine il proprio compito senza l'aiuto dell'altro: se non potessi vedere, mi mancherebbero, oltre alla distanza, anche la luce e il colore; senza le informazioni del tatto mi mancherebbero tutti i dati sulla forma tangibile. I bambini imparano a vedere toccando²⁴.

In un passo denso di conseguenze per gli sviluppi successivi della teoria delle arti figurative, Robert Vischer arriva a descrivere le modalità ottiche del semplice vedere e del guardare facendo ricorso a due modalità diverse di manipolazione tattile, che vengono rispettivamente designate come modo “grafico” e modo “plastico-pittorico”:

Si devono dunque distinguere qui due modalità di atteggiamento: la prima è un tracciare delle linee, in cui con la massima precisione possibile mi assicuro dei contorni, per così dire con la punta delle dita; la seconda – quella naturale, meno riflessa – è invece un puntare alle masse, per cui ripercorro in certo qual modo con la mano aperta le superfici, le convessità e le concavità di un oggetto, i raggi di luce, i pendii, le dorsali e gli avvallamenti delle montagne²⁵.

Come già era stato per la riflessione estetologica del padre Friedrich Theodor²⁶, anche in Robert Vischer il toccare (vuoi col palmo vuoi con i polpastrelli, ma sempre «per così dire» e «in certo qual modo») perde la sua autonomia per venire riassorbito all'interno della sfera del visivo.

Simile sorte spetta al toccare in un altro influente saggio di teoria delle arti visive, *Il problema della Forma nelle arti figurative*, pubblicato nel 1893 dallo scultore Adolf von Hildebrand. Qui, sulla scorta delle indagini condotte da Helmholtz sui meccanismi di accomodazione del cristallino²⁷, si distingue fra una “rappresentazione visiva” dell'oggetto posto a distanza, colto in

²⁴ R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, (1873), in R. Vischer - Fr.Th. Vischer, *Simbolo e forma*, a cura di A. Pinotti, Nino Aragno ed., Torino 2003, pp. 35-106, qui p. 48. Le citazioni di Vischer sono da G.A. Lindner, *Lehrbuch der empirischen Psychologie als inductiver Wissenschaft*, Gerold, Wien 1872³, pp. 53 e 96 (rielaborazione della I ed. dal titolo *Lehrbuch der empirischen Psychologie nach genetischer Methode*, Jeretin, Cilli 1858).

²⁵ R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, cit., pp. 46-47.

²⁶ Si veda la trattazione della contemplazione di una statua come «vedere che tocca» in Fr.Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Mäcken, Reutlingen und Leipzig 1847-57, III, § 599, p. 344. Ha richiamato l'attenzione su questo passo G. Maragliano nella sua *Presentazione* a J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 29.

²⁷ H. von Helmholtz, *Il meccanismo di accomodazione* (dal *Trattato di ottica fisiologica*, 1856, 1896), in Id., *Opere*, a cura di V. Cappelletti, Utet, Torino 1967, pp. 271-327. Sui debiti helmholtziani contratti da Hildebrand si veda F. Scrivano, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Alinea, Firenze 1996.

modo unitario a colpo d'occhio, e una "rappresentazione motoria", in cui l'occhio che si avvicina alla cosa necessita di una serie di progressivi movimenti oculari che la esplorino gradualmente: «A questo punto il guardare si è trasformato in un effettivo toccare e in un atto motorio». A tale atto si deve la nostra consapevolezza della tridimensionalità, quindi della dimensione plastica degli oggetti: «Tutte le nostre esperienze sulla forma plastica degli oggetti sono state realizzate originariamente tramite il toccare, sia pure un toccare con la mano o con l'occhio»²⁸. Il «problema plastico dello scultore»²⁹ consisterà nell'ottenere, scolpendo la propria figura, una chiara rappresentazione unitaria sotto forma di immagine lontana, che si sottragga all'incertezza delle mille vedute per offrirsi all'osservatore sotto un'unica angolazione decisa dall'artista.

I testi di Robert Vischer e di Adolf von Hildebrand – storico dell'arte il primo, artista il secondo – costituiscono i due momenti principali di apertura della cultura visuale tardo-ottocentesca alla psicofisiologia (come si è detto, nella declinazione wundtiana per Vischer, in quella helmholtziana per Hildebrand). Per entrambi, lo si è visto, è nell'occhio stesso che vanno rintracciati due modi del vedere: uno propriamente ottico, correlato alla visione a distanza, al colpo d'occhio unitario e all'immagine lontana; uno tattile, motorio, fatto di perlustrazioni successive, correlato alla visione ravvicinata e all'immagine vicina. Il toccare con mano dunque scompare, e domina ormai il campo quel palpare con gli occhi che aveva già fatto capolino nella *Plastica* herderiana. Di qui muoverà la *Kunstwissenschaft* successiva – di Riegl, Wölfflin, Berenson, per limitarsi ai nomi più celebri –, per declinare storicamente quelle due modalità, assegnandole come caratteristiche ora di questo ora di quel periodo della storia dell'arte, nel progetto di polarizzare la vicenda secolare degli stili intorno all'opposizione di due fondamentali disposizioni del vedere.

5. *Stili ottico-tattili e stili ottico-ottici*

Muovendo dal presupposto per cui ogni epoca artistica ha realizzato in arte tutto ciò che voleva (e non solo ciò che poteva) fare – è il celeberrimo concetto di *volere artistico (Kunstwollen)*, in *Industria artistica tardoromana* Riegl specifica in senso formale questo volere come volontà di forme e colori, piani e volumi: «L'umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere

²⁸ A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, (1893), ed. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica ed., Palermo 2001, p. 41. Per un confronto tra la posizione di Herder e quella di Hildebrand cfr. W. Spemann, *Plastisches Gestalten: anthropologische Aspekte*, Olms, Hildesheim 1990.

²⁹ A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, cit., p. 44.

rappresentate davanti agli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio»³⁰. Declinate in senso storico³¹, le modalità hildebrandiane della visione ravvicinata e a distanza divengono cifre estesiologiche, rispettivamente, dello stile tattile egizio (volto al coglimento dei contorni) e di quello ottico tardo-romano (affidato alle relazioni chiaroscurali), passando per la fase intermedia, ottico-tattile, dei greci³². Nell'arte moderna «i compiti sono divisi in modo uguale tra popoli romani e germanici: i primi in generale si pongono con unilaterale preferenza il problema tattile, i secondi quello ottico»³³.

È significativo che, l'anno successivo alla pubblicazione di *Industria artistica tardoromana*, in un articolo in cui polemizza con Strzygowski, Riegl abbia ammesso che il termine *taktisch* (*tastbar*, dal latino *tangere*) possa indurre a fraintendimenti, e si dichiari disposto ad adottare al suo posto il termine *haptisch* (dal greco *hapto*), che la letteratura fisiologica aveva ormai da tempo impiegato nelle sue ricerche sulla sensorialità³⁴. Forse un modo, quello di spostarsi dal latino al greco, per scongiurare ogni possibile riferimento all'effettiva palpazione manuale e ribadire l'otticità fondamentale dell'aptico³⁵? Riegl non è stato su questo punto fedele allievo di Robert Zimmermann, di cui aveva ascoltato le lezioni all'Università di Vienna.

A epoche più tarde pensa Wölfflin quando si impegna a descrivere il passaggio dal Rinascimento al Barocco: ma lo schema categoriale rimane sostanzialmente il medesimo. L'opposizione di visione ravvicinata-motoria e di visione a distanza si riassume ora nel contrasto celeberrimo di lineare e pittorico. Già in *Rinascimento e barocco* (1888) leggiamo: «Il vecchio stile [i.e. il rinascimentale] concepiva *linearmente* e tendeva ad una bella scioltezza e consonanza delle linee, lo stile pittorico [i.e. il barocco] non concepisce che in *masse*: suoi elementi sono

³⁰ A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, (1901), trad. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, introduzione di S. Bettini, Sansoni, Firenze 1953, p. 368.

³¹ Sull'esigenza di storicizzare Hildebrand si veda A. Riegl, *Opere della natura e opere dell'arte*, (1901), in *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Clueb, Bologna 1995, p. 152.

³² Cfr. A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, cit., pp. 29-38.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. A. Riegl, *Spätromisch oder orientalisches? (Erwiderung auf einen gleichnamigen Artikel Strzygowskis)*, "Münchener Allgemeine Zeitung", 93-94, 1902, pp. 153-156, qui p. 155, nota 1. Si veda l'uso di *haptisch* ad es. in Id., *Das holländische Gruppenporträt*, (1902), Wuv-Universität Verlag, Wien 1997, p. 275.

³⁵ Révész si preoccupa di sottolinearlo con forza: riferendosi all'aptico, Riegl «non intendeva assolutamente che la prassi artistica nei primi periodi dell'antichità fosse stata dominata da questa funzione sensoriale. Con aptico Riegl non intendeva dunque la percezione aptica, bensì il "vedere aptico". Non si trattava per lui del primato di una funzione biologica – prima dell'aptica, poi dell'ottica –, bensì di due modi della visione artistica e del comportamento estetico» (*Die Formenwelt des Tastsinnes*, cit., Bd. II, pp. 77-78).

luci e ombre»³⁶. Più distesamente la distinzione viene ripresa nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915):

Da una parte si sentono gli oggetti nei loro elementi tattili, nel contorno cioè e nelle superfici, dall'altra si percepiscono in maniera da affidarsi esclusivamente all'apparenza visibile della realtà, rinunciando al disegno "tangibile". L'accento cade là sui limiti delle cose; qui la rappresentazione sbocca nell'infinito. La visione plastica, che s'affida al contorno, isola le cose; per l'occhio che invece vede pittoricamente, esse si raggruppano insieme. Nel primo caso, l'interesse è rivolto piuttosto alla comprensione dei singoli oggetti come valori precisi, tangibili; nell'altro nel cogliere l'aspetto visibile delle cose nel loro complesso, come un'apparenza ondeggiante³⁷.

Già nell'articolo *Sul concetto di pittorico* (1913) Wölfflin aveva messo in guardia contro una interpretazione ingenua della polarità di lineare e pittorico: il lineare non è dato semplicemente da linee, così come il pittorico non è dato semplicemente da macchie. Nell'uno e nell'altro caso, linee e macchie, contorni e colori sono impiegati in modo da indurre l'occhio ad affidarsi ora alla *silhouette* ora ai giochi chiaroscurali: «Non è il fatto che ci siano in generale linee a determinare il carattere del lineare, bensì il fatto che tali linee siano linee di confine», che fungono da guida per l'occhio. Al contrario, «lo stile pittorico inizia solo là dove le linee di contorno si sottraggono all'attenzione, e le masse di chiaro e scuro, i "toni" attirano lo sguardo senza riguardo per la loro esatta delimitazione». È quindi evidente che «in sé il colore non ha nulla a che fare con il pittorico. Esso può però essere trattato, tanto quanto la forma, in modo pittorico»³⁸.

Su tre punti fondamentali le prospettive di Riegl e Wölfflin convergono: il vedere aptico o tattile o lineare è appunto una modalità interna alla visione, e non riguarda la mano; il vedere aptico o tattile o lineare è una modalità percettiva più "oggettiva" (restituisce il mondo com'è), di contro al vedere propriamente ottico (che offre il mondo così come appare "soggettivamente")³⁹; il passaggio dal vedere aptico o tattile o lineare a quello propriamente ottico è descritto evolutivamente nei termini di uno sviluppo dall'infanzia all'età adulta, in cui il bisogno primario

³⁶ H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco*, (1888), introduzione di S. Viani, tr. it. di L. Filippi, della III ed. (1908), Vallecchi, Firenze 1988, p. 127.

³⁷ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, (1915), presentazione di G. Nicco Fasola, trad. it. di R. Paoli Longanesi, Milano 1984, pp. 61-62.

³⁸ H. Wölfflin, *Über den Begriff des Malerischen*, "Logos", 4, 1913, pp. 1-7, qui pp. 1-3.

³⁹ Su questo realismo ingenuo tattile cfr. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Fink, München 1967, pp. 39-40. Sulla base dell'assunto secondo cui «la vista è sogno, il tatto verità» (*Plastica*, cit., p. 43), Herder aveva già potuto scrivere che «l'umile senso del tatto tocca lentamente ma senza faziosità: trova poco forse, ma quello che trova esiste» (*ivi*, p. 90). Non si lascia ingannare dai colori, dalle illusioni ottiche: va a tentoni, ma quel che tasta, c'è: perviene ad una «verità corporea» (*ivi*, p. 46).

di assicurarsi manualmente dell'esistenza effettiva delle cose cede il passo a un più maturo affidarsi all'apparenza ottica. L'idea era già stata proposta da Carl Gustav Carus nella quinta delle sue *Nove lettere sulla pittura di paesaggio*:

Quasi allo stesso modo in cui lo sviluppo dei sensi nell'essere organico inizia con la sensazione, il tatto, mentre i sensi più raffinati dell'udito e della vista non compaiono che in un organismo più evoluto, così l'uomo è inizialmente scultore; ciò che egli crea deve porsi davanti a lui in modo tangibile, costituire una massa e occupare uno spazio, e perciò sia la pittura che la musica nella sua forma più evoluta appartengono sempre ad epoche tarde⁴⁰.

Ma la fonte è ancora Herder: «La natura procede con ogni singolo uomo come essa fa nella specie intera, dal tatto alla vista, dalla plastica alla pittura»⁴¹.

Dal canto suo Bernard Berenson, pur lettore di Hildebrand al pari di Riegl e Wölfflin, evita tuttavia di procedere ad una analoga storicizzazione stilistica dei modi della visione tattile e ottica, per riservare alla prima la palma di autentica e sola adeguata rappresentazione per le arti visive. Solo attribuendo – così leggiamo nel saggio del 1896 dedicato a *I pittori fiorentini del Rinascimento* – «valori tattili alle impressioni della retina», noi cogliamo la tridimensionalità del reale. Anche il pittore, se vuol essere pittore della realtà, deve essere «capace di eccitare il senso tattile; poiché io devo aver l'illusione di toccare una data figura, devo aver nella palma della mano e nelle dita, l'illusione di stimoli muscolari corrispondenti alle varie proiezioni di questa figura stessa, prima che io possa assumerla come reale, e riceverne una impressione efficace e tenace»⁴². Giotto è sotto questo rispetto il suo campione. Ma, come si vede, pur nell'esaltazione della tattilità non siamo qui se non nel contesto di una virtualità, di un'«illusione», di una «immaginazione tattile»⁴³ in cui l'effettivo toccare viene sospeso, contesto che è confermato chiaramente da un più tardo scritto espressamente dedicato ai *tactile values*⁴⁴:

I valori tattili si trovano nelle rappresentazioni di oggetti solidi allorché questi non sono semplicemente imitati (non importa con quanta veridicità), ma presentati in un modo che stimola l'immaginazione a sentirne il volume, soppesarli, rendersi conto della loro resistenza potenziale, misurare la

⁴⁰ C.G. Carus, *Lettere sulla pittura di paesaggio*, (1831), ed. it. a cura di A. Nigro, Pordenone, Studio Tesi, 1991, p. 47.

⁴¹ J.G. Herder, *Plastica*, cit., p. 86. Cfr. su questo punto E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, (1960), trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

⁴² B. Berenson, *Pittori fiorentini del Rinascimento*, (1896), in Id., *I pittori italiani del Rinascimento*, (1894-1907), trad. it. di E. Cecchi, Rizzoli, Milano 1997, pp. 61-118, qui p. 65.

⁴³ *Ivi*, p. 66.

⁴⁴ Sulla questione dei valori tattili si vedano gli studi di M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, Alina, Firenze 1994; M. Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il Melangolo, Genova 2002.

loro distanza da noi, e che c'incoraggia, sempre nell'immaginazione, a metterci in stretto contatto con essi, ad afferrarli, abbracciarli o girar loro intorno⁴⁵.

Sempre nell'immaginazione. La palpazione è scongiurata. Il toccare rimane per Berenson nel recinto delle *ideated sensations*, delle sensazioni ideate o immaginate.

6. Le due vie

Il secondo Novecento ha visto conservarsi la tensione che abbiamo registrato nella *Plastica* herderiana fra un'effettiva palpazione manuale della statua e una evocazione virtuale della tattilità per mezzo della fruizione visiva⁴⁶. Nello stesso anno, il 1956, per un Herbert Read che rivendica – à la Zimmermann – il diritto di toccare le sculture nei musei, troviamo un Cesare Brandi che nega non solo che una scultura si possa toccare, ma anche che in fondo una pittura si possa vedere, dal momento che nell'esperienza dell'arte non ne va di una percezione dei sensi, anche se essa si attua tramite i sensi.

Sentiamo il primo: «Malauguratamente, ai visitatori dei musei si chiede di “non toccare le opere in mostra”; malauguratamente, perché questa ingiunzione li priva di uno dei modi essenziali di apprezzare la scultura, che è quello costituito dal palpare e dal maneggiare»⁴⁷.

E il secondo: «In realtà è un'illusione che si possa toccare una scultura più che una pittura: la materia con cui è exteriorizzata l'immagine tocchi, non l'immagine»⁴⁸.

Ma i casi di indecisione fra l'una e l'altra posizione non si contano. Un esempio per tutti, uno scrittore assai carnale e certo poco incline alla virtualità come Giovanni Testori, in cui tuttavia l'incertezza herderiana si ripresenta quasi alla lettera:

⁴⁵ B. Berenson, *Valori tattili*, in Id., *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, (1948), trad. it. di M. Praz, Leonardo, Milano 1990, pp. 57-60, qui p. 57.

⁴⁶ Per un'efficace rassegna delle posizioni più rappresentative, che tiene conto dell'origine herderiana della questione, si veda P. D'Angelo, *Dal Settecento ad oggi*, in L. Russo, (a cura di), *Estetica della Scultura*, Aesthetica ed., Palermo 2003, pp. 91-125, in part. le pp. 116-122. La rassegna non è un neutro rendiconto. D'Angelo sposa il partito della tattilità evocata e non effettiva, appoggiandosi sul «dato elementare che la nostra esperienza della scultura non è mai un'esperienza letteralmente *tattile*». Se si tiene in giusto conto la natura fondamentalmente sinestesica della nostra esperienza percettiva, «se si abbandona l'idea di una malintesa fedeltà ai dati sensoriali – continua D'Angelo –, non diventa più necessario andare contro l'esperienza comune di ogni visitatore di museo, che le sculture *non si toccano*» (*ivi*, pp. 118 e 121).

⁴⁷ È un passo dal cap. III di H. Read, *The Art of Sculpture*, (1956), tr. it. di P. D'Angelo, *L'arte della scultura*, in L. Russo, (a cura di), *Estetica della scultura*, cit., p. 239, nota 1.

⁴⁸ C. Brandi, *Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, (1956), a cura di P. D'Angelo, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 20.

Guardate la terra di cui son fatte. Guardate come, cuocendo, essa è diventata tenera carne, tenera rotondità (quell'adipe, Dio mio, da potercisi intrufolare dentro e dormirci!); quella carne da toccare, accarezzare, baciare, pizzicare; da sorriderci sopra; e piangervi, anche. Da quando, amici e nemici, una carne così lei, la signora scultura, non ce la metteva più davanti?⁴⁹.

Guardate, appunto, quella carne da *toccare*.

Se usciamo dall'ambito della teoria delle arti e ci rivolgiamo alla riflessione più squisitamente filosofica, è senz'altro al contesto del pensiero francese che dobbiamo rivolgerci per rintracciare alcuni fra i momenti più rappresentativi dell'interrogazione contemporanea sui rapporti fra visione e tatto, che si tendono dai commenti critici di Merleau-Ponty ai berensoniani valori tattili⁵⁰ fino alle più recenti trattazioni sul toccare di Nancy e Derrida⁵¹, passando per le non poche pagine dedicate all'aptico da Deleuze e Guattari, per i quali «aptico è una parola migliore di tattile, poiché non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l'occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva»⁵². L'argomento ormai ci è familiare, e infatti deriva a Deleuze e Guattari direttamente da Riegl, attraverso la mediazione di Henri Maldiney⁵³, che a partire dagli anni Cinquanta aveva acclimatato le concezioni fondamentali della *Kunstwissenschaft* nel dibattito filosofico francese. Sempre di Maldiney è debitore un fenomenologo come Mikel Dufrenne, che nel suo ultimo libro, *L'occhio e l'orecchio*, risolve con forza la questione della toccabilità non solo della scultura, ma anche di certa pittura materica che trascende i confini della bidimensionalità:

Le opere delle arti plastiche, figurative o meno, ci ricordano talvolta che esse appartengono al regno del tangibile: esse possono risvegliare in noi il desiderio di assaporare il tattile. L'occhio può palpare una scultura, accarezzarla con lo sguardo, ma la pietra o il legno richiedono un'altra palpazione più sensuale, che non sia metaforica: la mano smania dal desiderio di accarezzare un uccello di Brancusi o un marmo di Arp come farebbe con la coscia di un purosangue; così accade anche per una *Haute Pâte* di Dubuffet o per un impasto in quelle opere liriche nelle quali la materia pittorica non nasconde il suo spessore e la sua trama dietro un vetro. La mano del fruitore è ancora tentata

⁴⁹ G. Testori, *Ilario Fioravanti*, in Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 98. Ringrazio Claudia de Luca per avermi segnalato il passo testoriano.

⁵⁰ Cfr. A. Pinotti, *Il toccabile e l'intoccabile. Merleau-Ponty e Bernard Berenson*, "Chiasmi International", 3, 2001, pp. 63-79.

⁵¹ Cfr. J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, (1993), trad. it. di F. Ferrari, Lanfranchi, Milano 1997 (al cap. "Toccare"); Id., *Noli me tangere: saggio sul levarsi del corpo*, (2003), trad. it. di F. Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005; J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, (2000), trad. it. di A. Calzolari, Marietti 1820, Genova 2007.

⁵² G. Deleuze - F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, (1980), trad. it. di G. Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, vol. II, p. 719. Cfr. anche G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, (1981), trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.

⁵³ Cfr. i saggi raccolti in H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Ed. L'Age d'Homme, Paris 1994.

di rispondere toccando quando, come accade con la materia, il lavoro della mano è esibito sulla tela, quando la maniera del pittore consiste nel tocco⁵⁴.

«Rispondere toccando», dice Dufrenne. Rispondere attivando i medesimi circuiti neuronali che si accenderebbero se fossi io stesso, come fruitore, a eseguire quel gesto che è stato necessario all'artista per realizzare la propria opera, direbbero – sulla scorta delle recenti indagini neuroscientifiche intorno al rapporto fra visione e motricità – Freedberg e Gallese:

I nostri cervelli possono ricostruire le azioni, semplicemente osservando il risultato grafico statico di un'azione passata compiuta da un soggetto. Questo processo ricostruttivo durante l'osservazione è un meccanismo di simulazione incarnata che si basa sull'attivazione degli stessi centri motori necessari a produrre il segno grafico⁵⁵.

Un *dripping* di Pollock, un taglio di Fontana verrebbero dunque compresi – sotto il profilo estesiologico – in quanto tracce depositate di gesti che io stesso avrei potuto compiere, e che simulo virtualmente in me secondo il modello del “come-se”. Un'auspicabile estensione di queste osservazioni sperimentali all'ambito dello scultoreo potrebbe contribuire a gettare nuova luce sulle implicazioni percettologiche di un rapporto problematico, quello fra vedere e toccare, fra cosa e immagine, che da Herder in avanti non ha mai cessato di interpellarci.

⁵⁴ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, (1987), trad. it. e introduzione di C. Fontana, Il Castoro, Milano 2004, p. 118.

⁵⁵ D. Freedberg - V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, (2007), trad. it. di M. Pelaia e A. Pinotti, in A. Pinotti e A. Somaini, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 331-351, qui pp. 346-347.