

LA FRUIZIONE DELLA SCULTURA

Quando si affronta la questione della fruizione estetica nelle arti visive, una interessante problematica scaturisce allorché ci si pone il quesito se esista o meno una specificità, uno statuto che in modo preciso e circostanziato differenzi le due forme attraverso le quali si manifestano tradizionalmente le arti visive: la pittura e la scultura.

Già il fatto di accomunarle sotto la denominazione unitaria di arte “visiva” la dice lunga sul punto di “vista” che prevale in queste due espressioni artistiche. Che la pittura sia arte visiva pare un fatto innegabile; generalmente toccare un quadro, o meglio, una superficie dipinta nulla aggiunge alla qualità della sua fruizione. Fanno eccezione, ovviamente, i quadri “materici” fatti di spessi strati di colore o con inserti di altri materiali; qui però entriamo in una sorta di linea di confine, in un campo affine alla scultura (al bassorilievo colorato) e trattare questa forma espressiva come un caso a sé stante non gioverebbe all’economia del discorso né favorirebbe la chiarezza.

Che la scultura, invece, rientri a pieno titolo nel novero dell’arte “visiva” è questione che quanto meno va accolta con qualche dubbio e ponendosi un quesito fondamentale: siamo sicuri che una scultura debba essere fruita solo con gli occhi? o piuttosto, in quanto forma tridimensionale dotata di una massa, di un volume e di una superficie materica, non necessita, per essere colta nella sua interezza, anche dell’intervento del tatto e che dunque solo la sinergia tra vista e tatto può sviluppare tutta la carica estetica di una scultura? Dire che la scultura è arte visiva sarebbe come

dire che anche il teatro è arte visiva o che l'opera lirica è mera arte uditiva il che genererebbe l'assurdo; in questo senso forse sarebbe meglio, per non dar luogo a confusione, cercare di non accomunare in un'unica definizione pittura e scultura; ciò consentirebbe, quantomeno, di cogliere meglio le loro specificità e forse favorirebbe una più completa comprensione estetica.

Mentre le riflessioni teoriche sulla pittura e sull'architettura sono state numerose quasi in ogni epoca, quelle sulla scultura solo a tratti e con lunghi intervalli di silenzio hanno prodotto risultati significativi, e persino questi ultimi sono spesso poco noti. La causa va certamente trovata nello statuto singolare di questa forma d'arte. L'Antichità ce la tramanda come modello di ogni bellezza e maestra di ogni espressione figurativa, ma non ci ha trasmesso che sparsi frammenti di riflessione teorica. Nel Rinascimento il problema del confronto con la pittura viene risolto, in modo apparentemente conciliatorio, riconoscendo ad entrambe una pari identità data dalla comune origine nel disegno e nell'imitazione della natura¹. Una soluzione che, in modo del tutto evidente, annulla le differenze specifiche di pittura e scultura a tutto vantaggio della prima. Ciò è bastato a decretare, almeno per due secoli, la fine di ogni riflessione specifica sulla scultura, nella convinzione che ogni riflessione teorica sulla pittura potesse da sola indicare i principi su cui sostenere le sorti dell'arte sorella.

E' il neoclassicismo a contribuire in modo decisivo ad una vigorosa ripresa dell'attenzione, anche teorica, verso l'arte scultorea e Johann Gottfried Herder ne è il principale artefice.

¹ Non si vuole qui liquidare frettolosamente tutto quanto prodotto, in termini di riflessione teorica, nei periodi precedenti. E' solo una scelta di opportunità quella di considerare in modo più approfondito solo i contributi dati a partire dalla seconda metà del '700.

Herder, con un lungo lavoro di riflessione teorica durato otto anni e culminato con la pubblicazione, nel 1778, di *Plastica*, dà un rilevante contributo a liberare la scultura dall'abbraccio soffocante della pittura e cerca di riportare questa disciplina ad uno stato di arte autonoma, dotata di peculiari problemi teorici. *Plastica* è senza dubbio il testo che dà l'avvio alla moderna estetica della scultura.

Presupposto della distinzione tra le due arti è la messa in discussione del modello umanistico, in cui la pittura tende ad includere la scultura. L'affermarsi progressivo, nei modi di rappresentazione, di un unico punto di vista ha contribuito a fare della pittura l'arte della visione in senso proprio.

Il quadro è un intero illusionistico dove l'artificio di luce e colore produce una parvenza che è in sé occasione di godimento, al di là della bellezza dell'oggetto rappresentato².

Tale concezione si fonda su una tradizione di pensiero assai antica che ritiene che la percezione di un quadro corrisponda alle condizioni normali della visione in quanto la vista coglie immagini piane, bidimensionali dalle quali astrae immediatamente il volume, la posizione e la distanza dai corpi.

Tra la fine del '600 e l'inizio del '700 viene però posto in discussione il fondamento filosofico stesso di tale asserzione, e ai contributi innovativi di Locke, Leibniz e Wolff, Herder non rimase certamente estraneo.

In *Plastica* Herder apre il suo argomentare con una chiara rivendicazione dell'importanza del tatto per la nostra conoscenza del mondo esterno.

² Giorgio Marigliano in: J.G. Herder, *Plastica, Aesthetica*, Palermo 1994, p. 17.

[...] la vista mostra soltanto figure, mentre il tatto solo corpi: che tutto ciò che è forma può venir riconosciuto soltanto per mezzo del sentimento del tatto, per mezzo della vista soltanto la superficie, e nemmeno dei corpi, bensì soltanto la superficie esposta alla luce³.

Herder vuole ricondurre alla loro origine tattile le astrazioni proprie del senso della vista: quando, per abitudine, crediamo che la percezione visiva del corpo e della distanza sia un atto semplice, ci dimentichiamo che invece tale convinzione è il prodotto di un giudizio, di una comparazione, compiuta un numero tanto alto di volte, da apparire inconsapevole quanto è interiorizzata. Per Herder l'apprensione tattile del corpo è l'origine della percezione estetica: in quanto sensazione che coglie ed afferra i contorni e la massa del corpo, essa sta alla percezione visiva come l'infanzia sta alla condizione adulta, come l'inizio selvaggio dell'umanità sta alla civiltà sviluppata. Il bambino comprende inizialmente il mondo esterno solo attraverso il tatto: in seguito egli apprenderà a confrontare la certezza limitata e a breve raggio ricavata dalla sensazione tattile con l'immagine chiara e distinta offerta dalla vista, sino a dimenticare la fonte dell'iniziale padronanza acquisita nel rapporto tra il proprio corpo e gli oggetti.

Uscendo dal sonno, prima di ritornare nella penombra notturna bosco e albero, vicino e lontano sono per noi su un medesimo piano: giganti vicini o nani lontani e spettri che si muovono, finché ci svegliamo e torniamo in noi. Soltanto allora vediamo come abbiamo appreso a vedere per abitudine, a partire da altri sensi, in particolare dal sentire tattile. Un corpo che non avessimo mai riconosciuto come tale per mezzo del tatto, o della cui corporeità non giudicassimo per mera somiglianza, rimarrebbe per

³ J. G. Herder, *Plastica, Aesthetica*, Palermo 1994, p. 41.

noi eternamente un anello di Saturno, un benda di Giove, vale a dire fenomeno, apparenza.

[...] Cosa sono infatti le proprietà dei corpi, se non il loro rapporto con il nostro corpo, con il senso del tatto?

[...] associando incessantemente vista e tatto, egli [il bambino] rafforza, esamina, estende, accresce l'uno per mezzo dell'altro e forma il suo primo giudizio.

[...] E' una verità provata che il cieco che tasta attorno a sé privo di alcuna distrazione raccoglie concetti molto più completi delle proprietà corporee di quanto faccia il vedente, che passa oltre con un raggio di sole.

[...] "il corpo visto dagli occhi è soltanto superficie; la superficie toccata dalla mano è corpo"⁴.

[...] Quando la mano incontrò il corpo, la sua immagine venne contemporaneamente proiettata nei nostri occhi: l'anima congiunse le due cose, e da allora l'idea del rapido vedere corre avanti al concetto del lento toccare. [...] la vista è solo una formula abbreviata del tatto.

[...] La vista è sogno, il tatto verità⁵.

Se dunque il tatto sta alla base della nostra esperienza della forma, ne deriva che è impossibile determinare che cos'è una bella forma a partire dalla vista e, dunque, è privo di senso ricondurre la fruizione della scultura alla vista e alle sole leggi ottiche. Rilevare, come ha fatto Herder, una correlazione stretta tra arte e sensi induce conseguentemente ad individuare gli elementi peculiari che differenziano la pittura dalla scultura.

⁴ Virgolettato nel testo.

⁵ Herder, *op. cit.* pp. 42-43.

Noi possediamo un senso che coglie le parti *fuori* di sé l'una accanto all'altra, uno che le apprende una *dopo l'altra*, un terzo che le coglie una *nell'altra*: *vista, udito, tatto*.

Parti una accanto all'altra compongono una superficie. Parti una dopo l'altra nel modo più semplice e puro sono i suoni. Parti contemporaneamente accanto e l'una nell'altra, sono corpi o forme. Esiste in noi allora un senso rispettivamente per le superfici, i suoni e le forme, e quando ne va del bello, tre sensi per tre generi della bellezza che devono essere distinti l'uno dall'altro come superficie, suono, corpo. Se esistono delle arti che operano in uno di questi generi, noi conosciamo anche il loro campo dall'esterno e dall'interno: *superficie, suono, corpo, come vista, udito tatto*⁶.

Quindi la pittura è considerata arte della superficie e dello spazio, la musica arte del suono e del tempo e la scultura arte del corpo e della forza.

Certamente Herder si rende conto che il fatto di aver rilevato il carattere tattile della scultura è

[...] una scoperta che resta ancora povera e che, se la si estende troppo, può dare conseguenze ridicole *per come siamo ora, visto che usiamo e siamo abituati ad usare la vista al posto del tatto*⁷.

Ma questo egli non lo considera assolutamente come un dato immutabile, anzi dalle sue parole traspare semmai un riconoscimento esplicito della necessità di un'educazione che consideri la riappropriazione del tatto nell'esperienza delle forme come un fatto necessario al fine di una loro più integra percezione.

⁶ Herder, *op. cit.* pp. 48-49.

⁷ J. G. Herder, *Giornale di viaggio*, Spirali, Milano 1984, p. 140. Corsivo non nel testo.

Ma tanto basta ai commentatori di Herder per chiedersi fino a che punto, quando egli parla di tatto e di toccare a proposito della scultura, intenda un tatto e un toccare reali, e fino a che punto invece li intenda metaforicamente.

La stessa insistenza di Herder sulla necessità di una cooperazione tra il tatto e la vista [...] fa pensare che il discorso herderiano non perda di significato se viene riferito non al *toccare* vero e proprio, ma ad un *vedere* che ha saputo assimilare i dati *tattili* del volume, della massa, della profondità⁸.

E' parere di chi scrive che affermazioni di questo tipo compiono, attraverso l'estrapolazione di singole frasi, un uso forzato e distorto del pensiero di Herder; pare quasi che la sua idea di valorizzare il tatto anche nella fruizione estetica della scultura spaventi o appaia quantomeno bizzarra e quindi degna di scarsa considerazione, non rientrando negli orizzonti di un pensiero impregnato del dualismo cartesiano, della cristiana paura del corpo e del conseguente giudizio deterioro dato ai sensi che implicano il contatto.

E tuttavia ogni riflessione moderna sulla specificità della scultura trova nel nodo della tattilità un elemento ineludibile .

Adolf Hildebrand, scultore tedesco con forti interessi teorici, pubblica nel 1893 *Problema della forma nell'arte figurativa*, un testo in cui l'ampia riflessione sui problemi della visione poggia sugli studi di ottica compiuti dallo scienziato Hermann Helmholtz. Hildebrand sostiene che, se un oggetto è posto ad una certa distanza dagli occhi, l'asse dello sguardo di ciascun occhio è parallelo a quello dell'altro e l'immagine che viene percepita è una superficie bidimensionale. Se invece l'oggetto è molto vicino, gli angoli di osservazione degli occhi divergono e allora "al posto

⁸ P. D'Angelo, *Estetica della Scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, p. 95. Corsivo nel testo.

dell'apparenza complessiva subentrano singole apparenze, che sono connesse al movimento dell'occhio"⁹. Ciò significa che quanto più l'occhio si avvicina all'oggetto guardato tanto più si restringe lo spazio messo a fuoco, fino a ridursi ad un solo punto: è allora che ci si rende conto che la percezione spaziale dipende dal movimento dell'occhio. Tanto basta per affermare che " il guardare si è trasformato in un *effettivo* toccare e in un atto motorio"¹⁰, in quanto è proprio la capacità motoria dell'occhio che rende possibile la percezione dei volumi e con questa valenza l'occhio si comporta come una mano che tocca. Il vedere, secondo questa linea di pensiero, diventa *sic et simpliciter* un toccare. La differenza tra pittura e scultura va allora ricercata nella diversità tra visione lontana e visione ravvicinata, tra rappresentazioni visive e rappresentazioni motorie. In sostanza pare che il vedere e il toccare siano due funzioni di uno stesso organo, per cui quando nella fruizione dell'arte si parla di toccare, esso è sempre un toccare metaforico.

Del resto per Hildebrand il problema dell'arte è quello di rendere l'immagine volumetrica nell'immagine a distanza e ciò può avvenire, secondo l'autore, con l'"apprensione a rilievo" il che significa, ancora una volta, riproporre una visione pittorica della scultura e quindi negare a quest'ultima ogni specificità e autonomia.

Assumere la tattilità in senso puramente metaforico, a partire dalla constatazione che l'occhio è capace di veicolare sensazioni tattili, è posizione che attraversa anche tutto il Novecento.

Alois Riegl¹¹ usa il binomio ottico-tattile per proporre una lettura della storia dell'arte in chiave evolutiva. Nell'arte egizia arcaica egli scorge una concezione tattile

⁹A. Hildebrand *Il problema della forma nell'arte figurativa* (a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano), Aesthetica, Palermo 2001.

¹⁰F. Scrivano, introduzione a: A. von Hildebrand *Il problema della forma nell'arte figurativa*, *op. cit.*, p. 45.

¹¹A. Riegl, *Problemi di Stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Cappelli, Bologna, 1983.

della forma: la finezza del modellato di una statua egizia è percepibile solo con il tatto, perché la vista a distanza induce a giudicare la forma piatta e priva di vita. L'arte classica greca, invece, è concepita per una fruizione ottico-tattile, ove prevale un punto di vista "normale". L'arte tardo romana è marcatamente di tipo ottico, perché le forme vengono presentate per essere fruite a distanza. Non è infrequente l'utilizzo della teoria di Riegel in chi tende a presentare la storia dell'arte come un percorso verso forme espressive via via più evolute (quindi non solo diverse ma migliori) di percezione; un cammino che riconosce, ancora una volta, la supremazia dell'occhio in quanto organo di percezione a distanza.

Su questa linea di pensiero si colloca Heinrich Wölfflin, secondo il quale l'occhio agisce come una mano perché ne eredita la funzione via via che i sensi evolvono.

L'operazione compiuta dall'occhio assomiglia a quella della mano che palpa un corpo in tutta la sua estensione, e il modellato che riproduce, nella gradazione delle luci, la realtà, si richiama ugualmente al tatto. Invece una figurazione pittorica [...] esclude questa analogia, perché parte soltanto dall'occhio e all'occhio esclusivamente si volge; e come il bambino perde l'abitudine di toccare le cose con la mano per "capirle", così l'umanità ha smesso di saggiare col tatto l'opera d'arte figurativa. Un'arte più evoluta ha imparato ad affidarsi all'apparenza visiva¹².

Per Bernard Berenson¹³, anche se la sola vista non è sufficiente a fornire un senso preciso della terza dimensione, è compito dell'arte costruire la terza dimensione conferendo "valori tattili" alle impressioni della retina, perché essa sa farsi anche tatto e veicolare impressioni che non appartengono alla sua sfera sensoriale.

¹² H. Wölfflin, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, (I^a ed. 1915) Longanesi, Milano 1984 pp. 74 e 79-80.

¹³ B. Berenson, *I pittori italiani del rinascimento*, (I^a ed. 1932) , Rizzoli, Milano 2001.

La riluttanza a considerare la percezione tattile come una sensazione atta alla fruizione estetica condiziona in modo evidente tutte le considerazioni sulla comprensione della scultura. Il pensiero che la fruizione estetica sia legata ad un fatto puramente mentale, alla interiorità del fruitore, implica che per una piena comprensione dell'opera vi sia un distacco dalle cose fruite e che non vi sia nessuna implicazione del corpo. Ritenere il tatto un senso assolutamente inadeguato a veicolare esperienze estetiche è il naturale corollario di questo atteggiamento teorico. Anche se le esperienze percettive dei non vedenti dimostrano che è possibile acquisire esperienze estetiche attraverso il tatto, si afferma che "un'arte tattile [...] è qualcosa di profondamente diverso da ciò che correntemente chiamiamo scultura"¹⁴, con ciò liquidando frettolosamente non solo la possibilità di una fruizione tattile-visiva della scultura ma anche che un artista possa realizzare una scultura destinata alla prevalente fruizione tattile.

Anche Marinetti, del resto, nel suo manifesto sul *Tattilismo* (1921) inneggiando alla necessità di recupero del tatto attraverso idonee pratiche come ad esempio il "teatro tattile" o narrazioni tattili come il noto *Sudan - Parigi*, afferma che quello che lui auspica è

un'arte nettamente separata dalli arti plastiche [e che non ha] nulla da guadagnare e tutto da perdere con la pittura e la scultura¹⁵.

Il fatto di considerare il tatto un senso inadeguato alla trasmissione di valori estetici poggia anche sull'ostacolo, per altro incontrovertibile, che la percezione tattile incontra nel ricomporre in un'immagine unitaria i dati forniti dal tatto non appena

¹⁴ Paolo D'Angelo in *Estetica della Scultura*, Aesthetica, Palermo 2003 p. 113.

¹⁵ L. De Maria, *Martinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp.244-250.

essi diventano numerosi e complessi, e la difficoltà di trascendere la sensazione immediata verso una sua simbolizzazione.

Scrive Cesare Brandi:

In realtà è un'illusione che si possa toccare una scultura più che una pittura: la materia con cui si è esteriorizzata l'immagine tocchi, non l'immagine. [...] Col tatto, come con la vista, hai il fenomeno e nulla più. Quindi, tanto per la pittura come per la scultura, nella sensazione avrai solo l'esteriorizzarsi dell'immagine. E che, nella scultura oltre alla vista si aggiunga il tatto, rappresenterà solo un sussidio, un'integrazione, del resto affatto necessaria, del manifestarsi in via sensibile dell'immagine¹⁶.

In sostanza per Brandi, anche se la fruizione dell'opera d'arte si compie attraverso i sensi, essa non è mai un'esperienza dei sensi. Ancora una volta viene rigettata la possibilità di un'esperienza unitaria corpo-mente; le argomentazioni sono raffinate ma in definitiva poggiano sempre su quel solido substrato culturale che relega il corpo nella posizione di inevitabile accessorio ed eleva lo spirito/anima/mente in un ambito privilegiato, preservato dalla contaminazione della corruttibilità della carne. Per confermare ciò, è inevitabile che i sensi vengano gerarchizzati offrendo alla vista, senso della distanza, il primato assoluto. Del resto che la vista possa produrre impressioni tattili è un fatto ampiamente confermato dall'esperienza. Come è altresì verificabile il fenomeno sinestetico secondo il quale vista, udito, gusto, olfatto e tatto, pur avendo dei sensibili propri, sono in grado, presi singolarmente, di destare impressioni che, colte di primo acchito, possono fare riferimento ad altre sfere sensoriali.

¹⁶ Citato in: Luigi Russo (a cura di), *Estetica della Scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, p. 120.

Anche nella sfera alimentare esistono i piatti composti e i surrogati. Un surrogato, però, è e rimarrà sempre un sostituto incompleto di qualcos'altro: può piacere, essere buono e utile ma rimane sempre un succedaneo e come tale non può non richiamare costantemente e nostalgicamente il sostituito. Un piatto composto di due o più ingredienti può essere qualcosa di sublime ma non esclude che anche i suoi componenti, presi singolarmente, posseggano proprietà altrettanto raffinate e che, come tali, meritino di essere valorizzate.

Fuor di metafora, si vuole sostenere che la privazione di un senso o la sua sottomissione ad un altro, nello specifico il tatto alla vista, non giova all'esperienza dell'arte e, semmai, ne mortifica le potenzialità.

In un periodo in cui le immagini sembrano essere il principale veicolo conoscitivo riappropriarsi di tutti i nostri recettori è cosa probabilmente non solo utile ma indispensabile per affrontare un percorso di conoscenza integra e consapevole.

C'è da chiedersi inoltre se il supporto che il tatto dà alla vista nella percezione dei volumi si esaurisca nei primi mesi o anni di vita del bambino o se, invece, non sia un processo perenne che si svolge ininterrottamente nel corso di tutta la vita. E' un quesito rilevante perché se, come è probabile, il nostro occhio continua incessantemente ad apprendere dal tatto bisogna anche chiedersi quale insegnamento il tatto possa mai dare se l'accattivante dilagare delle immagini lo pone in uno stato di perenne inattività e quindi nell'impossibilità di esperire cose mai conosciute.

Siamo sicuri di aver memorizzato stabilmente nella nostra vista, grazie alle nostre pratiche infantili, tutte le possibili sfumature percettive che una superficie può trasmettere alla mano?

Siamo sicuri di poter ricreare con la vista le sensazioni di sfioramento del nostro corpo con un altro corpo, animato o inanimato che sia?

Siamo sicuri di riuscire a percepire con la sola vista l'infinità variabilità dei volumi, delle loro rotondità, delle loro spigolosità?

Siamo sicuri che guardare una cosa frontalmente e contemporaneamente sfiorare con le mani le parti nascoste non arricchisca le nostre sensazioni e percezioni?

Siamo sicuri che mettere a confronto la percezione visiva con la percezione tattile di un medesimo oggetto non accresca la conoscenza di noi stessi e della cosa vista e toccata?

Siamo sicuri che inibendoci la possibilità di provare nuove sensazioni non inibiamo anche i nostri processi cognitivi?

Non usare il tatto ci arricchisce o ci priva?

Non si tratta di contrapporre il tatto alla vista e viceversa o di assegnare primati insensati, si tratta piuttosto di essere disponibili ad accettare e sperimentare le nostre sensazioni nella loro totalità e completezza.

La scultura è un ambito che si presta a questo tipo di esperienza e questa è una sua specificità.

Le opere d'arte plastiche, figurative o meno, ci ricordano a volte che esse appartengono all'impero 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 richiamano anche un'altra palpazione più sensuale, che non sia metaforica: un uccello di Brancusi, un marmo di Arp la mano smania di accarezzarli, come la coscia di un purosangue¹⁷.

¹⁷ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Il castoro, Milano 2004, p. 98.

Per Susanne Langer lo spazio scultoreo è uno spazio tattile:

Molti provano il forte impulso di toccare ogni figura. In alcuni, questo desiderio scaturisce da motivi evidentemente sentimentali, che antropomorfizzano la statua suscitando l'immagine di un contatto umano [...]. Ma altri - e fra gli artisti probabilmente i più - immaginano il contatto della pietra o del legno, del metallo o della creta: desiderano sentire la sostanza che realmente c'è e passare la mano sulla sua forma pura. Essi sanno che la sensazione non esprimerà sempre la suggestione visiva, forse addirittura vi contraddirà, e tuttavia sono convinti che la loro percezione dell'opera ne sarà probabilmente esaltata.

La forma scultorea è un'astrazione possente compiuta a partire da oggetti reali e dallo spazio tridimensionale che noi interpretiamo per mezzo di essi, attraverso il tatto e la vista¹⁸.

E, quasi a voler rimarcare l'importanza dell'integrazione tra occhio e mano, nella fruizione della scultura, Langer riafferma l'importanza del vuoto intorno ad essa. Il volume di una scultura, infatti, "non è una misura cubica come lo spazio delimitato da una scatola"¹⁹, è qualcosa di più dell'area che essa occupa. La scultura ha sempre un complemento nello spazio vuoto che è di fatto parte del volume scultoreo. Lo spazio che circonda e avvolge la scultura ha anch'esso una forma vitale e rappresenta una continuazione della scultura stessa²⁰.

¹⁸ S. Langer, *Sentimento e forma*, (1953) Feltrinelli, Milano 1965, p. 109.

¹⁹ S. Langer, *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Il ruolo dello spazio intorno alla scultura è in realtà una questione controversa cui gli stessi artisti hanno dato risposte diverse. Ad esempio Pablo Picasso afferma: "Se ci si occupa dell'oggetto, come forma positiva, lo spazio che circonda questo oggetto si riduce quasi a niente. Se ci si occupa invece principalmente dello spazio che circonda l'oggetto, l'oggetto si riduce quasi a niente. Che cosa ha maggior interesse per noi, quello che è fuori o quello che è dentro la forma?" Carl Andre invece sostiene: "Al posto di scolpire i materiali, io utilizzo i materiali come mezzi per scolpire lo spazio". (Citazioni tratte da: Francesco Poli, *La scultura del Novecento*, Laterza, Bari 2006 p. V).

Il tentativo più organico di elaborare un'estetica della scultura fondandola sul rapporto che quest'arte ha con il tatto è stato, nel corso del Novecento, quello compiuto dal critico inglese Herbert Read. Per Read la conoscenza di un oggetto è completa solo quando abbiamo esaurito tutte le nostre reazioni sensibili ad esso. Spesso è difficile dissociare le reazioni visive da quelle tattili: l'osservazione di una superficie stimola una serie di associazioni che si fondano sulla conoscenza tattile delle superfici. In ogni esperienza c'è una reazione a catena, nella quale una singola sensazione riesce a coinvolgere altre sensazioni o per associazione mnemonica o per una effettiva connessione sensoriale motoria. Tuttavia, se è vero che nell'apprezzamento di un'arte sono sempre coinvolte molteplici sensazioni, vi è sempre uno specifico ambito sensoriale che qualifica un'arte rispetto alle altre.

Una singola arte deve la sua particolarità all'enfasi o alla preferenza accordata ad un singolo organo sensoriale. Se la scultura possiede una di tali particolarità, è di essere distinta dalla pittura come l'arte plastica che accorda preferenza alle sensazioni tattili di contro a quelle visive, ed è precisamente quando questa preferenza è chiaramente fissata che la scultura raggiunge i suoi più alti valori estetici, e quelli che sono unicamente suoi.

[...]la scultura è primariamente un'arte dello "spazio tattile" - lo è e avrebbe sempre dovuto esserlo - laddove la pittura è primariamente un'arte dello "spazio visivo"; [...] in entrambe le arti, gran parte della confusione fra teoria e pratica è dovuta alla trascuranza di questa distinzione. Può darsi vi sia una certa ambiguità nella parola *primariamente*, ma per quanto nella creazione o nell'apprezzamento di un'opera sia sempre racchiusa una complessità o piuttosto una complicità, di sensazioni, una e una sola di queste sensazioni "innesca" il processo ²¹.

²¹ H.Read, *The Art of Sculpture*, (1956), tra. it a cura di Paolo D'angelo in *Estetica della Scultura*, a cura di Luigi Russo Aesthetica, Palermo 2003, p. 235 e p. 238.

Per Read questo non significa che non si debba tener conto delle reazioni visive alle sculture né che non vi sia alcun valore estetico in una scultura concepita visivamente. Read, infatti, applica una interessante classificazione in tipi psicologici a seconda che nell'uomo vi sia la predominanza di una percezione sensoriale rispetto ad un'altra. Si hanno così tipi visuali, tipi uditivi e tipi tattili e tipi "normali" nella cui psiche le percezioni originate dalle varie sensazioni sono mescolate in modo equilibrato. E' la prevalenza di uno dei tipi di percezione a determinare se un artista diventerà musicista, pittore o scultore. Leonardo, secondo Read, ha concepito ed eseguito le sue sculture con un bagaglio prevalentemente visivo. Analogamente agli artisti anche i fruitori modulano le reazioni alle varie arti in relazione al prevalere delle loro peculiari percezioni. Non può dunque darsi per scontato che una scultura sia di per sé concepita per la fruizione tattile né che vi sia la disponibilità alla ricezione tattile da parte del fruitore.

La sensibilità specificatamente plastica è, io credo, più complessa della sensibilità specificatamente visiva. Comprende tre fattori: una sensazione della qualità tattile delle superfici; una sensazione di volume in quanto denotato da superfici piane; e una percezione sintetica della massa e della ponderabilità dell'oggetto.

[...] E' molto difficile illustrare la natura di queste sensazioni con una descrizione verbale, [...] [ad ognuno] dovrebbe essere fornito un pezzo di scultura da abbracciare, stringere, vezzeggiare: verbi infantili che indicano il desiderio di trattare un oggetto con sensibilità plastica ²².

²² H.Read, *The Art of Sculpture*, (1956), tra. it a cura di Paolo D'angelo in *Estetica della Scultura*, a cura di Luigi Russo Aesthetica, Palermo 2003, p. 236.

Read esprime un'idea della tattilità che è in netta contrapposizione con quella di Berenson:

Per lo scultore i valori tattili non sono un'illusione che vada creata sul piano bidimensionale; costituiscono una realtà che deve essere comunicata direttamente, come una massa esistente. La scultura è un'arte della palpazione, un'arte che procura soddisfacimento attraverso il toccare e il maneggiare oggetti. In realtà, è questa l'unica via attraverso la quale noi possiamo avere la diretta sensazione della forma tridimensionale di un oggetto. E' solo quando le nostre mani si spostano sopra un oggetto e tracciano linee di direzione che noi ricaviamo la sensazione fisica della differenza tra una sfera e un oggetto di forma quadrata; il tatto è essenziale per la percezione di contrasti più sottili di forma e struttura²³.

Read lamenta il tipo di fruizione della scultura offerta dai musei: l'ingiunzione perentoria a "non toccare" priva il fruitore di un dei modi essenziali di apprezzare la scultura che è quello "costituito dal palpeggiare e maneggiare"²⁴.

[...] Io non ho inteso che la scultura sia l'arte delle sensazioni tattili soltanto [...] Ciò che io ho affermato - e devo dire che niente nella mia esperienza estetica ha mai indebolito le mie convinzioni su questo punto - è che l'arte della scultura raggiunge il suo effetto più alto e distintivo quando lo scultore procede quasi alla cieca per stabilire dei valori tattili, valori relativi a ciò che è palpabile, pesante, alla massa che è possibile afferrare²⁵.

²³ Herbert Read, *op.cit.* p. 238.

²⁴ Id., *op.cit.* p. 239.

²⁵ Id., *op.cit.* p. 240.

In Read non vi è, dunque, alcuna contrapposizione tra tatto e visione ma solo il richiamo, forte, ad estendere le possibilità ricettive della scultura anche al tatto.

Sono trascorsi oltre 50 anni dalle considerazioni di Herbert Read e in questo arco di tempo nessun apporto rilevante è stato ulteriormente dato alla riflessione sulla specificità della scultura. Non sono stati, comunque, anni trascorsi invano per la storia dell'arte. Vi è stata una pervasività diffusa tra i linguaggi artistici, molte proposte si sono affastellate le une su le altre, con il risultato visibile di un superamento dei confini tra le varie arti: oggi è assai più problematico di ieri distinguere cosa sia pittura e cosa sia scultura. Body, Computer, Performance, Land Art hanno positivamente contaminato gli ambiti di pittura, scultura, architettura. Anche il ruolo del corpo è stato messo prepotentemente al centro della scena artistica.

E tuttavia la preponderante modalità di fruizione dell'arte sembra ancora ingessata, bloccata e costretta in un unico canale di ricezione: la vista. Non si capisce se l'impossibilità a rompere questo blocco sia dovuta alla pigrizia mentale degli addetti ai lavori o alla convenienza del sistema dell'arte a far sì che, pur muovendo velocemente le cose, alla fine tutto rimanga immutato e non venga mai troppo sollecitato il coinvolgimento diretto del pubblico. Probabilmente un po' dell'uno e un po' dell'altro.

E' del tutto evidente che l'imperante, massiccio e spesso inconsapevole uso delle immagini non fa che depotenziare la nostra sensibilità inducendo pigrizia, fisica e mentale, e assuefazione. Così l'unico stimolo che realmente emerge è quello verso il consumo di cose, eventi, rapporti sociali. Uno stimolo assolutamente funzionale al mondo delle merci; merci considerate anch'esse alla stregua di immagini, merci da

“indossare”, qualunque sia la loro destinazione d’uso, perché è più importante l’apparire dell’essere.

Anche le immagini proposte dal sistema dell’arte sono immagini da consumare, non da fruire; da consumare in fretta, tanto altre sono già confezionate e pronte per essere fagocitate dalla capienza, pare illimitata, dei nostri occhi.

Velocità nel percepire le cose e immagini sono un binomio inscindibile che nella pratica ha reso così importante la funzione dell’occhio. Le immagini sono sempre servite all’uomo per intervenire con tempestività ed efficacia nella realtà a lui circostante. Per un lungo periodo, le immagini utilizzate sono state riferite unicamente a realtà già ampiamente esperite anche con modalità diverse da quelle visive: si vedevano cose già toccate, già annusate, già mangiate, già sentite, cose che erano parte della nostra vita, erano alla nostra portata. Altri tipi di immagini, quelle che ora definiamo come artistiche, occupavano uno spazio della vita degli individui spesso assai limitato e avevano la funzione di trascendere momentaneamente la realtà quotidiana, per consentire di ritornare poi, prontamente e inevitabilmente, ad essa con maggior conoscenza e consapevolezza.

Ora e sempre più diffusamente la percezione della “realtà”, o almeno di porzioni rilevanti di essa, avviene non attraverso la proiezione nella nostra retina di cose, persone, circostanze che stanno davanti ai nostri occhi, ma in via del tutto indiretta attraverso simulacri di cose, persone, circostanze che ci appaiono subitaneamente vicini ma non appena distogliamo lo sguardo dall’immagine ritornano lontani e assenti. Questo, che appare una sorta di innocuo gioco di specchi, non accade invano: il mondo delle immagini, immagini della televisione, della carta stampata, del web, susseguendosi con un dinamismo esasperato, induce distacco e assuefazione. La realtà, così percepita, infatti, è e rimane una realtà distante, mai coinvolgente, che

esclude la nostra interiorità, la nostra individualità e narcotizza i nostri bisogni di relazione. Gli stimoli ripetuti incessantemente senza soluzione di continuità inducono stanchezza, rifiuto e passività diffusa.

L'arte, pur non avendo alcun ruolo salvifico, può porre attenzione a tutto questo, può favorire il ritorno della centralità dell'uomo, il suo equilibrio con la realtà circostante, i suoi bisogni svincolati dai meri interessi economici

La scultura può aiutare a imboccare questa strada dispiegando le sue specifiche potenzialità e svincolando la sua fruizione dal mero consumo della sua immagine. E' una potenzialità di portata certamente limitata e tutta da sperimentare; un' ipotesi, comunque, che consente di intravedere scenari alternativi, non scontati ma possibili, che vogliono porre al centro dei processi cognitivi, di cui l'arte è parte integrante, il vissuto individuale. Tale vissuto è fatto di sensazioni non indotte ma percepite con lentezza (la lentezza del tatto che permette di interiorizzare e non di consumare voracemente. Una fruizione della scultura così intesa consente alle percezioni di saldarsi consapevolmente con il percorso individuale fin lì tracciato.

“Sentire” l'arte attraverso il coinvolgimento dei propri sensi e del proprio corpo permette di partecipare alla sua dimensione simbolica senza l'interferenza di modelli preconfezionati.

